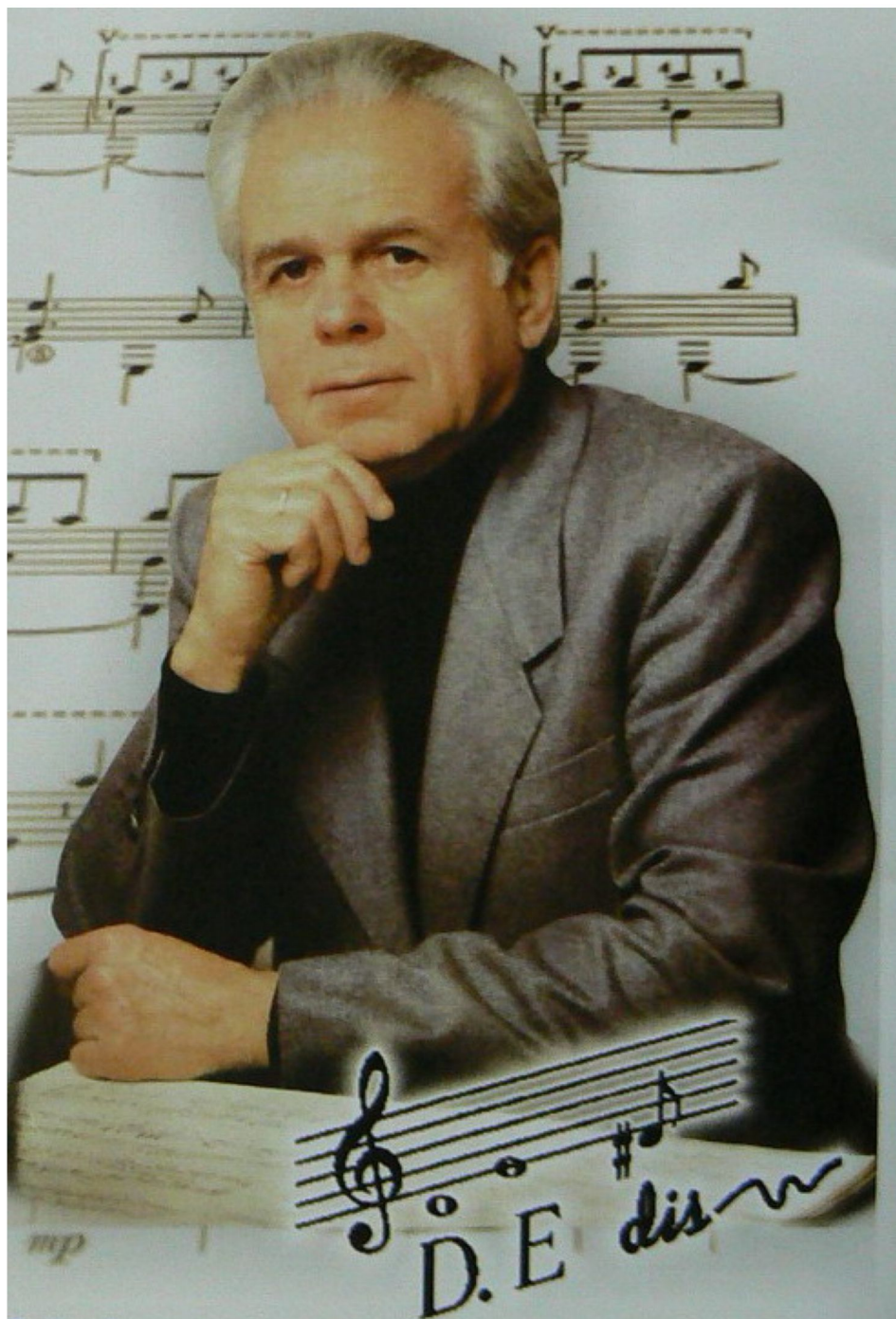


Д. И. ШУЛЬГИН

# ПРИЗНАНИЕ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА



Д.И. ШУЛЬГИН

# ПРИЗНАНИЕ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

*По материалам бесед*

Москва  
Издательское объединение  
«КОМПОЗИТОР»  
1998

**ББК 85.313 (2) 7**

**Ш 96**

Содержание этой книги, решенное в жанре "монографических бесед", посвящено творчеству выдающегося российского композитора, его общественной жизни, многочисленным и далеко не ординарным взглядам этого талантливейшего музыканта и философа на всевозможные аспекты искусства XX столетия и искусства прошедших столетий, на исполнительскую деятельность многих отечественных и зарубежных музыкантов, в том числе, связанную с его собственными сочинениями, а также на творчество и мировоззрение многих современных и предшествующих ему композиторов, художников, поэтов и писателей. В книге представлены подробные анализы Э.В. Денисова собственных сочинений, его позитивные и искренне-самокритичные оценки этих сочинений, подробно рассказывается об истории их создания, о первом и последующем удачном или, напротив, не всегда успешном исполнении и очень-очень многом другом. Вся книга написана на основе материалов, взятых из эксклюзивных бесед ее автора с Эдисоном Васильевичем Денисовым, проходивших на протяжении ряда лет, начиная с 1994 года и вплоть до предпоследних месяцев его жизни.

Текст первого издания книги, идеи и материалы, положенные в ее основу, формировались в период с 1985 по 1997 годы, а сама книга была опубликована в 1998 году. Второе издание вышло в 2004 году (М., Издательский Дом «Композитор»).

**4905000000**

**Ш 982(02)-98**

**ISBN 5-85285-183-3**

**ББК 85.31**

**Ш 96**

© Шульгин Дмитрий Иосифович

Монографическое исследование, 1985-1997 гг.



*...музыка — это язык, которым мы говорим чаще всего то, что не можем, что не хотим или просто даже боимся сказать словом, и язык этот гораздо более широкий и гораздо о большем говорящий, чем любое слово...*

*...если художник на самом деле настолько талантлив ... настолько чуток к тому, что можно назвать некой неведомой и высшей тайной, то только тогда всё это... начинается... и отражаться, и оставлять след в его сочинении, и только тогда это сочинение и становится вечным.*

*...нельзя воспроизводить форму одного сочинения в другом... Каждое сочинение... как живое существо, как душа человеческая, и потому оно должно иметь только свою и только неповторимую форму...*

*Сочинение, если в нем нет совершенной архитектуры,... рушится так же, как и всякий плохо построенный дом... Если ты не знаешь свое ремесло, — а ремесло это — ремесло техническое, это то, что называется профессионализмом, — то все здания, которые ты строишь, они все будут построены плохо...*

*Творческая интуиция при сочинении музыки... всегда находится рядом с творческим разумом.*



## **Глава 1    О СЕБЕ, О ДРУГИХ, О МНОГОМ...**

— ...Эдисон Васильевич, а свое детство вы вспоминаете когда-нибудь?

— Детство? ...Ну, это, пожалуй, самый трудный вопрос... О нем вам лучше всего было бы поговорить с моей мамой. Ей, правда, уже за

восемьдесят, но память у нее чудесная...

Ну, конечно, что-то вспоминаю иногда...

Какое оно было, моё детство? Наверное, не безоблачное и, наверное, не всегда счастливое... Ну, в общем, как у всех нормальных людей...

...Я очень долго не был в своем Томске, по-моему, уже около тридцати лет... Может быть, чуть дольше. Но вот как-то, года три-четыре назад, я поехал туда с авторским концертом, и, знаете, всё оказалось таким интересным, таким знакомым: когда я вот вновь прошелся по этой улице Крылова, где жил долгие годы (по-моему, еще раньше она называлась Черепичная улица), посмотрел на этот родной свой старый дом... двухэтажный... деревянный (Томск ведь всегда был знаменит своей деревянной архитектурой); потом вошел во двор, поднялся на второй этаж, в квартиру, правда, не зашел – что-то не позволило вот войти, а просто поднялся по лестнице вверх и подержался за перила (я мальчишкой очень любил скатываться по этим перилам прямо на первый этаж); даже сарай во дворе, где мы все прятались и играли – всё это было так хорошо...

Ну, а вообще, конечно... время было тяжелое, трудное.

Отца я потерял рано, да и видел очень мало... к сожалению, очень мало – он постоянно много работал, и часто вне нашего города, а в последние годы – даже в Новосибирске. Это, кстати, был очень одаренный инженер радиофизик и один из пионеров нашего телевидения: я встречал его имя во всех технических справочниках, вплоть до Большой советской энциклопедии. Он, например, непосредственно организовал первую в Западной Сибири радиостанцию широкоэвещательную, собрал также и первый в Сибири коротковолновый радиопередатчик, и еще я помню, что он работал даже и над каким-то специальным музыкальным аппаратом<sup>1</sup> для сопровождения немых кинокартин. В общем, конечно, человек он был очень незаурядный...

– А как к этим его увлечениям и такой явно напряженной работе относилась ваша мама?

– Они всегда были близкими людьми...

– В какие годы это все происходило?

– Отец родился в 1906 году, а умер в Новосибирске в тридцать с небольшим лет прямо перед началом войны, я же родился в 29 году – вот и считайте...

– Его звали Василий ...?

– Василий Григорьевич Денисов. А маму – Антонина Ивановна Титова.

– А когда родилась Антонина Ивановна?

– В 1905-м. Она была на год старше отца.

– Ваша мама работала?

---

<sup>1</sup> Аппарат назывался «Магнитон».

– Конечно, работала. Она все время работала и врачом, и рентгенологом; она была классным специалистом по туберкулезу и даже занимала должность главного врача областного томского тубдиспансера. А когда чалась война, то её забрали в армию и сделали начальником госпиталя. Вот это и было, пожалуй, самое трудное для нас время: война, отца нет, я – за старшего, еще две сестры – младшей немногим больше года – всё это было очень тяжело, и, конечно, маме было одной очень трудно. (Правда, с нами еще жила бабушка – мать отца, но она сильно болела и вскоре умерла.) И мама – я думаю, что это было в основном из-за нас, даже была освобождена на какое-то время от забот по госпиталю. И сейчас я все еще хорошо помню, как она приходила к нам в военной форме – у меня есть такая её фотография – и всегда, несмотря ни на что, выглядела очень красивой женщиной...

– Эдисон Васильевич, вам что-нибудь известно о происхождении вашей фамилии?

– О происхождении имени известно, а о происхождении фамилии... нет.

– Имя, очевидно, в честь знаменитого американца?

– Естественно. А иначе, как же меня можно было назвать?.. Так что со временем будет уже два знаменитых Эдисона. Ну, это, конечно, шутка.

– Кто знает?..

– Никто!

– Где родились ваши папа и мама?

– Я точно знаю, что они были родом из города Усть-Каменогорска Алтая.

– Вы русский?

– Да.

– По обеим линиям?

– И по материнской, и по отцовской – целиком. К сожалению, у меня нет никаких примесей, какими теперь все гордятся. Этого нет. Не знаю: хорошо это или плохо, но моя кровь чисто русская.

– В вашем доме звучала музыка?

– Да, отец иногда играл на рояле. Но он был, конечно, просто любителем и в основном играл фокстроты.

– По нотам?

– Нет, мне кажется, по слуху.

А вот мама всегда очень любила что-то напевать во время своих домашних дел. У нее был прекрасный слух, но она, я этого правда точно не знаю, кажется, не училась музыке специально.

И еще я помню, что когда она хотела отдать меня в музыкальную школу, я ей с возмущением сказал: “Мама! Там же учатся одни девчонки, и я туда ни за что учиться не пойду!”.

– А когда вам было уже не стыдно пойти в это “девчачье” заведение?

— Ну, это пришло гораздо позже, когда я уже окончил вательную школу<sup>2</sup>.

И вот, в этой музыкальной школе я по самоучителям учился играть сразу на нескольких народных инструментах. Причем никто меня к этому не понуждал. Возможно, это произошло еще и потому, что наш сосед по квартире (он, кажется, был химик по специальности) довольно часто играл на мандолине, и мне это явно нравилось, потому что именно первые свои уроки такой игры я как раз и брал у него. И затем я стал, почти сразу, учиться играть и на гитаре, и на балалайке. Но особенно полюбил все-таки мандолину и, в общем, выучился играть на ней довольно прилично.

Еще важно было здесь, по-моему, и то, что где-то в сорок четвертом году, или, скорее, в сорок пятом даже, у нас организовался такой небольшой самодельный ансамбль, с которым я довольно часто выступал в военных госпиталях с концертами.

— А на каком инструменте вы играли в этом ансамбле?

— Только на мандолине.

Я даже помню, что играл на ней Скрипичный концерт Чайковского. А поскольку там и строй, и аппликатура такие же, как и на скрипке, то мне всегда потом было довольно легко писать для этого инструмента. Я, например, прекрасно знал, какие удобно аккорды брать на скрипке, а какие нет.

А потом я захотел учиться игре на рояле и пошел — поскольку я уже был довольно взрослым, и ни о какой музыкальной школе не могло быть и речи, — пошел на вечерние курсы музыкального образования<sup>3</sup>. Помню, что занятия на них проходили сравнительно далеко от дома, а поскольку у нас инструмента не было, то я ходил также по вечерам заниматься еще и в детский сад. Он был рядом с домом. А потом мама купила рояль, конечно, не очень хороший — денег-то не было, но зато была радость. Много часов я проводил за ним, очень много играл по нотам, немножко пробовал себя в импровизации, то есть всё время видно испытывал потребность какую-то в постоянном общении с музыкой. И поэтому вот в 46 году, когда я окончил общеобразовательную школу, я решил поступать и поступил одновременно и на фортепианное отделение томского музыкального училища, и в государственный университет.

— Скажите, пожалуйста, эти курсы были при училище?

— Нет. Просто обычные курсы для любителей.

— А долго продолжались там ваши занятия?

— А я уже и не помню. Год, два, может быть, полтора. Мне просто очень хотелось подготовиться в училище.

— Кто из педагогов училища вам особенно нравился?

---

<sup>2</sup>Композитору исполнилось в это время 16 лет.

<sup>3</sup>«Курсы общего музыкального образования» (КОМО).



– По фортепиано я занимался у Ольги Абрамовны Котляревской. Прекрасный педагог, музыкант замечательный. Но особенно важным для меня оказались встречи с Евгением Николаевичем Корчинским. Именно с ним я впервые советовался о своих самых ранних сочинениях. Вот они-то и были моими первыми учителями по музыке, и о каждом из них я до сих пор вспоминаю с большой благодарностью.

Ольга Абрамовна – это была не просто педагог, который учит как поднимать или как ставить пальцы. Она жила музыкой, страстно её любила. Учеников же своих просто обожала. Очень хороший и добрый человек. Я помню, что мы все без исключения поверяли ей свои тайны, делились впечатлениями и очень её любили. А уж на уроки-то ходили с каким удовольствием (и на свои, и на чужие, кстати).

А Евгений Николаевич – личность несколько иного склада. Человек немножко суховатый такой, очень сдержанный; ученик Римского-Корсакова, правда не Николая Андреевича, а кого-то из членов его семьи, точно не помню; музыкант с прекрасным петербургским образованием, прочно связанный с этой замечательной школой Николая Андреевича Римского-Корсакова. Практически все теоретические предметы я проходил только у него.

– Это было интересно?

– Я считаю, что каждый должен через это пройти. Это необходимый базис музыкального мышления, слуха, памяти. В нем – всё то, что есть в первых уроках ребенка, когда его учат правильно ходить, или в тех занятиях начинающего пианиста, где ему ставят пальцы, локти, учат педализации и так далее.

– У вас были какие-нибудь проблемы в изучении теоретических предметов?

– Конечно, были. Плохо было с сольфеджио, поскольку поздно я начал им заниматься, и к тому времени у меня не был развит слух так, как этого бы хотелось. Ведь для композитора развитие слуха и внутреннего и внешнего – это одно из главных условий активной работы. А для меня это оказалось еще и роковым препятствием при поступлении в Московскую консерваторию. Ведь когда я приехал поступать в нее, я же не только по сочинению провалился, но и по сольфеджио тоже: я не смог написать диктанта, потому что мы в училище не то что трехголосных, но даже и двухголосных диктантов не писали. Это была моя большая беда, что в Томске преподавание сольфеджио велось из рук вон плохо.

– А гармония?

– По гармонии было лучше, но, как выяснилось уже потом, в консерваторской учебе, тоже не достаточно широко и академично.

Лучше всего было с анализом, поскольку Корчинский им в основном и занимался. А это для меня как будущего композитора было очень необходимо. Он хорошо умел связать технику с художественным результатом и, тем самым, как-то исподволь, прививал любовь к анализу музыки

разных композиторов, закладывал в нас потребность постоянно искать связи между тем, что нравится в музыке, и тем, какими путями композитор приходит к этому.

– Корчинский был теоретик по специальности?

– Конечно. И к тому же ленинградец.

– Почему ленинградец?

– А он, как и очень многие другие специалисты этого города, был еще в военное время эвакуирован к нам в Томск. И говоря откровенно, нам здесь – и в училище, и в университете – в этом отношении очень повезло. В частности, вот я и диплом университетский писал у совершенно замечательного человека, умного, оригинального, который оказал огромное влияние на меня и как на человека, и математика, и даже музыканта. Это был Захар Иванович Клементьев.

– А почему и “даже музыканта”?

– Удивительно яркий человек, потому что: знал не только математику, но и литературу художественную в огромном числе и очень, очень любил музыку.

– Вы много работали с фортепиано?

– Очень много. И много работал с ним, и на концертах выступал в консерваторском ансамбле. А поскольку в консерватории я занимался в классе специального фортепиано, то, естественно, что-то обязательно и довольно часто играл на концертах и как солист.

– А у кого вы занимались в классе по ансамблю?

– У Марка Владимировича Мильмана.

– А что вы у него играли?

– Да самые разные сочинения.

– И все же?

– Ну, это трудно вспомнить...

Я помню, например, как мы играли Сонату Мясковского для альты и фортепиано, как играли «Увертюру на еврейские темы» Прокофьева, Квинтет Шостаковича... Много было и старинной музыки. Я вообще, кстати, всегда любил играть и в четыре руки. Это было и в Томске, и в Москве. Когда я жил в консерваторском общежитии – это были девять лет неповторимой особенной студенческой жизни, то я со своими друзьями, особенно с сокурсником Николаем Копчевским, музицировал без конца. Всё, что нельзя было услышать – пластинок, практически, никаких не было, – мы всё старались играть вместе. В особенности классику симфоническую и камерную.

– У вас были какие-нибудь технические проблемы в игре на фортепиано?

– Естественно, а как же их быть не могло: если человек не начинает играть на инструменте в пять – шесть лет, то потом уже стать концертирующим музыкантом ему очень трудно. И то, что я начал заниматься музыкой, игрой на рояле где-то в 15-16 лет, – это, конечно, сказалось в даль-

нейшем на многом, даже на жанровом репертуаре моих собственных нений. Однако тем не менее, я играл в училище довольно сложные произведения, например тот же Первый фортепианный концерт Бетховена. Да и в Московской консерватории, учась в классе специального фортепиано у Владимира Сергеевича Белова в течение трех с половиной лет, я сыграл несколько довольно сложных фортепианных программ.

Но, вообще, такому вот полному растворению в занятиях по фортепиано, да и в самой музыке, мне ведь в те годы препятствовало и еще одно, пожалуй, не менее сильное моё “влечение”. Я все время тогда “раздваивался”. В Томске я же занимался и в университете – очень увлекался математикой, без конца покупал самые разные и самые сложные книги по ней; был председателем научного общества своего факультета. В общем, душа просто буквально разрывалась тогда.

– А что вас влекло в математике?

– Это сложно, Дима!

– И все-таки.

– Ну, в особенности меня увлекали так называемые абстрактные аспекты математики. Почему-то больше всего увлекался топологией, теорией множеств – теми пограничными областями математики, где торжествует самый высокий дух мысли, где математика уже не всегда наука, а скорее и во многом больше искусство; где её границы, практически, те, что трогает и музыка и те, что трогает и религия.

– Наверное, неслучайно многие выдающиеся математики были искренне верующими людьми.

– Ну, конечно! А как же иначе?!

– А когда вы почувствовали в себе склонность к математике?

– У меня не было к ней каких-то особых влечений. Просто ведь отец всегда как-то влияет на сына. Очевидно, и здесь было то же самое. Он был очень ярким и сильным человеком... Да, скорее всего, от отца, хотя я и очень мало видел его.

– Это было, вероятно, бессознательным подражанием ему, данью какого-то сыновнего уважения?

– Нет. Я так не думаю. Это не бессознательное подражание отцу. Просто, понимаете, у папы была большая научная библиотека, и эти книги – не знаю, куда сейчас пропала эта библиотека, – но они всегда у меня в сердце. Для меня это были самые дорогие шкафы. Я постоянно залезал в них, хотя мне было еще только двенадцать – четырнадцать лет – мальчишка совсем, – часто брал книги и читал.

Кроме того, в классе шестом или, может быть, седьмом я вначале очень увлекся химией. У нас в квартире была большая старая русская печь, топилась она дровами, естественно. И я, в общем, еще совсем мальчишкой, эти дрова и пилил, и колол, и в дом таскал, и печь сам топил. Печь была просто замечательная. В ней можно было печь и пироги, и хлеб и, в об-

щем, что угодно. Ну, а я к тому же еще любил устраивать с участием этой печи и свои химические опыты, вплоть до приготовления пороха. А это иногда кончалось и взрывами – маму это очень пугало, ну и наших соседей, конечно.

– А почему и соседей? Разве вы жили в квартире не одни?

– Нет, конечно. У нас были две комнаты в общей довольно старой и небольшой квартире, а в других двух жили наши соседи. Ну, а кухня вместе с этой замечательнейшей печкой была, естественно, общая. Так что от моих опытов страдала не только она сама, но и ни в чем неповинные люди.

А потом наступил новый период, когда я очень увлекся астрономией... Меня всегда тянуло к звездам. Я даже помню, что если меня, совсем маленького, мама спрашивала: “Кем ты хочешь быть?”, – то я всегда отвечал, что хочу быть летчиком... И вот когда пришло увлечение астрономией, я даже сам сконструировал телескоп. Это было, по-моему, в классе восьмом или девятом. И еще помню, что мама никак не могла уложить меня спать, потому что я постоянно просиживал с ним допоздна и, естественно, у открытой форточки. Мечтал, так сказать, и изучал движение светил... Не больше и не меньше... Правда, не только мечтал, но и книги читал по астрономии. Сам покупал их и много читал. И мама покупала мне массу этих книжек.

А потом я окончил свою десятилетку и решил поступать в университет. Томск всегда славился своим университетом. Это был в те годы один из старейших вузов нашей страны, и не только старейших, но, пожалуй, и самых интересных, и самых оснащенных университетов всей России. И расположен он замечательно: в огромном парке стоят старые здания, выстроенные где-то в начале – нет! по-моему, в середине прошлого века. И для меня, когда я был мальчишкой, университет был вот таким вот храмом, куда мне мальчишкой очень хотелось войти. И я вошел в этот храм. Вначале это был физико-математический факультет, но потом, когда я понял, что меня гораздо больше влекут абстрактные стороны науки, чем конкретные, я просто перешел на механико-математический. Там я поступил “в класс” Захара Ивановича Клементьева, который читал у нас “Функциональный анализ”. Удивительно яркий и одаренный человек. Помню, как он страшно увлекал нас всех, когда прерывал свои лекции и читал по памяти большие цитаты из Шекспира и других писателей, поэтов, комментировал научную информацию большими параллелями из области искусства. И поэтому вот, я думаю, вместе с этим моим переходом с физики на математику происходил и мой поворот к музыке, к которой меня тянуло все больше и больше. Ведь музыка – самый абстрактный вид искусства в хорошем смысле слова. То же самое, как математика в науке – это наиболее абстрактный из всех типов человеческого мышления в высоком смысле слова.

– “Музыка чисел” – вероятно, одно из удачных и неслучайных определений, связанных с абстрактностью такого мышления.



– Конечно. Но окончательно я понял, как огромно значение зыкальной архитектуры, поиск её совершенства в музыкальном творчестве только лет через десять после окончания консерватории. Понадобилось целых десять лет! чтобы научиться понимать столь, казалось бы, вот очевидное; но здесь уже ничего не сделаешь – видно таким уж я уродился.

Сочинение, если в нем нет совершенной архитектуры, если оно не выстроено идеально, то оно рушится так же, как и всякий плохо построенный дом. Если архитектор не знает свое ремесло, его творение не будет стоять века. То же самое и в музыке: если ты не знаешь свое ремесло, а ремесло это – ремесло техническое, это то, что называется профессионализмом, то все здания, которые ты строишь, они все будут построены плохо, они все рухнут...

И вот только тогда – через десять лет напряженного своего самообучения, своей второй, так сказать, но уже не школьной консерватории, – только тогда вот я как раз и понял, что логика музыканта... она очень во многом напоминает и логику математика.

У Анри Пуанкаре есть замечательная книга о математическом мышлении. Но фактически, – это книга, написанная о композиторе, о том, как композитор пишет музыку: работа настоящего математика, математическое творчество, оно не имеет принципиальной разницы с творчеством композитора, художника, архитектора и так далее.

– Однако часть людского рода полагает, что эта параллель, что сама только мысль даже о возможности каких-либо сознательных подсчетов, вычислений отрывает творческий процесс композитора от мира эмоционального...

– Это дилетантская точка зрения. Это позиция человека, который на самом деле не понимает природы ни того, ни другого. О каком архитектурном совершенстве может идти речь в оценке здания, где камни валяются друг на друга без всякого видения его внутреннего содержания, без всякого видения функциональной предназначенности каждого из этих камней и тех частей здания, что из них складываются; о каком эмоциональном совершенстве скульптурного образа может идти речь, если его создатель не владеет резцом, не знает законов гармонии человеческого тела, человеческой мимики, жеста, а лепит и режет всё только по своему дилетантскому наитию, а в результате – всё криво, уродливо, всё отвратительно, страшно.

– А как же тогда должно обстоять дело с художественной интуицией, с озарением?

– Творческая интуиция при сочинении музыки всегда находится рядом с творческим разумом: если вы возводите музыкальное здание, то его архитектура должна обязательно быть совершенной, – ведь каждая ошибка здесь обязательно приведет к преждевременной смерти этого здания....

Конечно, никакой расчет сам по себе не даст духовной глубины – это никакая не гарантия, тем более если творец не ищет новых путей. Но

не зная старого, и в том числе старых школ “подсчетов”, “вычислений”, без которых не обходился, как известно, ни один настоящий мастер, и, тем более, не зная всего того, что накопилось нового в этой технике вычислений за последние десятилетия, и, тем более, тех художественных удач, в которые они вылились, я думаю найти такие пути невозможно. Можно, естественно, обходиться в своей работе и только прежними приемами, только слегка обновляя их. Но я считаю, что всякое новое – эмоциональное новое, художественное новое, – они всё равно приведут любого художника к необходимости работать с новыми кистями, так сказать, с новыми красками, с новыми комбинациями красок, а следовательно, и к необходимости подумать: подумать над тем, как их, например, приладить друг к другу, то есть, опять же, к необходимости и по-новому вычислять всё это, связывать все эти вычисления со своей эмоциональностью, но, конечно, обязательно, подчинить эти вычисления этой своей эмоциональности...

– А как происходило ваше поступление в консерваторию? Это было, кажется, в пятидесятом году?

– Да, в пятидесятом...

Когда я приехал в Москву, я сразу пошел в Московский университет, побился к декану математического факультета и рассказал о своем желании совместить музыкальное профессиональное образование и математическое. У нас была довольно длинная беседа. И он согласился мне помочь с переводом на последний курс из Томского университета в Московский, несмотря на то даже что я уже начал писать в Томске свою дипломную работу. И таким образом, одна из проблем была улажена довольно легко, но вот вторая – само поступление в Московскую консерваторию – оказалась непреодолимой, поскольку я провалился на экзаменах.

– На каких экзаменах?

– На самых важных – по специальности и сольфеджио.

– А почему на специальности?

– За отсутствием композиторских способностей.

– Замечательно. А если серьезно?

– А я и не шучу. Я очень хорошо помню эту бумажку, на которой было сочно так – жирно написано: “за отсутствием композиторских способностей”.

– А почему вы решили, что эти способности у вас все-таки есть?

– Я тогда увлекался музыкой Шостаковича, был с ним в переписке. И когда вот я собрался поступать в Московскую консерваторию, я, естественно, спросил у него совета и он написал мне в одном из писем (оно, кстати, у меня сохранилось, я потом вам его покажу), что я должен обязательно учиться.

– А что было после провала?

– Вернулся в Томск. Проучился там полгода. При чем занимался в основном только математикой, писал диплом. А потом на два с

виной месяца опять приехал в Москву и договорился, чтобы меня взяли на четвертый курс музыкального училища при Московской консерватории.

– Вы останавливались у Шостаковича?

– Нет. Я жил в общежитии на Трифоновской улице...

Под окнами ходили поезда Рижского вокзала. Поскольку денег никаких не было у меня, то на трамвае я ездил “зайцем” и чаще всего сзади вагона на буфере. Естественно, что и сгоняли с него, и высаживали из вагона, и в милицию отводили за это. Помню даже, что если я покупал хлеб или треску, то всегда рассчитывал так, чтобы хватило на обратный трамвай до Трифоновской.

Но всё остальное – я имею в виду учебу – было на лучшем уровне, потому что занимался тогда у очень хороших педагогов. По сочинению – у Анатолия Николаевича Александрова, который, как раз, был одним из тех экзаменаторов, которые не нашли у меня никакого таланта. Но, тем не менее, я хотел в училище пойти именно к нему.

– Почему?

– Мне нравилась его музыка. Это был представитель старой русской школы, связанной во многом с Танеевым. А Танеева я всегда любил и люблю до сих пор. Но, к сожалению, уроки эти мне дали не так много, как хотелось бы, в отличие от Шебалина, у которого я учился уже позднее в консерватории. У Александрова была дурная, на мой взгляд, привычка, к которой Шебалин никогда не прибегал, – он, если его что-то не устраивало у ученика, брал в руки ластик, стирал все и сам писал другие ноты – менял мелодию, менял гармонию. Однако при всём этом он был очень хорошим музыкантом и прекрасным, кроме того, пианистом. Мы с ним очень много играли в четыре руки. А если уж его попросишь одного что-то исполнить, то он безоговорочно садился за рояль, брал ноты и играл. И очень, конечно, как и многие композиторы, любил играть свою собственную музыку. Я помню, как однажды он сыграл даже целиком – с начала до конца – свою оперу «Бэ-ла» по Лермонтову. Вообще, откровенно говоря, тогда мне его музыка нравилась, особенно вокальная.

– А каким образом вам удалось ликвидировать свои пробелы в сольфеджио и гармонии за два с половиной месяца? Что помогло здесь больше всего?

– Желание. Первое – желание, а второе – очень хороший педагог – Дмитрий Александрович Блюм, у которого я занимался на четвертом курсе Мерзляковского училища. Занимался он со всеми, не жалея ни времени, ни сил, ничего не жалея. Блестящий сольфеджист. И только благодаря ему – я думаю – я и смог сдать экзамен в Московской консерватории.

Что же касается гармонии, то здесь те небольшие уроки, которые я получил у Игоря Владимировича<sup>4</sup>, все они настолько оказались важными,

---

<sup>4</sup> Игорь Владимирович Способин.

что в память на всю жизнь врезались. Потрясающий человек, большая, очень яркая личность. Это был человек остроумный необычайно и, конечно, великолепный профессионал. Жаль только, что я учился у него очень мало.

— Желание и отличные педагоги — это, конечно, очень много, и это — ваша большая удача. Но мне кажется, что для успешного развития всякого музыканта, и тем более композитора, неплохо иметь и какие-то специальные музыкальные данные?

— Ну, во всяком случае, абсолютного слуха у меня не было никогда. Но говоря откровенно, мне это совсем не нужно в работе, а вне работы и тем более.

Композитору необходим внутренний слух. Чем он богаче, чем развитее, тем лучше и для него самого, и для его слушателей. Если бы его у меня не было, то я бы просто погиб. Вы только представьте себе те девять лет, что я прожил в консерваторских общежитиях: сначала в пятнадцатиместной комнате, потом на Дмитровке в семиместной, и уж только последний год или два в двухместной комнате вместе с композитором Флярковским. Ну, и как в таких условиях писать музыку?

— Но можно было бы брать класс в консерватории или в училище.

— Во-первых, Дима, эти классы всегда были заняты даже в вечернее время, а в дневное я все время бегал по домам и давал уроки математики. Вначале мне мама очень помогала. Ну, а как она могла помогать, если одна на себе всю семью тащила, да и какая это была тогда жизнь у всех нормальных людей? Вот и бегал по этим урокам. Кроме того, ведь еще работал и на курсах музыкального образования в Доме народного творчества: занимался с баянистами, учил там самостоятельных композиторов. Жить было очень трудно. И, кроме того, придешь в консерваторию — то где-то концерт Рахманинова играют, в другом конце — Листа этюды, — ну как писать музыку? Это, практически, невозможно. Нельзя никак. Для того чтобы писать, нужно сосредоточиться, нужно всё прослушать. А если со всех сторон несется шум и гром, то это совсем невозможно. Поэтому я обычно уходил в читальный зал Ленинки, просиживал там часы — и, фактически, всё, что я сочинил в то время, я написал без всякого рояля. И работать было больше негде. Особенно если пишешь сочинение не для фортепиано, а, скажем, струнный концерт. В общежитии для этого вообще не было никаких условий: либо вокалисты пьяные что-то орут, либо гости к ним бесконечные приходят, либо кто-то там распевается, или играет на скрипке в той же комнате, или на рояле долбит какие-нибудь идиотские эстрадные куплеты. Поэтому и приходилось бежать куда-нибудь. А куда бежать? Денег у меня для своей квартиры не было, и я уходил в читальный зал. И вот то, что я девять лет проработал в читальном зале и вынужден был писать музыку, делая огромные усилия, чтобы всё это в себе услышать, понять, правильно ли она записана, — вот всё это и помогло, в конце концов, развиться тому, что я считаю главным для композиторской работы — внутреннему слуху.



– И эти сочинения дальше уже не правились вами?  
– Нет, почему же? Потом уж я приходил в консерваторию и провёл. Ошибки, конечно, находились и исправлялись. Но, говоря без ложной скромности, их было всё меньше и меньше.

– А сочинения для фортепиано вы пишете с инструментом?

– Нет. Даже если это большая, сложная фортепианная пьеса – все равно, независимо от формы, я пишу её, ни разу не притронувшись к роялю. И считаю, что это необходимо. Шостакович мне постоянно говорил, что музыке надо писать без рояля, без инструмента. То же самое и я постоянно твержу своим ученикам.

А сейчас я вообще пишу без рояля. Абсолютно всё.

– И никаких исключений?

– Нет, исключения есть, конечно. Но все они связаны с театральной и киномузыкой. Вот здесь почти всегда я сижу за инструментом.

– А почему это происходит именно с такой музыкой?

– Потому что, когда я пишу то, что считаю сам необходимым, то всё это у меня выстраивается как естественный результат подчинения каким-то внутренне услышанным идеям, то есть здесь я только сам, здесь только моё, и я все это прекрасно слышу без всяких инструментов. И совсем другое дело в кино или в театре. Здесь я часто должен, как говорит Альфред<sup>5</sup>, надевать чужую, непривычную для меня маску. Причем режиссер, который заказывает вам музыку, он, как правило, никогда не может найти слова, чтобы объяснить вам, что ему нужно. А иногда и вовсе говорит совершенно противоположное тому, что хочет от вас получить.

Я сейчас вспомнил довольно характерный в этом отношении случай на Мосфильме. Мне о нем рассказывала Лукина, которая в свое время была там главным музыкальным редактором. Однажды, когда Арам Хачатурян писал музыку к какому-то важному фильму и про какого-то очень знаменитого человека, то режиссер требовал от него для эпизода, где этот человек умирал, какой-то особой музыки. “Мне здесь нужна симфония!” – кричал он. Хачатурян приносит один её вариант, другой её вариант, третий, десятый варианты – режиссеру всё не годится. В конце концов, Хачатуряна снимают с фильма и отдают его Крюкову, Николаю Крюкову – кинокомпозитору, который в этом деле не одну собаку съел. И, надо сказать, с большим успехом. И тот вместо симфонии в этом эпизоде один раз ударяет в литавру. Режиссер, понимаете, весь в слезах: “Вот это то, именно то, – говорит он сквозь слезы, – что мне здесь и нужно было”.

И это не анекдот. Это нормальное явление в театре и кино. Иногда один удар – “бум” или “бах” – в литавры работает сильнее в нужный момент, чем целая симфония.

---

<sup>5</sup> Альфред Гарриевич Шнитке.

Так что, работа с такой музыкой очень сложна по-своему. И сложна еще и тем, что каждый новый спектакль и каждый новый режиссер – это всегда новые проблемы стиля, звука, манеры письма и так далее до нежности. Работать здесь очень сложно. Поэтому и приходится работать с инструментом или там с инструментальными какими-то ансамблями уже не только через внутренний слух, но и внешний.

Вот, скажем, я писал музыку к спектаклю в театре Ермоловой, где Саша Калягин делал этот спектакль. Актеры очень хорошие. Вицин блестяще сыграл Сумасшедшего. Так вот всю музыку я написал только на струнах рояля, абсолютно всю. Причем это была не импровизация, а очень продуманная в каждом звуке музыкальная композиция. С другой стороны, если взять «Театр Клары Газуль», который я делал для телевидения, или фильм Миши Казакова «Безымянная звезда», то здесь музыка – вся на грани с таким изящным джазом. В «Трех сестрах» на Таганке, в «Доме на набережной» или в «Преступлении и наказании» и так далее – везде совершенно отличный подход к музыке, везде приходилось делать усилия для того, чтобы писать её, везде нужно было менять маску, менять манеру письма. И это понятно, и это правильно. Конечно, какая-то твоя часть всё равно здесь присутствует, но твой чисто авторский, так сказать, собственный стиль, он редко когда может подойти к чужим спектаклям и фильмам.

– И, наверное, нельзя, в принципе, переносить музыку из одного спектакля в другой. Во всяком случае, в больших объемах.

– Ни в коем случае. Здесь всё либо одно целое, либо друг другу ненужное вовсе.

Я помню, как Любимов сказал мне: “Эдисон! Вынь из «Трех сестер» музыку – спектакля нет, исчез, разрушен полностью”. Для Любимова музыка в спектакле бывает иногда даже более важной, чем игра отдельных актеров. Это сердце его драматургии. Но есть здесь и обратная сторона – я имею в виду театральную музыку. Вынутая из спектакля, она, даже если достаточно хороша в спектакле, сразу теряет всё или почти всё в своей функциональной значимости. Попросту говоря, она сразу теряет свою функцию, свое значение. И это, кстати, одна из причин, по которым я никогда не делал из своей киномузыки или театральной концертных сюит. Скажем, из того же фильма «Идеальный муж» можно бы сделать прекрасную сюиту. То же самое с музыкой, которую я написал к «Кабале святош». Блестящая, кстати, постановка была в Современнике с Игорем Квашой.

– А Ваша работа в кино и театре в те годы – это была потребность композиторской души или, скорее, материальная?

– Я бы сказал, что и то, и другое. Потому что в шестидесятых годах да и позднее передо мной были закрыты, практически, все двери к обычным источникам существования. Я имею в виду покупку моих произведений какими-либо официальными органами. Ведь мой первый договор с министерством культуры СССР и первое сочинение, которое оно приобрело у

меня, – это 1986 год! Чуть раньше моего шестидесятилетнего юбилея. До этого ни радио, ни телевидение, ни министерство – никто и ничего не заказывал. А у меня в те годы была первая семья с двумя хорошими детьми, мама, которой я всегда помогал и хочу это делать как можно дольше. Как жить? Были просто ужасные периоды. Подчас вынужден был даже продавать свои книги, чтобы купить для детей и хлеб, и вещи. Это было очень тяжело и нехорошо как-то. Хотя, конечно, в этом ничего, по-моему, постыдного нет.

– Нет, конечно.

– Искал же я работу постоянно. Брался буквально за всё.

– За что, например?

– Ну, например, для издательства «Музыка» делал очень много переложений и делал их много лет подряд.

– Это были заказные работы?

– Да, в издательстве тогда работал мой большой друг – Коля Копчевский. Я очень его любил. И он иногда устраивал мне эти заказы.

– А что это были за сочинения?

– К счастью, самые разные. Я делал, например, четырехручные переложения сочинений из классической музыки. Причем специально в качестве детского репертуара. А это, надо сказать, было не очень просто в техническом отношении, но зато очень полезно для меня как композитора. Делал и переложения для мандолины, для гитары. Делал оркестровки для оркестра народных инструментов.

– Но мне кажется, что это не могло бы полностью обеспечить вашу семью. Оплата такой, в общем-то, очень емкой работы, была всегда невысокой.

– Ну, конечно. Она и сейчас такая же, если теперь вообще что-то могут заплатить в издательстве.

То, что меня особенно выручало в то время, так это работа в документальном кино. Если бы не она, я бы просто умер с голоду. А в документальном кино я работал очень много. Этот «Лихов переулочек» – это была моя настоящая кормушка. Да и фильмы были часто довольно интересные. Для них музыку я иногда писал просто с наслаждением. Очень уж заводил материал.

– А с кем вы работали в Лиховом переулке?

– Со многими.

– Например?

– Один из первых и хороших фильмов я сделал с Земякиным – «Далекая Австралия». Это была прелестная, поэтичная зарисовка и с очень, кстати, большой музыкальной дорожкой. Почти на целый час. Хорошие фильмы были сделаны и с Лисаковичем, Виктором Лисаковичем. Талантливый режиссер. Мне вообще везло на режиссеров в документальном кино... да и в художественном. Но, всё-таки, три четверти документальных кар-

тин, которые я сделал, делались только для того, чтобы заработать деньги.

Платили, конечно, мало, хотя самой музыки приходилось в каждом фильме писать очень много. Правда, по сравнению с театром это оплачивалось значительно выше. Вот, скажем, на Таганке по старым расценкам самая большая оплата была семьсот рублей за спектакль, то есть в послехрущевском, так сказать, исчислении 70 рублей.

— Но в те годы этот театр ведь был только, практически, одна малая сцена.

— Это так, конечно. Но и в других театрах было не лучше. Тем более что никаких авторских отчислений со спектаклей мне вообще не платили. Да и с чего им платить, когда билеты на Таганку всегда были очень дешевые? Я не переставал там работать просто потому, что мне нравилось работать с Любимовым. Всегда нравилось. Не говоря уже о том, что мы с ним всегда были настоящими друзьями. Ну, об этом, если вам интересно, я бы хотел поговорить в отдельной беседе, потому что моя работа на Таганке — это огромный период моей жизни. Все свои, практически, самые лучшие спектакли я делал именно там и именно с Любимовым. Буквально всё, начиная с «Маяковского», «Дома на набережной», с «Преступления и наказания» и «Живого» (по Можаяву), за которого я, кстати сказать, деньги получил только через двадцать один год после постановки. Всё те же несчастные 70 рублей.

— Документальные фильмы были для вас всегда только иллюстрации к кадру или нечто большее?

— Всё зависело только от содержания фильма.

— А как складывались ваши университетские дела во время подготовки ко второму “походу” на Москву?

— Было очень трудно. Для того чтобы сдать в нем госэкзамены, защитить диплом, пришлось оставить занятия в Москве и срочно перебраться в Томск. Однако всё прошло довольно хорошо. И когда закончил я университет<sup>6</sup>, то получил рекомендацию в аспирантуру. Более того, меня даже уговаривали остаться на кафедре в качестве одного из ведущих педагогов, и все прочили, и в том числе Захар Иванович Клементьев, блестящее математическое будущее. Ну, и естественно, для меня всё это было большим искушением. Что было делать? Я не был уверен, что снова поступлю в консерваторию. Боялся, что вот поеду во второй раз и опять с таким же треском провалюсь. Поэтому согласился на все предложения, сдал экзамены в аспирантуру. Были даже мысли — совмещать её с консерваторией. Однако когда приехал в Москву и всё же поступил в Московскую консерваторию, то все эти проблемы как-то ушли, перестали быть интересными для меня.

— А в консерватории как у вас обстояли дела с академической гармонией?

---

<sup>6</sup> Диплом с отличием.



– Мне ужасно не нравилось решать задачи по гармонии. Учился я у Мутли – хороший педагог и очень добрый человек. Но очень рассеянный. А мы этим, к сожалению, пользовались направо и налево.

– И каким это интересно образом?

– А очень даже просто. Носили ему одни и те же задачи по несколько раз, а он их правил и правил заново.

– Эдисон Васильевич! Какие имена открылись вам раньше всего в мире музыки?

– Очень многие. В Томске – вначале и очень долго, на всю мою жизнь, русская классика. Как получу стипендию в университете, так сразу накуплю клавиров, партитур. В особенности клавиры опер русских композиторов; партитуры было купить и трудно, и дорого. И потом целые дни проводил за роялем с этими нотами. Я помню, как того же «Князя Игоря» я сыграл в Томске, ну, не меньше тридцати-сорока раз. То же самое с «Борисом Годуновым» Мусоргского. Любил «Снегурочку» и особенно обе оперы Глинки. Это были мои, так сказать, кумиры и боги. А вот «Руслана» и «Сусанина», которые я мальчишкой буквально до дыр проиграл, так сказать, протер, я с собой потом и в Москву привез. Они все здесь стоят рядом с «Пиковой дамой», «Евгением Онегиным» и многими другими клавирами. Чайковского я очень любил. Хотя сейчас понимаю, что у него много музыки и не очень хорошего вкуса, как в «Евгении Онегине», и иногда даже почти дурного. Но в целом эта опера всегда для меня полна какого-то обаяния и шарма. Особенно я люблю «Пиковую даму». Но были оперы, которые мне никогда не нравились. Скажем, тот же «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Я и в училищную пору её не понимал, и сейчас не понимаю. Помоему, это слабое и очень плохое сочинение.

Однако наибольшее влияние на меня оказал в училище, пожалуй, Скрябин. Я тогда читал о нем, практически, все книги, какие можно было достать, играл все его сочинения. И тогда же я начал интересоваться Прокофьевым и особенно Шостаковичем.

– С его именем у вас, наверное, связано очень многое?

– Очень многое. Очень.

Я думаю, что если бы не его внимательное отношение ко мне и к моим занятиям композицией, в частности то может быть нам сейчас бы с вами и не пришлось бы беседовать.

– Что вы имеете в виду?

– А то, что когда мне надо было решать свою судьбу: либо продолжать жить в Томске и оставаться при университете преподавать математику, либо ломать всю жизнь, начинать всё с нуля, ехать в Москву, всем абсолютно рискнуть, наконец, жить в диких условиях для того, чтобы стать композитором, то я выбрал как судью для себя Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В то время для меня это была самая авторитетная фигура.

Я собрал свои сочинения (копии, конечно, забыл сделать) – странно, что они не пропали, что дошли до Москвы, – и послал Шостаковичу. Причем я не знал даже его адреса, а послал, как говорится, на деревню к дедушке. И представляете, как я был поражен, когда получил от него большущее письмо на десяти страницах (я его, конечно, сохранил). В нем он подробнейшим образом проанализировал каждое моё сочинение. Еще он задал мне массу вопросов, поскольку не знал ни моего возраста, ни образования. Да и вообще ничего не знал. Но уже в следующем письме, после того как я ответил на эти вопросы, он написал мне, что я обязан стать композитором. Насколько это было для меня важным, переоценить трудно. Личность Шостаковича – это нечто исключительно яркое, большое. Рядом с ним нельзя было не испытывать обаяния и влияния его огромной и музыкальной культуры, и человечности. Конечно, как справедливо у нас говорят, это был человек и достаточно противоречивый, но всё это уходило куда-то, казалось всегда неважным рядом с ним. Я его очень любил, и сейчас это чувство осталось во мне. Однако, практически, он мне никогда не оказывал никакой специальной помощи. Никогда и никуда меня не пристраивал, не помогал приобрести ни одного заказа или заключить какой-нибудь договор, ничего. И слава Богу!

– Почему так?

– Я думаю, что это могло бы многое испортить в наших последующих отношениях. Если бы я был зависим здесь от него, то не смог бы правильно принять многие его профессиональные советы. Но главное, не сложилась бы наша будущая многолетняя дружба. Не было бы простоты в общении. Я терпеть не могу здесь никакой подчиненности или зависимости. Обязательность, внимание, наконец, профессиональный нелицеприятный разговор – да! Но пресмыкание во имя чего-то – на это я никогда бы не пошел. Я всю свою жизнь, пока он был жив, показывал ему свои сочинения. Особенно вначале. Буквально каждую свою ноту, каждое сочинение, – я всё это показывал ему. Конечно, с годами я постепенно становился самостоятельнее и стал относиться к его советам несколько более сдержанно. Но это и понятно. Нельзя же всю жизнь ходить в коротких штанишках. Это естественно.

– А влияние его стиля проявило себя в ваших произведениях?

– Конечно. Но в основном в консерваторские годы. Я помню моё первое Фортепианное трио<sup>7</sup>, которое я написал на третьем курсе. Так там буквально всё – “Шостакович”. Даже Шебалин мне тогда сказал: “Эдик! Это не ваше, не ваша индивидуальность”. А потом добавил: “Придет время, когда вы поймете, что ваша натура далека от Шостаковича, – она совсем иная”. Он говорил, что моё будущее в языке «Ноктюрнов» на стихи китайского поэта Бо Цзюй-и. Особенно в романсе «Флейта на реке».

---

<sup>7</sup> Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 1.

– И если судить по «Солнцу Инков», то он оказался провидцем.

– Да. Вы правы. Я и сейчас, так сказать, задним числом, вижу, что этот цикл, скажем, та же его часть «Красный вечер» – это по существу почти то, что заложено в звучании «Флейты».

– А как долго протянулось ваше увлечение Прокофьевым?

– В свое время, когда я работал над статьей о сонатной форме в творчестве Прокофьева, я буквально изучил всё его творчество. Нет ни одной страницы, которую я бы не проанализировал, не просмотрел. И вот где-то, в этот же период я как раз и понял, что Прокофьев как композитор для меня кончился, что ничего я в нем не возьму и что моё увлечение им было, пожалуй, даже серьезной ошибкой.

– Почему же ошибкой?

– А потому, что его мир и язык этого мира – всё не моё это, всё чужое мне, чуждое.

– А кто был дальше?

– Многие. Очень многие и очень разные. Например “русский” Стравинский. Единственное сочинение, которое на меня как-то всегда производило большое впечатление и всегда влекло – «Симфония псалмов». Правда, сейчас я в нем разочаровался полностью. А вот его классику так называемую я никогда и не понимал. Думал, что с годами это пройдет. Однако вот, не прошло. Ни его «Пульчинеллы», ни «Игры в карты», ни Концерта скрипичного я так и не смог понять. Это музыка оказалась для меня чуждой, совсем закрытой.

– А из более поздних его сочинений?

– Абсолютно ничего. Я считаю, что всё это довольно слабая и посредственная музыка. Всё лучшее из того, что написал Стравинский, было написано в России и кое-что только в последние годы.

– И даже такой громадный пласт его творчества, который обычно связывают с понятием “неоклассическая культура”, вам тоже кажется не совсем удачным?

– Я вообще считаю, что не только у Стравинского, но и во всей музыке нашего времени эта неоклассика ничего, кроме вреда, музыке не принесла. Возьмите хотя бы того же Прокофьева. Ведь у него, практически, нечему учиться. Всё это было у других.

– Но разве новизна языка – это основное достоинство композитора? Мне лично, правда, не каждый день и не при всяком настроении, но общаться с Прокофьевым интересно.

– Если с ранним, то тут, пожалуй, я бы с вами и согласился в чем-то. Но, в конце концов, это дело вкуса. Я же имею в виду отсутствие того индивидуального “стиля Прокофьева” у Прокофьева, который бы со временем (и достаточно большим) мог остаться по-прежнему узнаваемым, особенным, то есть тем, что оставили великие и сейчас: Моцарт, например, Бах и многие другие. Ведь их язык – это, конечно, тоже ассимиляция

чества их предшественников, да и современников тоже, но на таком уровне, на такой профессиональной высоте, в такой, если хотите, образности, что начисто забываешь, что и откуда взято. У них свой язык и свой образный мир. Он неповторим. Неповторим в том смысле, что принадлежать не сможет больше никому и никогда. Всё будет в лучшем случае хорошим плагиатом. А как вы его назовете – неоклассицизм, неоромантизм, полистилистика и так далее – это всё только игра в слова. Обогащать свой язык необходимо. Обязательно необходимо, но только так, чтобы никто и никогда не хотел бы проявлять свою эрудицию: "О! Это из Баха. О! Это из Скрябина", – и так далее. Конечно, всё и всегда берется откуда-то в начале, когда учишься ходить в композиции, но затем ...

– Однажды вы произнесли слова "моя вторая консерватория" в связи с шестидесятыми и началом семидесятых годов. Вы имели в виду как раз новые пути своего "хождения" по неизвестным вам стилям и техникам?

– Да. Но не только это. А, прежде всего, изучение творчества композиторов для меня малоизвестных, либо совсем неизвестных. Ведь вся современная музыка в те годы, даже Дебюсси и Равель, но особенно Дебюсси, не говоря уже о Стравинском, Бартоке и тем более второй венской школе – всё это было запрещено. Их сочинения не только не исполнялись, но и были запрещены для выдачи в любой библиотеке. И не только студентам, но даже педагогам. И когда я закончил консерваторию, то прекрасно понимал, что есть огромный период музыкальной истории, который для меня совершенно неизвестен. Поэтому последующие десять лет я целиком занимался самообразованием. Я почти ничего не писал в это время. По крайней мере, для большого оркестра. Возьмите, к примеру, какой-нибудь из этих годов. Скажем, 65 год – за весь этот год я написал только шесть минут музыки – «Crescendo e diminuendo» (сочинение для клавесина и двенадцати струнных). Всё остальное время было занято постоянными анализами, изучением музыки, которая до той поры просто для всех нас не существовала.

Возьмите того же Бартока. Ведь ни для Шебалина, ни для Шостаковича он вообще ничего не значил как композитор. Он им был настолько далек, что ни тот, ни другой даже не знали в достаточной степени его творчества, ничего о нем никогда не рассказывали и вообще не принимали его всерьез. Для меня же тогда он стал одной из самых больших и важных фигур. И я считаю, что у Бартока я научился несколько не меньше, чем, скажем, у того же Бетховена. Я, практически, проанализировал все его партитуры. Причем анализировал тщательно. Иногда одно произведение в течение нескольких недель. Не дней, а недель!

– И в результате появились во многих его изданиях ваши предисловия?

– Ну, это так, конечно, но это, скорее, был побочный результат. А главное – всё-таки, то, что вошло в меня, что стало частью моей техники.

– Насколько я помню – это были самые удачные годы для введений Бартока в нашей стране.

– Это так и было. Их стали издавать у нас, и издавать в большом, кстати, числе.

– А не проще было всё это приобрести у самих венгров?

– Совсем даже не проще.

– А почему так?

– А потому, что венгры в то время и сами-то Бартока не принимали всерьез. Из тех разговоров выходило, что для них это был какой-то такой в общем человек, который занимается сочинением неизвестно чего и неизвестно зачем. А попросту говоря, неудачник. И они не издавали его сами, так что Барток вынужден был эмигрировать в Америку. И он стал издаваться, причем довольно активно, например, в «Универсальном издательстве» у Альфреда Шлее. Фигура в своей области очень яркая и, я бы даже сказал, просто выдающаяся. Благодаря ему огромное число композиторов обрели свое второе дыхание... сумели встать на ноги. У него было просто какое-то гениальное чутье на хорошую музыку, независимо от того, современная она там или несовременная.

Ну, а к этому времени Венгрия, наконец, поняла, что Барток – это, оказывается, один из самых больших её композиторов, и более того, лучшее, что есть в её культуре со времен Листа; что это самый, пожалуй, яркий из венгерских композиторов, что это, можно и так сказать, классик XX века. Вот тут-то, когда всё это в Венгрии, наконец-то, осознали, то им, естественно, захотелось и приступить к публикации его сочинений. Однако выяснилось, что прав у них на это никаких и нет – все права у Шлее. А чтобы приобрести эти права, нужны были огромные деньги. Что же делать в подобной ситуации? Ну, тогда они и обратились к нашему издательству «Музыка», которое опубликовало почти все сочинения Бартока с тем, чтобы венгры могли свободно продавать их в своей стране.

– И такая печальная история происходила не раз и не два и в нашей стране.

– И не два, и даже, Дима, не сто два, а гораздо чаще. Возьмите хотя бы ту же историю с «Борисом Годуновым», с его партитурой, которую тоже сначала англичане издали, а потом мы уже просили у них разрешения на издание оригинала...

– А что еще кроме предисловий к публикациям сочинений Бартока вы писали о нем?

– ...Две статьи о квартетах. И сейчас даже, когда я даю “мастер-класс” в разных странах, я, как правило, анализирую среди других и эти бартоковские вещи. Скажем, в Швейцарии – это был его Четвертый квартет, в Берлине – Третий и так далее. Я считал и по-прежнему считаю, что творчество Бартока – это хорошая школа для молодых композиторов, и это школа, далеко еще не получившая своего настоящего признания. А его

ты и особенно «Музыка для струнных, ударных и челесты» – это те сочинения, на которых следует учиться и каждому из нас.

– А кто был после Бартока?

– Я могу продолжить.

Яркие впечатления, но не только, кстати, у меня остались от первого знакомства с музыкой Булеза. Особенно от «Импровизаций на Малларме»... больше всего от первой. Здесь, пожалуй, можно было бы говорить даже не только о впечатлении, а скорее и о настоящем влиянии на меня.

Затем... знакомство с музыкой Ноно. Прежде всего, с «Прерванной песней». И несколько позже, и в гораздо меньшей степени – с музыкой Лигети. Я высоко ценю его как мастера, как, конечно, большого композитора, но, пожалуй, единственное сочинение, которое мне кажется совершенно хорошим и очень ярким – его «Lontano» («Вдалеке») для большого оркестра. Для меня – это вершина Лигети.

Однако на меня, практически, эти сочинения, как и все дальнейшие, другие, в общем... никакого влияния не оказали.

То же самое я могу сказать и в отношении известных мне сочинений Ксенакиса. Мне, например, очень нравятся его ранние сочинения; особенно его «Эонта» для фортепиано и ансамбля медных духовых инструментов. Но Ксенакис, я это подчеркиваю, никогда не оказывал на меня никакого влияния.

– А что так?

– А то, что его эстетика, его композиторские принципы, они совершенно противоположны моим, они чужды мне.

Если уж говорить откровенно о каких-то влияниях, которые даже вполне очевидны для меня, – это, прежде всего, влияние французской школы вообще и Дебюсси в частности. Это для меня один из самых больших композиторов; а если употребить совершенно не любимое мною слово, то и один из самых авангардных. Он, с моей точки зрения, видел гораздо дальше и глубже, чем, скажем, Стравинский или Шенберг. И меня его “уроки” вели гораздо дальше, чем “уроки” этих композиторов.

– Я это почувствовал при работе почти со всеми вашими сочинениями. Хотя бы с тем же Реквиемом и...

– Конечно. Здесь можно говорить о связях с французами и, конечно, прежде всего в области красок. Это, наверное, произошло потому, что краска в драматургии того же Реквиема играет очень большую и смысловую, и экспрессивную роль. Я где-то, но не в интервью, и не в книгах, а в обычном общении, уже говорил, что только два композитора, по моему мнению, по-настоящему чувствовали важность и роль краски в музыке и то, что она может нести большую музыкальную информацию. Это, во-первых, Мусоргский, а за ним и Дебюсси. В этом отношении они смотрели гораздо дальше, чем их современники.

– Когда вы говорите о влиянии на вас того или иного композитора, вы имеете в виду что-то конкретное в смысле языка, драматургических концепций, или речь идет о каком-то более общем воздействии на ваше собственное “я”, на психологию вашего музыкального мышления?

– И то, и другое... и то, и другое.

В одном композиторе – одно, в другом композиторе – другое. Например, в Бартоке – это то, что и сейчас очень восхищает меня: поразительная сила мышления музыкального, и такая совершенно потрясающая логика организации музыки во всех её и даже самых мельчайших компонентах. Ведь каждая же микродеталь обдумана и прослушана, связана буквально со всем у него. Ничто не падает с неба, ничего нет случайного. То же самое я слышу у Бетховена. Всё красиво. Всё логично. Поразительная логика.

– А у Брамса?

– Безусловно!

– А в фольклоре?

– Ну, а здесь по-другому и быть не может. Я бы сказал, что для меня всегда это был и есть неиссякающий источник и красоты, и мудрости. Я люблю народную музыку, и причем не только русскую. У меня очень большая антология фольклора, и в том числе испанского – три тома, огромная антология арабской музыки, есть японская, корейская и отдельных африканских стран.

– И у вас, кажется, довольно много записей на полках?

– Полным полно. Меня всё это страшно интересует. И это не простое любопытство: я многое для себя узнаю и открываю там.

– Вам приходилось участвовать в фольклорных поездках?

– А как же? Три года ездил с магнитофоном. Правда, первый год меня просто заставили это сделать как студента консерватории, поскольку это было обязательным в нашем обучении. Но затем уже я и сам напрашивался – очень было интересно.

Я и сейчас постоянно хожу на все концерты фольклорных ансамблей. Особенно на концерты настоящих деревенских музыкантов.

И в этом отношении, кстати, я опять хочу вернуться к Бартоку в нашем разговоре. Вы посмотрите! Ведь у него, практически, почти нет фольклорных цитат. А ведь, казалось бы, кому, как не Бартоку, который собрал десятки тысяч народных песен и танцев, только бы и цитировать, только бы и спекулировать на фольклоре. Так нет же! А в то же время, вся его музыка – музыка, конечно, венгра. Она настолько народная в самом высоком смысле слова, насколько только может мечтать любой композитор – удивительный синтез профессионального, национального, народного. Для меня это образец того, как можно писать хорошую музыку и вполне современным языком.

– У него удивительное всегда решение тональности. Например, в тех же Третьем и Четвертом квартетах, о которых вы говорили: её

здесь нет, конечно, в традиционном понимании, но при этом у вас но возникает ощущение именно тональной связанности, причем в материале, безусловно, связанном с фольклорными традициями.

— А, по-моему, Дима, эта музыка напрочь лишена всякой тональности. Но, тем не менее, как вы верно сказали, она совершенно народная и очень органичная.

Барток, как только начинал писать тональную музыку, то сразу становился плохим композитором.

— А что для вас означает понятие “тональность”?

— Тональная музыка для меня – фактически это то, что существовало до XX века, и конец XIX века – её кульминация... Это музыка функциональная. Вот, скажем, если вы возьмете мой Реквием. Там нет ни единого такта тональной музыки. Однако там есть, конечно, места, где возможны и какие-то ассоциации с тональной музыкой. Но они не более чем аллюзия. Почему? Отвечу: а потому что там, скажем, есть, например, два трезвучия, в особенности ре-мажорное, которое появляется в самых важных местах Реквиема. Первый раз – это вступление органа в первой части<sup>8</sup>, когда там хор на разных языках повторяет слово “свет”. Для меня этот ре-мажорный аккорд возник сам по себе – я его не выдумал – он пришел сам и стал для меня как символ света. Я вспомнил сейчас, что именно об этом сказал мне и Роман Семенович Леденёв сразу же после премьеры. А он ведь не только очень большой музыкант, но и к тому же человек умеющий удивительно точно охарактеризовать то или иное явление в музыке. И он, конечно, прав. И все эти элементы тональные – они у меня встречаются, и иногда очень часто. Но здесь у них нет прежнего, совсем никакого, функционального характера...

— А в вокальных циклах?

— И там тоже самое. Даже если вы возьмете тот же «Твой облик милый», который написан сразу же после Реквиема. Там нет неких тональных стилизаций, хотя они, конечно, и напрашивались в связи с текстом Пушкина. И, тем не менее, музыка, по существу, абсолютно, совершенно не тональная. Но аллюзий тональных, в то же время, здесь предостаточно.

— Например, всё тот же Ре мажор в последней части.

— Конечно. И к тому же, он очень “длинный” здесь. Но всё равно это – краска, то есть она без всякого здесь функционального значения.

— В последнее время термину “тональный” придают и более широкое содержание....

— Ну, и что из этого хорошего? Я считаю, если у Шнитке врезается, скажем, соль-минорный аккорд, то это совсем не означает, что здесь образуется какая-то особая тональность. Это просто врезка аккорда. Конечно, он в некоторых случаях у него имеет тональные функции, но в основном это совсем не так. Вот, если я не ошибаюсь, во Второй скрипичной сонате значе-

---

<sup>8</sup> «Рождение улыбки».



ние соль-минорного этого аккорда – это значение какой-то глобально важной, драматургически важной краски, но никак уж не тональное.

– Но, может быть, если отойти несколько от привычного толкования термина “тональность”, здесь можно найти такие закономерности общеструктурного порядка, или, другими словами, тональности высшего порядка, которые проявляют себя в любом музыкальном сочинении. Например, тот же соль-минорный аккорд у Шнитке – это, конечно, драматургический центр. Но применительно к окружающим его гармоническим блокам – фазам движения, развития – это ведь и мощнейший тонально-гармонический центр, к которому, как это происходит и в традиционной тональности, тянутся нити от всех других гармонических элементов: все они оказываются либо его соратниками, либо противниками.

– Понятие “центр” очень хорошее понятие. Правильное понятие. И конечно, центральный элемент, пользуясь термином Юрия Николаевича Холопова, может быть разным. Но! Будет ли он всегда тоникой? Я думаю – нет. Вот, скажем, если вы возьмете мою Сонату для виолончели и фортепиано, она начинается с ноты *ре*. И эта нота в сочинении как идея *idée fixe*. Но что бы там ни происходило, там нет никакой тональности, хотя всё время упорно виолончель возвращается к этой ноте. То есть всё складывается так, как будто она не может покинуть её ни при каких обстоятельствах. Нота *ре* здесь как опора, как ось, вокруг которой всё вертится. Это. Конечно, центральный элемент. Но это не тоника – к ней нет тонального тяготения...

– В традиционном значении, конечно нет. Ну, я думаю, что со временем всё это как-то обязательно свяжется одно с другим, и всем станет немножко легче: одним слышать, другим понимать, а третьим и слышать, и понимать, и учить.

– Ну, с этим я согласен, безусловно. Остается только подождать совсем немного – лет эдак полтора, а там, уж, как говорится, что и кому Бог даст...

– Эдисон Васильевич, могли бы вы объяснить, пока не прошли эти сто пятьдесят лет, и еще не наступил XXII век, почему именно вы, по мнению многих ваших современников, стали в шестидесятые годы, причем уже в студенческую пору, безусловным лидером в профессиональной жизни молодых композиторов нашей страны?

– Я бы этого не сказал ни при каких обстоятельствах. Я совершенно так не считаю. И, кстати, я очень удивился, когда прочитал слова Альфреда Шнитке об этом в вашей книге<sup>9</sup>. Я себя лидером никогда не считал. И к этому я не стремился никогда.

– Альфред Гарриевич говорил, насколько я его понял, прежде всего, о том, что именно вы открыли то окно в западноевропейский музыкальный

---

<sup>9</sup> «Годы неизвестности Альфреда Шнитке».

мир, которое могло бы, в противном случае, оказаться для многих закрытым еще на много лет.

— А я считаю, что первым это окно открыл для нашего поколения Андрей Волконский. И, прежде всего, потому, что он абсолютно первым начал писать музыку, которая была абсолютно далека от того, чему нас учили в консерватории, и от того, что мы слышали вокруг себя, — то есть очень далекой от того, что называлось тогда музыкой социалистического реализма. И его сочинения, например та же «Stricta» для фортепиано — очень симпатичная двенадцатитоновая пьеса; или «Сюита зеркал» на стихи Гарсиа Лорки — это были как раз те сочинения, которые оказали на нас очень большое влияние. На всех нас.

— Расскажите о нем, пожалуйста.

— Андрей жил со мной в одном доме. Человек он был очень сложный, достаточно высокомерный и мало кого из коллег воспринимал всерьез. Но тут я могу с гордостью сказать, что я был, пожалуй, единственным исключением, единственным композитором московским, кого он воспринимал как достойного быть с ним в дружеских и профессиональных отношениях. Он даже меня уговаривал как-то писать с ним вместе оперу «Алиса в стране чудес». Почему вдвоем — не знаю, но факт такой в наших отношениях был. Музыкант он был всегда замечательный и необычайно образованный. Жаль, что он уехал из России. Сейчас он в Провансе. Но я не знаю, чем он теперь занимается.

У него были в те годы две огромные библиотеки: и литературная, и музыкальная. Огромные. И я помню, например, что он был первым, от кого я услышал имя Джезуальдо. Он давал мне его сочинения, целые тома.

— Это имя много значило для вас тогда?

— Очень много. Это было одно из тех открытий, которые очень помогли отвернуться ото всей этой академической рутины, которой нас учили.

Но самое важное, что Андрей был первым, кто исполнял в нашей среде многие вообще неизвестные сочинения. Причем это совсем не обязательно XX век. Нет! Было много хорошей музыки, скажем, добаховской. По моему мнению, именно он, практически, и открыл для нас весь этот замечательный период.

— Вы имеете в виду концерты его ансамбля «Мадригал»?

— Да, конечно, и этого ансамбля, но не только.

— А что еще?

— Еще просто были небольшие камерные концерты и просто музыкальные вечера в полудомашней обстановке. В тот период и Андрей, и я очень дружили с Марией Вениаминовной Юдиной. И еще в эту нашу компанию входили Марк Пекарский и Витя Деревянко — ученик Марии Вениаминовны, и некоторые другие студенты. И вот, знаете, даже до сегодняшнего дня я не могу забыть, какое же огромное впечатление произвело на меня их исполнение — я имею в виду Марию Вениаминовну, Витю ДЕРЕ-

вянко, Валю Снегирева и Марика Пекарского – исполнение Сонаты Бартока для двух фортепиано и ударных. А как хорошо она сыграла Вариации Веберна впервые в Москве, и сколько интересного рассказывала о Берге! И причем очень много.

Ну, а Андрей здесь всегда был в центре. Очень многое на нем держалось. Так что, я, всё-таки, считаю, что именно он первый и “приоткрыл окно” для нас всех...

– Это, вероятно, всё именно так и было. Но речь в тех беседах шла, прежде всего, о том, что именно вы стали организатором очень многих новаций в консерваторской среде. В частности, в организации тех же НСО и огромной, многолетней серии концертов современной музыки в Доме композиторов.

– В чем-то, может быть, Альфред здесь и прав. Но далеко не во всем. Я, конечно, в силу того, что по характеру своему довольно упорный человек, всегда старался идти к новому. Можно сказать, даже бежал к нему. И, конечно, если что-то новое открывал для себя, то никогда его не прятал за пазухой, как говорится, а старался познакомить с этим и других.

– И заодно увлечь.

– Ну, а как же иначе, Дима?

Вот, когда, например, первый раз приехал в Москву Анри Дютыйе, то я сразу же пригласил его в консерваторию к своим студентам. Мне очень хотелось, чтобы он познакомил всех нас со своей музыкой, проанализировал её. И также было и с Луиджи Ноно, и Булезом.

Правда, с Булезом всё оказалось несколько сложнее: встреча состоялась не в консерватории, а в общежитии. Но это были, так сказать, политические издержки.

– Что вы имеете в виду?

– Да всё то, о чем вам уже рассказывал Альфред.

Уж не помню: что и как, но в консерватории эта встреча не получилась.

– Когда это происходило?

– По-моему, в 67-м. Да! Это был точно 67-й год. Ну, и после этой встречи в общежитии я пригласил его к себе домой. И, естественно, позвал на встречу с ним всех своих друзей: и молодых композиторов, и Филиппа Моисеевича Гершковича, и Марию Вениаминовну Юдину, и многих других очень хороших музыкантов; то есть я как-то старался сразу, если что-то обнаруживал интересное, поделиться этим с другими, не быть, так сказать, собственником этого интересного. Но ни к какому лидерству я не стремился. Просто, если я что-то любил, то старался этим поделиться. Но не я один “болел” этим стремлением. Нас таких много было. Я думаю, что мы все, наше поколение, мы просто не хотели быть конформистами и постоянно испытывали внутреннюю – у кого скрытую, у кого нет – потребность в новом. И я думаю, что это, пожалуй, и помогло нам собираться вместе, жить как-то

обща. И, наверное, помогло, в конце концов, нам и выжить. Может быть, не всем, но большинству уж точно.

– А кто это “мы все”, “большинство из нас”?

– Нас было много. И украинец Леня Грабовский, и Валя Сильвестров, и ленинградцы – Сережа Слонимский, Боря Тищенко, Шурик Кнайфель и армянин Тигран Мансурян, и Соня Губайдулина, и Альфред и... Очень много хороших ребят. Хороших людей и хороших музыкантов.

– А каким образом ваши сочинения попали на международную сцену? Вы просили об этом кого-то из наших, в то время концертирующих, музыкантов или посылали свои сочинения за рубеж?

– Я никогда в жизни не просил ни одного музыканта об этом. Никогда!!! Вероятно, это неправильно, но для меня очень трудно обращаться с такими просьбами. Сам я с удовольствием помогал и сейчас постоянно помогаю молодым композиторам пристраивать их сочинения, прошу за них. Но за себя не могу.

– Совсем?

– Ну... за крайним исключением. И то – в прошлом. Всё, что у меня исполнялось, – всё это просили меня сочинить, всё это мне заказывалось.

Возьмите даже мой Скрипичный концерт. Мне так жалко, что он мало играется. А сочинение явно удалось. Но я уже давно понял, что чем произведение лучше, тем оно менее известно... и часто на довольно долгие годы. Я написал уже тринадцать – четырнадцать концертов<sup>10</sup>, но Скрипичный, по-моему, до сих пор лучший. Причем написал я его без всякого официального договора. Просьба была, но договора не было.

– Кто вас попросил его сочинить?

– Павлик Коган. Но он его так и не исполнил.

– Почему?

– Не знаю. Он всё тянул и тянул. А для меня просить, как я вам уже не раз говорил, всегда очень трудно. Так что я его ни о чем и не спрашивал.

– А как этот Концерт попал потом к Гидону Кремеру?

– У меня такое впечатление, Дима, что вы всё уже разузнали, так что и рассказывать как-то даже неинтересно.

– И всё же, как это произошло?

– Наверное, просто Гидон от кого-то узнал об этом концерте, может быть, от того же Павлика, ну и позвонил мне с предложением сыграть его. И, кстати, не где-нибудь, а в La Scala. Конечно, мне этого очень хотелось, но всё равно я сказал ему, что должен вначале получить на это согласие у Павла Когана, поскольку этот Концерт я и сочинял специально для него с расчетом на премьеру, да и посвятил ему. Так что было необходимо соблюдать в данном случае все правила хорошего тона. Я позвонил Павлику,

---

<sup>10</sup> На момент окончания этой книги Эдисон Денисов написал уже шестнадцать концертов.

а тот сказал: “Пускай Гидон сыграет его в La Scala, а я буду первым исполнителем в Москве...”. Вообще-то, очень мало кто из исполнителей на это идет... И Гидон сыграл Скрипичный мой концерт в Италии в 78 году. Играл его, судя по отзывам и записи, просто изумительно. Но откуда он узнал про Концерт, почему заинтересовался им и сыграл, я не знаю до сих пор... Так же, как и не знаю, почему он его вообще больше никогда и нигде не играл...

И вот такие “премьерные исполнительские истории” происходили почти со всеми моими любимыми сочинениями.

А что касается первого зарубежного исполнения моего сочинения, то это произошло в Польше на «Варшавской осени». Были туристские поездки на этот фестиваль. Были приезды поляков к нам. С одним из них – Казимеж Сероцким – я подружился еще в Москве до своей поездки на Варшавскую осень. Замечательный музыкант! И если вам будет интересно, я потом хотел бы поговорить о нем отдельно. Очень яркая личность. Вот он-то, когда увидел у меня партитуру Концерта для флейты, гобоя, фортепиано и ударных, посмотрел её очень внимательно и, вот, предложил мне исполнить её в Варшаве.

– Исполнители были заранее известны?

– Нет. Но ансамбль, кстати, оказался очень неплохой – «Musica viva Pragensis» из Праги.

Однако само это сочинение я оцениваю не очень высоко. Если бы я ставил опусы в зависимости от исполнения, а не от сочинения, то здесь первым номером пошло бы «Солнце инков» – 64 год. Это, пожалуй, было единственное моё сочинение того периода, премьера которого состоялась, как ни странно, именно на Родине.

– А почему “как ни странно”?

– А потому, что сочинение это было очень не традиционным. Причем во многих отношениях. А по языку – можно сказать, почти совсем левое. Но здесь, конечно, “виновник” был Геннадий Рождественский. И, опять же, всё произошло исключительно случайно. Тут уж вся природа Рождественского сказалась. Он такой человек – Генка, что порой и не знаешь – говорит он всерьез или шутит. Человек, я бы сказал, очень сложный, несомненно, очень талантливый и очень яркий, но вот иногда достаточно легкомысленный... Он увидел меня как-то совершенно случайно во дворе консерватории и начинает разговор: “Ты что сейчас пишешь?” Я говорю: “Сочинение для одиннадцати инструментов и голоса на стихи Габриэлы Мистраль”. – “У тебя с собой партитура?” Отвечаю, что с собой. Он её полистал так мимоходом, правда, ему больше и не надо: слух у него удивительный – всё сразу слышит и мгновенно всё схватывает, и причем без всяких пояснений, без игры на инструменте и так далее... Ну, а дальше – всё как-то почти было не очень серьезно, солидно внешне: “Ты когда закончишь?” Я говорю: “Да вот, не знаю, но, наверное, скоро”. – “Вот давай, заканчивай, и я его в

Ленинграде на своем концерте сыграю”.

И это было одно из немногих моих сочинений, которое было исполнено буквально через два-три месяца после окончания. И к тому же сыграно в очень хорошем окружении. В начале – Моцарт, потом он сыграл Ревуэлтоса – мексиканского композитора: Геннадий всегда любит вставлять в программу что-нибудь такое экзотическое. Ну, а во втором отделении – моё «Солнце инков» и «Рэгтайм» Стравинского.

Первый концерт прошел, так сказать, нормально, хорошо – никто лишних билетов, как говорится, не спрашивал. Но потом, к удивлению, прежде всего, моему и затем Рождественского, наибольший успех из всего концерта имело «Солнце инков». В Малом зале Ленинградской филармонии имени Глинки творилось при этом такое, во что я бы сам, если бы не был на концерте, ни за что не поверил. Публика буквально кричала, когда вызывала меня на сцену. А в результате Гена на следующем концерте переставил моё произведение на самый конец, после Стравинского.

– Это почему же?

– Я, говоря откровенно, тоже удивился. Но он мне сказал буквально следующее: “Эдик! После твоего сочинения «Рэгтайм» Стравинского играть нельзя. Не идет у публики”.

– А что было на втором концерте?

– Я был поражен уже тем, Дима, что на улице перед залом была огромная толпа. И буквально все выпрашивали лишние билеты. А после концерта Сережа Слонимский – он считал по пальцам, сколько раз меня вызывали, – сказал: “Я такого еще ни разу в жизни не видел, Эдик: тебя вызывали одиннадцать раз!”.

– Это и в самом деле не часто происходит. И для молодого, а точнее, даже начинающего, композитора успех просто огромный, радостный.

– А мне и в самом деле было очень радостно. Зачем скромничать? Такие минуты, конечно, не забываются.

Так что, как видите, сочинение это родилось не по заказу, и ни о каком успехе я и не думал, когда его писал. Но, тем не менее, всё сложилось здесь хорошо и для него, и для меня.

– Но не для Рождественского, насколько мне известно.

– Вы о приказе Фурцевой?

– И о нем тоже.

– Да, я сейчас тоже вспомнил, что скандалы по поводу «Солнца инков» были ужасные. И директора филармонии сняли после концерта, и Гене нахамили. Только для него – как с гуся вода. Он, напротив, даже ходил дико гордый после всего этого.

– Это почему же?

– А он очень любит такие вещи, как, впрочем, и Любимов.

– Какие именно?

– А столкновения с чиновниками, скандалы с ними всякие. Ему это очень нравится. Я так думаю, что он их, как тараканов, терпеть не может. Всё время их травил и травил.

– Не уважал, другими словами .

– А за что их, скажите, пожалуйста, уважать-то. Сами ничего не могут сделать. Только приказы исполняют. Ничего в искусстве не соображают, но лезут во всё. Буквально во всё. Мало нам было здесь “генералов” от музыки в Союзе композиторов, которые всю нашу молодежь всегда напроць давили, где только могли давили, так еще и эти “музыкальные тараканы” из министерства...

– А что же стало с «Солнцем инков» после таких событий?

– Ну, а что могло быть? Я его никому не показывал больше. И партитуру никому не отсылал.

– Но ведь довольно вскоре после Ленинграда оно прозвучало и в Дармштадте. Каким же образом оно попало туда?

– Не знаю. Честное слово, не знаю. Может быть, Гена связался. Но нет, навряд ли. Не знаю. Я тогда был очень удивлен, ну и обрадовался, конечно, очень. Правда Бруно Мадерна сыграл его без последней части, потому что он не понял, что делать с тремя чтецами, указанными в партитуре. Но это моя вина. Я просто не написал в ней, что лучше всего всех троих записать заранее на магнитофон, а потом давать запись прямо на концерте.

– Здесь нужны какие-то особые приемы озвучивания текста.

– Да, естественно: его нужно читать как бы каноном в квинту и с наложением одного чтеца на другого. В Ленинграде это отлично сделал Толя Агамиров. А магнитофон, довольно крошечный, совсем не для концерта, включал Толя Угорский – сейчас знаменитый в Германии пианист. А в результате, вот, получался особый такой эффект в последней части: голоса трех чтецов (на самом же деле одного – Толи Агамирова), они шли как бы из неизвестного источника. В результате складывалось очень необычное для тогдашнего слушателя звуковое пространство.

– А в 65 у Булеза?

– В «Domaine musicale»? Ну, это получилось буквально меньше чем через год после того, как я его закончил. И опять же, я не знаю, как оно туда попало. Меня, конечно, не пустили. Хотя, впоследствии, когда я попал в Париж, мадам Помпиду рассказывала мне, что она даже с Брежневым разговаривала по этому поводу. Но, несмотря на все усилия, на все хлопоты, на все телеграммы в самые высокие инстанции, меня, конечно, никто не пустил на эту французскую премьеру «Солнца инков».

Когда мне прислали программу концерта, я был страшно поражен, в какую компанию меня пустили. Там было всего три композитора: Веберн, Эдгар Варез и Денисов. Дирижировал снова Бруно Мадерна. И это было, по существу, первое полное исполнение «Солнца инков» за пределами нашей страны. И я очень благодарен Булезу, кото- рый, собственно, сам,

как я узнал позднее, и решил поставить меня в такую хорошую программу.

– Вы еще не были с ним знакомы?

– Нет. Я с Булезом познакомился в 67 году, когда он приехал в Россию с оркестром Би-би-си как его ведущий дирижер.

– А каким образом в вашей партитуре появилось посвящение Булезу?

– А я вписал его в корректуру уже задним числом, так сказать.

– Эдисон Васильевич! А куда делась ваша партитура, об издании которой в «Музыке» мне рассказывал Альфред Шнитке. Я её в те годы так и не нашел.

– Естественно. Ведь её же так и не издали. Набрать – набрали. Я даже три корректуры сделал. И именно вместе с «Сюитой зеркал» Волконского и другими сочинениями, о которых вам рассказывал Альфред. Но потом мой цикл “рассыпали”. И не только этот набор, но и тот, где было моё предисловие к «Сюите зеркал» Волконского. Но, к счастью, сама сюита, всё-таки, вышла, хотя и без этого предисловия.

А посвящение Булезу, оно пошло уже в партитуру, которую потом выпустил Альфред Шлее, то есть в его издательстве «Universal Edition». Правда, договор с ним я всё же боялся подписать тогда. И мы так договорились, что это издание будет сделано как совместное – Шлее и Венгрия. Я же подписал договор только с Будапештом. А уж затем «Универсальное издательство» частично выкупило права на издание моей сюиты и выпустило партитуру сразу в двух вариантах: большую и карманную. И вот в эту партитуру я и вписал посвящение Булезу.

Ну, а потом сочинение начали играть по всему миру: и в Испании, и в Англии – там, кстати, его пела замечательная певица Дороти Дороу; было много исполнений и в Америке – в общем, буквально, по четыре-пять исполнений в год, чуть ли не по всем городам. Для меня здесь это загадка. Как оно попадало в эти страны? Ведь я в то время не знал ни Мадерна – я даже фамилии его не слышал в те годы, к своему великому стыду, – ни Булеза, ни других исполнителей.

– Странно, что оно не принималось министерскими собратями. Что же такое они прочитали в тексте вашей сюиты?

– А вы знаете, что она и до сих пор у нас не издана? До сих пор! Правда, года три назад издательство решилось на этот шаг; я даже сделал три корректуры, но они спокойно пролежали все эти три года, поскольку у издательства нет денег, чтобы заплатить типографии за бумагу. Хотя я думаю, что эта причина не единственная, и не самая важная. Здесь, как-то... Александр Лазарев собрался везти его в Загреб. По-моему, это было во времена Черненко. Так министерство культуры опять запретило его вывозить. И опять же «Солнце инков» оказалось единственным сочинением, которое оно вычеркнуло из общей программы. А почему – я понять не могу. У меня такое впечатление, что по каким-то причинам я оказался для наших



чиновников врагом номер один. Но не знаю почему. Я всегда занимался только своим делом. И вообще вся эта грязная возня вокруг меня – всё это меня никогда не интересовало. Противно всё это.

– А почему у вас возникло желание написать именно такое сочинение?

– Именно такое сочинение я не хотел написать. Откуда я мог знать, какое оно должно быть? Всё пришло само собой.

– И вы, конечно, не помните при каких обстоятельствах?

– Почему же, как раз это я помню всегда. И помню даже очень хорошо.

Я помню, что шел как-то по Арбату (я часто любил рыться у букинистов) и вижу: лежит какая-то маленькая, совсем тонкая книжечка стихов. Поэтесса – Габриэла Мистраль – незнакомая. Прочитал наугад одно стихотворение, другое... показалось интересным, и перевод хороший<sup>11</sup>. Книжку я купил и потом, как у меня это часто бывает, начал размечать, делать какой-то монтаж. Ну, короче, начал работать.

– Название «Солнце инков» взято не из текстов сочинения. Это ваши слова?

– Нет, не мои. Они просто совсем из другого стихотворения Габриэлы Мистраль, которое я не использовал в цикле.

– Здесь не было каких-то ассоциаций с булевовским «Солнцем»?

– Абсолютно никаких. Я, кстати, слышал такие разговоры и в то время. Были даже реплики, что я специально так назвал свое сочинение. Но это всё совершенные домыслы всяких эрудитов – я тогда и не подозревал, что у Булеза есть такое сочинение. Я даже его «Молоток без мастера» не видел в партитуре. Сочинение само я, конечно, слышал. Но партитуру в глаза не видел... абсолютно!

– А почему появилось именно такое название? У вас названия многих сочинений, как мне кажется, очень символичны и, я бы сказал, не только не случайны, но и в какой-то степени претенциозны.

– Не случайны – да, конечно, и символичны тоже – с этим согласен, но претенциозности совершенно никакой у меня здесь нет...

А вот что касается появления названия, так я вам скажу, что иной раз название это я ищу намного дольше, чем, например, пишу всё сочинение.

Название – это очень важно, по-моему, и важно, в первую очередь, для понимания сочинения, для настройки на это понимание, если хотите. Вот, скажем, та же «Жизнь в красном цвете» на стихи Виана: после того как я написал этот цикл, название к нему я искал очень долго. И взялось оно, как я уже сказал вам, опять же из стихотворения, которое в моё сочинение не вошло. Просто мне показалось, что эти слова лучше всего подходят к содержанию сразу всего цикла... Но пришло оно далеко не сразу.

---

<sup>11</sup> Перевод Льва Эйдына.

– Эдисон Васильевич! Кто из ваших однокурсников казался вам наиболее интересным в смысле общения, профессионализма, общей культуры?

– Меня всегда интересовал Андрей Волконский. Это был в то время наиболее серьезный из начинающих композиторов. Он, правда, не окончил консерваторию.

– А почему?

– Ему абсолютно не нравились обязательные предметы. Попросту говоря, он считал до известной степени не только их бесполезными для композитора, но и даже вредными. Поэтому он и ушел из консерватории с четвертого курса, так и не получив диплома. А над своим педагогом – Шапориным – он вообще постоянно подсмеивался и, например, однажды даже написал довольно ядовитое «Трио памяти декабристов», то есть с явной пародией на «Декабристов» Шапорина...

Что касается Альфреда, то мы с ним в консерватории, практически, не общались. Наши контакты начались позднее.

– А почему так?

– Наверное, потому, что и он, и тот же Караманов были на один или два года моложе меня по курсу, да и по годам мы тогда не очень подходили друг другу. Так что они меня как-то и не интересовали в то время. Альфред писал вообще такую же академическую музыку, как и я. Были у него сочинения под Прокофьева и так далее. Ну, об этом он вам и сам всё рассказал. Одно могу добавить, что всё, что он делал, – это было профессионально, хорошо, но, я думаю, и столь же неинтересно, как и сочинения того же Николаева, скажем, и Пирумова. Единственно, кто выделялся среди них, это были, прежде всего, Караманов и Волконский. Но знакомы они, по-моему, между собой не были. Караманов – удивительная была личность. Очень талантливый человек. Но вот чего в нем никогда не было и сейчас нет, так это никакой интеллигентности абсолютно. Однако мышление и музыкальность, да и весь он по природе своей – были всегда не стандартные какие-то, – здесь Альфред, конечно, прав. Сейчас вот некоторые из его сочинений уже умерли естественной смертью, и навсегда. И, всё-таки, следы вот какой-то такой необычайной талантливости, которая проявилась именно в годы обучения в консерватории у него, они, безусловно, остались во многих его сочинениях. Скажем, в таких, как «Пролог, мысль и эпилог» для фортепиано, как «Музыка для виолончели и фортепиано №1», как струнный квартет – то есть, вообще, во всём, что он написал до своих Прелюдий и фуг. Это были очень интересные сочинения. Но потом... исчезли и его поиски, и его очень оригинальный, самобытный, я бы сказал, талант, – то есть это стала уже совершенно стандартная соцреалистическая музыка, из которой он так и не выходил.

И это происходит со многими композиторами. Скажем, вот с тем же Мосоловым, который начал так блестяще. И ранние сочинения его,

они по уровню и талантности, и по яркости превосходят всё, что делал в те годы Прокофьев. Но потом он как-то сломался, скис. И если вы возьмете его сочинения второй половины тридцатых годов, сороковых, пятидесятых даже – это всё сочинения, слушая которые ни за что не поверишь, что они написаны той же рукой, которой написаны, скажем, его Первый и неоконченный Второй фортепианные концерты или два струнных квартета и четыре фортепианные сонаты, и «Газетные объявления», и «Детские сценки», и многие другие замечательные произведения, созданные Мосоловым примерно до тридцать третьего года. Вот нечто подобное произошло, очевидно, и с Карамановым. Как композитор он кончился, к сожалению, очень и очень быстро. Однако и он, и Волконский для меня всегда в те годы казались наиболее крупными, загадочными и перспективными фигурами, хотя и совершенно противоположными друг другу.

А Альфред и Соня Губайдулина – они, как и я, говоря откровенно, только учились писать тогда и писали всё грамотно, академично. Всё было у нас приглашено. У каждого свои и явные кумиры. У меня – Шостакович, у Шнитке – Прокофьев, у Сонечки – тоже больше всего Прокофьев. Ну, а со временем всё получилось не так уж и плохо для каждого из нас. Каждый нашел свой путь и постепенно стал самим собой. Естественно, что если композитор, и тем более еще неокрепший, не имеющий своего стиля, слышит что его ровесник делает что-то очень интересное и нестандартное, то у него сразу же возникает интерес к однокурснику. И не только как к музыканту, но и как к человеку. Это вполне нормально. И естественно, что у таких людей, которые стараются жить не по волчьим законам, всегда возникает потребность общаться друг с другом, встречаться, и, конечно, и спорить, и даже ссориться. Ну, и что же в этом плохого? Ничего! Это абсолютно нормально и даже хорошо. Поэтому и родилась, наверное, наша дружба, наша “могучая кучка”, если хотите аналогий. И мы дружили очень долго – и Соня Губайдулина, и Альфред Шнитке, и Валя Сильвестров, и Сережа Слонимский, и Тигран Мансурян. Потом, конечно, жизнь нас разметала. Многие изменились. Те же Тигран и Сережа Слонимский, например, перестали писать современную музыку, повернулись к академизму, традиционализму, стали сочинять, как правило, уравновешенную стандартную тональную музыку. Андрей Волконский, который всегда был для меня любимым и уважаемым другом и всегда меня интересовал, сейчас, насколько я знаю, живет во Франции, в Провансе...

– Что он сейчас пишет?

– Сейчас, как говорят, он пишет что-то интересное, но та музыка, которую мне он показывал в 86 году в Провансе, она меня очень удивила.

– Чем же?

– Очень непохожая на прежнего Андрея тональная музыка, лишенная всякой композиторской фантазии.

Очень многие люди из нашего поколения, всё-таки, сломались. Тот же Пярт – мы с ним очень много общались, переписывались, бывали в гостях друг у друга, – композитор был очень интересный. А сейчас всё куда-то ушло. То же и Джераламо Амиго, и многие другие.

– Что же могло вызвать такие изменения в их творчестве?

– Ну, это трудно понять и объяснить. Я так и не смог понять до сих пор, почему так сломался, например, Мосолов. Он ведь был человеком не только очень интеллигентным и высоко образованным, но и замечательным пианистом; обладал сильной волей. Как произошел вот такой слом – понять не могу.

– Может быть, причина в неисполняемости их современных произведений?

– Может быть, но не только. Остались документы от того же Мосолова, из которых совершенно ясно, что ему, конечно, было тяжело, когда вокруг была такая полная стена молчания. Ты живешь как бы в пустыне! Всё твоё запрещено! Поскольку я и сам кое-что подобное испытал, я мог представить себе состояние и Мосолова, и, скажем, Рославца. Ведь в двадцатые и тридцатые годы они были очень известны, играемы. Были очень влиятельные люди в музыкальном мире. Особенно Рославец. Тот был даже в определенной степени и функционером, но хорошим, полезным для искусства функционером: сохранились в архивах документы, из которых совершенно ясно, что сделал он много доброго для других... для всей советской музыки. Но и его ведь тоже сломали, хотя и в меньшей степени, чем Мосолова.

– Но ведь его язык и особенно гармоническая техника – они, по моему, всё-таки, сохранили свою индивидуальность и в поздних сочинениях. Взять хотя бы тот же Пятый квартет. И таким образом, он не очень-то и сломался...

– Конечно. И не только этот квартет, но и его Двадцать четыре прелюдии, скажем, для скрипки. Но, на мой взгляд, определенные изменения всё же произошли здесь, и именно в сторону, как у нас иногда говорят, в демократическую, то есть и он хотел, очевидно, быть более понятным, хотя, конечно, он навсегда остался Рославцем...

– Ваше участие в НСО – это было интересное для Вас занятие?

– Очень интересное. И не только для меня, а для многих.

– И вы какое-то время, насколько мне известно, и возглавляли его.

– Я так понимаю, что это опять вопрос о лидерстве.

Да, вероятно, во мне, в самом деле, всегда сидело и до сих пор сидит что-то такое: мне всегда нравилось организовывать что-то новое, связывать между собой людей, ищущих новое, и, наверное, поэтому я был и председателем НСО и в консерватории, и на механико-математическом факультете в Томском университете. Но одно хочу подчеркнуть: я никогда своей кандидатуры на эти посты не предлагал. Студенты сами меня и выбирали, и упрашивали. К счастью, возможность для таких свободных выборов в то

время уже была.

— Вы, очевидно, обладали и какими-то необходимыми способностями для этого. Например, были достаточно эрудированны в соответствующих областях знаний...

— Я так не думаю. Вряд ли я знал больше других в той же современной музыке. Наши возможности получить какую-то информацию здесь были страшно ограничены. Но, всё-таки, какая-то моя особая инициативность здесь, наверное, сыграла свою роль. Я всё время старался что-то придумать, отыскать новое, организовывал интересные для всех заседания. Студентов всегда было много. Но никакой официальной и никаких согласований с вышестоящими товарищами. Шебалин мне по этому поводу не раз говорил: “Эдик! У вас есть очень плохое качество: вы очень любите дразнить гусей”. И если говорить откровенно, то я и в самом деле некоторые вещи делал просто специально, демонстративно, так сказать, заранее зная, что и чем может кончиться.

— И что это были за “вещи” такие?

— Ну, например, однажды мы с Николаем Копчевским (замечательный музыкант, ученик Генриха Густавовича Нейгауза) выучили в четыре руки Девятую симфонию Шостаковича, выучили и сыграли на НСО. Скандал был дикий. Вызвали меня к Свешникову и тот показывает мне вырезку из «Правды», где была статья Молчанова Кирилла об этой симфонии и, естественно, полная всякой ругани, возмущения; а от себя же Свешников добавил буквально следующее: “А вы знаете, товарищ Денисов, что сказал про это сочинение ведущий теоретик нашего времени Борис Асафьев?” Я отвечаю: “Нет, к сожалению, еще не знаю”. “Вот это-то и скверно, — продолжает Свешников, — а ведь он сказал, что воспринимает эту симфонию Шостаковича как личное оскорбление. Так что мне теперь прикажете с вами делать?” В общем, скандал был большой.

— И когда это случилось?

— Если не ошибаюсь, то в 52 году.

— А чем всё закончилось?

— Да всё как-то и утихло понемножку. У нас ведь и так часто бывает: покричат, погрозят, ну, а если сверху не приказывают, так сами ничего и не предпринимают.

— Эдисон Васильевич, а как складывался досуг ваших однокурсников? Меня интересует, в частности и то, что обычно притягивает молодежь во время различных музыкальных премьер, театральных событий, гастролей великих музыкантов. Я помню, как мы часто бегали на те “вызывающие” премьеры, которые уже начинали пробивать себе дорогу в жизнь простого советского слушателя, дрались за билеты на Таганку, в Современник, на Караяна даже пролезали под милицейскими лошадьми, чтобы прорваться на концерт ....

– Так вы сами на всё и ответили, Дима. И мы делали то же самое. Всегда всё, что мы могли тогда поймать, любую премьеру, любой приезд интересного музыканта, – мы всё это старались схватить. Денег не было, так мы где-нибудь на чердаке прятались, а то и в туалете. Всякое было.

Сейчас, правда, я такую страсть наблюдаю далеко не у всех наших молодых композиторов. Вот вчера<sup>12</sup> был концерт Тео Леванди, который Фрид устроил на своем молодежном клубе, так я и половины наших консерваторских ребят там не встретил. Это меня очень удивляет. И в особенности в том случае, когда исполняется новая музыка, записей которой не существует. Это скверно!

– Фрид. Чем примечателен этот человек?

– Отличный организатор, хороший, смелый человек и всегда обладал какой-то удивительной непослушливостью, то есть он никогда не хотел делать то, что приказывало начальство из Союза композиторов. И очень часто он в своем молодежном клубе делал такие концерты, что оставалось только удивляться, как его в живых оставляли. И, кстати, мой первый авторский вечер в Доме композиторов состоялся именно на клубе у Фрида; и у него же была и масса исполнений Волконского, Шнитке, Губайдулиной и было много интересной западной музыки. Я очень хорошо помню исполнение моих «Плачей» у Фрида. Это сочинение ведь очень долго было под запретом. А тут первое исполнение – и в Москве. Пела Лида Давыдова, на рояле играл Алеша Любимов, и прекрасные были ударники: Марк Пекарский, Валя Снегирев, Миша Аршинов.

– Фрид, очевидно, и музыкант с тонким чутьем на хорошее и истинно перспективное?

– Да, конечно! Григорий Самуилович и композитор интересный. По манере письма он близок к таким хорошим композиторам, как Пейко, как Вайнберг. Очень профессиональный человек.

– И как же на всё это реагировали руководители Союза?

– Это тоже одна из тех неразрешимых загадок, которые я, наверное, так и не пойму. Здесь вообще каким-то образом всегда происходило так, что позиция Московского союза, как это ни странно, и при Мурадели, и даже при Туликове, она всегда была гораздо более открытой, более прогрессивной, чем позиция Союза композиторов СССР или позиция Союза композиторов РСФСР. Даже Туликов, при всей его безусловной привязанности к руководящим кругам, при всей политизированности его композиторской деятельности, он был всё же более открытым и вообще более лояльным человеком, чем те же Хренников или, скажем, Свиридов и Щедрин. Вот они были гораздо более жесткими функционерами. Но, в то же время, несмотря на всю эту их жесткость, политизированность, происходили иногда довольно странные вещи, которые вроде бы и не должны были происходить. Возь-

---

<sup>12</sup> 24.11.93

мите те же концерты, которые организовывал Фрид и его молодежный клуб, или концерты секции симфонической камерной музыки, которую вел Николай Иванович Пейко. Сколько он сил отдал, здоровья, когда поддерживал всех нас, боролся, буквально дрался за каждого из нас.

– И, по-моему, не менее удивительно, каким образом просуществовал столько лет цикл концертов «Новые камерные сочинения композиторов Москвы».

– Чуть ли не семнадцать или восемнадцать лет, если не больше. А когда Московское правление поручило вести этот цикл именно мне, то я, честно говоря, удивился этому поручению и еще больше.

– Концерты шли регулярно?

– Практически, каждый месяц. Приглашал я очень хороших исполнителей. Как правило, самых лучших музыкантов. И публика ходила очень охотно. Практически всё, что писали и Соня Губайдулина, и Альфред Шнитке и более молодые – такие, как Дима Смирнов, Вустин, Шуть и другие, – всё почти было исполнено. Но программы с ними пробивать было трудно. Если я, скажем, ставил в концерт сочинения Ракова или Холминова, то это, естественно, возражений никаких не встречало, но как только дело доходило до Губайдулиной или Смирнова, или, не дай Бог, Екимовского, то это всегда вызывало скандал.

– А Шнитке?

– Как ни странно, его имя никогда не вызвало возражений.

И таким образом всё и всех нужно было пробивать.

– А кто руководил репертуарным советом?

– Всегда это был “человек Хренникова”. Вначале это был Солодухо, который был сравнительно лояльный, потом Флярковский – тот был более жестким руководителем; но хуже всех был Виктор Аронович Белый, который, практически, все новые имена, кроме, правда, Шнитке, вычеркивал начисто. И боролся я с ним страшно. Помню, как еще при Туликове я семь раз пытался вставить в программу концерта Концерт Сони Губайдулиной для фагота и семи низких струнных инструментов, – так шесть раз этот Концерт снимали. Еще Николай Иванович Пейко – учитель Сони – в один из этих разов в знак протеста ушел с поста председателя симфонической камерной комиссии. Жест был, безусловно, благородный, тем более, что как раз при нем комиссия симфонической камерной музыки – это было одно из немногих отделений Союза композиторов, которое работало, невзирая на лица. Мне тогда пришлось буквально измором взять Виктора Ароновича Белого, чтобы организовать авторский вечер к столетию со дня рождения Рославца. Ведь после его смерти ни одно из его сочинений никогда не исполнялось в Москве. Исполнителей удалось пригласить самых лучших. Там были и Ваня Монигетти, и Тигран Алиханов, и струнный квартет прекрасный с женским составом, и Алеша Мартынов. Белый категорически всё запрещал. И если бы не Борис Михайлович Терентьев, который был в

то время председателем Московского союза, то, наверное, ничего бы и не вышло. Согласие Белого я получил, в конце концов, но с одним условием, что одно отделение концерта будет – Рославец, а другое – Леонид Половинкин.

– Кто из преподавателей консерватории был наиболее уважаем в студенческой среде?

– Шебалин. Виссарион Яковлевич Шебалин. Конечно, как композитор он был, может быть, и слишком традиционным, слишком академическим, но принадлежал он к школе, которая всегда пользовалась уважением. Я имею в виду школу Танеева. Педагогический талант у него был настоящий – с каждым из нас занимался абсолютно по-разному: если одному советовал больше анализировать Бетховена, то другому – Мусоргского там, или заняться Дебюсси, например. Причем эти ориентации его... они всегда позволяли каждому открыть самого себя. Мало того, что все его советы всегда оказывались правильными, так и давались они с исключительной всегда благожелательностью, с совершенно серьезным отношением к своим ученикам. Никакой покровительственности или там насмешки. Кроме того, он всё время ведь играл в классе ту музыку, которая обычно нигде не звучала. Скажем, того же Прокофьева или Шостаковича, музыка которых была, практически, запрещена в то время. С Шостаковичем он вообще был очень дружен. В частности, он часто говорил, что вот у Мити можно и должно учиться строить форму, но мелодия у него всегда слабое место – он и сам этим мучается постоянно. А когда анализировал с нами Чайковского, то мог сказать буквально следующее: “Тут у Петра Ильича лишний такт, а здесь у него переход не получился”. Потом уж многие из нас поняли, что он старался привить нам очень важное качество: никогда и ни на кого не смотреть как на икону, а видеть в каждом и сильное, и слабое, и учиться этому сильному в каждом композиторе.

А сколько мы в его классе переиграли восьмиручных рукописей Ламма для двух фортепиано! Я думаю, мы проработали, практически, всё, что было в консерваторской библиотеке. И, к счастью, я всегда был одним из тех четырех, кто участвовал в игре.

И вот еще одна прекрасная черта у Шебалина, я и сам стараюсь поступать сейчас точно также. Как только закончишь сочинение, так он обязательно говорил: “А теперь пойдите и покажите это Николаю Ивановичу Пейко”, или отсылал к Ракову; и потом всегда спрашивал, что они сказали. Отсылал он и к другим педагогам, то есть очень любил профессиональное общение на различных уровнях, совершенно не оскорбляясь, если его студенты обращались за советом к другим преподавателям. Однажды, когда я в clavире закончил до-мажорную Симфонию (это был третий курс консерватории, 53-й год), то он мне сказал, что мне лучше делать партитуру Симфонии не с ним, а с Николаем Петровичем Раковым. “Он вам даст гораздо более интересные и профессиональные советы по партитуре, чем я”. И



этими словами закончил разговор. Очень искренний и очень ный человек.

– А вы не пытались сразу писать Симфонию в партитуре?

– Тогда нет. Но потом, после консерватории, я стал всё сочинять прямо в партитуре.

– Эдисон Васильевич! А как складывались ваши дела с фортепиано в консерватории? Было, наверное, нелегко, учитывая небольшую училищную подготовку?

– Да нет. Особых проблем не было.

– Вы учились у Владимира Сергеевича Белова?

– У него. Замечательный музыкант; педагог, по-моему, просто прирожденный. Правда, современной музыкой не интересовался совершенно, так что здесь у меня возникли определенные пробелы в подготовке. Но классики у него я переиграл много.

– Кого больше всего?

– Шопена. Я и сейчас его люблю. У него всегда покоряла меня какая-то удивительная пластичность мысли, естественность, в общем-то, что мне нравится и у Моцарта, и Шуберта. Я думаю, что это и одна из причин, почему его так высоко ценил Дебюсси: пластика – отсутствие таких вот торчащих углов, склеек дурных. Вот возьмите того же Прокофьева: у него же сплошные углы и те же склейки в мелодии, в форме. А у Шопена? Невозможно даже себе и представить таких дурных моментов. Шопена я играл много. Но, конечно, Белов со мной работал и над сочинениями других композиторов.

Кстати, ведь он был и ассистентом выдающегося пианиста Генриха Густавовича Нейгауза, и иногда водил меня к нему на уроки послушать, как он играет, занимается. Так я иногда часами просиживал в его классе, забывая обо всем на свете. Ну, а иногда мне удавалось даже и поиграть перед ним. И он охотно, очень охотно работал, давал советы. И как-то даже попросил меня сыграть некоторые из моих сочинений. Такое, конечно, не могло не запомниться, не принести огромной радости и профессиональной пользы.

Ходил я и к Софроницкому. Личность, безусловно, нестандартная, яркая. Но человек очень нервный, неустойчивый. Помню, как он несколько раз играл на концертах в Доме ученых и иногда непонятно почему останавливался, уходил с эстрады, нервничал, возвращался и так дальше. Но его уроки в классе – это было очень сильно.

И еще мне нравилось играть на фортепиано в камерном ансамбле. Его у нас вел Марк Владимирович Мильман. И это тоже были очень хорошие уроки. Я всегда любил камерную музыку, и вполне понятно, что мне нравились и сам процесс камерного музицирования, и, конечно, само сочинение камерных произведений.

– У вас их намного больше, чем других.

– Очень много, и для самых разных составов.

Из других же педагогов в первую очередь интересным для нас был Виктор Абрамович Цуккерман. Правда, вся его педагогическая система в то время опиралась исключительно на XIX век. Того же Скарлатти он, практически, совершенно не анализировал. И то же – с другими композиторами, даже с Бахом. Но зато XIX век он знал в совершенстве, и некоторые его анализы, как, например, той же h-moll'ной Сонаты Листа или той же симинорной сонаты Шопена – это было откровение. А что касается его подачи материала, то, я думаю, ему здесь и равных не было. Очень артистичный человек. Говорил прекрасно: только слушать его и то было большое удовольствие. Буквально вот в каждой фразе, вся манера речи, – ну буквально во всем краска какой-то изящной интеллигентности. Кроме того, это был еще и очень добрый и честный человек. Он никогда не занимался никакой политикой внутри консерватории, никогда не вел грязной игры с начальством, с партийными деятелями. Занимался только музыкой. А как хорошо играл на рояле! И всё только наизусть: что отдельные эпизоды, что целые произведения – это, конечно, не могло не поражать. Но, кстати сказать, и Пейко Николай Иванович, когда мне приходилось заниматься в его классе, – это бывало обычно в те дни, когда Шебалин заболел, – так и он буквально из любой оперы Римского-Корсакова мог сыграть любой фрагмент наизусть.

– А почему именно из Римского-Корсакова?

– Я думаю, что здесь не обошлось без влияния Алексея Ивановича Кандинского, большого любителя этого композитора.

Но, однако, Цуккерман играл наизусть несравненно больше музыки, и очень многих, и очень разных композиторов.

Еще я бы хотел рассказать о Семене Семеновиче Богатыреве, у которого мы занимались контрапунктом. Вначале нам казалось, что это очень страшный, неприступный и даже недобрый человек – одним словом, декан. Но потом, через несколько недель занятий, всем стало ясно, что он поразительно добрый, мягкий и интеллигентный человек, который к тому же великолепно знает свой предмет – полифонию. Занятия были интересные и не только в практическом отношении – в написании канонов, фуг строгого и свободного письма, но и в теоретическом плане, и в историческом. Правда, в отличие от Цуккермана, он лекции свои не читал с тем же ораторским пафосом, а большей частью, как раз, диктовал. Он часто останавливался и говорил: “А теперь пишите”, – и диктовал по слову.

И еще хорошо работал Раков Николай Петрович. У него мы учились оркестровке. Учил он всегда главному: как слышать оркестр.

– Он по образованию, кажется, скрипач?

– Да. И, кстати сказать, великолепно знал струнную группу. Но не только её, естественно. Он учил, конечно, и основам письма для оркестра, давал всю необходимую базу, на которой каждый из нас дальше мог бы свободно разворачиваться сам.

– Вы играли на рояле профессионально? –

– Я видел как-то, почти случайно, характеристику, которую мне дал Владимир Сергеевич Белов, – в ней многое меня приятно удивило. Он хорошо сказал обо мне.

– А что именно?

– Это секрет. Но хорошие слова он сказал. Плохих не было.....

– А что вы понимаете под словами “склейки” и “углы” в форме?

– Склейки и углы? Мне кажется, что понятие “пластика” в музыкальной форме, а оно для меня здесь как антипод “склейка” и “углам”, – так вот, это понятие имеет в музыкальном искусстве столь же важное значение, как и в скульптуре, и в живописи. Когда мы имеем дело с разнотипными структурами, то очень ведь важно, чтобы манера и способ соотношения этих структур друг с другом были до предела сглажены, скрыты от ушей слушателя. Возьмите хотя бы тот же XIX век, где, как правило, всё ясно: вот первая тема, вот вторая, здесь переход, там кадансирование и так далее. И есть композиторы, у которых эти переходы естественны, плавны – тема рождается, но не сваливается на голову, она, в принципе, подготовлена всем предыдущим материалом. Но есть композиторы, у которых всё это в целом – я имею в виду появление тем, их связывание и так далее – всё это напоминает какой-то механический монтаж, то есть всё время слушаешь с ощущением, что это сколочено, сбито, но никак не выращено из определенной хорошей музыкальной идеи.

– Но как же тогда с теми сочинениями, где сколачивание, сварка музыкальных блоков – это сама идея стиля сочинения, причем для меня лично – это совсем не обязательно какое-то насилие над материалом? Мне нравится, например, что отсутствуют эти связки или цемент, если хотите, что все они дорисовываются, дослушиваются во мне самом – я участник творческой игры. Возьмите, для примера, того же любимого вами в русском периоде Стравинского, Мессиана.

– Я не говорю о композиторах типа Мессиана, у которого вся идея его композиции – это монтаж инвариантных кусков. Это, конечно, просто черта его личности, его индивидуальность. И это не слабость стиля. Но, скажем, у Прокофьева, который просто не мог создать какую-то форму, которая могла бы заполнить то большое звуковое пространство, которое ему было необходимо в симфонии или сонате, и он просто моделировал уже известную форму, даже иногда традиционное тонико-доминантовое соотношение главной и побочной партий, которое существовало до него в XIX веке; его язык – и в особенности гармонический, ритмический – он далеко не всегда ведь соответствовал тому, что происходило в области формы. Я бы сказал так: у него возникают склейки именно там, где появлялось что-то новое, или, другими словами, материал самого Прокофьева начинается связываться “швами”, “нитками”, всякими знакомыми “ленточками”, которые хорошо, идеально работали в XIX веке. Но ведь работали-то они там совсем с другим материалом, а потому в его сочинениях и начинают “лезть

на глаза”, – мне это кажется его большой неудачей. И в этом отношении Прокофьев не один, кто страдал таким раздвоением. Скажем, Дебюсси – у него нет проблемы переходов, проблемы связок, проблемы строения формы, соотношения частей и так далее – у него есть поразительное чувство ясности композиционного мышления, естественности этого мышления; оно почти такое же, как у Моцарта, как у Шуберта и у Глинки, и так далее. Но возьмите Хиндемита – большая личность, безусловно, крупная фигура, – у него вся музыка в смысле развития музыкальных мыслей, она лишена этой естественности высказывания. И, напротив, как прекрасно это развитие у Веберна. Она, конечно, иная, логика Веберна, его пластика, но она поражает, увлекает. И это есть и в ранних пьесах для оркестра ор. 6, и в последних, – таких, как «Das Augenlicht» ор. 36...

Вас удивляет, наверное, почему я всё время называю имя Глинки, а потом уже говорю о Чайковском или там о Мусоргском, и совсем мало, то есть почти совсем ничего, не говорю о Римском-Корсакове. И это опять же происходит от того, что Глинка для меня – первый большой композитор России, то же, что Пушкин в нашей поэзии, то же, что Моцарт для музыкального мира Европы. Глинка – это чистота и естественность мышления, это сочинение, в котором при всей тонкости работы, её огромной сложности никогда сама эта работа не видна; здесь всегда такое ощущение, что его музыка, как стихи Пушкина, рождается сама по себе, то есть без всякого сознательного усилия, она пластична и такой пластики нет больше ни у одного из русских композиторов. Даже у Чайковского.

– С кем из немусыкантов у вас были наиболее интересные отношения?

– В консерваторские годы, пожалуй, ни с кем. А вот после очень и очень со многими.

– Кто-нибудь из этих людей оказал на вас определенное влияние в профессиональном и общечеловеческом отношении?

– Конечно. Но я бы не сказал, что напрямую, так сказать, а так, скорее, невольно, что ли. Я думаю, что, прежде всего, это мои самые близкие друзья: художник Борис Биргер и режиссер Юрий Петрович Любимов – они оба обладали талантом аккумулировать вокруг себя самых прогрессивных людей. В круге Биргера стягивалась, как правило, такая, я бы сказал, неконформистская часть русской интеллигенции. И со многими своими будущими друзьями я познакомился именно в этом круге.

– Кто они?

– Это, естественно, самые разные люди, но всегда личности. В частности, в студии Биргера я познакомился и с Фазилем Искандером, и с Булатом Окуджавой, и с прекрасным поэтом Олегом Чухонцевым и многими, многими другими. А в театре Любимова – это целая группа актеров. Больше других, в течение многих лет, вплоть до большой переписки, у меня сохраняются отношения с Аллой Демидовой. Это очень яркая личность.

Абсолютно независимая, гордая женщина. И не только замечательная актриса, но и вообще человек талантливый, крайне разносторонний. Однако характер её далеко не простой, трудный. Ну, это для одаренных людей – довольно типичное состояние. Это нормально.

Что касается профессионального влияния, то здесь я, скорее всего, назвал бы Юрия Петровича Любимова. Если бы не очень частые контакты с ним, если бы, например, я не работал в его театре столько лет, то я считаю, что я никогда бы не смог сам так удачно, точно выстроить театральную драматургию в опере «Пена дней».

– Вы сами делали либретто?

– Всегда сам: и в опере «Иван-солдат», и в опере «Четыре девушки», и в опере «Пена дней».

Я думаю, что работа в театре на Таганке мне и помогла понять, что такое театр, что такое театральная драматургия и каково должно быть вообще настоящее соотношение в театре слова, действия, света, декораций, музыки. Это была для меня самая настоящая школа. Ну, и, конечно, в чисто человеческом отношении, общение с такими людьми – безусловно, моё большое счастье...

Если, например, вспоминать трудные времена, а у меня их всегда было предостаточно, взять хотя бы то же моё пятидесятилетие: с женой разлад, – полное одиночество, и я решил никого не буду собирать, а кто хочет, тот пускай сам вспомнит. И все пришли. Понимаете, все: первая – Алла Демидова, которая вместе с моими старшими детьми – Митей и Катей – втроём организовала весь ужин; затем и Искандер, и Альфред, и Юрий Петрович Любимов, и Геня Рождественский, и много, очень много хороших людей. Мне вообще на хороших людей всегда везло. И у нас в России, и на Западе я со многими встречался, со многими очень яркими и очень интересными людьми...

Но сам я вот никогда не ищу контактов. Из-за этого моего недостатка я в свое время упустил несколько интересных встреч. И сейчас об этом очень жалею.

– О каких встречах больше всего?

– Я не знаю, о каких больше всего, о каких меньше всего, поскольку ни одна из них не состоялась. Но вот одна из таких встреч могла, например, произойти с Лилей Юрьевной Брик. Я, кстати сказать, два дня назад видел очень хороший фильм Рязанова «Загадка Л.Ю.Б.» – Лилии Юрьевны Брик, и, естественно, вспомнил, как когда-то она мне позвонила и пригласила встретиться с ней. Ну, а я не пошел.

– Почему?

– А потому что и Любимов и другие, когда я рассказал им об этом приглашении, наговорили мне: и что она сотрудничала с КГБ, и что её роль в жизни и смерти Маяковского тоже очень неясна. Но я так думаю, что, в общем-то, свалил дурака. Судя по документам, она была ярким и инте-

ресным человеком. Так что не пошел я совершенно напрасно.

То же самое произошло со мной потом и в Париже, когда я в первый раз приехал во Францию. Меня хотели сводить к Шагалу, но поскольку он жил не в самом Париже, то я по глупости какой-то отказался от этой поездки.

И та же история повторилась и с Жак Превером. Я был тогда в гостях у вдовы Бориса Виана – Урсулы Кублер Виан, с которой мы обсуждали премьеру моей оперы, и первое, что я увидел в её квартире – это целый ряд коллажей, который Превер сделал для Виана. Очень живописные коллажи. Конечно, Урсула хотела нас познакомить, тем более что жили они в соседних квартирах с одним общим балконом, на котором они проводили массу времени вместе. Да и сам Жак Превер хотел со мной познакомиться. Но он лежал в то время в больнице, и я почему-то опять не пошел на встречу...

И с Жан Жаком также я по своему легкомыслию не познакомился. Это была, кстати сказать, идея Поль Тевенен – замечательной женщины, дружившей в свое время с Антонином Арто, который долгое время был пациентом её мужа и умер, практически, на его руках. А потом вот оказалось – всё поздно: он, как и Лиля Брик, как и Жак Превер, тоже умер, и я так и не познакомился с этим большим писателем, почти полное собрание книг которого всегда стоит передо мной в этом книжном шкафу...

– Эдисон Васильевич! Ваше математическое образование, определенный характер и уровень мышления, не неизбежно связанный с этим образованием, – всё это как-то сказывается на вашем творчестве? Есть здесь положительные или отрицательные моменты?

– Отрицательного нет ничего. Абсолютно. А положительно всё. Во-первых, я считаю, что время проведенное в университете – это пять лет жизни, необходимые для меня, для моего становления. И особенно – та школа логического мышления, которую я прошел, пройдя курс высшей математики и всех сопутствующих ему наук. Я даже считаю, что в консерватории я был научен намного меньшему как композитор, чем как математик в университете. Что здесь было главным? Прежде всего – это чистота мышления, отсутствие мусора в мыслительных процессах, то есть, прежде всего, способность отбрасывать ненужные детали, умение найти всегда правильный путь. Ведь путь композитора – это всегда путь отбрасывания случайного и несущественного, и, напротив, сохранения всего существенного и истинно ценного; это путь выстраивания мысли с первой до последней ноты, с первого до последнего такта. В музыке всё – как в математике, те же пути от первой идеи до окончательной её реализации, до доказательства, или, если есть счастье, до открытия, находки. И в математике, и в музыке весь процесс творчества – путь в неизвестное. Когда я впервые начал изучать топологию, это воображаемое пространство, которое обычное человеческое воображение даже и представить себе не может, не говоря уже о четвертом и других измерениях, об ограниченных областях логического мышления, когда наступает

область парадоксов, то мне казалось, что я погружаюсь в мир, где исчезает мир обычных вещей. Мы попадаем в тайну, трогаем те её границы, за которыми нет человека, человеческого мышления, человеческого существования, и дальше начинается мир, в который наша мысль просто не может проникнуть и только по одной причине – дальше идет область Бога. И думаю, что не случайно очень многие и, причем, самые крупные математики – это глубоко религиозные люди. И вот здесь-то для меня и начинается музыка в самых своих высших проявлениях – музыка духовная, истинная музыка. И я думаю, что большинство моих сочинений – это в полном смысле слова сочинения духовные, затрагивающие, практически, те же тайны, те же сферы человеческого мышления и существования человека, те же тайны человеческой веры, которые затрагивает и высшая математика. Практически и музыка, и математика, они где-то вместе уходят в эту область Духа, где для меня нет разницы между тем и другим.

Естественно математика, о которой мы сейчас говорим, – это, конечно, совсем не те элементарные арифметические расчеты или примитивнейшие формулы, о которых так часто любят говорить некоторые музыковеды. Нет, конечно. Совсем нет! Это совершенно иной уровень... иной уровень человеческого мышления. И даже, когда я сам иногда специально прибегал раньше к некоторым числовым расчетам, чтобы выстроить достаточно точно по математическим цепям какие-то ряды элементов, – это всё было со мной, например, в шестидесятых – я бы и это никакой математикой не посмел бы назвать – это только арифметика и, причем, самая элементарная!

– Шестидесятые? Это очевидно «Итальянские песни» с их последней частью и...?

– Да, «Итальянские песни» и еще, например, Три пьесы для фортепиано в четыре руки и финал «Плачей».

– И тогда еще Три пьесы для клавирина и ударных из семидесятых.

– Ну, это произведение вообще написано таким образом, что я практически в нем и не участвовал как композитор: всё сделано на основе абсолютного полного предварительного расчета. Я выстраивал ноту за нотой. А в последней части – «Изолированные точки в пространстве», – так там вообще нет ни одной “живой ноты” – всё вышло из заранее высчитанной схемы, абсолютно всё: и ноты, и их протяженность, и динамические оттенки, и каждая пауза – абсолютно всё, то есть фактически как сопереживающая личность я здесь не участвовал.

– Но получилось, на мой взгляд, неплохо и, прежде всего, в музыкальном отношении. Во всяком случае, когда я слушал пьесу и не знал о её “математическом происхождении”, то, говоря откровенно, ни о чем подобном и не подозревал.

– Пожалуй, в музыкальном отношении здесь мне, конечно, кое-что удалось. Но всё же, я должен подчеркнуть, что меня здесь как композитора сопереживающего совсем не было и здесь был композитор, выстраи-

вающий определенную звуковую конструкцию, с определенными ми наперед свойствами – и только.

– А зачем вам понадобилось идти таким путем?

– Было интересно, мне было просто интересно, каким будет звуковой результат такой вот заранее высчитанной, и высчитанной до мельчайших частиц конструкции.

– А возникало ли у вас желание озвучить какую-то математическую модель? Например, математическое доказательство какой-либо теоремы или услышать звуковой образ абстрактной математической формы. Возможно здесь тоже таится своя красота, как и во всем нашем мире?

– Я об этом не думал, Дима. И, вероятно, сейчас это сделать еще настоящему музыкально и невозможно. Возьмите того же Ксенакиса. Он вводил в свои музыкальные произведения раннего периода так называемые стохастические модели. Эти модели, идущие от теории вероятностей, где важен процесс и соотношение частиц между собой, а не важна отдельная деталь сама по себе – это тип расчета, который, конечно, выше по своему математическому уровню, чем те, скажем, расчеты, которые есть в первой тетради «Структур» Булеза. И, вообще, такие расчеты дело не новое – это просто очередной ренессанс математического творчества в музыкальном искусстве. Это не кризис языка – это просто одно из возможных направлений в сочинении. Но, с моей точки зрения, на сегодняшнем уровне наших знаний, возможностей, слухового опыта, математического или там кибернетического развития – всё это пока еще крайне несовершенно в своих музыкальных результатах...

– Тогда, может быть, и не стоит идти этим путем?

– Нет, я бы так тоже не сказал. Пусть будет всё. Жизнь сама всё отберет. Просто я не люблю декларативности и не только в связи с таким направлением в творчестве, а и со всякими, например, “нео”: неоромантизмом там, неоклассицизмом и так далее. Это никакие не “нео”, а обычные “спекуляции”. Это попытка обмануть публику, привлечь её внимание к своим сочинениям, к самому себе. Это только игра на старых средствах, которые привычны, а потому уже запрограммированы на успех. Но успех-то этот сиюминутный. Такие произведения не выживут никогда. Они умирают уже при жизни композитора, и, уж тем более, не могут дать слушателю ощущение большого глубокого и нового чувства. Есть песни-однодневки – дешевый композиторский талант, есть оперы-однодневки и успех их – это успех у толпы из прошлого, и не больше того.

Возьмите этот американский минимализм – ведь это деструктивно по всей своей сути. Это, практически, трусость, это язык людей, которые боятся, или, скорее всего, и не могут быть настоящими композиторами.

– Какие из ваших консерваторских произведений вы считаете бесполезными для своего будущего творчества?



– Произведения в консерватории писались, конечно, разные. Были и плохие сочинения. Лучшее же из всех других – это некоторые из романсов моего цикла «Ноктюрны» на стихи Бо Цзюй-и и, прежде всего, «Флейта на реке» – хорошая миниатюрная вещица. Прекрасный китайский поэт с очень хрупкой строкой, легкой, изящной. Я всё это постарался как-то не испортить. И, по-моему, мне это удалось. Я всё время слышал стихи как смесь натуральной пентатонической музыки и хроматических звуков. Отсюда и гармонии чуть-чуть азиатские, и мелодии тоже. Мне они нравятся до сих пор, но особенно, всё-таки, «Флейта на реке».

Были и другие вокальные сочинения. Также достаточно интересные. Например: Три песни на стихи Исаакяна – тоже, кстати, Восток, но, правда, уже не азиатский, а скорее quasi-хачатуряновский; Пять песен на стихи Роберта Бернса, «Страдание юности» на стихи Гейне и «Родная сторона» на Александра Прокофьева.

Цикл «Страдание юности» для меня важен. Он издан, но его давно уже не поют. А жаль. Я недавно прослушал запись, которую в свое время сделал Женя Кибкало – музыка очень вокальная. Этот цикл во многом связан со мной лично и, как любят говорить наши музыковеды, он, по-моему, вполне предвосхищает некоторые более совершенные мои сочинения, в особенности «Жизнь в красном цвете».

Много хорошей музыки есть и в Симфонии до-мажорной. Конечно, не без подражаний, не без влияний, но это естественно в те годы.

– А чьи влияния вы слышите в ней?

– Сразу троих: Прокофьева, Шостаковича и Стравинского. Но, тем не менее, – я как-то совсем недавно просматривал её партитуру – вполне живая музыка. Во всяком случае, выше среднего уровня, так называемой, соцреалистической.

– Эта симфония писалась как часть традиционного учебного задания для композиторов-студентов или вам и самому хотелось попробовать себя в этой форме?

– И то, и другое вместе.

– Какой состав оркестра в этой симфонии?

– Симфония для большого оркестра, в четырех частях. Написал я её сначала в clavire для фортепиано в четыре руки, а окончательно, уже для оркестра, сделал в конце октября 1955. По инструментовке, конечно, по форме – всё достаточно традиционно, поскольку таковы были поставленные перед нами условия.

– Ее исполняли?

– Да, один раз на госэкзамене по композиции, но, правда, не всю, а только медленную часть и финал... Но её вполне можно играть и сейчас.

Но вот вспоминая сейчас консерваторские сочинения, я, говоря откровенно, думаю, что самое лучшее из сочинений тех лет был, всё-таки, наверное, первый акт оперы «Иван-солдат». Я написал его в конце

первого курса, а второй и третий акты позднее уже – в аспирантуре.

– Опера не исполнялась?

– Нет, не исполнялась. Я даже второй и третий акты так и не инструментовал. И, если будет время, я, конечно, вернусь к этой опере. Переделывать её не буду, но партитуру хотел бы сделать всю заново. Это сочинение из тех, которые могут иметь всегда большой успех: оно очень театральное и очень русское.

– А откуда появилось либретто?

– Я сам написал всё: и либретто, и весь текст.

– За основу вы взяли русскую сказку?

– Да, это из афанасьевских сказок. Но там у него всего две страницы. Так что три акта оперы, пять картин оперы на этом не выстроишь.

– Следовательно, весь текст, практически, ваш?

– Нет, это не совсем так. Там, прежде всего, огромный монтаж материалов, взятых из русской поэзии. И много текста я взял из народных песен, но цитат нет – всё абсолютно переделано, да еще многие тексты я досочинил сам в ариях и хорах. Но это, практически, единственный случай, когда я сам сочинял текст.

– Вы пишете стихи?

– Нет, совершенно не пишу.

– А раньше?

– Конечно, в школьные годы, да и в университете, позднее, я иногда писал стихи, но они все где-то затерялись, исчезли.

Здесь, конечно, во многом не обошлось без влияния Стравинского. Когда я по-настоящему познакомился с его русскими сочинениями, то для меня открылся совершенно новый мир. Я, откровенно, всегда стыдился быть русофилом, у меня никогда не было желания “одеть” свои сочинения в “русский кафтан”, стать ряженым; но сам по себе русский материал меня тянул и тянет постоянно. И вот Стравинский дал мне замечательный урок, как можно быть по-настоящему русским композитором и в то же время не быть ряженым.

И опера получилась очень русской и по сюжету, и по персонажам, и вообще по языку. Формы здесь все большей частью простые: много куплетных, куплетно-вариационных, обычных трехчастных и так далее. Да и вся опера выстроена очень просто, что-то вроде огромного рондо, как, скажем, одна из картин в «Петрушке» Стравинского, то есть народная тема здесь – как рефрен, а все остальные участники – как эпизоды в этом рондо...

Кстати, вот, почти два года назад я был в Люцерне и там услышал в исполнении двух американских скрипачей свою Сонату для двух скрипок, которая была написана мною сразу после окончания консерватории – До мажорную. Я слушал её в зале, где сидело много людей, и мне было не стыдно. Там рядом прозвучала Соната Прокофьева, тоже для двух скрипок, и более

ранняя скрипичная музыка, и моя вещь была нисколько не хуже окружающих её.

— Как бы вы оценили свои сочинения, написанные сразу после консерватории?

— Ну, опять же, были достаточно разные по качеству, по своим композиторским задачам.

Скажем, та же Соната для двух скрипок или Соната для флейты и фортепиано, или Трио для скрипки, кларнета и фагота (оно написано несколько раньше), они во многом подготовили то, что я сделал позднее, и они даже в каком-то отношении лучше, чем, например, написанный в 63 году Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных или Симфония для двух струнных оркестров и ударных. Однако конечно, влияния здесь чужих стилей всё еще большое. В Трио, несмотря на моё одно из первых обращений в финале к додекафонии, — что-то вроде двенадцатитоновых рядов, в основном всё ориентировано на народность в манере Стравинского, то есть с характерной для него связкой подголосочной полифонии и обычных имитационных канонов. В Сонате тоже связь русской многоголосочности и классического контрапункта. Например, та же двойная fuga в третьей части: в ней так и лезет ведь влияние Бартока, это слышно. И в Симфонии — Барток. Она, может быть, хорошо написана в техническом отношении, но уж здесь очень большое его влияние.

Но вообще говорить о влияниях сложно. Я не думаю, что их нет и у любого очень зрелого композитора. Эти связи, они могут и исчезать с годами, но могут всплывать и снова. Возьмите мою Симфонию для большого оркестра, написанную в 87 году. Ведь как по-разному она звучит у Рождественского и Баренбойма! Совершенно как разные сочинения. Баренбойм, который сыграл её с поразительной утонченностью, музыкальностью... пластичностью; он где-то приблизил её и к Брукнеру, и к Сибелиусу. А Рождественский сыграл более эмоционально — ближе по трактовке к симфониям Чайковского. И хотя я не люблю Брукнера, но я всё же ощутил, что отдаленные аллюзии с симфонизмом Брукнера, с симфонизмом Чайковского в некотором типе работы с материалом здесь вполне возможны и оправданы в таких исполнениях, как, впрочем, и с Шостаковичем. Особенно во второй части. И то же я могу сказать и о «Музыке для альта, клавесина и струнных» или Сонате для скрипки и органа, когда вдруг явно возвращается уже, казалось бы, совсем исчезнувшее влияние Шостаковича.

Но всё же эти возвращения, как и новые влияния, с опытом становятся всё реже и реже. Однако полностью возможность их появления исключить, конечно, нельзя.

— А каково ваше отношение к Скрябину? Мне кажется, что в ваших сочинениях он тоже оставил определенный след.

— Скрябин?

Должен сказать, что ни о каких влияниях, когда пишешь музыку, и не думаешь. Но вот в последнюю субботу я со своими студентами анализировал «Живопись» для оркестра. Мы её прослушали в записи и я был совершенно поражен, насколько это Скрябин, скрябиновское сочинение. Никогда в жизни я так его раньше не воспринимал. Казалось бы, семидесятый год, пора бы уже стать самостоятельным, – и вдруг такое вот воздействие. Причем, если вы возьмете предыдущие сочинения за пятнадцать лет, там нет никакого влияния Скрябина, нигде, абсолютно. И вдруг в «Живописи» прорвалось. Почему? Непонятно. Думаю, просто где-то сидело внутри и неожиданно прорвалось.

– Особенно это, по-моему, слышно в кульминации, когда тромбоны играют в унисон двенадцатитоновую тему.

– Да, это, конечно, так: совершенно «Божественная поэма».

– Удивительно.

– Самому, Дима, странно, почему так вышло.

– Возможно, сказались какие-то предшествующие слушания его произведений, их анализы?

– Никогда не анализировал Скрябина, ни одного сочинения. Даже фортепианных прелюдий. Слушал, конечно, много его музыки, но не анализировал.

– А Шёнберга?

– Я считаю, что он не оказал на меня никакого влияния.

– А Берг?

– В чем-то – да. Но Веберн, пожалуй, более их всех. Если вы возьмете, например, моё самое первое сочинение для хора из тринадцати солистов «Осень» на стихи Велимира Хлебникова, то там вот эта чистота голосоведения, ощущение пространства, воздух и то, что каждый элемент, каждый буквально звук хорошо слышен, – это, по-моему, безусловно, влияние Веберна. Я имею в виду, как вы понимаете, не серийную технику этого композитора, а, прежде всего, того Веберна, который написал «Das Augenlicht». Мне и в поздних своих сочинениях, скажем, в том же Реквиеме, в его четвертой части – кстати сказать, целиком двенадцатитоновой – тоже кажутся возможными разные аллюзии с его хоровым письмом.

Каждый раз, когда слушаю его, всё время поражаюсь прозрачности звучания его сочинений, их удивительной пространственности, обволакивающей нас, разрушающей нашу приземленность. Потом не забывайте, что Веберн очень любил добаховскую музыку, чистоту письма и выверенность каждой ноты, которые там всегда вы найдете.

Я думаю, что Шебалин был в общем-то прав, когда говорил, что Шостакович мне, в принципе, чуждый по письму композитор. И сейчас, я вот не могу себя даже заставить слушать его музыку. Я его ценю. Очень высоко. Но слушать его музыку для меня – мучение. Помню даже, как в Берлине играли мой Альтовый концерт рядом с Восьмой симфонией

Шостаковича,— так это соседство полностью убило моё сочинение. Его можно играть только рядом с Брамсом, Шубертом, Чайковским, с кем угодно, но только не с Шостаковичем.

— А как в дальнейшем складывались ваши отношения с другими стилями? Я имею в виду уже не их влияние, а больше сознательное внедрение в ваши сочинения иностилистических фрагментов.

— Я — явный “контр-полистилист”.

— Но при этом вы не избегаете приемов, обычно относимых к полистилистической технике письма, скажем, тех же аллюзий...

— Ну, на уровне аллюзий — это совсем другое дело. Я, например, написал Струнное трио в 69 году, и там сделал две маленькие цитаты из Струнного трио Шёнберга, причем одного из лучших его сочинений. Так ни один из людей, даже исполнителей, прекрасно знавших это его сочинение, — никто и не заметил моих вставок. И всё это от того, что я взял маловажные, второстепенные фрагменты. Но цель была именно в создании аллюзии между его и моим трио.

— А зачем они понадобились тогда?

— Мне нужны здесь были просто музыкальные ассоциации на него и какие-то — еще больше — психологические аллюзии.

Практически, ведь то же происходило тогда и со Шнитке. Альфред слишком много работал в кино и театре, и это, естественно, оказало большое влияние на его последующие сочинения.

Но в плане каких-то именно полистилистических концепций меня эта проблема никогда не интересовала.

И это то, что я меньше всего люблю в Альфреде. Я люблю в нем совсем другое. А это направление мне вообще в музыке антипатично и иногда даже неприятно у абсолютно всех композиторов. Может быть, это одна из причин, почему я так не люблю Симфонию Берно. Как личность, как профессионала я его очень уважаю, но для меня эта симфония — мертвое сочинение.

— Может быть, такого рода музыка — это для вас просто другая жизнь, чуждый вам мир?

— Нет. Это не чуждый мне мир. Это просто абсолютно бессмысленное, с моей точки зрения, направление. Абсолютно! И к тому же в определенном отношении — спекулятивное.

— Почему же так?

— А потому, что оно работает на не очень хороших качествах публики и, прежде всего, на элементе некоторой её необразованности.

— Но, может быть, и совсем наоборот: как раз на элементах достаточно высокой культуры, позволяющих порождать в сознании слушателя психологический мир еще более сложный?

— Нет, я так не думаю. И к тому же, для меня единственный композитор, у которого всё это является не частью, а центром его

альности, самой его индивидуальностью и у которого всё это хорошо получалось, у которого я такой стиль мышления принимаю полностью – это Бернд Алоис Циммерманн. Он первый пошел этим путем, и я думаю, что после него уже никто не сможет получить те же блестящие результаты. Это его идея и его приоритет в удачной реализации такой идеи. Больше того, я понимаю, почему он пришел к этому, и думаю, что почва здесь очень близка к тому, что привело и Альфреда к полистилистике. Циммерманн в течение многих лет вынужден был зарабатывать деньги, оформляя на Радио драматические спектакли. Писать другую музыку он в это время совсем не мог – ему не хватало элементарно денег на простую жизнь. К тому же, от него часто и просто требовали определенной компилятивности его режиссеры. И поэтому он научился мастерски работать в этом стиле. Практически то же происходило и со Шнитке. Альфред слишком много работал в кино и театре, и это, естественно, оказало большое влияние на его последующие сочинения. Но случай Циммерманна уникален. Он был первым и стал в этом стиле самым крупным композитором Германии. И это был его стиль. У всех же остальных, как бы оно ни складывалось, это становилось эпигонством. Нельзя повторять стиль, каким бы он ни был. Никогда нельзя!

– Другими словами, вы считаете, что работа в полистилистике – это не работа с техникой, которая, как и всякая другая, может быть в арсенале любого композитора, а она – чей-то конкретный стиль. В данном случае, как вы думаете, Алоиса Циммерманна?

– Конечно. И это даже не стиль и не техника, а особая манера композиторского мышления. Никакой техники на этом пути создать не возможно. Ее здесь нет.

– А какое из произведений Циммерманна вам представляется самым удачным и “моностилистичным” в этой полистилистической манере?

– «Soupers du Roi Ubu» по Альфреду Жари. Это сочинение, в котором, по-моему, нет ни одной его собственной ноты. Оно всё сделано из чужого материала и, тем не менее, это, безусловно, музыка Бернда Алоиса Циммерманна. Для меня это сочинение – одно из самых ярких проявлений его мастерства.

– Однако в публике искусство сочинения с такой манерой речи находит всё большее признание.

– Возможно. Но это говорит только о какой-то определенной неразборчивости определенных слоев сегодняшней публики и неразборчивости самих композиторов, работающих в этом направлении. Здесь ведь и много той иллюстративности, какой-то дешевой литературщины в музыке, которую я терпеть не могу. Она есть и в «Домашней симфонии» Рихарда Штрауса, и в «Манфреде» Чайковского. Но нельзя подменять один вид мышления другим, один вид искусства другим. И в этом отношении для меня музыка Веберна – может быть, я здесь и рассуждаю как идеалист, – но для меня его сочинения – это величайший пример служения музыке как искусству,

как чистому и высокому искусству. А приземление музыки, сведение её к какой-то театральной иллюстрации – это очень отрицательное явление, это безусловный минус в творчестве любого композитора. Возьмите то же произведение Бетховена «Битва при Ватерлоо» – явная неудача великого мастера.

– Но всегда ли это неудача? Вы ведь тоже не избежали такого пути в своем творчестве. И этих сочинений не так уж и мало?

– Здесь всё зависит от идеи сочинения. Важна идея. У меня есть сочинение «Пять капризов Паганини», которое я написал по просьбе Олега Кагана. Суть идеи здесь – а она частично идет от Олега и частично – от меня, была такая: не трогать ни одной ноты из партии скрипача, то есть сам Паганини никак не искажается, но другое дело – в каком порядке и какие именно Каприсы берутся у него, и как складывается из них цикл, как складывается фортепианная партия. Здесь я сделал, практически, то, что и в моей же Партите, которую я сочинил с использованием уже баховского материала. И там, и здесь музыка Паганини и Баха никак не искажается, ни в чем, но при этом то, что играет скрипач, постепенно становится контрапунктом к моей музыке, и наоборот. То есть местами возникает какая-то деформация музыки, её образности, – она переосмысливается, но ни одна чужая нота никогда не заменяется, ни одно сочинение не искажается при этом. И поэтому тот знаменитый Каприз Паганини, на который писали вариации и Лютовский, и Рахманинов, и другие композиторы, он оказывается у меня естественным синтезом того, что было сделано мною в предыдущих четырех частях. И такое же значение в последней Чаконе в моей Партите, которую я сделал по ре-минорной Партите Баха: в ней синтез всего того, что я сделал в предыдущих частях.

Но этот путь сочинения – это совсем иной путь, чем тот, о чем я говорил раньше: здесь нет стилизации, нет никакой полистилистики, как нет её в «Пульчинелле» или «Поцелуе феи» Стравинского, или, частично, в его «Мавре».

Однако есть у меня и сочинение в полистилистической, чуждой мне, манере, но оно написано так специально, к определенному случаю. И это во многом объясняет, почему оно написано так, а не иначе. Я имею в виду свои «Вариации на тему Генделя» для фортепиано. Заказ на них я получил от Феликса Готтлиба... Он попросил меня написать сочинение для его концертов в Москве и Ленинграде. В первом отделении должны были играть три сюиты Генделя на клавесине. Вначале – Сюита B-dur, потом шли, по-моему, F-dur и g-moll. Последняя заканчивалась Пассакалией... И вот он и попросил меня написать для начала второго отделения Вариации на тему генделевской Пассакалии g-moll, которой заканчивалось первое отделение концерта. В результате получался интересный и вполне оправданный переход из первого отделения в конец второго... Сочинение, по-моему, идеально легло в программу.

– Говоря откровенно, я не понимаю вашего отношения к такой форме музыкального языка в качестве ведущей концепции стиля. Если вы сами используете материал Генделя, Шуберта, Глинки и других композиторов в контакте со своим материалом, то какая разница, как он при этом интерпретируется: вводится ли он в виде “аллюзий”, цитат, псевдоцитат, работает ли в разнообразных комбинациях друг с другом без привлечения лично вашего материала, или вы ему дадите возможность выступить в новом “содержательном одеянии” вкупе со своей музыкальной тканью, давая тем самым ему прочтение, о котором его автор и не мыслил вовсе. Ведь доказать свое право на любую из таких форм обращения к другим композиторам можно только одним путем – созданием сочинения, имеющего для слушателя неоспоримую художественную ценность. Тем более что проверка правильности тех или иных техник письма в искусстве, манер ли, стилей ли, их жизнеспособность могут быть реально оценены только спустя многие десятилетия и даже столетия.

– Я уважаю то, что делают другие люди и считаю, что каждый должен заниматься тем, что ему нравится, чем ему хочется заниматься, что его увлекает. И у меня, естественно, как и у других, может быть свое приятие и неприятие. Но есть вещи, которые я не могу, не хочу принять всем своим существом.

– А какие еще?

– Ну, например, мне нравится «Лидер» Рихарда Штрауса, но я совершенно не могу слушать его «Кавалер роз». Мне это тяжело. Или те же вальсы Рихарда Штрауса. Для меня они такие тупые, как самые худшие сочинения Хиндемита. И венский вальс для меня – это только Иоганн Штраус, это легкая, изящная, летящая музыка, но никак не ... какое-то заклиненное мышление...

– Когда вы впервые слышали на концерте свое сочинение?

– Это было в консерватории на студенческом вечере, и это были мои «Ноктюрны». Пела их замечательная певица Ирма Голодяевская. Прекрасный голос, прекрасный музыкант. А аккомпанировал ей я сам.

Затем было Фортепианное трио с Гришей Фейгиным и Валей Фейгиным. Я тогда много играл с ними вместе.

Еще хорошо прошел цикл «Страдание юности» с Женей Кибкало.

– А как воспринимали педагоги ваши сочинения на концертах?

– По-разному, но чаще всего с какой-то настороженностью, с недоверием, что ли. Некоторые вообще считали меня лишенным музыкальности. Я слышал иногда и реплики о том, что моя музыка “сухая”. А что такое “сухая музыка” или “мокрая”, я до сих пор не понимаю.

– Мне кажется, что, если бы никто и ничего не знал о вашем математическом образовании, то многие из подобных оценок просто бы не появились. В большинстве своем подобные суждения, и особенно о музыке новой в своем содержании, в своих выразительных средствах делаются



людьми, как правило, имеющими очень поверхностное представление о ней. По большей части это “говоруны”, скорее наслаждающиеся своим искусством разговора о музыке, чем непосредственным общением с ней.

— Я тоже так думаю, Дима. Если уж необходимо навешивать ярлыки, то это следует делать, прежде всего, исходя из конкретного материала, но никак уж не из побочных обстоятельств.

То, что вы сказали сейчас, напомнило мне, как я писал музыку к пьесе Бориса Можаева «Как земля вертится» во МХАТе<sup>13</sup>. Там одного партийного руководителя, который резко выступил против стихов одного поэта, спрашивают: “А вы читали его стихи?”.

“Нет, — говорит, — не читал. И правильно сделал, между прочим. Иначе бы моё мнение обрело субъективный характер. А сейчас оно, безусловно, объективно”.

Так что, вероятно, у ряда людей и в прошлом, и сегодня, мнение о моей музыке вот именно такое — “объективное” в кавычках. Я встречал людей, которые в жизни не видели ни одной моей партитуры и не слышали ни одного моего такта, но выступали со своим мнением публично и, конечно, разгромно.

— В таких случаях очень помогают вопросы типа того: “А что вы могли бы сказать о Четвертой симфонии Берлио или Пятой Губайдулиной<sup>14</sup>?” В ответ я от одного такого большого “специалиста” по разгромам услышал, буквально, следующее: “Да, знаете ли, это ведь, практически, одно и то же — ничего своего. Ну, может быть, немного лучше в первой части у Берлио. Да и то под большим сомнением”. Это, по-моему, очень помогает всё ставить на свои места с такими людьми.

— Я по этому же поводу, кстати, вспомнил тоже один из интереснейших анекдотических эпизодов. Виссарион Яковлевич Шебалин вставил в программу студенческого концерта мои «Два романа на стихи Бернса», но, однако, перед самым концертом их сняли с исполнения. Естественно, я пошел с вопросом к Шебалину, а он рассмеялся и сказал: “Вы знаете, Эдик, почему их сняли? Потому что второй ваш романс начинается словами: «Из всех ветров, какие есть, мне Западный милей...». Так что, вините, голубчик, во всем Бернса”. А ведь дальше там вполне невинное продолжение: “...мне Западный милей. Он тебе доносит весть о девушке моей”.

— Не дочитали, выходит, партийные эрудиты?

— Может быть, и не дочитали, а может быть — и дочитали, но сочинение с концерта, всё-таки, сняли...

— Кто вас впервые пригласил на «Варшавскую осень»?

---

<sup>13</sup> Пьеса не была поставлена.

<sup>14</sup> Этих сочинений, как известно, нет в авторских “портфелях” ни Берлио, ни Губайдулиной.

– Меня никто не приглашал. Я заплатил деньги за туристскую поездку и поехал как член Союза композиторов.

– А как же попали туда ваши сочинения?

– Точно не могу сказать. Но думаю, что это, скорее всего, было организовано очень добрым человеком и замечательным музыкантом Казимежем Сероцким. Мы к тому времени с ним имели очень большую переписку (у меня масса его писем, по-моему, сорок или пятьдесят). Да! Точно! Он же мне как раз и написал тогда, что в Варшаву приезжает пражский ансамбль «Musica viva Pragensis» и предложил мне специально для их состава написать какое-нибудь сочинение... Но был я на «Варшавской осени» до этой премьеры или после, я не помню. Самого произведения я не слышал там – это точно.

– А доводилось вам присутствовать в те годы на каких-нибудь зарубежных премьерах своих сочинений?

– Доводилось, но редко. До 76 года меня выпускали только в туристских группах, то есть, естественно, за мой счет. А что это за поездки, вы и сами хорошо знаете: в каждой туристской группе на двух нормальных людей всегда третий – сопровождающий. Однако кое-что из своих сочинений мне, всё-таки, удалось услышать. Например, на загребском фестивале.

– В каком году это было?

– В 69-м.

– А почему именно там?

– Ко мне обратился в то время с просьбой Хайнц Холлигер написать для него и его жены, арфистки Урсулы, и еще парижского струнного трио «Trio a cordes francais», сочинение, которое они хотели исполнить затем в качестве мировой премьеры на очередном фестивале в Загребе. Я выполнил его заказ в 68 году. Сочинение называется «Романтическая музыка» (для гобоя, арфы и струнного трио). И естественно, что от организаторов фестиваля, в частности его директора Стояновича, мне пришло приглашение. Они же предложили мне оплатить и дорогу, и все прочие расходы. Причем не только мне, но и моей жене Гале. Так что всё складывалось просто очень удачно. Но Союз композиторов, конечно, не мог допустить такого “произвола” и запретил мне ехать на фестиваль. Правда, при этом мне было сказано, что я могу поехать туда, но как обычный гражданин в составе туристской группы от Союза композиторов, то есть за свой счет. Делать было нечего. Собрали по копейкам деньги и поехали. И там-то я и встретился впервые с Холлигером.

А впервые я попал за границу как обычный турист еще раньше. Это была поездка в Прагу. Однако никаких музыкальных контактов и мероприятий при этом не было.

– Вам нравится путешествовать?

– Нет. Я по своей природе домосед, а не путешественник. У меня каждый раз, как только я должен куда-нибудь ехать, – каждый раз пор-

тится настроение. Но я считаю так: если премьера сочинения “мировая”, то я должен на ней присутствовать. Это необходимо для того, чтобы поработать с исполнителями. Первое исполнение – это часто некий эталон жизни сочинения: нужно установить и темп, и характер сочинения, и многое другое; конечно, необходимо и поблагодарить всех, кто принимает участие в судьбе твоих сочинений – это нормальная обязанность композитора – поблагодарить и исполнителей, и публику, которая идет на твои концерты, это необходимо.

Однако за исключением последних лет, мне было трудно это делать: меня на премьеры не пускали. Скажем, та же премьера Виолончельного концерта, которая состоялась в Лейпциге: и государство социалистическое – ГДР, и исполнитель известный – Вольфганг Вебер (по-моему, это был 72-й год), – так нет же, не пустили.

– А какие у вас остались впечатления от пребывания на фестивалях большого ранга?

– Впечатления всегда разные. Вот сейчас я был в Сеуле на фестивале музыки Азии, и там исполнялись сочинения почти всех стран этой части света, кроме Индии и Китая. Были представители Тайваня, Гонконга, Кореи, Японии, Малайзии, Филиппин, Новой Зеландии, Австралии и других стран. Для меня всё было очень интересно, потому что я никогда до этого не слышал сочинений композиторов из этих стран. Они пригласили меня участвовать в жюри конкурса с обязательным условием, что я сделаю доклад о своей музыке. Пришлось говорить на французском. Кстати сказать, у меня есть кассетные записи рассказов о своей работе для швейцарского радио.

– Как вы относитесь к своей педагогической деятельности?

– Я очень люблю преподавать и преподаю уже тридцать четыре года в консерватории. А еще раньше вел кружок по композиции в музыкальном училище им. Ипполитова-Иванова.

– Когда это было?

– В 59 – 60-х годах.

В этом училище мне нравилось работать.

А в консерватории я начинал как почасовик, а потом с большим трудом меня перевели и в штат – очень помог в этом Виктор Абрамович Цуккерман, который, собственно, и взял меня к себе ассистентом по классу анализа. А вот заведующий кафедрой – Сергей Сергеевич Скребков, – так тот, напротив, старался всячески меня лишить всего, что мне было интересно в работе, и, в результате, всё кончилось тем, что он перевел меня работать на военный факультет. Я там проработал целый год, учил солдат писать военные марши. Ну, а потом не выдержал и пошел к Свешникову с заявлением: либо вернуть меня в консерваторию на кафедру оркестровки, либо совсем уволить. И, к моему величайшему удивлению, меня перевели именно на кафедру инструментовки.

– Вам не нравились военные марши?

– Для меня работа на военном факультете была очень неинтересна. Это, практически, было как ссылка в места отдаленные.

– За что же вас выслали?

– А я и не знаю за что. Наверное, кто-то и за что-то невзлюбил меня, а за что – до сих пор не понимаю. Вот, скажем, как объяснить такой эпизод. Когда я работал уже преподавателем кафедры оркестровки, то пошел к Фёдору Фёдоровичу Мюллеру, нашему декану, с просьбой разрешить мне разобраться со студентами-композиторами в порядке факультативных занятий все симфонии Бетховена. Мюллер, надо сказать, в общем человек по-своему вполне справедливый, умный, и он сказал, что не возражает. Я, естественно, начал много готовиться к занятиям. Помню, что Первую симфонию Бетховена я разбирал со студентами два вечера подряд. И только хотел перейти ко Второй, как вдруг Фёдор Фёдорович вызывает меня и говорит, что, к сожалению (а он, кстати говоря, сидел на этих моих занятиях, слушал, записывал; класс был полон студентов: в начале было, конечно, прослушивание симфонии, потом подробный анализ за роялем – все стояли и сидели вокруг меня, или смотрели по карманным партитурам петерского издания), ему не позволяют поддерживать моё начинание. Я спросил: “Кто?” Оказывается, это был Сергей Артемьевич Баласанян – заведующий кафедрой сочинения, которого возмутило, что какой-то Денисов посмел анализировать великого Бетховена. Он пошел к Александру Васильевичу Свешникову и сказал ему: “Что это у нас творится: Денисов анализирует Бетховена!”

– А почему вас потянуло именно на кафедру инструментоведения?

– Мне нравилось работать с моим учителем Николаем Петровичем Раковым, с Альфредом. Там же работали и другие талантливые и знающие люди. Да и к композиторам это было поближе как-то.

Я, кстати, думаю, что Альфред был абсолютно неправ, когда сказал вам, что он преподавать не должен. Напротив, я считаю, что это человек педагогически очень одаренный. У него был большой и настоящий педагогический талант. Он был один из самых лучших педагогов по оркестровке у нас в консерватории. И когда он делал свои анализы в классе со студентами, то это были моменты, когда, как говорится, можно было просто заслушаться. Он ушел из консерватории по собственному желанию, его никто не выгонял. И, уйдя он сделал несомненную ошибку, потому что он был очень одаренный педагог.

– А как сейчас обстоят дела на этой кафедре?

– А сейчас на кафедре оркестровки, практически, никого не осталось: уехал в Канаду Коля Корндорф – очень талантливый педагог; Николай Петрович Раков умер; Юрий Александрович Фортунатов постарел.

– А вы?

– Я сейчас перешел на кафедру сочинения, где обстановка тоже довольно тяжелая.

– Вам что-то мешает?

– Я себя чувствую там очень плохо – как белая ворона в черной стае. И не знаю: правильно ли я сделал, перейдя на эту кафедру. Получаю я мало – на руки мне платят примерно восемьдесят долларов... но деньги – это для меня не так важно, как сами отношения с людьми, с которыми приходится работать. А они неприятные.

– Вас пригласили на кафедру сочинения в столь серьезном возрасте, потому что сочли уже способным учить других тому, в чем вы давно уже признаны мастером во всем мире, или были какие-то иные причины?

– Меня никто не приглашал, Дима. Кстати, в свое время, когда я был аспирантом у Шебалина, он мне сказал: “Эдик! Вы из моих учеников единственный, кто может преподавать сочинение”. И он даже просил меня, когда ему становилось трудно работать, просил довольно часто позаниматься с его учениками. В частности, с известным всем композитором Агафонниковым. Но, конечно, потом, после его смерти, меня полностью отгородили от кафедры сочинения. А сейчас, когда мне просто надоело такое отношение ко мне, я пошел к Овчинникову и сказал ему: “Михаил Алексеевич, – я впервые в жизни пошел буквально на шантаж, – либо вы переводите меня на кафедру сочинения и даёте мне, наконец, профессиуру, либо я ухожу из консерватории! Ведь должна же быть справедливость: я тридцать четыре года работаю в консерватории и ничего этого не имею, в то время когда все мои коллеги уже по пятнадцать, по двадцать лет работают в этом звании” (те же мои товарищи и Николаев, скажем, и Пирумов, – они в своей жизни вообще ни одной теоретической строчки не написали, а я опубликовал столько статей и книг; я уже не говорю о своей композиторской работе: ведь сделано много и есть определенное признание и у нас, и за рубежом). И Михаил Алексеевич, надо отдать ему должное, несмотря на всё сопротивление Лемана, перевел меня на кафедру сочинения.

– Работа на кафедре инструментовки дала вам, всё-таки, немало и полезного в профессионально-композиторском плане?

– Оркестровка для меня – это как часть сочинения. Я считаю, что композитор должен всегда преподавать одновременно и оркестровку, и сочинение. Поэтому сейчас все мои студенты по классу сочинения занимаются со мной и оркестровкой тоже. Здесь не может быть грани, разделения. Я слышу произведение во всей структуре, во всех его компонентах. Так как же можно говорить об одном, но не заниматься при этом и другим. И, естественно, наоборот. Те же композиторы, которые учились официально у меня только по классу оркестровки, например, такие, как Дима Смирнов или Сережа Павленко, Володя Тарнопольский, – все они считают меня своим учителем и по сочинению. Хотя официально я им у них и не был.

– Вам приходилось с кем-нибудь из них заниматься сочинением непосредственно вне консерватории?

– С Володей Тарнопольским. Он жил в Днепропетровске раньше и присылал мне свои произведения по почте. Так что здесь я был, ве-

роятно, первым, с кем он консультировался в профессиональном плане. И поскольку мне не разрешали в те годы официально преподавать сочинение в консерватории, то он просил у меня совета, с кем ему следует позаниматься дополнительно перед поступлением в консерваторию. Я посоветовал ему пойти к Николаю Николаевичу Сидельникову, у которого он и закончил курс композиции. Но, конечно, когда он учился у меня по оркестровке, то приходил ко мне и показывал мне всё, что писал у Сидельникова. Так же было и с Сережей Павленко, и Димой Смирновым. Фактически всё, что он писал в классе Фере, им написано вместе со мной. Конечно, чему он мог научиться у Фере, когда тот сам ничего не умел вообще. Это было пустое место на кафедре сочинения, как и многие другие, как тот же, например, Баласанян.

– К чему вы, прежде всего, стремитесь в своей работе с учениками?

– Прежде всего – в каждом развить веру в себя.

– Почему вы посчитали для себя необходимым писать теоретические работы?

– Это произошло, прежде всего, потому, что сразу после консерватории, как я вам уже говорил, я почувствовал необходимость учиться снова. Я прекрасно понимал, что почти ничего не знаю и что мне надо многое узнать буквально с нуля, необходимо заняться самообразованием.

В 65 году я написал всего шесть минут музыки – «Crescendo e diminuendo». И в последующие годы было почти то же самое по количеству минут. Я занимался, я читал, читал огромную массу теоретических работ. Во всяком случае, наших теоретиков я изучил досконально. И, кроме того, много читал на иностранных языках, но в основном на французском. И самое главное – я без конца анализировал самую разную музыку. Так что это была, по существу, настоящая вторая консерватория. Ну, и как результат, скажем, появилась моя статья о Вариациях Веберна оп. 27. Сначала, правда, был доклад на комиссии “Музыковедение” в Союзе композиторов с анализом этого сочинения, ну а потом я уже оформил его в статью, которая и была опубликована в начале в Палермо, а потом уже у нас.

– А другие статьи были заказаны вам или также появились как результат самообразования?

– Нет, я их писал только для самого себя. Они родились сами по себе, их мне никто не заказывал.

Другое дело – книжка об ударных инструментах. Я сам предложил кафедре такую работу. Тем более что отдельные разделы, которые потом стали отдельными главами книги, я уже к тому времени написал.

– Вы быстро работали над ними?

– Нет, совсем не быстро. Писал обычно в год по главе – по отдельному композитору. Вначале, кажется, ударные у Стравинского, потом у Бартока, у Шостаковича, у Мессиана, а в результате – вот, получилась книга о работе с этой группой оркестра композиторов с самым разным стилем.

– А ваша статья в защиту додекафонии, о богатстве её выразительных возможностей? Она, как мне представляется, связана была и с иными – не только информационными – задачами?

– В каком-то смысле да – это была статья скорее полемическая с официальной позицией Союза композиторов и её рупора – Григория Михайловича Шнеерсона, с его кошмарной книгой «О музыке живой и мертвой». Но, кстати, сам он человек был очень милый, и отношения у нас с ним были очень хорошие. Помню, как-то на «Варшавской осени» управились мы с ним вдвоем гулять по Варшаве (он по жизни всегда был очень приятный человек), так он мне сказал, когда мы разговаривали о его книге про Онеггера, и я спросил его, за что он так Пятую симфонию Онеггера разругал: “Эдик, честно говоря, я её никогда не слышал”. Я говорю: “А ноты вы хотя бы видели?” – “И нот не видел,” – отвечает. Я спрашиваю: “А как же вы писали о ней?” – “А я, – говорит, – прочел критику, которую мне прислали из Франции, и на этой основе сделал свой текст. Эдик, я же не музыковед, я журналист, так что вы хотите от меня?”.

– Но, говоря откровенно, для студенчества моего времени эта книга была в общем своеобразной форточкой в западную музыку. Недостаток информации был страшный. А информация в его книге, даже несмотря на её негативный характер, была для нас, во всяком случае, очень интересной, если не сказать даже больше.

– Это потому, наверное, что там были также и примеры из музыки, о которой многие просто не имели никакого представления.

– А что вызвало к жизни вашу статью «Мобильное и стабильное»?

– Меня тогда интересовали разные типы техники. Я начал с двенадцатитоновой, спустя некоторое время заинтересовался сериальной техникой, и тут меня стал постоянно мучить вопрос: а нужно ли регламентировать всё сочинение таким вот жестким образом. И тогда, естественно, начал изучать противоположное – технику, которая дает максимум определенной свободы – алеаторическое письмо, в частности технику групп, которая к тому времени была уже давно распространена и серьезно разработана у Штокхаузена, у Пуссера и некоторых других композиторов – всё это меня очень интересовало. И мне хотелось понять: возникли эти “ограничивающие” и “освобождающие техники” сами по себе, как нечто неожиданное, упавшее, так сказать, с неба, или у них есть какие-то первоисточники в предшествующих эпохах. Стал искать, сопоставлять одно с другим – и обнаружил, что таких источников немало. Ведь то же basso continuo – это, безусловно, был известный всем алеаторический элемент сочинения; или те же импровизационные каденции солистов в концертах, потом возьмите все эти выписанные мелкими нотами rubato у того же Шопена – ведь, по существу, все они – расшифрованная мелизматика, которая фактически обычно играет ad libitum. Мне всё это было необходимо как-то осмыслить, понять, связать одно с другим, обдумать возможности таких свобод. Я имею в виду

свободу, идущую от желания композитора как-то развязать руки исполнителям, как это происходит с алеаторическими сочинениями, и свободу для самого композитора, которую дает ему сериальный метод сочинения: композитор делает начало, которое полно разных ограничений, но зато потом идет только свободное письмо, только самовыражение, когда не нужно думать о том, правильным ли путем идет какая-то нота, тембр и так далее. Но, конечно, эти свободы иллюзорны. Всё это кажется простым только дилетанту. И там, и здесь – и в алеаторике, и в сериальной технике – всё равно композитор творит только в соответствии со своим слухом, внутренним, внешним – каким угодно, но своим. Он обязан знать, как будет звучать сочинение при любом раскладе. Знать не досконально – это невозможно, например, в технике групп, но сама идея сочинения должна быть ему ясна. То же и в сериальности. Я думаю, что тут не может быть другого мнения. Иначе все, кто хорошо решали бы задачи по гармонии и знали бы все способы построения, все техники письма, они все бы превращались в талантливых композиторов. Но ведь этого не происходит и никогда не произойдет. Техника – это средство, это необходимое начало в становлении композитора, но она никогда не гарантирует ему, что его сочинение станет при этом обязательно удачным, музыкальным. Для этого нужен, прежде всего, талант, музыкальность, интеллект в высоком смысле слова.

Вот всё это мне просто хотелось тогда понять, найти всему корни, так сказать, в прошлом. И, кроме того, хотелось, конечно, понять это для себя самого, обдумать возможности этой свободы и для себя, для своей работы: нужна ли она, возможно ли её участие в *Hauptstimme*, в первостепенных пластах материи, или она только способна существовать во второстепенных пластах, в третьестепенных и так далее?

– А сейчас выводы, сделанные в этой статье, представляются вам по-прежнему правильными?

– Техника – это для меня сейчас вопрос элементарный, и, в принципе, она меня сегодня не интересует. Абсолютно. Тогда это был период, когда мне нужно было всё понять и усвоить – и теоретически, и, практически, – а сейчас я об этом не думаю никогда.

– То есть сейчас эта техника сложилась окончательно?

– Сейчас я, чаще всего, пишу, как говорится, как Бог на душу положит, то есть я очень долго “хожу” и мучаюсь (это хорошо у Маяковского сказано: “и долго ходит, размолив от брожения, и тихо барахтается в тени сердца глупая вобла воображения”), а потом каким-то образом что-то более-менее выстраивается, и я сажусь работать. Естественно, что какой-то контроль при этом возникает, хотя бы в смысле самих размышлений, сознательного или бессознательного отбора, но предварительных долгих расчетов, выверенности, которая была у меня раньше, в особенности в период шестидесятых годов, сейчас я никогда не делаю. И пишу я всегда страница за страницей. И если нужно что-то выстроить, то я делаю это в данный



момент, но никогда не выстраиваю заранее.

— Другими словами, сейчас для вас наступило счастливое время высшего мастерства?

— Не знаю, высшее ли это мастерство или не высшее, но самые лучшие моменты для меня — это те, когда забываешь уже, что ты пишешь музыку, когда у тебя всё время ощущение, что только стенографируешь, записываешь то, что происходит внутри тебя, как бы помимо твоей воли. Вот, скажем, когда я писал Реквием, в особенности финал, то скорость сочинения была равна скорости моей записи. То есть если бы я мог записывать более быстро, то я бы и сочинял еще скорее. То же происходило со мной и в опере «Пена дней», и в балете «Исповедь», и в некоторых других сочинениях: у меня всё время было ощущение, что идет, практически, автоматическое письмо, то есть я пишу, абсолютно как бы не думая.

— У Стравинского было по этому поводу сказано, что когда он садится за рояль, то страх овладевает им, потому что вокруг множество звуков и каждый представляется главным, но вот им берется первая нота, за ней — вторая и тогда уже не он выбирает звуки, а они как бы сами ведут его за собой.

— Я тоже считаю, что вообще всё лучшее, что написано в музыке — это то, что в математике Адамар называл озарением. Если это озарение наступает, то тогда возникает автоматический процесс письма и возникает странное ощущение, что кто-то водит твоей рукой, что ты просто записываешь музыку, которую кто-то тебе диктует. Я думаю, это самый радостный момент творчества, это, вероятно, то, что Скрябин когда-то назвал “экстазом”.

— Каким-нибудь образом повлияло на ваше последующее творчество тех лет теоретическое осмысление проблем, или, наоборот, это стало “последосмыслением” того, к чему вы уже пришли в те годы?

— Я думаю, что это шло параллельно. С одной стороны, когда пишешь, осмысливаешь, то всё становится на свои места как-то: начинаешь лучше чувствовать, понимать, и это становится началом для новых поисков в сочинении, а там опять свои вопросы, проблемы — и так, наверное, должно быть всегда у композитора.

— Не было ли у вас так, что оформляя нечто в своих мыслях в виде статьи, вы потом реализовали конкретно это в своем творчестве?

— Нет. Не было. Всё, как я уже сказал, шло обычно параллельно тому, что я делал в сочинении.

— Вы анализируете свои сочинения?

— Сам для себя — конечно, но это опять же чаще всего идет параллельно. Но публично я это делать не люблю. Для меня это всегда большое мучение. Я, как правило, даже отказываюсь писать вводные тексты к программам премьер своих сочинений. Я всегда пытаюсь отклониться от этого, но если на меня нажимают, то, конечно, иногда это приходится де-

лать. И я буквально выдавливаю из себя такие тексты.

– Почему?

– Не знаю. Я о своей музыке писать не могу совершенно.

– Но с учениками вы же смотрите собственные сочинения.

– Это другое дело. Мне их легче анализировать, поскольку они мне гораздо больше знакомы и понятны.

Скажем, если я анализирую с ними Брамса, то я перед этим должен, по крайней мере, несколько часов посидеть над нотами и внимательно проанализировать буквально каждый мотив, каждую музыкальную мысль. Если я анализирую Булеза «Молоток без мастера», то я должен просидеть над партитурой намного еще больше, чтобы ухватить ключ к разгадке всей логики его мышления. Когда же я анализирую свою музыку, то мне совсем не надо подыскивать никакого ключа, я его знаю заранее, он во мне. И поэтому этот анализ, конечно, мне легче провести. Я смотрю на ноты и тут же вспоминаю, о чем я думал, что делал в момент сочинения и так далее. Возьмите ту же мою «Живопись». Когда ребята попросили её проанализировать, то я, конечно, без каких-либо проблем мог им объяснить идею рождения, «складывания» мелодии на протяжении всей структуры, показать её первоначальное расщепленное состояние, разбитость на отдельные точки, узловые пятна и так далее, и затем логично вывести их на её единственное рождение, так сказать, в полном виде в кульминации сочинения. А сделать это в современном сочинении другого автора – это, безусловно, и думаю не только для меня, это определенное время, силы, наконец, которые пора уже поберечь и для своей работы, для своего сочинения. Но, в принципе, я этих анализов стараюсь не избегать, особенно, если меня об этом просят мои студенты. Да и самому всегда интересно узнать что-то новое в чужой лаборатории.

Кроме того, если их ограничивать в изучаемом материале, то это может принести очень большой вред. Я никогда не позволяю им копировать самого себя, подражать моей музыке. Я считаю, что Шебалин был абсолютно прав, когда говорил, что каждый должен идти своим путем, а дело учителя – это помочь своему ученику советом, как найти свою независимую дорогу; помочь отличить ему существенное от несущественного, увидеть его слабости, для того чтобы их исправить, и одновременно, конечно, увидеть в себе то сильное, на что следует опираться, что следует в себе раскрывать, разворачивать.

– Но всё же какие-то ваши черты и свойства вашего стиля, всё-таки, остаются в их творчестве?

– Не думаю.

Я пытаюсь своих учеников, прежде всего, научить любить музыку и не смотреть на нее как на источник дохода, как на ширпотреб, на котором можно зарабатывать деньги. Я всё время стараюсь развить в них элементы донкихотства. Мне кажется, что именно сейчас бескорыстное служение высокому искусству, оно очень и очень девальвируется. И, наверное,

поэтому о так называемых истинных ценностях, о вечных ценностях говорить нужно. Для меня есть несколько сочинений у других композиторов, которые мне почему-то особенно дороги, и к ним я не раз обращаюсь в течение своей жизни. Я, скажем, практически, каждый год возвращаюсь к «Волшебной флейте» Моцарта и обязательно с партитурой слушаю неоднократно и очень внимательно. Я делаю анализы отдельных кусков партитуры, что-то отмечаю для себя в них и так далее. Та же потребность к возвращению есть у меня и к вокальным сочинениям Шуберта. Тут уж я вообще ничего не могу с собой поделатъ. И я стараюсь, чтобы вот такие личные произведения, которые будут иметь вечную ценность, были у каждого из моих учеников. В них они должны находить радость, стимул для своего творчества, для всей своей жизни... в них, а не в сочинениях, ценность которых определяется конъюнктурностью, материальным доходом.

– Какие технологические пристрастия были у вас наиболее сильными в те годы собственного становления?

– Наверное, серийная техника. Когда я впервые начал знакомиться с творчеством композиторов второй венской школы – Шёнберга, Берга, Веберна – меня совершенно удивило, прежде всего, то, что, несмотря на очень большую роль расчетов, в особенности у Веберна, эта музыка всегда, даже в самых таких, казалось бы, абстрактных сочинениях, всегда остается музыкой живой. И это при том, что царит совершеннейший расчет, совершеннейшая выверенность в деталях и в целом. Потом, когда я стал подробно анализировать музыку после Веберна и особенно сочинения во многом эзотерические, как, скажем, «Книга для квартета» или «Структуры» (Первая тетрадь) Пьера Булеза, то эти сочинения показались мне просто любопытными, необычными по своему звучанию, но не больше. Мне казалось, что эта музыка мне ничего не говорит. Но позднее, чем больше я её слушал, тем яснее ощущал, что и в этих сочинениях есть своя, и очень большая, внутренняя красота. А сейчас я просто убежден, что всё лучшее, что было создано композиторами в пятидесятых и начале шестидесятых годов в области серийной и серийной техник – всё это одна из лучших вершин музыкального искусства. Сюда бы я причислил и «Импровизации на Малларме», и «Молоток без мастера» Булеза, и его «Структуры», и позднюю «Эклу», и, конечно, «Группы для трех оркестров» Штокхаузена.

– А Луиджи Ноно?

– Сколько я ни слушал его музыки позднего периода, всё-таки, лучшим для меня остается его более ранняя – «Прерванная песнь», то есть серийный период.

Возможно, эти слова покажутся кому-то странными, но он очень помог многим крупным композиторам по-настоящему раскрыть свою индивидуальность. Хотя, казалось бы, откуда ей и взяться при таком методе. Но эта оценка просто пахнет элементарной безграмотностью, дилетантством, как и многие другие ярлыки, развешанные в нашей публици-

стике. Классики и романтики работали с двумя десятками аккордов, может быть, чуть больше, – но сколько разных стилей. И ограничений в их технике было ничуть не меньше, чем в серийной, а возможно и больше. Индивидуальность никогда не зависела и не будет зависеть ни от какой техники – только от таланта композитора, так же, как и современность композитора в лучшем смысле этого слова. И, к тому же, я бы добавил, что когда отдельные композиторы, как это было, скажем, со Штокхаузеном, отходили от серийной техники, то чаще всего они теряли свою индивидуальность. Сейчас, практически, все те последние сочинения Штокхаузена, что я не раз слушал, – все они для меня лишены всякой печати индивидуального. И по этой причине вся музыка последних двадцати лет его творчества, несмотря на всю мою симпатию и уважение к нему, она вся меня разочаровывает.

Мне на первых порах работать в серийной технике очень нравилось. Причем это чаще всего происходило потому, что когда я ставил перед собой сверхсложные задачи, то иногда мне приходилось искать в себе такую же степень внутренней сконцентрированности для того, чтобы решить эти задачи. Музыка при этом шла крайне медленно, крайне медленно писалась, но зато я чувствовал, что для меня постепенно открывается всё больше нового, что я всё глубже и глубже проникаю в какой-то страшно интересный и совершенно неизведанный мною музыкальный мир. И именно тогда – что опять же может показаться странным – я написал, в конце концов, самые удачные в музыкальном отношении страницы – финал «Солнца инков», финал «Итальянских песен», последнюю часть «Плачей» и некоторые другие. А ведь именно в них, в этих страницах, была буквально рассчитана каждая деталь, именно там есть звуковысотные закономерности, которые так хорошо в музыкальном отношении проецируются и на закономерности ритмические, и на динамические, и на тембровые, и на числовые ряды пауз, которые разделяют звуковые фрагменты. Эта, например, последняя часть – «Плач и опускание гроба в могилу»: сколько раз я ни присутствовал на её исполнении, каждый раз я видел, что она производит на слушателей наибольшее впечатление. И, к тому же, как выяснилось из разговоров, производила и впечатление наиболее свободной. Хотя на самом деле именно в ней всё было регламентировано в наибольшей степени. Вот это, может быть, один из парадоксов такого запрограммированного, сверхзапрограммированного письма. И возникает, очевидно, он только в том случае, если композитор находит истинную свободу в добровольном ограничении или, если хотите, самоограничении при сочинении произведения.

– А сейчас ваши отношения с этой техникой изменились?

– Я не могу сказать, что я с ней расстался окончательно. Мне кажется, что бросать технику только потому, что в данный момент она не в моде, нельзя. И иногда додекафония, конечно, всплывает в моих сочинениях. И, кстати, особенно часто это происходит в последних моих работах. У меня есть сочинения, которые иногда даже еще больше запрограммиро-

ваны, чем сочинения, которые я писал в шестидесятые годы. И, может быть, потому, что вложил в них столько труда и так долго работал с ними, некоторые из них мне даже в чем-то более дороги, чем более популярные мои сочинения.

– А какие именно?

– Например, пьеса для двух роялей в восемь рук «Точки и линии».

– Она, по-моему, продолжает здесь линию Трех пьес для фортепиано в четыре руки.

– Совершенно верно. Я даже при встречах с музыкантами на мастер-классах иногда показываю им оба эти сочинения с тем, чтобы было видно развитие моего стиля в рамках одной техники в течение двадцати лет работы.

А из последних сочинений, скажем, из тех, что я закончил буквально недавно, в октябре 93 года – это Соната для кларнета и фортепиано.

– Вы имеете в виду её вторую часть?

– Да, конечно. Там абсолютно всё рассчитано. Нет, практически, ни одного момента, который бы выпадал из расчетов.

– Но там же не везде серийная техника.

– В строгом смысле, эта часть не везде серийная, вы правы, но там же, где серийность есть – всё ведь строго выстроено, всё строго рассчитано.

– Когда вы говорите “рассчитана”, вы имеете в виду расчет, сделанный на бумаге, сделанный до “слышания” музыки, или у вас всё это идет параллельно?

– Обычно параллельно. Рассчитываю и пишу параллельно. Но иногда, в виде исключения, я делаю и предварительные разметки: нужно мне аккорд какой-то расположить, проверить его фактуру или выверить какой-то ритмический оборот – я иногда делаю и эскизы, варьирую их, пробую те или иные варианты. Но, фактически, каких-то больших кусков я не рассчитываю наперед и пишу обычно ноту за нотой, такт за тактом – всё подряд.

– Схемы, которые вы всё же создаете, как они выглядят?

– У меня сохранились бумаги с расчетами «Crescendo e diminuendo», – Юрий Николаевич Холопов, когда писал свою книгу, брал их у меня, – там было много цифровых расчетов, целые страницы, заполненные только одними цифрами (я могу их вам показать). Но сейчас я, как правило, этого не делаю. Обычно я просто выписываю ритмический ряд и работаю над ним, как над темой, то есть, в каком-то смысле, эта работа приближается к традиционной тематической.

Но вообще я не люблю говорить о своей “кухне”. Я думаю, что при достаточно внимательном анализе это всё видно и без моих объяснений.

Хотя, надо сказать, что иногда мне попадались несколько анализов «Плачей», абсолютно разных. И, вроде бы, каждый логичен, но некоторые из них очень далеки от того, что я задумывал; хотя по-своему они всё же очень логичны, точны. Я думаю, что это сочинение допускает, вероятно,

различные трактовки своей логики. Мне это нравится. А происходит это, скорее всего, от того, что в произведении есть много структурных слоев, граней. И каждый находит то, что открывается лично ему.

– Но не получается ли при этом, что каждый из исследователей в лучшем случае видит лес только со своей тропинки, а всё остальное оказывается только плодом его воображения?

– Так это и хорошо. И когда я анализирую, скажем, подробно Бартока, то, скорее всего, хватаю только некоторые из сторон его логики. Я не могу охватить всё. Ведь нельзя от себя уйти.

– Тогда, наверное, то же самое происходит и со слушателем: каждый раз он слышит только часть звуковых “миражей”, только часть образных коллизий, и с течением времени эти части в чем-то обновляются, а возможно, и совсем уходят от него, заменяются новыми.

– Конечно. И слава Богу, что это именно так – значит, сочинение хорошее, богатое по своему языку, по содержанию, по своей логике. Это хорошо.

Но для меня, всё-таки, важнее всего в некоторых случаях найти решение структуры, “формулу”, условно говоря, а её реализация – конкретная, техническая – это всегда второй момент. Почему вот я не мог закончить Сонату для кларнета и фортепиано в течение двух лет, после того как я прервался в 91 году, – потому что я не мог понять, услышать, что должно быть впереди; то есть я слышал, понимал, что будет, скажем, через пять или десять тактов, максимум на страницу вперед, но дальше – сколько я ни старался, я ничего не видел. А если сочинение в работе, и с самого начала видится далеко вперед, что обычно со мной и происходит, то его запись – это уже просто проблема времени, карандаша, так сказать.

– Что значит “видится”?

– Ну, вот в этой же Сонате я не знал, например, как закончить финал, сколько в нем будет текста, страниц: одна или десять, то есть совершенно не было у меня определенного его ощущения. Вот это меня и мучило, и не давало возможности работать.

– А “не знал”, “не видел” – это значит “не предслышал” или вами не понимались какие-то формальные стороны будущей структуры?

– Здесь опять – и то, и другое.

Об этом я как-то разговаривал с Юрием Валентиновичем Трифоновым. У него есть интересная книга «Предварительные, – кажется, – уроки» о процессе сочинения. Там правильно сказано, что когда работаешь над большим романом, то обязательно у писателя должно быть ощущение всей его формы. Но определить её мы никак в процессе сочинения не можем – это совершенно неопределенное пространство, которое мы не столько видим, не столько слышим, сколько несем в себе, только ощущаем в себе. Оно в нас есть, но какое оно в тот момент сказать не возможно. Процесс творчества... он очень интересен, конечно, для исследователя. Я думаю, что здесь

возможна аналогия с тем, как, вероятно, происходит рождение и развитие плода в организме матери; есть момент первый – зарождение плода или той же мысли в сознании, в душе композитора, есть момент второй – процесс формирования плода – развития этой мысли, её превращение во всё более усложняющуюся структуру, и, наконец, финал – сочинение заканчивается – ребенок рождается. Вот это характерно и для меня. Но очень многие вещи здесь, по-моему, всё равно остаются тайной для нас.

– А вы сами что при этом испытываете: пребывание внутри своего “ощущения плода” или вне его, как создатель?

– Есть разный тип художников. Вот очень люблю таких, как Руссель, Варез, Ксенакис. Но это композиторы, у которых, по-моему, вся музыка как будто “отстраненная”, то есть сам человек – тот же Варез – он как будто бы всё время смотрит на то, что он делает, то есть со стороны. Эта конструкция, которую он обдумывает, он строит, он лепит, – его в ней как будто бы и нет; или Ксенакис: иногда архитектура, которую он конструирует, мне представляется процессом, в котором он сам эмоционально не участвует.

Но бывает другой тип композитора – здесь один из самых ярких примеров Шуберт и, отчасти, Малер – это пример какого-то исповедального искусства, если так можно сказать. Все его сочинения, даже симфонии, не говоря уже о «Музыкальных моментах», Экспромтах и особенно – вокальных циклах – это как страницы какого-то глубоко личного дневника. То же самое можно сказать и о Чайковском Петре Ильиче; и, в какой-то степени, но не всегда, о некоторых сочинениях Шостаковича, особенно о его квартетах.

У меня это больше всего – в сочинениях, связанных со словом, но, конечно, не обязательно только в них. Если взять оперу «Пена дней» – это вообще, фактически, часть моей жизни. Я писал здесь не о Колене и Хлое, я писал это о себе – это огромный кусок моей биографии. Правильно сказал мой друг, замечательный композитор Шурик Кнайфель, когда прослушал мою оперу: “У тебя, Эдик, здесь вся твоя жизнь, и не только со всеми её улицами, но даже со всеми крошечными переулочками”. Это правильно. Абсолютно правильно. То же я могу сказать и о Реквиеме, и балете «Исповедь». Почему я взялся написать этот балет? Ведь вначале, когда Тийт Хярм приехал в Москву и предложил мне этот балет, то я отказался. Мне показалось, что писать балет на этот сюжет Альфреда де Мюссе невозможно – в нем нет никакого действия. Но потом, когда я прочитал эту повесть, этот маленький роман, то я почувствовал, что там очень много близкого тому, что происходит со мной. И эта возможность высказаться меня увлекла – возможность автобиографического высказывания. И в каком-то отношении балет, конечно, стал моей личной исповедью. Это не танцевальная музыка – это музыка и по характеру, и по манере своего письма очень близка Реквиему, и еще больше – опере «Пена дней». Но, как часто это

дит с моими сочинениями, – чем они лучше, тем меньше играют, и оборот – этому балету очень не везет. Единственный театр, который его поставил, и сделал это с большой любовью – это труппа Тийто Хярме. Там всё – и хореография его, и декорации, которые сделал художник Борис Биргер, и свет, им же поставленный, и его костюмы, – ну, буквально, всё было великолепно, замечательно; то же и в подборке танцоров, и в игре оркестра, которым руководил Пауль Мяги – это была его первая самостоятельная работа после окончания консерватории у Геннадия Рождественского. Он работал с увлечением, с высоким профессионализмом. Я помню, как после репетиций и премьеры ко мне не раз подходили некоторые танцоры и рассказывали, что они переписали музыку балета, отдельные его сцены и слушают часто её по вечерам и в полном молчании. И их слова о том, что эта музыка для них подобна очищению, покою – это были очень хорошие для меня слова, радостные. Также было радостью, подарком, когда после окончания премьеры Реквиема, когда всё уже закончилось – погас свет и все пальто были в гардеробе разобраны, и мы с женой Галей выходили из артистической – ко мне робко подошла маленькая группа молодых совсем девушек и сказала буквально следующее: “В вашей музыке есть Свет, а нам так его не хватает в этой жизни”. Слова эти меня очень растрогали. Я был очень счастлив, что кто-то так хорошо почувствовал в моей музыке то, что мне самому в ней дороже всего. Так что, и Реквием в каком-то смысле – это сочинение тоже во многом автобиографическое...

– Скажите, Эдисон Васильевич! Название последней части Реквиема – «Крест» – оно тоже несет в себе намек на автобиографичность?

– Да, конечно. Когда я работал над Реквиемом, я думал об этом – о том Кресте, который я несу всю свою жизнь. Поэтому и монтаж текста здесь совсем не случаен, а, наоборот, сделан с определенной “намеренностью” – он тоже, в той или иной степени, связан с моей жизненной концепцией.

И, если вспомнить мои циклы «Твой облик милый» и «На снежном костре», то и они в такой же степени – страницы моего личного дневника, как я воспринимаю циклы Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь».

– Понятие “дневник” вы, конечно, применяете прежде всего в обобщающем смысле?

– Естественно. Я ничего не моделировал. Но считаю, что тип именно такого, если хотите, лирического высказывания – это нечто совершенно противоположное Варезу или Ксенакису.

В какой-то степени, скажем, перелом в сторону именно такого типа речи происходит, в частности и у Шостаковича, начиная с Десятой симфонии и Восьмого квартета. И что, по-моему, интересно и, возможно, даже закономерно, что именно Восьмой квартет стал первым сочинением, где он ввел свои инициалы – DСH. Наверное, у него они со временем стали и какой-то специальной росписью, подтверждающей, что здесь музыка –



это страницы его личного дневника.

– А ваша роспись может оцениваться таким же образом?

– И у меня, конечно. Может быть, начиная с Реквиема, может быть – немножко и раньше, но я её вводил всё чаще и чаще. Правда, иногда я это делаю просто так – нарочно, так сказать, но это редкое озорство. Как правило, эти начальные буквы моего имени *ми – ре – ми-бемоль*, эти три ноты – это, фактически, и основная интонация в моих сочинениях, и моя роспись одновременно.

– Однако как мне представляется, её индивидуальность – не в самих этих трех нотах. Их в этой комбинации можно встретить у разных композиторов. У Бартока, скажем, эта “связка нот” встречается довольно часто.

– А я и не спорю. Правильно, конечно. Могу даже добавить, что у него это типичнейшая из интонаций. И не только у него. Если вы возьмете квартеты Моцарта, да и оперы его же, то и там вы встретите немало таких же случаев. Но у Моцарта эту интонацию обычно и не замечают, хотя он часто вводил её. Или другой случай, эта же “связка нот”, она очень часто встречается и в совершенно абстрактной мелодике, двенадцатитоновой мелодической линии у Шёнберга. Например, в первом его вокальном сочинении, построенном на двенадцатитоновой серии – в «Сонете Петрарки» из «Серенады». Она там тоже начинается интонацией *ми-беквар – ре – ми-бемоль* или *ре – ми-беквар – ми-бемоль*. Но и это совсем иной случай, и здесь её трактовка не имеет никакого отношения к тому, что я имел в виду, когда говорил о своей монограмме. У меня монограмма не единична, это не частный случай в каком-то сочинении или даже группе сочинений, у меня – это не “связка” среди других “связок”, у меня – это важнейшая из интонаций, из которой вырастает многое другое или, по меньшей мере, с ней обязательно перекликаются, сплавляются, сливаются очень многие другие интонации.

– У вас часто эта интонация обрастает и четвертитоновой средой?

– Четвертитоны – это особый разговор.

У меня ни в одном произведении ни один из них не связан с конструктивным моментом – это не система. Для меня – это просто полтона, расщепленные пополам, это два особых звука – два четвертитона, которые, во-первых, делают для меня полутон вдвое выразительнее, во-вторых, вместе с ними всё развитие как бы сворачивается, как будто бы уходит внутрь, в самое себя.

– Вы часто говорите о роли в вашем творчестве серийной, отчасти и сериальной техник. А какие-то другие техники были ли для вас столь же интересны в своем практическом применении?

– Я не могу сказать, что какая-то другая техника привлекала меня так же.

– А техника групп?

– Нет. То, что я пробовал в своих сочинениях – это было связано, прежде всего, с обычным любопытством – было интересно иногда

что-то попробовать. Но строить на технике групп всю композицию и, тем более, свой композиторский путь нельзя.

– У вас есть удачные в этом отношении “пробы пера”?

– В «Солнце инков» – четвертая часть. Есть в «Силуэтах» для флейты, двух фортепиано и ударных. Там вся вторая часть – «Людмила» – написана как последовательность групп. В целом часть – это флейта соло. Здесь ария Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки “разрезана” на кусочки, которые, как мозаика, могут складываться исполнителем в том или другом порядке. В результате может получаться и крупная, почти точная, “вырезка-фраза” из этой арии, а иногда она же будет и деформированной, и переработанной исполнителем. И каждый раз – заново, из этих вот изолированных кусочков, может складываться новая музыкальная ткань, новая мозаика.

– А в Фортепианном концерте?

– И там это есть, но совершенно в другом ключе. Здесь в финале все струнные постепенно переходят с обычного текста на “группы”, их становится постепенно всё больше и больше. Ведь вся coda финала – это огромное, очень мощное нарастание – всё выстраивается как постепенный переход на неконтролируемую, как будто бы, звуковую массу. Но на самом деле контроль, конечно, есть – исполнители, весь оркестр уже владеют к концу концерта моим звуковым материалом, интонациями своей партии, то есть они вошли, если можно так сказать, в драматургию всего сочинения, и поэтому то, что они делают потом со своими группами, – оно, как правило, дает музыкальное логичное развитие ткани...

Но, в принципе, я считаю, что эта техника для меня не подходит.

– Почему?

– Потому что в большинстве случаев, особенно когда на ней выстраивается абсолютно всё сочинение, она не дает такого сквозного мышления, развития, которое мне необходимо. Я не могу, как Мессиян, позволять складывать свою музыкальную мысль из кубиков, то есть оставлять её на произвол исполнителя; мне нужно, чтобы она текла непрерывно, и текла так, как я слышу, как мне этого хочется.

Мне кажется, что всё, что я делаю в последние годы, – всё это продолжение, развитие того, к чему меня всегда тянуло – к мелодизму. Мне всегда казалось, что так называемый музыкальный авангард во многом недооценил важность мелодической интонации как микроэлемента, который несет в себе огромную информационную нагрузку.

– Но, возможно, ими находятся просто информационные носители иного рода, иного порядка. Их, конечно, трудно сейчас называть интонационными явлениями, поскольку все мы привыкли связывать это понятие исключительно со звуковыми группами мелодического происхождения, и причем, прежде всего, тонального порядка. Но если эта информационность, определенное выразительное наполнение, в этих носителях для слушателя

есть, то, наверное, к ним тоже со временем придет и понятие “интонация”.

— Может быть. Но сейчас об этом же трудно говорить; хотя, конечно, такой возможности я и не отрицаю. Я говорю только о том, что всегда стремился восстановить в музыке достоинство интонации именно мелодической. И здесь мне, кстати, многое дала работа с народной музыкой, в частности, с русской. В моем доме есть, практически, почти все сборники этой музыки, которые вышли в нашей стране, много фольклорных и концертных записей. Я всё это часто и анализирую, и слушаю. А в результате, если вы возьмете такие мои, например, сочинения, как «Акварель» или «Живопись», или даже более позднее сочинение — «Посвящение» для флейты, кларнета и струнного квартета<sup>15</sup> — там очень много гетерофонного народного письма, такого “тесного” пространства, где несколько человек одновременно как бы говорят об одном и том же, но каждый по-своему; и все эти темы вращаются, дополняют друг друга.

— И, наверное, то же можно найти и в «Свете тихий»?

— Да, и там, конечно. Там нет моделирования православного письма для хора, но там есть то, что есть в самом старом письме, еще крюковым, — это всё связано с теми истоками, из которых ведет свое начало всё наше русское музицирование народное, наша русская гетерофония.

А алеаторическая техника у меня теперь если и используется, то только для сочинения каких-то второстепенных пластов. На каком-то этапе она мне казалась интересной, жизнеспособной, поскольку была тесно связана с тем, что происходило в музыке в конце XIX века и начале XX. И в таком преломлении её можно, наверное, считать даже традиционной техникой, то есть имеющей свои корни в музыке прошлого. Но в целом, на мой взгляд, её возможности очень малы, по крайней мере, сегодня.

— А чем вы руководствуетесь в выборе техники? Этот выбор происходит в самом начале сочинения или это происходит спонтанно, неожиданно для вас?

— Как когда. Всё зависит от того, что я делаю. И в отдельных случаях это осознаешь в процессе сочинения, а в других — ищешь отдельные приемы, пробуешь их варианты. Но намного чаще это приходит само. Вот, например, когда я начал писать «Голубую тетрадь» на тексты Хармса и Введенского — тексты в целом довольно абсурдные, в особенности у Хармса, — так там необходимо было создать звуковое выражение каких-то совершенно ненормальных, страшных, абсурдных видений, например: кассирши, которая мертвая там сидит за кассой, один глаз её открыт, второй закрыт; или рыжего человека, у которого нет глаз, носа, волос и, как в конце концов оказывается, вообще нет ничего, то есть человека, которого нет в реальном мире, и так далее. Как это было сделать? Искал долго, мучался, можно сказать. А в результате понял, что нужен элемент представления, нужен музыкальный

---

<sup>15</sup> «Dedication».

театр. Но в целом сочинение я не видел как музыкальный спектакль. И поэтому стал искать просто какие-то отдельные элементы музыкальной “графики”, музыкальных “портретов”, или, правильнее сказать, музыкальных символов: звуковых, но, одновременно, и визуальных как бы. Но как это возникало во мне – я не знаю. Слушал, размышлял; но как и откуда – не знаю. Что-то, конечно, нащупывалось в процессе размышления. Вот так, например, получилось с центральной короткой пьесой «Тюк» по Хармсу, которая у меня заканчивается тем, что исполнители – и скрипка, и виолончель – переворачивают свои инструменты струнами вниз и очень выразительно, как скажем они бы исполнили Трио Рахманинова или еще что-то столь же красивое, “играют” свою “музыку”, водя смычками по голым декам. Естественно, что музыки этой нет на самом деле... она только “зрима”: мы видим, что сидят два исполнителя и очень выразительно, в каждом движении смычка, в каждом движении головы и так далее, играют что-то прекрасное... но звука же нет никакого – полная тишина. И это, конечно, театр, музыкальный театр. Его задача – вызвать у слушателя определенное сильное сопереживание, какую-то яркую слуховую галлюцинацию. Вот этот прием я нашел почти сознательно. И оказался он, как я это не раз видел в зале, очень удачным. Так что “музыкальный театр”, несмотря на всю мою нелюбовь к таким приемам в серьезных сочинениях, он имел в этом месте очень сильное и точное воздействие.

Был там и еще один технический прием, который я нашел “сознательно”. В конце раздела на слова Введенского “Мы сядем с тобою, ветер, на этот камушек смерти” пианист подходит к настоящим – металлическим – колоколам и играет на них по нотам тихую, как бы отдаленную ото всего остального материала, музыку, а певица в то же самое время подходит к колоколам, сделанным из стекла, то есть уже не настоящим, и свободно, не по нотам, а импровизационно имитирует игру пианиста. В результате же получается какой-то сюрреалистический диалог колоколов из двух разных по характеру сфер. И когда это, кстати, впервые исполнялось в Малом зале консерватории, то прозвучало всё очень хорошо. Причем, мы использовали даже не музыкальные, а самые обычные стеклянные и металлические предметы: кружки, бутылки, разные куски рельсов, каких-то ржавых труб, буквально подобранных на улице. А на премьере в Англии, где постановку частично делал Любимов, так там он колокола вообще сделал из кусков какого-то автомобиля, выброшенного на свалку, что, по его мнению, должно было символизировать что-то страшно деформированное, мертвое, быть каким-то образом смерти, её символом. И еще один пример – это игра в «Кассирше» двух роялей в канон: одного – “нормального”, а другого – “ненормального”, препарированного. Препарированный рояль здесь всё имитирует с искажениями, и не только, естественно, тембровыми, но даже и звуковысотными.

Вот все эти приемы, – все они мною искались сознательно. Я чувствовал, что в эти моменты нужна очень не- обычная звучность, ка-

кая-то необычная раздвоенность музыкальных красок как бы на два мира – реальный и сюрреальный.

А вообще, всё-таки, всякая техника теперь у меня где-то на заднем плане: я её больше не ищу – она просто во мне есть, и всплывает уже в конкретном музыкальном материале сама по себе...

– В вашем творчестве постоянно ощущается стремление к выражению эмоционально многогранного мира. Но при этом видно, что вы скорее тяготеете к поиску утонченных, часто до крайности утонченных психологических нюансов, чем к игре на ярких контрастах. Даже кульминации ваших сочинений – это обычно не всегда самое громкое, самое мощное, а скорее, напротив, тихое, умиротворенное, светлое.

– Очень трудно говорить о себе. Со стороны это всегда виднее. Но мне кажется, что, по крайней мере, иногда это мне и в самом деле хочется найти. Меня всегда влекло к фиксации совсем неуловимых деталей. Это было со мной и в «Живописи», и в «Итальянских песнях», да и во многих других сочинениях. В последней части «Итальянских песен» мне, например, всё время хотелось схватить какие-то отдельные моменты исчезающего, как бы улетающего от нас Времени. И поэтому, наверное, для меня здесь стали очень важными последние слова текста. Как правило, такие слова, сказанные в самый последний момент, в последнем такте для меня всегда становятся самыми главными. Скажем, когда певица в «Солнце инков» заканчивает свою партию и начинается небольшое инструментальное послесловие, то и там квинтэссенция – это последние её слова, они – самое важное, – это квинтэссенция всего того, что я хотел сказать всем своим сочинением. И это происходит у меня часто. Взять, хотя бы, тот же деформированный канон металлических и стеклянных колоколов в «Голубой тетради» или конец оперы «Пена дней». Она длится более двух часов и весь смысл её – это движение к всеозаряющей своим светом заключительной песне оперы. Это песня одиннадцати маленьких слепых девочек-подростков – песня о Христе. Здесь самые главные слова всей оперы, они придают смысл всему, что было до этих последних восьми тактов. И именно здесь рождается самое светлое, самое нежное, самое чистое: мягкий, почти невесомый ре-мажорный аккорд у струнных; тихие, печальные – флейта, скрипка соло, челеста – всё это как прощание, как прощальная песня. И именно здесь звучит и самое главное слово...

Мне, вероятно, этим близка и живопись Бориса Биргера. У него всегда, в каждом полотне есть это желание схватить, передать всё то самое неуловимое, самое тонкое, что есть в человеческой душе.

– И это, как мне кажется, делается вами иногда и через введение иностилического материала. Как, например, в том же Концерте для скрипки.

– Да, конечно. И когда там впервые появляется цитата из Шуберта, из его «Прекрасной мельничихи», как сразу меняется здесь весь характер музыки: такое впечатление, что он сразу уводит нас совсем в другие

сферы. И, кстати, опять то, что происходит здесь в конце сочинения, бенно последние страницы – это опять и самые главные такты, это смысловой и духовный центр сочинения.

– И в Реквиеме, вероятно, то же самое можно сказать о его последней странице.

– Безусловно. А как же иначе?..

В предыдущих сочинениях этого всего, конечно, меньше, но оно всё равно есть почти в каждом. И в Виолончельном концерте всё это связано с очень подчеркнутой здесь интимностью высказываний солиста в отдельных его репликах, а в «Посвящении» музыка говорится даже не вполголоса, а еще тише, мягче, где-то в четверть голоса; и там же всё это выстроено на игре множеством тонких интонационных деталей, даже каких-то “микродеталей”. Конечно, эта музыка где-то гораздо более утонченная по своему письму, чем в некоторых других моих сочинениях. И этот стиль мне значительно ближе.

Кроме того, в сочинениях, которые я пишу в последнее время, появилась несколько большая экономия средств. И это нормально. Потому что, когда ты молод, то, естественно, ты больше выплескиваешь из себя. Ну, а потом ты начинаешь становиться всё более и более сдержанным, более разумным и уже меньше заботишься о внешнем, и больше заботишься о том, что происходит внутри тебя.

Но даже в самом начале своего пути, которое, как я считаю, началось только с «Солнца инков» и «Итальянских песен», у меня всё равно уже было два типа высказывания – и они противоположны. Но я не знаю, какое из них лучше. «Солнце инков» играется больше, и всегда, очевидно, будет играть больше. И я понимаю, почему это так. Там есть много контраста внешнего, то есть более ясного для публики высказывания. А в «Итальянских песнях», наоборот, много высказывания, лишённого всякого рода эффектов. Это сочинение, где иногда пауза говорит больше, чем сама нота. Это сочинение с интимным, очень личным высказыванием. Но обе эти работы и сейчас для меня равноценны. Хотя, как я уже сказал вам, то, что я пишу сегодня, это всё более и более внутреннее, глубоко личное, и здесь мне никакие внешние эффекты не нужны, они мне просто мешают.

Очевидно, всё это было во мне всегда. И нельзя сказать, что я к этому шел долгой дорогой или там путем мучительного самоанализа, как у нас иногда любят высказываться. Нет! Это было во мне всегда, а никак “не свалилось с потолка”.

Возьмите, например, последнюю из «Трех пьес для виолончели и фортепиано». Виолончель играет в страшно высоком регистре – третья октава, затем крошечный взрыв – и сразу остаются только какие-то блики колокольных красок у рояля, то есть в камерном, в общем-то, звучании оказывается сконцентрированной огромная экспрессия. Здесь каждая микродеталь имеет очень большой внутренний смысл. И именно внутренний, а

никак не внешний. И то же самое – в «Романтической музыке». Особенно в её последних страницах.

– И, в то же время, этой экспрессии, при всей такой драматической напряженности, всегда присуща и какая-то оптимистичность, устремленность к чему-то идеальному. Простите мне эту высокопарность. Но об этом трудно сказать иначе.

– Я тоже так её чувствую. И это происходит у меня, конечно, неслучайно. Я и по природе своей оптимист, и стараюсь верить в лучшее, хотя жизнь и колотила по-страшному. Вы правильно заметили, когда мы смотрели с вами «Живопись» и Концерт для скрипки с оркестром, что в конце вся музыка, всё её движение устремляется вверх. У меня происходит это почти во всех сочинениях. Это вы услышите и в Концерте для скрипки с оркестром, и в Концерте для альта. И в «Живописи» всё поднимается к ноте *re*, которая звучит очень высоко. Вначале, как вы помните, – огромный шевелящийся кластер, – такая как бы приглушенная гетерофония у всего оркестра, и вершина его – контрабас!; а челеста здесь всё время играет одну и ту же структуру из одиннадцати нот, всё время повторяет её как *idée fixe* у струнных – огромное, чуть ли не в сорок партий *divisi*, которое непрерывно шевелится, меняется; и потом всё постепенно исчезает, и остается только “повисшая” нота *re* четвертой октавы у скрипки соло, то есть всё как будто уходит, впитывается в эту высокую светлую ноту. И так же, практически, заканчиваются и оба эти концерта, и некоторые другие мои сочинения.

Конечно, меняются тембры, структура ткани, но идея, смысл – они те же самые. Скажем, в Вариациях на тему Гайдна последнее слово – у солирующей виолончели, которая остается одна, когда оркестр умолкает, и затем постепенно уходит в самый верхний регистр – последний монолог, последняя реплика, и вдруг неожиданно появляется аккорд из одиннадцати нот, и впервые вступает колокол, который играет двенадцатую, недостающую в этом аккорде, ноту. И заканчивается всё этим как бы застывающим двенадцатитоновым аккордом.

И почему я об этом заговорил? Потому, что всегда все последние страницы сочинений для меня крайне важны – они имеют всегда определенный программный смысл, они очень наполнены во всех отношениях.

– Из этого можно сделать вывод, что вы больше тяготеете к монотематическому выстраиванию формы, чем диалогическому контрасту?

– Это так, но не всегда. Контрасты, конечно, необходимы. И многие композиторы сейчас мучаются их поиском. Все они, и я в их числе, пытаемся найти новые типы контраста – и внешнего, и внутреннего. Они, конечно, необходимы. Но если говорить о моих сочинениях, и в особенности – последнего времени, то они чаще всего, даже если и многочастные, то всё равно по материалу однородны, то есть, практически, строятся на одном и том же материале; но он каждый раз приобретает как будто иную окраску, иной облик в разных частях, разделах.

Очень часто в основе моих сочинений лежит двенадцатитоновая структура, которая является первоисточником, из которого я создаю весь интонационный материал. И если раньше, например, в «Пяти историях...» или в сочинении «Жизнь в красном цвете», в Сонате для саксофона и фортепиано, я использовал несколько серий для того, чтобы создать интонационно контрастные сферы, то в последних сочинениях я использую в тех же целях только одну двенадцатитоновую структуру.

– Вы говорите сейчас о двенадцатитоновых структурах в сочинениях, где нет традиционной серийной техники письма?..

– Да, конечно. И я, кстати, хотел бы подчеркнуть, что всё это вообще не имеет ничего общего с двенадцатитоновой техникой Шёнберга.

– В балете «Исповедь» – такое же решение двенадцатитоновости?

– Да. Там тема, которой открывается балет (тема, по-моему, идет у басового кларнета), – это двенадцатитоновая мелодия, но совсем не серия. Она идет просто как нормальная тема и связана всё время с образом Октава, поскольку это балет-исповедь, и идет он весь от одного лица. Это редкий случай балета, когда главное действующее лицо в трехактном действии ни на секунду не покидает сцену. Это, практически, монобалет. И двенадцатитоновая мелодия – символ образа Октава – здесь интонационный костяк всех контрастных тем, всех микродеталей балета.

– Где еще, кроме балета, вы сочли возможным использовать столь же контрастное переосмысление одного и того же тематического материала?

– В Реквиеме. Там в каждой части всё оказывается заново переосмысленным. И то же самое в «Истории жизни Господа нашего Иисуса Христа». Там интонационная основа везде одна и та же.

– А в Виолончельном концерте?

– В нем – тем более.

– Но там достаточно много и непроизводного материала.

– Да, там есть некоторые структуры, которые вводятся и не предполагаются в начальном материале. Но это, согласитесь, никак не вылезает из всего остального текста. Вот, например, в конце Концерта – там незаметно появляются, высвечиваются элементы моего любимого ре-мажорного аккорда, его почти совсем не слышно – это структура, конечно, новая, она не производная. Нужно очень сконцентрироваться, чтобы всё это услышать осознанно. Но здесь же и цель совсем иная – этот ре-мажорный аккорд намеренно спрятан как бы в тумане всего остального звучания.

– И то же, очевидно, происходит здесь с темой ВАСН?

– Нет, с ней дело обстоит несколько иначе. Она спрятана в самой структуре начального материала Концерта и только постепенно выходит на поверхность как тема, имеющая самостоятельное значение... Но, в принципе, интонационная база Концерта, конечно, едина. Там нет контрастного материала. Это Концерт-монолог, а не концерт в обычном его понимании.



– У вас этот тип концерта, всё-таки, значительно преобладает. Исключение, пожалуй, только Фортепианный концерт.

– Нет, я бы добавил сюда и Гитарный концерт.

– Вы сказали: “в необычном его понимании”. Очевидно, дело здесь не в отсутствии классической многочастности и даже самого “соревнования”, а в чем-то еще более важном?

– Главное – это акцент на психологизме, драме или, правильнее, монодраме, не говоря уже об уходе от пустого виртуозничества. Если вы возьмете Фортепианный концерт, то там первая и третья части – это как раз самое традиционное концертное письмо для солирующего инструмента с оркестром.

– Но вторая часть – она же совсем иного рода. Это никак не укладывается в традиции виртуозного концерта.

– Вторая часть, конечно, здесь исключение. В ней, безусловно, преобладает психологизм. И здесь я, конечно, не мог уйти от самого себя целиком. Однако для того периода моей жизни – это всё равно наиболее объективное моё сочинение.

Ну, можно взять и другие примеры: Сонату для саксофона или Концерт для флейты, вибратона, клавесина и струнных – последний из моих тройных концертов. Это сочинения, которые, всё-таки, больше “концерты”, чем все остальные.

– А зачем же тогда в остальных своих сочинениях вы используете название “концерт”, если сама структура жанра, её изначальная концепция нарушается?

– Мне кажется, что всякий жанр, его определение – всегда эволюционируют в своем содержании. Если вы возьмете концерты Иоганна Себастьяна Баха, например, или концерты Моцарта, Бетховена, Брамса, то у каждого из них вы столкнетесь всякий раз с иной трактовкой этого жанра. Понятие остается, но модель жанра, как правило, обычно обновляется и часто очень глубоко, если брать разные стили и тем более эпохи. Я считаю, что вот мой Концерт, например, для кларнета с оркестром – это, практически, сочинение, в котором нет ничего виртуозного, ни в коей мере. Обе части его являются не соревнованием виртуозов, а только, и прежде всего, монологом кларнета и затем уже диалогом между кларнетом и оркестром; но только диалогом, а не соревнованием и даже не спором: говорят двое, и они понимают друг друга, они дополняют один другого в каждой фразе, отчего вся музыкальная ткань обретает здесь глубокий нравственный смысл... И, тем не менее, это всё равно “концерт”, и по-другому такие сочинения назвать нельзя.

– А, всё-таки, что в том же Виолончельном концерте помогает слушателю осознать, что это именно “концерт”, а не поэма?

– Ну, во-первых, остается самое существенное: есть единая партия *Hauptstimme*, и это всегда солист, и есть оркестр, который иногда

ему аккомпанирует, но чаще вступает в диалог с ним, противостоит ему, а иногда просто старается разрушить то, что создает солист, то есть всегда сохраняется главная идея концерта – взаимодействие протагониста какого-либо и оркестра; и она здесь – залог определенного ощущения концертности, концертантности.

Кроме этого, важно содержание самого музыкального пространства, его наполненность, характер этой наполненности и время. Если вы возьмете, скажем, мои Вариации на тему Гайдна, то те одиннадцать-двенадцать минут, которые они звучат, они еще никак не дают возможности ощутить саму идею концертности.

– Но ваш одночастный Тройной концерт – это не намного более длительное пространство?

– Он действительно короткий концерт. Но здесь сам состав оркестра – только струнные и тембровая необычность солистов – вибрафон, клавесин в соединении с флейтой – это само по себе не позволило развернуть большую концертную форму. Кроме того, и концепция Концерта здесь была несколько иная.

Эта проблема для меня очень интересная. Так же, как и проблема симфонии как самостоятельного музыкального жанра в XX веке. В течение многих лет я не раз задумывался над тем, можно ли в наше время писать настоящий концерт или настоящую симфонию, не воспроизводя при этом модели XIX века, не рождается ли при сегодняшнем новом материале нечто и принципиально новое в области этого жанра, способны ли мы сегодня осознать это новое как самостоятельное жанровое явление, как дерево, у которого корни, так сказать, уходят в прошлое, но сам ствол и ветви – это уже нечто совсем иное?

– А что побудило вас обратиться к жанру концерта впервые? Это был неосознанный импульс или что-то еще?

– Нет, это причины совсем иного рода.

– Какие же именно?

– Ну, это очень длинная и давняя история. Просто однажды я получил, и совершенно неожиданно для себя, заказ от издательства «Peters» написать Концерт для скрипки с оркестром.

Это был тот самый замечательный период в жизни издательства, когда им руководил талантливейший директор Бернард Пахнике. Я сейчас вспомнил, как Альфред Шлее (это всё произошло незадолго до его отстранения от руководства «Universal Edition») говорил мне, что единственный человек, который мог бы после него руководить этим лучшим в мире издательством, был только Пахнике. И всё это потому, конечно, что в коммунистической Германии только такая личность, только такой издатель, как Пахнике и мог бы что-то и сделать, и издать. Этот разговор состоялся у нас как раз на праздновании девяностолетия Шлее, после того как я преподнес ему в качестве дружеского дара мои «Четыре пьесы для струнного квартета».

Шлее явно чувствовал, что ему не дадут больше работать.

Для меня предложение Пахнике было как снег на голову. Я был очень молод и, конечно, растерялся от такого лестного заказа. Помню, как сказал ему, что я совсем не готов написать именно такой Концерт. Я тогда очень любил, да и сейчас люблю, эти четыре скрипичных концерта: Концерт Бетховена, Концерт Брамса, Концерт Чайковского и Берга, и мне, естественно, казалось, что сам я еще совершенно не способен написать свой Концерт для скрипки с оркестром. Поэтому я сказал: «Давайте я лучше напишу сначала концерт для другого инструмента, а потом, конечно, и Скрипичный». Он спросил, какой же именно я хотел бы написать концерт. Я сказал, что это будет Концерт для виолончели с оркестром. А дальше всё было как в сказке: и ноты были изданы в прекрасном оформлении, и премьеру они организовали с замечательным виолончелистом Вольфгангом Вебером, с которым потом у нас установились отличные и дружеские, и профессиональные отношения. В частности, для него и «Aulos – Trio» я написал Трио для гобоя, виолончели и клавесина. Исполнили они его замечательно<sup>16</sup>.

Затем по заказу «Peters» я написал и Концерт для фортепиано, и Флейтовый, и все они были изданы в этом издательстве, и премьеры состоялись, опять же, в Германии. И опять всё это было организовано, и организовано в самом лучшем виде, издательством «Peters». И где-то к этому времени я почувствовал, что готов написать Концерт для скрипки с оркестром, и сделал его довольно легко и скоро. Ну, а в этот момент случились две, на мой взгляд, просто трагические несправедливости – Пахнике гедезеровское правительство сажает в тюрьму, а Шлее выгоняют на пенсию из «Universal Edition». В результате сразу почти жестко изменился репертуарный список этих издательств: в Вене в каталог «Universal Edition» попала масса сочинений, которые Шлее никогда был не стал печатать – всё сплошь коммерческая музыка посредственных композиторов, и то же самое стало с «Peters».

– А что стало с вашим Концертом для скрипки?

– Партитура так и не была издана.

– А премьеры?

– И премьеры состоялась только через год после сочинения. Правда, в то же время, здесь всё сложилось для меня опять же удачно, поскольку премьеру в Милане сыграл Гидон Кремер – выдающийся скрипач, изумительный музыкант. Так что, как видите, нет худа без добра.

– Эдисон Васильевич, я бы хотел еще раз вернуться к вопросу о вашем явном пристрастии к манере высказывания, которую можно, вероятно, назвать искусством сдержанного, даже завуалированного, пожалуй, переживания. Вам, по-моему, даже органически неприятно открытое и, уж тем более, аффектированное излияние чувств?

---

<sup>16</sup> Мировая премьера этого сочинения состоялась в Лейпциге. Композитор слушал её только в записи.

— Да, я с вами здесь согласен. Я вообще считаю, что самые важные вещи нужно говорить тихо, вполголоса. Я не люблю ораторских жестов, не люблю крика. Я давно уже устал от всего кричащего в искусстве и, в сти от громкой ораторской речи. Почему я всё время и называю в числе своих любимых композиторов, прежде всего, три фамилии: Глинка, Моцарт и Шуберт. Возьмите того же Глинку: даже в его такой героической опере, как «Жизнь за царя», не говоря уже о «Руслане и Людмиле», — разве там мало сказано, разве там нет сильных чувств... великих чувств; но ведь всё это сказано тихо, ненавязчиво, без дешевых кричащих эффектов. А как он глубок и интеллигентен в своей вокальной музыке или в том же «Вальсе-фантазии»!..

— А что в вашей натуре предопределяет такой сдержанный тон самовыражения?

— Видите ли, я не могу сказать, что в моих сочинениях совсем нет того, что можно назвать “громким”, “эффектно сказанным” и так далее. Нет, это, конечно, не так. Когда пишешь большое сочинение, его нельзя писать целиком на пианиссимо, даже если оно так и называется. Естественно, что в сочинении большого пространства всегда должны быть контрасты, и контрасты разные: не только внутренние, но и внешние... и, кроме того, должны быть, конечно, и элементы “взрыва”, максимального напряжения. Поэтому я не могу навешивать на себя какие-то обязательные ярлыки. Но то, что я тяготею к тому, что критики называют лирическим высказыванием, и особенно если речь идет о форме сравнительно небольшой, — это, конечно, так и есть на самом деле. Скажем, если взять мои камерные сочинения, например, тот же Секстет или пьесу «Посвящение», о которой мы с вами недавно говорили, то они написаны фактически без каких-либо контрастов. Это всё сказано вполтона и даже четвёртьтона. Но есть у меня и сочинения, подобные пьесе для фортепиано «Знаки на белом», где, кроме крошечного разрыва материи перед самым концом, абсолютно всё выдержано в состоянии такой взвешенной и напряженной тишины: там и вся динамика колеблется от чётых до двух пиано.

— А почему вы для этой пьесы выбрали именно такое название?

— Видите ли, когда ткань музыкального сочинения достаточно нетрадиционна, то композитор должен дать слушателю определенный программный ключ, и, если у слушателя есть доверие к композитору, к его музыке, то этот ключ поможет ему сразу же настроиться на нужную волну восприятия. И это хорошо. Никого же не удивляет, что всякое литературное произведение имеет такой ключ в своем заглавии. Представьте себе, что вы бы вместо названия имели бы только номер книги, её опус и так далее. На мой взгляд, современный композитор всегда должен определяться в отношении общего содержания своего сочинения, особенно если речь идет о сочинении с явно не традиционным языком.

Вот по этой-то причине для меня всегда так важно создание названия сочинения. И иногда я ищу это название даже дольше, чем пишу

само сочинение. Вот те же «Знаки на белом»: мне, например, кажется, что сами слова “зна - ки на бе - лом” – они дают ключ ко всей музыке пьесы, они вводят вас в то, что происходит в ней. Кроме того, я всегда настаиваю на том, чтобы в программе концерта, где идет это сочинение, был обязательно и эпиграф из книги Марселя Швоба «Livres de Mannel» – очень хорошего французского писателя конца прошлого века: “И появилось королевство, но оно всё было замуровано белизной”. Фраза может показаться немножко странной на первый взгляд, но это сразу же дает ключ человеку, который только что пришел в зал, который никогда не слышал моих сочинений, не слышал этой пьесы, и ему сразу же становится легче попасть на ту волну, на которой необходимо слушать это сочинение.

Но хочу еще раз сказать, что в сочинениях больших масштабов – в том же Реквиеме, «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», «Morgentraum» – у меня, конечно есть и взрывы, и нарушения формы, и сильные большие кульминационные зоны. Это всё есть у меня. И как, скажите пожалуйста, можно было бы писать «Историю жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» без драматизма, без соответствующих музыкальных эффектов, например, в момент, когда Его ведут на распятие или многие другие. Никак нельзя. Естественно, всё это здесь было необходимо. Ведь это музыка о величайшей трагедии. Без этого никак нельзя было писать такое сочинение.

Или возьмите «Morgentraum». Когда я выстраивал тексты Розы Ауслендер, то там среди других стихотворений мне особенно важным показалось стихотворение под названием «Фуга Баха» – «Bachfuge». Оно невольно навело меня на мысль использовать в своем сочинении музыку самого Баха, и я взял его Фугу Ре мажор из первого тома. И эта Фуга лежит у меня как подкладка для всего остального материала. В стихотворении главная мысль – это вознесение фуги Баха. И естественно, что мне нужен был здесь определенный “слом”, перелом к радостному ликующему звучанию. И я его дал и хору, который в эти моменты поет мою собственную музыку, и оркестру, где в чистом и деформированном варианте проходит тематический материал баховской фуги. Причем, у меня этого баховского материала гораздо больше, чем в его собственной фуге. Но то, что это баховское и то, что это именно его ре-мажорная Фуга – это впечатление всё время остается от начала до конца части. Вся часть очень громкая. И начинается она с форте, и заканчивается фортиссимо. И то, что в процессе сочинения у вас нет никакого предположения, что именно здесь, именно в этой части появится баховский материал, и именно его ре-мажорная Фуга – это всё и было необходимо для меня. И мне нужно было сплошное преобладание ре-мажорного звучания, ликующего над всем остальным, как мощный контраст, как, повторяю, необходимый перелом по отношению ко всей предыдущей музыке; а затем – опять неожиданный выход, “слом” на тихую В-dur’ную коду-эпilog, от названия которой – «Morgentraum» – «Утреннее размышление» – и воз-

никло название всего сочинения. И вся эта кода – это тихое-тихое, долгое-долгое пианиссимо-послесловие...

– В связи с этим мне хочется вас спросить вот о чем. Я понимаю, что, сочиняя, композитор вольно или невольно преследует множество целей и среди них, в частности есть желание “вырастить” в сознании слушателя определенный художественный образ, вызвать у него определенную реакцию на свои собственные мысли, чувства...

– Видите ли, по моему мнению, когда слушатель имеет дело с сочинением, которое не имеет никакой литературной программы, то он вольно или невольно, но всё равно всегда подкладывает под нее ту или иную свою, внутреннюю программу. И при этом, как правило, единой программы не может быть. Я очень часто на концертах получал записки от слушателей, вел с ними разговоры по поводу своих сочинений и каждый раз сталкивался с тем, что мне постоянно “подкладывали” под них, предлагали какие-то новые программы. И естественно, что далеко не всегда такие программы совпадали с тем, о чем думал я. Но это, по-моему, в принципе, не плохо. Люди различны, каждый проживает свою жизнь, так что если всё это помогает человеку войти в моё сочинение, пережить его внутри себя, так сказать, – это нормально. В принципе я не против этого.

– Вы не против слушательской программы. Это понятно. А сами вы “подкладываете” какие-либо программы под свои сочинения? И есть ли среди них автобиографические?

– У меня есть несколько сочинений, в которых присутствуют элементы автобиографичности... но это личное, как говорится, только для себя самого.

– Я так понимаю, что эта автобиографичность реализовалась, прежде всего, опосредованно?

– Естественно. Это были гораздо чаще неосознанные аллюзии...

Вот, например, Концерт для скрипки с оркестром. В нем очень много автобиографического. Я с самого начала, когда стал писать этот концерт, уже знал, что в конце его в мой материал обязательно войдет цитата из «Прекрасной мельничихи» Шуберта. И это не случайно: здесь я могу вам сказать совершенно точно, что ключом к этой автобиографичности являются и слова из цитируемой песни, и, конечно, её настроение, и даже “тональность” этого настроения. И если вы прочтете их, то тогда вам откроется в определенной мере и смысл всей программы Концерта, потому что всё, что есть в его материале, всё, абсолютно всё, идет к цитате из Шуберта. И почему эта цитата возникла, и почему она именно такая, а не другая, какой это всё имеет психологический смысл – всё можно понять, прочитав слова Мюллера. Вы, кстати, были здесь совершенно правы, когда заметили, что при всём внешнем контрасте обеих частей концерта, всё равно они очень однородны. И не только интонационно, но даже и тематически. Это один и тот же материал. То же самое, кстати, происходит и в Фортепианном

концерте. Ведь там основные интонации – из малой секунды, большой секунды, – они есть и в первой, и во второй частях. Но это не слышно, конечно, сразу и не кажется механическим повторением, потому что в первой части они все разбросаны по разным октавам – пятая октава, шестая октава, седьмая и так далее; а во второй части, они, напротив, сжаты до предела.

Иногда моя программа бывает настолько спрятана сама по себе, что я её, практически, изложить словами, даже если бы и хотел, не смог бы, потому что одно дело – программа, которую я излагаю словом, а другое дело – программа, которую несет в себе моя музыка. Музыка имеет свой язык. И этот язык говорит о гораздо большем, чем любое слово. И перевести язык того, что в каждом случае говорит музыка, на язык слов, к счастью для музыки, просто невозможно. И поэтому, если вы будете меня спрашивать, например, а почему в Концерте для гобоя с оркестром вдруг в самом конце солист берет английский рожок вместо гобоя, или почему здесь вдруг появляется цитата из православного песнопения «Свете тихий», и именно в том самом варианте, как она поется в церквях – я всего этого вам объяснить словами не смогу.

Или, вот, наоборот: почему я пришел в Альтовом концерте к теме Шуберта, и почему это тема именно из ля-бемоль-мажорного экспромта, и именно мажорная, а не минорная, – вот это всё я, как раз, объяснить могу.

Но внутреннюю психологическую, так сказать, программу, которая там, естественно, есть, и которая, скорее всего, опять же автобиографична, вот этого словами пересказать, по-моему, невозможно... и не нужно никому.

– У вас было когда-нибудь желание в своих сочинениях представить себя не таким, каким вы себя видите на самом деле?

– Было. Например, в Партите для скрипки и камерного оркестра или в Вариациях на тему Генделя.

– А почему именно там?

– А потому, что Партиту я писал с определенным расчетом. И расчет этот состоял, прежде всего, в том, что я хотел, чтобы её исполнил Леонид Борисович Коган. И здесь мне, конечно, пришлось учесть и вкусы этого великого скрипача, и его технические пристрастия, ну, и возраст тоже. До этого мне, по его собственной просьбе, уже ведь приходилось сочинять Сонату для скрипки соло, но, как потом оказалось, сколько раз он мне ни звонил и ни говорил, что учит Сонату и что обязательно её исполнит, он всё равно так её и не сыграл. И я как-то не сразу даже понял в то время, что он и не может её сыграть. И не может сыграть не из-за каких-то там технических трудностей – здесь для него проблем не могло быть, – а именно, и прежде всего из-за какого-то определенного психологического барьера, какого-то внутреннего барьера. И поэтому я, может быть и сознательно, тем более, что мне и самому было интересно именно так сделать, – я взял Партиту Баха и переработал её, практически, полностью в соответствии со своим видением этого материала, то есть сделал не какую-то там транскрипцию, а

именно свое сочинение по материалам этой его Партиты. И именно му я поставил в партитуре и свое имя. И считаю, что имел на это право, так же, как, скажем, тот же Стравинский, который в «Пульчинелле» поставил свое имя, а не Перголези. Тем более что у меня деформация баховского материала еще бóльшая, чем у него деформация материала Перголези. И мне обязательно хочется, чтобы при издании этого сочинения в нем был напечатан специальный текст, который бы объяснил, почему мною была взята именно эта Партита Баха; какой здесь тип работы, где вмешательство автора, где его нет и прочее.

Так что, вот это сочинение, несмотря на многое моё в нем, в каком-то отношении моим и не является.

— А в Вариациях на Генделя?

— А в «Вариациях на тему Генделя»? Так там я постарался, практически, полностью исключить психологизм, который мне свойственен, старался не написать никакой интимной музыки. И в целом, кстати, это получилось очень объективное и именно в традициях самого Генделя сочинение... Но это, конечно, совсем не характерный для меня тип высказывания.

— А «Пять капризов Паганини» и «Силуэты»?

— Да, и там то же самое. Силуэты я написал в 1965 году. Это единственное моё сочинение, в котором, в буквальном смысле, нет ни одной моей ноты, но, в то же время, все ноты здесь, всё-таки, мои собственные — это, опять же, именно моё, только моё, прочтение чужого материала, и именно моё видение его персонажей, их характеров, поведения и так далее. Это пять женских портретов: первая часть — Донна Анна из «Дон Жуана» Моцарта, вторая часть — Людмила из «Руслана и Людмилы» Глинки, третья часть — Лиза из «Пиковой дамы», четвертая — «Лорелея» Листа, пятая часть — Мария — это «Колыбельная Марии» из «Воццека» Берга. Весь материал чужой, но это не коллаж. И работа с каждым образом совершенно индивидуальная. Например, если вы возьмете предпоследнюю часть — «Лорелея», то это абсолютно внетональная музыка: только отдельные звуки — музыка размытой краски, в которую врезаются, как бы всплывают, непрерывно какие-то куски листовской темы, и непрерывно всё беспрестанно движется, шевелится, подобно поверхности озера; и на этой непрерывно шевелящейся внетональной ткани вдруг появляются островки листовской музыки. Но во всех остальных частях всё уже делается по-другому. В качестве же общего основания я здесь взял двенадцатитоновую тему-серию, которую на Новый год мне прислал Роман Семенович Леденев. И весь материал из Моцарта, Глинки, Чайковского, Листа и Берга я пропустил через эту серию.

Однако я хотел бы вам сказать, что этот путь мне далек. Я считаю, что в конечном итоге не нужно надевать никакие маски. Это кривляние всем надоело. Мне это напоминает выгалкивание языка перед зеркалом. Я думаю, что гротеск музыке сам по себе вообще противопоказан.

— А как же быть с Малером в этом случае?



– Малер – это совсем иное, особый случай... Здесь нужен альный разговор о гротеске. А, в принципе, – то, что сейчас является гротеском в музыке XX века, – это для меня явление антимзыкальное и абсолютно несовместимое с моей концепцией музыки. Я считаю, что в музыке никогда не надо и нельзя ни над кем иронизировать, издеваться, кривляться, а нужно говорить о вещах гораздо более серьезных.

И в этом отношении дивертисментная музыка того же Моцарта или баховские французские и английские сюиты – это не было юродничеством, кривляньем, а было просто очень хорошей музыкой.

– А Шостакович?

– Он только рассказывал, что строит из себя юродивого. На самом деле он просто играл свой театр. Но он был полон самых разных обид и, в частности на самого себя – за то, что был вынужден жить в этом мире по принципу “с волками жить – по волчьи выть”.

– А какую роль в вашей музыке играет то, что воздействует на вас извне? И, прежде всего, то, что особенно вам мешает жить или, напротив, помогает.

– Видите ли. То что мне мешает, лучше всего изобразил Кафка в своих сочинениях: это абсурд нашего мира, который всё более и более становится так называемым деловым миром, бюрократическим миром, любые проявления этого мира. И, когда я приходил раньше и сидел многими часами перед кабинетами разных ничтожеств, поскольку нам было очень тяжело тогда пятерым жить в одной комнате и, тем более, рядом с очень тяжелыми, скандальными соседями, или когда мне нужно было поехать на ту или иную мировую премьеру своего сочинения, – каждый раз это сидение было невыносимо. Очень тяжело. Но приходилось и делать, и разговаривать с ними, как с “глухими иностранцами”. Ну, скажите, как можно было разговаривать с таким человеком, как Хренников, если я говорю ему: “Тихон Николаевич! В Париже ставят мою оперу «Пена дней». Премьера состоится 15 марта 1986 года. Они приглашают меня на декабрь, чтобы я мог посмотреть сцену, послушать оркестр, сделать выбор солистов”, – и так далее. Так на все мои слова каждый раз он выдавал одну и ту же реплику: “Твоя опера нас не интересует, и мы её поддерживать не будем”. Я говорю, что расходов для союза композиторов нет здесь никаких, поскольку дорогу мне оплачивают французы, причем во всех трех поездках: первая – на выбор исполнителей, вторая – работа с режиссером, художником, третья – за месяц до премьеры для окончательной доработки и работы с исполнителями. – “Никуда не поедешь, я тебе сказал”. Я ему опять: “Тихон Николаевич! Разрешите, я Вам расскажу хотя бы содержание этой оперы”. Предлагаю наиграть какие-нибудь кусочки из оперы, поскольку он даже и музыки-то её, естественно, не знает. А он опять с таким, знаете ли, диким высокомерием: “Я повторяю, что твоя опера нас не интересует; мы тебя поддерживать не будем, и никуда ты не поедешь!”.

Вот таких диалогов, как я их называю – “диалогов с людьми хими” – у меня было предостаточно. И это вот то, что мне, конечно, очень тяжело было делать, и что, конечно, мешало мне и жить, и работать.....

А вот, что помогало, так это поддержка моих друзей, таких как Биргер, Любимов, как Алла Демидова – у меня их было много. Их поддержка была мне очень дорога и нужна. Не говоря уже о моих детях, к которым я всегда был очень привязан. Вот это всё вещи, которые не могут не оказать влияния на то, что ты делаешь.

Писать музыку, когда ты очень огорчен, когда тебе очень плохо, когда у тебя из рук всё валится и кажется, что вокруг – полная безнадежность, писать её, если и не невозможно, то крайне трудно. Для того, чтобы писать музыку, и писать хорошо, и то, что тебе хочется, нужно иметь прежде всего душевный покой. И, конечно, тишину. Нужна возможность как-то изолироваться, побыть какое-то время с самим собой и ни о чем не тревожиться. Не думать, понимаете, о том, что вот-вот, через несколько минут, что-то произойдет, и произойдет катастрофическое, рядом с тобой.

– А эти тяжелые ситуации как-то определяли настроения сочиняемого материала в те годы?

– Видите ли, здесь было скорее иное совсем. У меня в ответ на всякую травлю возникала всегда какая-то особая злость. Меня, если говорить честно, травили больше всех из нашего круга.

Я не люблю жаловаться, но вы меня так разговорили, что приходится говорить и об этом. Альфред и десятой части не испытал того, что испытал я. И, конечно, это иногда прорывалось. Вот, скажем, в том же Фортепианном концерте. Роман Леденев, когда прослушал его, так прямо и сказал: “Я, – говорит, – никогда бы не подумал, что ты можешь написать такое агрессивное сочинение”. Вот эта нервная раздраженность и даже злость, они иногда прорывались в моих сочинениях. И поэтому там, конечно, очень много и нервозности, о которой вы в прошлый раз говорили, и даже агрессивность есть, да и обида какая-то есть... это всё есть, конечно.

То же и в Скрипичном концерте, в первой части. Там тоже есть какая-то агрессивность. Немного, но есть. Но потом это, Слава Богу, всё начало исчезать, потому что по природе я человек совершенно незлой.

– А в «Пене дней» – там, вероятно, немало тоже каких-то именно личных “мотивов” и того, что наболело в вас?

– Там другое дело... Это уже совсем иное. Это сочинение, где, в общем-то, я пошел вразрез с концепцией Виана. И если войти в содержание оперы, увидеть всё, что в ней происходит с главными лицами, понять, почувствовать сердцем всю эту страшную боль, всё это одиночество, которые буквально разлиты по всей музыке, то вы обязательно ощутите, что опера – это сочинение, прежде всего, духовного плана, и, может быть, гораздо более духовное, чем, скажем, мой Реквием. Возьмите даже такой внешний момент, как виановскую иронию или даже пародию на церковь в эпизоде с

литвой, или другие места – ведь в опере всё наоборот: в его романе всё время чувствуется какая-то антиклерикальность, а у меня, напротив, сочинение исключительно духовное. Даже заканчивается опера песней во славу Христа.

И в Реквиеме у меня та же позиция.

– Вы имеете в виду слова Танцера о забытых заповедях Иисуса?

– Да, и это тоже, но, главное, – там же есть антитезис – псалом, который говорит, что лучшее из сделанного на земле: вся красота мира, вся доброта, солнце, свет – всё это сделано Богом, нашим Создателем.

В каждом моем сочинении – связано оно там со словом или не связано – всё равно, есть определенная концепция. Эту концепцию, конечно, легче ощутить в опере «Пена дней» или в Реквиеме, и труднее её угадать в Симфонии, в некоторых концертах. Но определенная жизненная концепция... она всегда есть у меня, как есть и у большинства композиторов, которые писали, как говорится, “необъективную” музыку. Можно, конечно, сказать о том, что, скажем, этой концепции нет в Третьей симфонии Русселя, практически, нет; но у того же Шостаковича, хотите вы этого или не хотите, любите вы его музыку или не любите, – у него она есть всегда. Скажем, Десятая симфония. Какая это огромная концентрация всего, что у него накопило в душе: и его злость на других, и его злость на самого себя, и обида, и раздражение, и неудачи личные, которые его буквально преследовали по пятам, и, наконец, самое тяжелое – одиночество. Он был всё время одинок. Я, естественно, говорю не о физическом одиночестве, а о духовном. Он всё время, постоянно испытывал какую-то непонятную растерянность и даже страх перед надвигающейся смертью. Всё это есть там. И никуда не денешься от этого.

– В вашей музыке светлого больше, и особенно в той, которая пришла в последние десять лет.

– Нет, к этому я всю жизнь стремился. Я считаю, что не нужно рыться в своих болезнях, если занимаешься искусством. Искусство, всё-таки, должно говорить о чем-то высоком в настоящем смысле этого слова. Я не имею в виду того, что музыка обязательно должна абстрагироваться от земного, – нет, конечно. Но её позиция должна быть всегда выше: она не должна “рыться в помоях”; я считаю, что музыка, если бы она выполняла бы ту роль в формировании личности, которую должна занимать в обществе и которую она занимала в более ранние эпохи, то, может быть, и люди стали бы лучше. Потому что ничто, мне кажется, не может облагородить так изнутри человека, так его очистить, сделать его душу, его сердце более добрыми, более благородными, чем высокая настоящая духовная музыка. И мне кажется, – об этом я не раз говорил и буду повторять всегда, – что в музыке самое важное – это Свет. И художник просто обязан в каждом своем творении нести этот Свет людям. И так было всегда. За что я так люблю и Моцарта, и Глинку, и Шуберта.

Возьмите у Шуберта ля-бемоль–мажорный Экспромт. Какая же это тихая и поразительно простая музыка. Ведь, казалось бы, в ней нет ничего особенного. Но как красиво там спрятан хорал в самом первом предложении. Шуберт знал, что скоро умрет, а писал мажорную музыку. И она полна тихой и далекой ностальгии по уходящей навсегда жизни, по уходящей Красоте. И то же у Малера – последняя часть «Песни о земле». И это тоже замечательно, и это тоже как символ исчезающей, но не умирающей вечной Красоты, какого-то далекого, вечного Света. И, конечно, тут не может быть громкой музыки. Никогда! Его До мажор, челеста – это, конечно, символ вечного.

И таков же смысл программы, скажем, моего Концерта для альты: я постарался сделать всё, чтобы и в нем ощущалось это же движение к Свету, к высокой Красоте. И тут все критики писали с недоумением: отчего это последние такты Концерта Денисова заканчиваются не его музыкой, а Шуберта? А ведь это совсем нетрудно понять, если слышать то, что есть в музыке Концерта. Ведь это сочинение всё, буквально всё и выстроено так, что ничьей другой музыкой, а только музыкой Шуберта оно и могло закончиться, и в конце – эта арфа, улетающая в самый тихий, и очень простой аккорд, и... И нельзя было здесь вводить какое-нибудь двенадцатитоновое созвучие, как я это сделал в конце сочинения «Смерть – это долгий сон». Всему свое место, везде своя логика. И моя музыка в Концерте не могла не прийти к музыке Шуберта. Он должен был ею закончиться – и никак иначе.

– То есть для композитора лучше сдерживать свою боль, не выплескивать её наружу?

– Нет. Я просто считаю, что не нужно выходить на трибуну и, потрясая кулаками, орать с нее. Этот ораторский тип высказывания мне просто чужд. Может, это одна из тех причин, почему я не люблю, за исключением второй части и частично первой, Девятую симфонию Бетховена. Я считаю, что это один из первых шагов к разрушению высокого искусства, переключения его в какую-то другую область, которая мне чужда. И, наверное, по этой же причине я так не люблю некоторые сочинения Рихарда Штрауса. Например, его «Так говорил Заратустра». Не люблю это сочинение совершенно, потому что в нем есть такое дешевое-дешевое ораторство, поза, что ли. А я вообще не терплю никакого позерства ни в жизни, ни, тем более, в музыке...

– Можно еще вопрос тоже не по сочинениям?

– Всё, что угодно Дима. Carte blanche! Вы меня можете мучить, как хотите, а я как подопытный кролик буду пытаться что-то такое, более или менее приличное, “выкать” вам в ответ, иногда ошибаясь.

– Что для Вас ваша музыка?

– Да! Такого вопроса я не ожидал, так что даже немножко растерялся... На этот вопрос можно либо вообще не отвечать, либо отвечать бесконечно долго...

Для меня музыка – это огромная часть моей жизни. Это часть моего существования, без которой я, вероятно, не мог бы существовать вообще. Я не раз замечал, что если я долго не пишу музыку, и чем дольше это затягивается (я ведь пишу не каждый день, и у меня бывают довольно длительные перерывы, иногда по несколько месяцев, когда я не пишу почти ни одной ноты), то тем хуже себя чувствую. Я ничего не могу с собой сделать в такие моменты – у меня просто возникает непрекращающееся ощущение, что просто так жить я больше не могу. Я по-настоящему чувствую себя хорошо только тогда, когда я каждый день работаю. И когда я работаю над каким-то сочинением еще и с удовольствием, то тогда я просто счастлив, тогда я чувствую себя очень хорошо... Я думаю, что это свойственно любому человеку.

– Вы имеете в виду потребность в творческой работе?

– Я имею в виду потребность высказываться. Конечно, каждый высказывается по-разному. Для меня эта потребность реализуется через звуки.

– Высказывание – это самовыражение?

– Не знаю. Может быть, и самовыражение. Для меня музыка – это часть моего существования.

– Вы испытываете потребность в общении с чужой музыкой?

– Конечно. Я вообще не могу не слушать музыку. Я люблю ходить на концерты. Такое общение мне нравится даже больше, чем с записями.

– А свою музыку вы в записях слушаете часто?

– Никогда. Не было почти ни одного случая. У меня до сих пор есть пластинки, но я не буду их называть, которые вышли уже два-три года назад, а некоторые и пять лет назад, которые я до сих пор не прослушал по второму разу.

– Вам не нравились исполнения?

– Нет. Многие записи очень интересные.

И, кроме того, есть пластинки, которые я вообще не слышал ни разу.

– А с чем всё это связано?

– Видите ли, если я присутствовал на записи, то потом мне всё уже неинтересно, а если не присутствовал, то, конечно, я должен прослушать запись. Если я чувствую, что сочинение играют плохо, то для меня это катастрофа, я переживаю это очень сильно. Если же уже с самого начала я чувствую, что всё в порядке, то дальше не слушаю. Ну, вот, например, скажем, те записи, которые сделаны с Геннадием Николаевичем Рождественским, которого я очень высоко ценю и сожалею, что он мало играл мою музыку. Всё, что он исполнял, он исполнял, как правило, хорошо, просто замечательно. Но когда вышел компакт-диск с моей Симфонией в его исполнении, то я его ни разу не слушал, ни одной ноты, и это несмотря на то что на концерте он сыграл Симфонию прекрасно. Я до сих пор в восторге. И то же самое произошло с записью этой Симфонии в исполнении Баренбойма. Первый раз эту запись я прослушал только, когда вел “мастер-класс” в Лю-

церне, а это было два года назад<sup>17</sup>. И слушал я её только потому, что денты попросили меня проанализировать с ними эту Симфонию. Тогда «Leduc» прислал мне несколько партитур и мы слушали её во время занятий по нотам.

И в Москве, дома, я слушаю свою музыку только во время занятий со студентами, да и то – если они меня об этом попросят. Но это совсем другое дело. И когда несколько лет назад поставили в театре Покровского, и хорошо поставили, мою оперу «Четыре девушки», я, конечно, был на премьере, но прошло уже полтора года, пошли новые составы, а я больше ни разу не был на спектаклях.

– А в Париже?

– Это совсем другое дело. Меня пригласили специально на все пять спектаклей. Мне выдали билеты на все постановки, и я просто был обязан, хотя бы из чувства благодарности, присутствовать на каждой из них.

– Странное у вас отношение к своей музыке.

– Нормальное. Я свое дело сделал? Сделал. И для меня самое главное – не концерт, а репетиции, и не спектакль, а то, что происходит до него. И если я всё наладил, то слава Богу.

Вот, скажем, «Свете тихий» с хором Растворовой записывали без меня: всё нужное я сказал на репетициях, у хора всё получалось прекрасно, и, сколько меня ни просили прийти, я не пошел на запись, а просидел дома. Зачем приходить, если всё хорошо. И наоборот, когда писали «Осень» или фрагменты из Оратории, я пришел на запись, потому что до этого я не достаточно работал с исполнителями.

Не знаю, хорошо ли я вам отвечаю, но по крайней мере, честно...

– А с киномузыкой, очевидно, всё складывается так же?

– И с киномузыкой, и с театром – всё то же самое.

Вот сделали обо мне два документальных фильма: один – новосибирская студия кинохроники, а другой – московское телевидение. Я посмотрел каждый по одному разу: интеллигентные вполне фильмы – мне нравятся. Но зачем мне это делать второй раз, когда всё это я уже видел...

– Пытаетесь ли вы отразить в своих сочинениях то, что можно было бы назвать психологическим давлением на вас извне?

– Трудно сказать. Я не люблю писателей и композиторов, которые специально всё это отражают в своей работе, то есть сознательно. Но, естественно, что если с тобой происходят какие-то неприятные, тяжелые в психологическом плане вещи, то они, конечно, не могут не наложить отпечаток на твоё сочинение; тем более если ты художник и человек достаточно ранимый. Я как-то старался не обращать внимания на мои многолетние, я бы сказал даже, десятилетние неприятности, но, в конце концов, столько накопи-

---

<sup>17</sup> 91 год.

вается, происходят такие жизненные факты, что они вдруг находят свое место в моей музыке. Но это всё осознаешь позже.

Вот, например, когда я был в Сортавала и писал Концерт для флейты с оркестром, то в момент работы над третьей частью мне вдруг сказали, что умер Шостакович, – и, наверное, поэтому вся её музыка – это след моих переживаний по поводу такого тяжелейшего события.

– Это как-то предопределило появление в ней хорала?

– Не совсем. Идея хорала была раньше. Но вот его настроение... оно, конечно, не могло не сложиться именно таким, каким оно получилось в тот момент. Однако никакого конкретного указания на то, что материал связан со смертью этого выдающегося композитора и замечательного человека, там нет: я нарочно не вводил монограмму Шостаковича и никаких его музыкальных интонаций.

– А рождение детей влияло как-то на ход вашего творчества, характер содержания ваших сочинений?

– Такие вещи нельзя ассоциировать. У меня четверо детей. И все они прекрасные. И вообще я могу сказать откровенно, что я наверняка хороший семьянин и, к тому же, домосед. Детей я очень люблю. Люблю семью. Для меня нет большей радости, чем общаться с ними. Конечно, иногда не хватает терпения, чтобы читать им долго книги, возиться с ними, но это, по-моему, не главное. Для меня самое главное то, что я знаю, что они со мной, они во мне. Вот это важно. Дети для меня – это огромная радость.

Если говорить откровенно, то мне кажется, что у меня, по-настоящему мрачных сочинений никогда и не было, независимо от того, как я жил. Произведения драматические есть. Практически элементы драматизма есть почти во всех моих сочинениях, но иначе и быть не может. А ковыряться в себе и, тем более, в других, отыскивать при этом только мрачное, черное – я это не люблю.

Мне кажется, что музыка должна очищать человека, помогать ему очиститься. Вот я сейчас вспомнил, как, после исполнения балета «Исповедь» солистки балетной труппы рассказывали мне, что они сделали себе запись этой музыки и слушают её по вечерам перед сном, чтобы как-то очиститься от всего ненужного, мешающего им. Наверное, многое здесь было преувеличением. Может быть. Но в любом случае, если хотя бы на какой-то момент, пусть самый короткий, моя музыка помогала им, значит я жил не зря.

– Если таких прямых ассоциаций между вашей жизнью и вашим творчеством нет, то, очевидно, можно сказать, что, в принципе, у вас нет произведений, напрямую связанных с событиями личной жизни?

– Наоборот. У меня как раз все произведения связаны с личными моментами, кроме таких объективных сочинений, как, вот скажем, «Три пьесы для клавесина и ударных» или «Музыка для одиннадцати духовых и литавр», как Соната для саксофона и форте-пиано, Соната для флей-

ты и гитары. Все остальные сочинения... они для меня как страницы такого личного дневника. И концерты все, даже Фортепианный, и «Живопись», и «Пена дней»... «Четыре девушки» – в меньшей степени, это, всё-таки, более объективная опера.

– Наверное, такое стремление к субъективной психологичности как-то объясняет и ваше пристрастие к Шуберту.

– Да, конечно. Его циклы – это для меня, вероятно, наиболее близкие по духу и смыслу страницы музыки.

– У вас есть произведения, в которых вы со временем разочаровались?

– Нет. Конечно, для меня, как и для всякого художника, очень важно, чтобы никакое моё сочинение не нравилось мне на все сто процентов. И никогда так не было, чтобы даже самое дорогое для меня сочинение меня удовлетворяло полностью. Как правило, всегда на премьерах в некоторых местах я сжимался и сжимаюсь до сих пор: здесь это не получилось, там то не получилось, а здесь лучше было бы сделать вот так... Есть элементы, которые идут хуже остальных, которые “проваливаются”. Иногда они занимают доли секунды, иногда секунду, иногда минуту. И особенно это ясно становится через несколько лет. Но я всегда очень болезненно реагирую на всё, что не получилось. Я как-то спросил Шостаковича: нравится ли ему всё в его сочинениях? Так он мне буквально ответил следующее: “Нет, нет, нет”. А когда я спросил, переделывает ли он что-нибудь после премьеры или во время репетиций, то он ответил: “Нет, Эдик. Я предпочитаю исправлять это в следующем моем сочинении”. И у меня такой же принцип. Я как-то стараюсь преодолеть в следующем сочинении то, что мне помешало в предыдущем; изменить то, что не вышло, до чего я не дошел раньше.

– Были ли у вас большие неудачи при этом?

– У меня нет таких сочинений. Есть те, которые я люблю больше, которые мне очень дороги; есть сочинения, к которым я отношусь, может быть, более спокойно; есть сочинения, к которым я равнодушен, но нет сочинений, которые я бы не любил или считал неудачными. Возможно, я не прав, потому что к своим детям трудно быть объективным, трудно судить их. Они все мне дороги.

Вот, скажем, Шостакович говорил мне, что он бы с удовольствием сократил число своих симфоний. У меня же такого ощущения нет. Вот до “Солнца инков” есть у меня сочинения, которых я стыжусь. И мне даже жалко, что некоторые из них опубликованы и играют. Я не считаю их своими, поскольку это тот тип музыки, который мне даже не нравится. Как иногда не нравятся мне, например, некоторые сочинения Прокофьева.

– А какие сочинения вами наиболее любимы?

– Мне трудно ответить на этот вопрос. У меня, конечно, бывают такие черно-белые высказывания. И бывают они скорее, наверное, от упрямства или, не знаю, от чего-то еще. Но в принципе, я против такого



резкого разделения на хорошее и плохое, на периоды и грани. Я считаю, что всё так незаметно одно с другим смешивается, переходит одно в другое, что какая-то однозначная классификация просто невозможна, во всяком случае очень проблематична.

Я могу только назвать сочинения, которые для меня всегда остаются самыми дорогими. Они будто связаны со мной, они как часть меня самого. На первом месте до сих пор стоит «Пена дней». Это, пожалуй, лучшее, что я написал в своей жизни, и писал я это, кстати, без всякой надежды на то, что она будет поставлена, и ошибся. К счастью, ошибся! Так что, писал я её просто для себя. Двенадцать лет сидел с этим сочинением. А писал потому, что мне это было необходимо, я бы не смог жить, если бы не написал эту оперу. И такое же отношение у меня к балету «Исповедь». И к нему я отношусь лучше, чем к «Солнцу инков», хотя и это сочинение люблю. Но в балете больше меня самого, моей личности, если хотите. И мне кажется, что со временем этот балет полюбит самая широкая публика. Если вспомнить те спектакли в Большом театре, с которыми в нем выходил Таллиннский балет, то это был поразительный успех у публики. Я стараюсь быть объективным в этой оценке, но успех был поразительно большой. И постановка Тийто Хярми была замечательная, и замечательные танцоры. И он сам, и балерина, которая танцевала Бригитту – всё было поразительно. А какие поэтичные декорации сделал Борис Биргер! И свет был подобран прекрасно. Световики из Большого театра говорили, что никогда в жизни они не выставляли такого сложного и интересного света. Я очень люблю балеты Чайковского – это для меня вершина всего балетного искусства: и «Спящая красавица», и «Лебединое озеро», и «Щелкунчик». Я считаю, что лучше, чем Чайковский никто и никогда не писал балетов. И, конечно, если я скажу сейчас, что никто не написал балета лучше, чем «Исповедь», то все подумают: какой нахал Денисов, но, тем не менее, мне кажется, что это лучший балет, который был написан после Чайковского и, кстати говоря, в лучших его традициях. Конечно, здесь нет моделирования его манеры письма и так далее, но в нем много пластики, идущей от балетов Чайковского, и, как мне говорили сами танцоры, в моем балете музыка, в принципе, ложится и под традиционный, и под современный типы хореографии.

Реквием – тоже для меня важное сочинение. Одно из самых важных.

«На снежном костре» и «Твой облик милый», вероятно, навсегда останутся для меня одними из самых дорогих сочинений. Но, как ни странно, второй цикл для меня даже более важен, чем первый цикл. Я не могу объяснить, почему это так. Но это – как первая любовь. И он для меня также ближе, как, скажем, «Прекрасная мельничиха» по сравнению с «Зимним путем» Шуберта.

Из концертов самые близкие – это Скрипичный и Альтиновый. Вот эти два концерта мне кажутся наиболее получившимися. Для меня они имеют наибольшую ценность.

– Эти сочинения близки вам прежде всего из-за того, что в них нашли свое выражение какие-то важные для вас музыкальные идеи?

– Не только они, но и психологические моменты, их опосредованное, непрямое отражение, то есть, я бы сказал, драматургические стороны. В них больше личного высказывания. Причем такого непосредственного, ассоциативного, что ли. Короче говоря, если выразиться достаточно грубо, меня в них просто больше прорвало, чем в других сочинениях.

Если взять, например, Октет, то он сам по себе, наверное, хорош, но там – контроль, там – расчет, там всё выстроено как бы без моего участия. Или, вот скажем, Кугие, которую я делал по Моцарту. Это была работа с замечательным фрагментом утерянного сочинения Моцарта. И я старался сделать всё так, чтобы произведение слушалось. И оно, как мне говорили, слушается хорошо. Но материал этот не мой – это материал Моцарта в основном. Так что, естественно, я не могу сказать, что это сочинение для меня очень важно.

Или есть сочинения, которые просто были написаны “на случай”. Например, Соната для фагота соло, Соната для флейты соло или, скажем, маленький цикл «Четыре стихотворения» на стихи Жерара де Нерваль для голоса, флейты и рояля. Это сочинения, которые для меня имеют явно второстепенное значение. И речь здесь не о том, плохие они или хорошие, а просто они не связаны для меня с чем-то очень важным, субъективным...

– Эдисон Васильевич! А при работе над более близкими вам по духу сочинениями процесс их создания проходит параллельно с вашим сопереживанием или он идет как бы отстраненно от вас?

– Когда работаешь, никаких оценок при этом не возникает. Если они и есть, то я по крайней мере, их не замечаю.

– А окружающий мир вы при этом замечаете?

– Чем больше ты погружен в работу, тем отстраненнее чувствуешь себя от этого мира. Конечно, приходится постоянно переключаться. Ведь у меня же нет, как у Петра Ильича Чайковского, возможности жить в роскошном поместье и тишине. Я работал иногда просто в невыносимых условиях. Я помню прекрасно, что когда я писал «Солнце инков», «Плачи», «Итальянские песни» и так далее, то мне это приходилось делать вот в такой же как эта комнате в двадцать метров, но только тогда нас жило в ней пять человек: моя жена Галя, мои дети, нянька и я. Правда, когда я писал «Солнце инков», сыну было четыре года и дочки еще не было, но, когда писал «Плачи», то Кате уже был год. И все мы жили в одной комнате. И вот, под плач ребенка или под их крики – дети играют – и только так и должно быть, это нормально, и под звуки рояля – жена много работала с инструментом, – как я мог писать? Но вот писал же в одной со всеми комнате, никуда не уходил.

Потом, правда, я уже стал ездить в Дом композиторов в Рузу и большинство произведений написал там или в Сортавала. Но это всё было потом. Вот, скажем, Реквием я написал за ре- кордно короткий для

себя срок – восемнадцать дней, ни одного предварительного эскиза, – и всю партитуру закончил в Сортавала. Но работал я – страшно вспомнить – без малейшего перерыва с утра до ночи. И естественно, что, когда я работал так напряженно, то я ни о чем другом и думать не мог. Иногда только смотрел последние известия по телевизору. Но музыку, когда я работаю, я никогда и никакую не слушаю. Никакую! И партитуры не смотрю! Это у меня просто правило, специфика моей работы...

Я помню, что когда уходил на ужин, то иногда даже шатался от усталости. Зато какое было счастье работать!..

Но иногда бывало и так, что если я писал не быстро, не так активно, то тогда часто после обеда, вместо того, чтобы ложиться спать (я никогда не спал днем), я садился за рояль и играл всегда либо Моцарта, либо Шуберта. Иногда проигрывал почти все сонаты Моцарта, иногда брался за Брамса – это очень помогало отвлечься от того, что мешало работать.

– Мне приходилось читать и слышать о том, что отдельные писатели страдают и радуются вместе со своими персонажами, болеют о них душой, даже плачут. И меня, естественно, интересует эта сторона вашего творческого процесса. Свойственна ли и вам такая психологическая сопричастность с тем, что звучит в ваших сочинениях в момент их создания?

– Без этого нельзя писать. Конечно, такое возможно. И у меня есть такие сочинения, в которых я как композитор никак не участвовал. Но в большинстве других у меня всегда есть какая-то внутренняя программа, совершенно ясная для меня. И естественно, что там каждая нота живет и дышит. И я не могу быть в такие моменты равнодушным. Но я никогда в жизни не плакал во время работы. Я думаю, что и писатели никогда не плачут. Не всегда надо верить даже тем из них, кто сам рассказывает о себе подобные вещи.

– Были ли в вашей жизни исполнители, которые сумели очень интересно прочесть ваши сочинения и тем самым сумели помочь их успеху?

– Мне вообще в этом отношении всегда везло на исполнителей. Очень везло. Одним из первых здесь был Алексей Любимов. Это был один из лучших и, к тому же, первых исполнителей нашей музыки, который играл её поразительно. Это и сейчас, и тогда – непревзойденный уровень исполнения современной музыки... Человек очень яркий и замечательный. И он не только солировал и играл в ансамблях, но и много приложил сил для организации повсеместных концертов из новой музыки.

Очень много для меня значил всегда Лев Михайлов – прекрасный кларнетист. Я счастлив, что столько лет работаю с изумительными музыкантами Орель Николе и Хайнцем Холлигером. Блестяще исполнил два моих сочинения Гидон Кремер. То как он сыграл Скрипичный концерт в Милане – это одно из самых ярких событий в моей жизни; тем более, что это один из самых важных для меня концертов. И мне очень жалко, что потом он больше не возвращался к нему.

– А что этому мешает?

– Не знаю. Я помню, что Холлигер звонил ему и предложил сыграть мой концерт, где бы он выступил дирижером, но Гидон отказался. Потом я попросил его сыграть мой Скрипичный концерт на открытии фестиваля Прокофьева в Дюисбурге, но он опять отказался. Так что, в конце концов, я понял, что по каким-то причинам он просто не хочет играть мои сочинения. Это для меня было, конечно, потерей, потому что это замечательный скрипач, выдающийся.

Потом нечто похожее происходит и с Рождественским. Всё, что он играл из моей музыки – это всегда было очень хорошо. Но у меня сложилось такое впечатление, что Геннадий Николаевич больше ценил меня как оркестровщика, чем как композитора. И если он и обращался ко мне с какой-то просьбой, то чаще всего ограничивался тем, что просил меня что-то оркестровать.

– А что именно?

– По его просьбе я оркестровал два цикла Мусоргского: «Песни и пляски смерти» и «Без солнца». Оба он записал потом на пластинку с Нестеренко. И затем исполнял цикл «Без солнца» несколько раз за границей с Сафиулиным. Но никогда за границей он не дирижировал мою музыку. У нас он её играл, и с удовольствием играл, но за границей – никогда. Даже когда у меня был большой авторский концерт в Будапеште, и венгры хотели сыграть мой Альтовый концерт, то они обратились к Рождественскому с просьбой, чтобы он сыграл мой концерт вместе с Башметом. Но Геннадий отказался категорически и сказал, что если он и выступит, то только с Альтовым концертом Шнитке. Венгры же сказали ему, что в этом случае его концерт будет отменен. Ну, и поскольку Геня не хотел потерять свой концерт в Будапеште, то он был вынужден сыграть именно мой Концерт. Почему всё так складывалось, мне трудно сказать. Когда мы работали здесь, на родине, то мы работали с большим удовольствием, и мне кажется, что он ко мне всегда хорошо относился. Мы с ним дружили и даже немало вместе водки выпили. Но вот эта его “заграничная позиция” мне всегда была непонятна. Странная какая-то позиция. И если бы не инициатива «Мелодии», которая выпустила компакт-диск с очень хорошей цифровой записью концертного исполнения Симфонии, то сам бы Рождественский никогда бы, наверное, не записал её на студии. А играл он её замечательно и в Большом зале, и в зале Чайковского на «Московской осени». Это было просто “совершенное исполнение”, и в зале был полный аншлаг. Играл он изумительно. Это был один из самых больших и радостных для меня дней, потому что исполнение было действительно безупречное и вдохновенное. И я видел, что то, что он играет, ему нравится: и Симфония, и Флейтовый концерт, и «Живопись».

Вот так же – и с Наташей Гутман, для которой я написал Виолончельный концерт и Двойной концерт для виолончели с фаготом: почему она до сих пор ни разу их не сыграла? Я не могу это понять.

То же и с Башметом. Он просил меня написать Камерную музыку для альта, клавесина и струнных. Я написал. И он играл это сочинение много раз, но только у нас. И играл замечательно и в Москве, и в Ленинграде, и в Риге с Сондецкисом... Но на пластинку запись так и не сделал. То же с Альтовым концертом – только один раз за рубежом, в Будапеште, – и всё. Я для него написал несколько еще других сочинений, в том числе и Вариации на тему Баха «Es ist genug» – очень серьезное произведение. Он его буквально из меня выжимал: звонил без конца, постоянно напоминал, говорил, что оно должно быть в ближайшем его концерте. И я всё бросил, отложил в сторону все дела, дал ему вовремя ноты, но, как ни странно, он так его никогда и не сыграл... И было еще одно сочинение, которое я тоже писал по его просьбе. Он мне буквально при каждой встрече, на каждом углу всё время говорил: “Эдисон! Кончил Концерт, наконец, или нет?”. Он очень хотел сыграть его вместе с Олегом Каганом. И я, конечно, написал Концерт для двух альтов и струнного оркестра. И это сочинение мне и самому кажется довольно удавшимся. И не раз я слышал о нем хорошие слова. Написал я его в 82 году. И были возможности сыграть этот концерт и у нас в нескольких городах, и за границей – во Франции, но я в течение восьми лет не отдавал этот концерт никому. Каждый раз говорил: “Юра! У меня просят концерт для мировой премьеры. Что будем делать?”. Так он буквально в ответ: “Нет! Нет! Нет! Ни в коем случае не отдавайте. Этот Концерт вы написали для меня. Я буду его первым исполнителем”. В конце концов, прошло почти десять лет в этих разговорах, пока этот концерт без моего участия сыграли в Голландии, в Амстердаме двое альтисток и записали на компакт с голландским оркестром под управлением Льва Маркиза. Замечательное исполнение.

– Может быть, ваш стиль не всегда близок этим исполнителям. У каждого ведь могут быть свои объективные пристрастия.

– Конечно, могут. И должны быть. Но тогда зачем просить и, тем более, обещать.

Вот возьмите Эдуарда Бруннера. Я знаю, сколько бы я ни написал по его просьбе – я никогда сам ему не предлагал своих сочинений – он всё играл, и много раз играл. Я с удовольствием, например, написал для него Кларнетный квинтет. И он его постоянного играет с разными квартетами. Записал и пластинку с замечательным польским «Wilanow – kwartet». Та же история – и с Концертом для кларнета с оркестром, который он постоянно играет. И совсем недавно, в сентябре, сыграл его в Берлине, а в ноябре – в Дрездене, и записал на пластинку с мюнхенским оркестром. Прекрасное исполнение. Естественно, что с такими людьми работать радостно. И их в моей жизни было немало.

Тот же Даниэль Баренбойм, с которым меня связывает очень многое и в профессиональном, и в дружеском плане. Потрясающий музыкант, исключительно тонко чувствующий любую музыку. Абсолютно любую! Работа с ним была всегда интересной для меня.

Или вот прекрасный французский саксофонист Клод Деянглъ, с которым я столько лет работал и для которого писал специально, или Жан-Мари Лондейкс – ведь это именно он первый обратил моё внимание на саксофон и заказал первое моё сочинение для саксофона – Сонату для саксофона и фортепиано; и как было трогательно, когда при постановке, например, в Париже оперы «Пена дней» он сыграл партию саксофона во всех спектаклях. А ведь для этого ему пришлось специально войти в состав оперного оркестра, репетировать с ним, а ведь он, прежде всего, замечательный солист и, кроме того, время у него расписано было буквально по минутам... И больше того, он же всё это записал на пластинку.

А как отлично всё делает Алеша Мартынов, какое удивительное высокое исполнение! Я думаю, что никто еще долго не сможет лучше, чем он, спеть и записать мои циклы «Твой облик милый» и «На снежном костре».

Замечательно выступали и Лидия Давыдова, и Маргарита Шапошникова, которая здесь у нас была первой исполнительницей, вместе с Михайловым, Сонаты для саксофона и фортепиано.

И таких исполнителей, с которыми работа моя была очень интересной, слава Богу, немало.

– А кто еще?

– Их очень много, Дима. Тот же просто потрясающий гитарист Райнберт Эверс, для которого я написал Сонату для гитары соло и «In Deo speravit cor meum» для скрипки, гитары и органа. Блестящее исполнение было на юбилее Баха в Касселе. И Гитарный концерт он играет постоянно (16 декабря, кстати, будет исполнение в Риге). Сейчас он попросил меня написать Концерт для гитары и флейты с оркестром. И я знаю, что если я его напишу, то он будет играть его повсюду, потому что он любит мою музыку.

– Может в этом только и кроется причина неудач с другими исполнителями?

– Не знаю. Может быть, и в этом. Не знаю.

– С вашими сочинениями я не раз слушал и Марка Пекарского...

– Марк – один из замечательнейших моих исполнителей и, к радости, постоянных. Мы с ним много работали, очень много. Он был, кстати, и первым исполнителем моих «Плачей».

– Вы имеете в виду его выступление со Снегиревым и Аршиновым?

– Да, с ними и еще с Алешей Любимовым и Лидой Давыдовой. Это была очень хорошая компания.

– Вы писали что-нибудь по его заказу?

– Нет. Специально для него я ничего, к сожалению, ничего до сих пор не написал. Он меня, правда, просил, и не раз, это сделать именно для его ансамбля ударных, но как-то всё не получалось.

– Ну, вот видите, и вы не всегда выполняете чьи-то просьбы.

– Да, конечно, а впрочем, не совсем так: один раз я, всё-таки, оказался человеком слова по отношению и к нему; это было сочинение

под названием «Пароход плывет мимо пристани»... Марк – замечательный музыкант. Настоящий артист. Человек очень высокого и большого таланта. Он много раз играл и мою «Оду» для кларнета, фортепиано и ударных, и «Силуэты» для двух роялей, флейты и ударных, и играл – всегда! – очень артистично. Это, конечно, большой музыкант...

– Меня интересует личность Альфреда Шлее и его роль в судьбе ваших сочинений и вашей судьбе.

– Я должен сказать, что дружба с этим человеком сыграла огромную роль в моей жизни. И её трудно переоценить. «Универсальное издательство» в то время, когда Шлее был его генеральным директором, артистическим директором, – это было самое лучшее издательство во всем мире. Однако после его ссоры с мадам Кальмус в Лондоне, которая давала деньги на работу издательства, он был вынужден уйти на пенсию и, фактически, с тех пор это издательство находится в ужасном кризисе.

– Что это значит?

– Безразборность – издание наряду с хорошими сочинениями и огромной массы плохих, коммерческих. При Шлее этого никогда не было.

Шлее стал первым издателем, который заинтересовался и моей музыкой. Впервые он её услышал на «Варшавской осени», и там же мы с ним и познакомились. А когда он приехал вскоре в Москву, я познакомил его и с Волконским, и с Шнитке и попросил его поддержать всех нас. И по моему совету он тогда же, почти сразу, издал «Жалобы Щазы» Андрея и какое-то из сочинений Альфреда. Я сейчас, к сожалению, не могу вспомнить, что это была за вещь. И чуть позднее, по-моему это было в 63 или 64 году, он предложил мне подписать договор на издание всех моих сочинений.

– И что же этому помешало?

– А я сам и помешал. Не захотел.

– Почему? Хотелось независимости?

– Не знаю даже, как это вам и объяснить. ...Я вообще-то не трус, и никто меня не называл и никогда не назовет трусом, но в то время у меня были совсем маленькие дети, Митя и Катя. Она вообще только что родилась. Положение было ужасное: жили мы в одной комнате, в коммунальной квартире с очень тяжелыми соседями, в консерватории тоже всё было очень тяжело – меня, практически, выперли на военный факультет, и, наверное, если бы я принял такое предложение, меня бы совсем забили до смерти... В общем, честно говоря, я просто не решился, а можно сказать и струсил. В общем, не знаю. Скорее всего, я сделал глупость, потому что никто так хорошо не издавал меня в то время, как «Универсальное издательство». И таких изданий было много: и «DSCH», и «Осенняя песня» при нем вышла, «Crescendo e diminuendo», и «Плачи», и «Солнце инков» ...

Много для тех лет. Так что, наверное, сделал глупость, что не решился подписать контракт.

Я помню, как в Варшаве мы сели с ним за столик в кафе, он жил все бумаги по контракту, а я... я просто думаю, что, может быть, меня в Соловки бы и не сослали, но с работы из консерватории и Союза композиторов выгнали бы точно. Меня ведь чуть позже и так чуть не выгнали из Союза композиторов за мою маленькую крошечную замечочку в газете «Rinascita». Причем за совершенно, как я считаю, просоветскую статью и, к тому же, в газете итальянской компартии. Так ведь никто и не посмотрел на то, что это за газета, и что это за статья. И Хренников, и Мурадели заседали несколько дней подряд, всё пытаюсь подвести соответствующую платформу под меня с тем, чтобы выгнать из Союза композиторов.

– Вы имеете в виду события 67 года?

– Да, 67. Так что я думаю, что если бы я подписал такой контракт, то меня, конечно, всего бы лишили. И если бы я был один, то я бы ни минуты не раздумывал, но покой семьи был, конечно, дороже всего на свете.

– После ухода Шлее из издательства вас перестали там издавать?

– Практически, да. Очень долгое время. Но сейчас, когда уже есть имя, они снова стали издавать меня, – и даже те партитуры, на которые я подписал с ними контракт через ВОАП еще почти тридцать лет назад. Вот только что выпустили «Три пьесы для фортепиано в четыре руки» и «Три пьесы для виолончели и фортепиано», сделали замечательное издание Струнного трио – прекрасная карманная партитура; тоже – Духовой квинтет, «Романтическая музыка»...

– Ваши отношения со Шлее были только деловые?

– Совсем нет. Мы со временем с ним очень подружились. У меня сохранилась большая переписка с ним. И когда я побывал в Вене – это было в декабре 87 года, – он пригласил меня к себе, познакомил с семьей, позвал своего сына – прекрасного фотографа-профессионала, тот сделал изумительные фотографии. Они у меня сохранились. И, кстати говоря, когда ему исполнилось девяносто лет, «Универсальное издательство» (я думаю, что это было сделано не без подсказки Шлее) обратилось ко мне с просьбой написать к его юбилею небольшую пьесу. И я написал её, и написал с радостью, чтобы хотя бы этим скромным подарком как-то выразить свою любовь к нему.

– А что это за пьеса?

– Это «Четыре пьесы для струнного квартета», которые были сыграны на юбилейном концерте. И эти пьесы теперь должны быть по договору изданы в этом издательстве.

– А кто еще из издателей для вас особенно памятен из того периода жизни?

– Бернард Пахнике. И кстати сказать, когда Шлее был в Москве в очередной раз, он мне сказал буквально следующее: “Эдисон! Единственный человек, который мог бы меня заменить, и другого такого я не вижу (а я знаю, что я стар и мне скоро придется уходить на пенсию)” – это



нард Пахнике”. И его работа – это был яркий, но очень короткий период процветания издательства «Peters».

– А почему короткого?

– А потому, что он резко и сразу повернул демократический «Peters» в сторону новой музыки: он издал такой замечательный каталог о ней, что сразу поднял «Peters» на международный уровень; но в результате это ему обернулось тем, что правительство ГДР засадило его в тюрьму на несколько лет, а человек это был замечательной одаренности в издательской сфере.

– А кто он сейчас?

– Директор оркестра в Лейпциге...

– Придаете ли вы какой-то особый смысл понятию “традиция”?

– Придаю.

Мне кажется, что вот всё то, что появилось в 50-е годы в так называемом европейском авангарде – такой сознательный разрыв с традициями – это всё было явлением искусственным, но это было, в то же время, и необходимой мерой, как у нас сейчас принято говорить, “шоковой терапией”, необходимым вызовом к жизни новых средств сочинения. И, естественно, что когда эти средства были освоены как еще один элемент композиторской техники, то произошло возвращение самых ярких, самых лучших представителей авангарда к национальным и европейским традициям.

Традиция – это не стремление одеться в то, во что были одеты твои предки, это не слепое копирование их одежды. Для меня традиция – это та великая душа человеческая, которая столетиями живет под различными одеждами, независимо от их национальной ориентации. В каком-то отношении традиция восходит для меня к самому Иисусу Христу. И то, что мы вот сейчас опять начали вспоминать его десять заповедей, и то, что люди, слава Богу, еще не забыли их, – вот это и есть главная традиция, без которой всякое сочинение неминуемо обречено на забвение, на свою гибель.

Снобизм по отношению к тому, что было до тебя в музыке, мне глубоко антипатичен.

Я вижу, скажем, слабости многих русских композиторов XIX века, вижу и эти, иногда слишком явные, “итальянизмы” и нехватку техники, в частности полифонической, в творчестве того же Глинки; мне не нравится иногда проявляющееся явное отсутствие вкуса у Петра Ильича Чайковского, или излишняя холодность и даже антимузыкальная расчетливость Римского-Корсакова, или буквально композиторские срывы на неудачные пьесы у Мусоргского, но это ничего не меняет в моем общем отношении к их творчеству, потому что я знаю, что за этим стоит огромное лучшее, что было ими создано, и то, что останется жить в веках.

И если, например, я довольно часто испытываю желание вернуться к ним, послушать, посмотреть, проанализировать некоторые сочинения того же Мусоргского или партитуру «Руслана и Людмилы» Глинки, то

это происходит не потому, что я что-то здесь забыл, что-то хотел бы позаимствовать, скопировать – нет! Просто это какая-то внутренняя потребность прикоснуться к великому, что создано этими замечательными людьми; это необходимое для меня прикосновение именно к традиции, которая идет от одного композитора к другому, а от них ко мне. Но не напрямую, не через то, что я могу высказать словами. Это невозможно! Что бы вы ни говорили, – ни одно слово не передаст тончайшей паутины интонационных аллюзий, технических аллюзий, которые окружают ваш собственный музыкальный язык, опутывают его, пронизывают, но только так, чтобы это никакой глаз, никакое ухо не отделило одно от другого. Если же такой связи не возникает, то никакой традиции здесь нет, а есть только жалкое эпигонство, подражательство, прямое списывание, слепое копирование и так далее. И хорошо еще, если это происходит неосознанно, как это бывает у некоторых наших продолжателей русской культуры.

И по этой же причине я часто, хотя, может быть, и через несколько лет, испытываю потребность перечитать либо «Петербургские повести» Гоголя, либо «Братьев Карамазовых» Достоевского, либо столь любимого мною Чехова, к которому я возвращаюсь всю свою жизнь.

Позиция эстетская, негативно снобистская по отношению к национальному, ко всему лучшему, что есть в традициях общеевропейской культуры – это позиция потенциально мертвых композиторов.....

– Вы как-то произнесли слова о том, что у каждого произведения должна быть только своя форма...

– Конечно. А как же иначе? Каждое сочинение – это как новый человек. Нет двух людей, которые являются полной копией друг друга. И так же нельзя воспроизводить форму одного сочинения в другом. Это искусственно. Каждое сочинение – оно как живое существо, как душа человеческая, и потому оно должно иметь свою, и только неповторимую форму.

– Исходя из ваших слов о связи музыкального и математического мышления, можно ли сказать напрямую, что способ композиторского мышления, в принципе, не отличается от математического?

– Думаю, что нельзя.

Во всяком случае, сегодня на этот вопрос я так не могу ответить. Ведь естественно, что если мы работаем с разным материалом, то и манера мышления в этом случае может быть разной. Другое дело, что есть при этом в каждом случае моменты, когда оба типа мышления сближаются. И, в частности почему музыка и математика иногда столь близки друг другу, – вероятно, потому, что ни одна из областей человеческой мысли не идет столь далеко за пределы уже недостижимого, как мысль настоящего, большого математика, которая проникает в такие тайны нашего мира, ищет логику и смысл там, где никакой другой ученый, в какой бы он области науки ни работал, практически, ничего и не способен увидеть. И специфика математического мышления – она в этом, практически, становится мышлением

даже часто мистическим, совершенно непонятным и таинственным для большинства. И то же и в музыке: многие, но не все из нас, слышат, ощущают в ней то, что иногда, как говорится, простой человек не может понять, ощутить. И если только художник на самом деле настолько талантлив, на самом деле настолько чуток к тому, что можно назвать некой неведомой и высшей тайной, то только тогда всё это и начинает отражаться и оставлять след в его сочинении, и только тогда это сочинение и становится вечным. Прикосновение слушателя к такому сочинению делает его сопричастным с элементами вечной тайны нашего бытия. Но проникнуть в нее до конца мы никогда, естественно, не можем. Здесь нам не поможет ни математика, ни музыка.

– Другими словами, когда вы сочиняете, у вас возникает ощущение того, что есть нечто, к чему вы идете, хотите прийти, но что для вас навсегда закрыто?

– Не совсем так.

Есть разного типа сочинения. Я приведу несколько примеров, но они, естественно, достаточно элементарны. Есть, скажем, среди других моих сочинений, Соната для саксофона и фортепиано, Соната для кларнета соло или Соната для флейты и гитары – это всё музыка концертная, виртуозная, и она не ставит никаких высоких духовных задач перед вами и не решает их. Еще меньше в этом отношении значимость тех же «Соло для флейты» или «Соло для гобоя» – здесь всё понятно без объяснений. Но другое дело – сочинения, которые по своей идее имеют другую направленность – более сложную и высокую. Возьмите, например, Виолончельный концерт, он неизмеримо идет глубже в своем духовном наполнении. Скажем, про Фортепианный концерт я этого сказать не могу, потому что он “весь на земле”. Это не значит, что хуже в музыкальном отношении. Ни в коем случае. Но в духовном отношении для меня выше музыка Виолончельного концерта. И то же самое я могу сказать о Флейтовом концерте и Скрипичном, они вот как раз и проникают постепенно в ту область, которая меня всегда больше всего интересовала и влекла к себе – область именно того высокого духа, в которую проникнуть по-настоящему нам никогда и не удастся. Прикоснуться к этой тайне мне, может быть, и удалось. И такое прикосновение есть и в более поздних сочинениях. Например, в Симфонии, о которой Баренбойм мне сказал буквально такие слова: “Эдисон, я сам боялся задать вам этот вопрос, но очень рад, что вы ответили на него в своем комментарии”<sup>18</sup>. Когда я дирижировал это сочинение в Париже, у меня всё время было ощущение, что ваша музыка здесь очень возвышенная. Это настоящая духовная музыка”.

– Религия и музыка в ваших сочинениях находят иногда вполне определенную взаимосвязь...

---

<sup>18</sup> Речь идет о комментарии композитора, напечатанном в программе этого концерта.

– Дима, я бы не хотел трогать здесь некоторые вещи, которые являются для меня вещами в каком-то смысле интимными, глубоко личными. Я против таких “снимков”...

– Можно ли согласиться с высказываниями о том, что музыка способна нести в человеческую душу чувство Бога в значительно большей степени, чем архитектура церкви, её убранство?

– Это всегда было и всегда будет так. Музыка в этом отношении является самым высоким и самым духовным типом человеческого мышления, потому что музыка сама по себе таинственна: мы не можем её взять в руки, пощупать, разглядеть – она ускользает от всякого анализа. И вся эта логика, как бы её ни рассчитывали на бумаге, – ведь мы создаем только графическую символику музыки, – мы только кодируем то, что хотим услышать, но этот код, – и как бы вы на него ни смотрели внимательно, – он никогда без конкретного исполнителя не даст вам реального представления о том, что в нем закодировано. Нормальный слушатель, – он же никогда не смотрит в партитуру, он и нот может не знать, но он приходит в зал и его окружают звуки, и эти звуки – это тайна человеческой души.

– Но разве в архитектуре здания, хотя бы того же церковного храма, в его внутреннем убранстве, в иконах, наконец, нет такой же тайны человеческой души? Разве это не “музыка застывших форм”, как принято говорить в таких случаях?

– Музыка, наверное, но эта музыка, которую лучше, по-моему, один раз увидеть, чем сто раз о ней услышать чьи-то разговоры. А музыка звуков – ведь здесь всё как раз наоборот: лучше один раз услышать, чем сто раз увидеть.

Картина – это не тайна. Элемент тайны в ней может быть. Но всё же картина – это реальная вещь. Книга – мы открываем её, читаем слова, мысли, которые мы понимаем... если, конечно, понимаем; архитектура, кино – это всё то, что мы видим. Но музыка – это единственный язык, который является для нас языком абстрактным: мы не можем его потрогать, рассмотреть – это неуловимо. И поэтому это как раз тот единственный язык, который может по-настоящему привести нас к Богу. Словами можно дать информацию. И эти слова, естественно, могут быть очень напряженными, сильными, поэтичными, наконец. Возьмите те же псалмы из Библии. Но у слов есть граница, за которой путь к Богу закрыт, здесь слово останавливается и дальше идти не может. И то же самое, как я считаю, происходит с архитектурой и живописью. А вот музыка, – может быть я в этом отношении и идеалист, но мне кажется – для нее такой границы нет. Она сама по себе рождается в тайне и остается ею во всех своих проявлениях. Человек может разговаривать с Богом без всяких слов, а только своим сердцем, то есть своей болью, радостью, поступками, но только не словами, и либо – музыкой. А когда человек начинает говорить, то с кем он разговаривает, я уже и не знаю: может быть, со священником, может быть, сам с собой, – не знаю с кем,

но только не с Богом. Богу наши слова не нужны. Ему нужны только наши поступки. А уж по ним будет нам и оценка.

— А на мой взгляд, восприятие картины или храма — это точно такой же многомерный процесс, как и общение с музыкальным сочинением, и только в ходе такого процесса и возникает, по-моему, настоящее глубокое наше сопереживание, а не просто какое-то элементарное аффектное состояние; и тогда, в этом сопереживании, и возрождается, и страдает в нас мысль художника, его душа; и настоящее воздействие от “музыки застывших форм” может прийти только при таком же длительном соприкосновении и с архитектурой храма, и его внутренним убранством, как это происходит обычно при общении с музыкальным сочинением... По-моему, это как раз то, что и в общении с живописью, и с архитектурой тоже “нельзя потрогать руками”, “увидеть”. А вот по поводу “словесных” бесед и разглагольствований о Боге — тут я с вами не могу не согласиться...

У вас есть сочинения, в которых, по-вашему, есть то, что можно называть “чувством Бога”?

— Это по-разному может быть в различных моих сочинениях. Например, если вы возьмете «Смерть — это долгий сон» — здесь уже само название имеет определенный духовный подтекст. И хотя сочинение это написано для виолончели и каменного оркестра, но оно всё настроено уже априори на идею духовности. И конечно, весь финал, всё его просветление в конце, этот Соль мажор, появляющийся там, эти восходящие бегущие гаммы солирующей виолончели и, наконец, постепенное мелодизирование ткани — это, конечно, чисто духовные страницы.

Но есть и другие сочинения, скажем, та же «Живопись». Хотя она и “стоит больше на земле”, но и там есть какие-то проблески высокого, духовного, неземного. В особенности последние страницы в коде — три последние страницы партитуры.

Иногда бывает и так, что эта тема сама по себе как бы распыляется по нескольким сочинениям: в одном — это одно её лицо, в другом — другое. И если в том же «Солнце инков» я трогаю эту тему, может быть, меньше, чем в других своих сочинениях, в «Плачах» — больше, а в «Итальянских песнях» её еще больше, — всё равно она есть везде, хотя каждый раз у нее и совершенно иное лицо. Но все эти сочинения связаны со словом. И здесь о такой теме, естественно, легко говорить. И, тем не менее, если вы обратите внимание на сочинения, которые близки моей Симфонии или некоторым концертам, то там вы ощутите еще более глубокий тип высказывания, гораздо большее проникновение в область истинно духовного, хотя казалось бы, в них нет такого сильного средства выражения, как слово.

Реквием, Симфония, конечно, больше в этом отношении говорят, чем сочинения меньших масштабов. Но, тем не менее, для меня, например, хор слепых девочек с песней о Христе в конце оперы «Пена дней» (это текст не Виана, я искал его семь лет), дороже всего остального предшест-

вующего материала: он сразу же, как только начинают звучать первые ноты, сразу же проливает особый свет на всё, что было до сих пор, и всё, что вы слышали, в его свете начинает вдруг для вас обретать гораздо более глубокий, общечеловеческий смысл.

Или «Голубая тетрадь». Она – одно из самых грустных, самых страшных моих сочинений. У меня вообще нет вещей, написанных целиком в мрачных красках, с беспросветными настроениями. Однако здесь есть какой-то выход в сюрреалистический мир с иным пониманием духовности – несколько пессимистичным. Здесь всё, как некоторый “слом” в сторону беспросветной печали, безнадежности. Возьмите эти слова в коде: “Мы сядем с тобою, ветер, на этот камушек смерти...” – это опять тот же самый разговор, который был и в конце «Солнца инков», и в конце «Итальянских песен», и в конце «Плачей», и в конце «Жизнь в красном цвете», и в конце цикла «На снежном острове», и так далее. Однако в «Голубой тетради» краска совершенно иная, поскольку здесь иное и видение мира – ветер, тихий далекий ветер – он здесь в чем-то близок финалу b-moll ной Сонаты Шопена, и эти деформированные колокола – это как будто бы что-то реальное, которое существует одновременно в совершенно нереальном мире рядом. И, конечно, идея смерти... она здесь совершенно другая. Другая и по краске, и по своему видению. Здесь всё иное.

– Какие ваши сочинения напрямую связаны с религиозным текстом?

– Кюрие по Моцарту, Реквием, «Рождественская звезда», «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», это последний романс из цикла «Четыре стихотворения Жерара де Нерваля» для тенора, флейты и фортепиано – «Гефсиманский сад» – последний монолог Христа ночью в Гефсиманском саду перед взятием его под стражу – это огромная часть цикла, больше трех предыдущих вместе взятых. Ну, и, конечно, «Свете тихий».

– Как вы думаете, можно ли писать музыку, связанную с религиозной тематикой, не будучи верующим?

– Нельзя. Это всегда фальшь.

Сегодня мы пишем кантату о Сталине, завтра кантату о Брежневе, а послезавтра будем писать духовные сочинения. И сейчас так и происходит: многие неверующие, абсолютно неверующие, люди стали ходить в церковь, бить принародно лбом своим об пол, ставить свечки. А всё потому, что они стараются идти в ногу с новым ветром. А сколько среди них композиторов, наших бывших рьяных коммунистов, которые работали в этой мафиозной политической структуре. Взять того же Георгия Дмитриева, который, наконец, прорвался к власти... Сначала написал «По прочтении работы Ленина “Государство и революция”», а потом, через пару лет, с немалым удовольствием, «Всенощную». Так что теперь религиозную музыку у нас пишут в основном бывшие партийные деятели, они и здесь опять впереди всех...

– Вы ощущаете в своей музыке склонность к романтическому излиянию?

– По-моему, в своем искусстве я человек, очевидно, sentimentalный. Иногда на западе некоторые люди, настроенные на авангард, причем настроенные чисто снобистски, с настороженностью относятся к тому, что они называют русской sentimentalностью в работах наших композиторов. Но мне именно поэтому, например, нравится Петр Ильич Чайковский, даже такое его sentimentalное сочинение, как «Евгений Онегин», хотя многое другое мне иногда у него не нравится вовсе.

А что касается романтизма, то кто не романтик, скажите?

Возьмите даже музыку Брамса самых последних лет, которого редко кто называет композитором, склонным к романтическим излияниям, она очень сложна, особенно последние фортепианные циклы и обе сонаты для кларнета и фортепиано. Но разве от этого она перестала быть романтической? Здесь каждая нота дышит человечностью; всё написано, как говорится, кровью и сердцем, нет ни одной ненаполненной ноты, ни одного пустого звука. А ведь даже у Баха, величайшего из композиторов, такие ноты есть. Возьмите, скажем, его «Французские сюиты». Но у Брамса и также у Малера этих нот никогда не бывает. Другой вопрос, что не всё, может быть, у Малера хорошо получается в смысле формы, – но это другой вопрос. Или возьмите Шуберта, его последние сочинения – это “исповедальня”: каждая нота – боль, любовь, страдания, сердце. Но, скажем, в музыке тех же Рegerа и Хиндемита, при всем моем уважении к их творчеству, очень многие ноты – пустые, в них нет сердца.

– У вас есть потребность во внимании со стороны окружающих к вашей музыке, лично к вам?

– Я бы сказал так: этот интерес важен для меня – сочинения, которые я написал, они мне дороги, очень дороги. И отношение к ним со стороны публики, которая пришла на концерт за тем, чтобы нравственно чем-то обогатиться, очиститься, наполниться чем-то для нее важным, эта публика мне нужна и необходима даже. Своим приходом на мои концерты она выказывает мне свое доверие как к композитору. Как-то по этому поводу Алла Демидова рассказывала мне, что когда она играет, то всегда смотрит в зал и находит какого-то человека, которому нужно то, что она делает, и она играет весь спектакль на этого человека. Она смотрит только на этого человека весь спектакль и всё время играет на него. Очень важно, на кого играешь. Если в зале таких людей нет, то впереди только стена – зал как бы пустой. И когда нет твоего слушателя, то это плохо и для композитора, и для исполнителя.

– Когда вы пишете, вы думаете о конкретном слушателе?

– Никогда и ни о ком не думаю. Нет! Я пишу музыку, потому что не могу не писать её. И в этот момент я думаю только о звуке, краске, нотах. Для меня это как какой-то монолог без слушателя. Но потом, когда музыка начинает звучать со сцены, он совершенно необходим.

– Очевидно, такой слушатель не всегда бывает рядом?

– Много было концертов, когда был переполненный зал, когда люди стояли на улицах и выпрашивали лишний билетик. Бывали и другие концерты, на которых зал заполнялся на треть и на четверть. Были и концерты, на которых сидело иногда человек двадцать, тридцать, не больше – в основном критики да друзья. Всякое случается...

Слушатель, конечно, и именно твой слушатель, очень нужен любому композитору, исполнителю. Я сейчас вспомнил, как Рождественский Гена играл мою Симфонию в зале Чайковского на «Московской осени»: зал полнейший, ни один человек не встал, не ушел, не листал программку, и я вижу (я буквально заставлял себя иногда посмотреть на людей – настолько волновался), что все лица напряжены, никто не разговаривает с соседом, то есть буквально весь зал жил музыкой, которая исполнялась – это для меня, конечно, была очень большая радость. Если нет сопереживания твоей музыке, то тогда она вся становится бессмысленной.

– Художник и окружающий его мир. Как это определяет характер вашей музыки, характер вашего “я” в этой музыке?

– ...Для того, чтобы по-настоящему заниматься своим делом, художнику всегда нужно то, что называется душевным покоем. Если его нет, тогда трудно. Если у тебя в жизни – одно несчастье за другим, неудачи, какие-то личные проблемы так и катятся, то писать музыку очень трудно, а иногда вообще невозможно. И то же самое, когда наступает политическая нестабильность. Всем нам хочется жить в нормальной стране. Я вообще не могу себя никогда изолировать от того, что называется политикой. Каждый раз, как включаю телевизор, смотрю последние известия, читаю наши газеты – каждый раз у меня вспыхивает надежда, как и у всех наших людей, а потом – начинается... как будто лицом нас всех в грязь и при этом столько еля на лицах наших благодетелей, столько страдания за всех нас – просто отцы родные.

– Музыка способна хотя бы что-то изменить в душе человеческой?

– Музыка может очень много. Но есть люди, которые не хотят её услышать. Музыка всегда носила в себе всё то, что может повернуть человека лицом к нему самому, может сделать его и добрее, и чище – она всегда несет в себе Свет.

Конечно, никакой рок, никакой авангард вам этого не дадут. Почти весь западный авангард, он, как правило, антидуховен (и не только в музыке, но и в литературе, и в живописи). Чаще всего их разговор – это разговор о том, что иначе как “помойкой” и не назовешь. Здесь всё есть: и техника, и форма, и содержание... какое угодно содержание, но того, что действительно является Светом, Надеждой, вы там никогда не найдете.

– Церковная музыка может помочь в этом аспекте?

– Может. Православная церковная музыка, помимо своей духовной наполненности, обладает огромной музыкальной выразительностью.



Сейчас, к счастью, возможен вообще настоящий ренессанс всего го искусства. В этой музыке многое может и очистить человека, и помочь ему обрести утраченную веру.

Я думаю, что сейчас просто необходимо, чтобы эта музыка пришла в наши обычные школы. Если люди начинают петь в хоре, то лучше, если они это будут делать в церкви, как это происходит у католиков. Они поют Баха, а мы должны петь нашу православную музыку, которая очень хороша. И лучше в школах перепеть все хоровые сочинения того же Чеснокова, чем выучить хотя бы одну только песню Серафима Туликова.

— Какие характеры, образы всегда для вас интересно реализовать в своих сочинениях?

— Музыкальные образы реализовать нельзя. И прежде всего — потому, что нет таких слов, которые могли бы охарактеризовать музыкальные образы, быть им адекватными. Музыка имеет свой язык. И этот язык говорит о гораздо большем, чем любое слово. Перевести язык музыки на язык слов совершенно невозможно. Любое слово является вульгаризацией музыкального образа и его искажением.

А если говорить о сочинениях, связанных с текстом или с театром, то, естественно, здесь вы уже можете говорить о конкретных образах. Но в таких случаях меня совершенно не интересует сюжетики из так называемой советской действительности, и никогда не интересовала. Мне кажется, что нельзя опускаться до сегодняшнего ширпотреба. Другое дело — сюжеты, которые в каком-то отношении являются вневременными, они меня привлекают. И обе мои оперы — и «Пена дней», и «Четыре девушки» именно такие и получились...

— Вы могли бы дать собственное определение понятия “композиторская техника”?

— Понимаете, ведь основное, когда ты пишешь, — это, вот, ощущение, что ты легко преодолеваешь материал. Когда материал у тебя есть, но он такой, что ты с трудом сквозь него продираешься, то, значит, тебе просто не хватает техники. Техника состоит в том, чтобы иметь свободу мышления, свободу письма.

Возьмите, например, Моцарта в его последних сочинениях или такое полифонически усложненное, как, скажем, финал симфонии «Юпитер»: у меня нет ощущения, что он что-то здесь всё время придумывал, рассчитывал, что ему это было трудно, что его музыка с трудом идет к каким-то трудно достижимым целям — нет, у Моцарта такого никогда вы не встретите. И вот эта естественность даже сложнейшего мышления происходит у Моцарта именно от того, что он полностью владел техникой, которая была ему нужна. Вопрос техники для него не существовал. А даже у Баха, великого Баха, иногда чувствуешь моменты, когда мысль его сочинения развивается трудно, тяжело.

Другое дело, если возникает вопрос об обновлении музыкального языка: человек работает, пишет и в какой-то момент, вдруг, у него возникает ощущение, что где-то ему уже имеющейся, привычной ему техники не хватает, и нужно эту технику расширить за счет введения тех элементов, которые никогда он не применял в своем творчестве – тогда, естественно, снова возникает проблема техники.

Проблема техники – это проблема реализации того, что ты хочешь сказать. А уже когда делаешь детали сочинения и имеешь при этом определенное мастерство, и знаешь, что только ты можешь выполнить здесь эту работу хорошо – это уже просто одно удовольствие, это просто живая творческая радость, независимая вроде бы уже от самого процесса сочинения. Это просто радость творчества – ты хозяин, ты можешь делать абсолютно всё, что ты хочешь, не задумываясь там ни о каких технических проблемах.

Но при этом свою технику, то есть что здесь твое, а что здесь чужое, так сказать, определить всегда очень трудно. Мне много раз приходилось говорить о том, что каждый композитор, для того чтобы его письмо соответствовало его личности, должен обязательно найти свою индивидуальную технику, которая строится, как правило, из других техник. Если нет у вас такого синтеза, то, скорее всего, вы оказываетесь подражателем – удачным или неудачным – чужого стиля, чужой техники. Шостакович не раз говорил мне буквально следующее: “Эдик, я плохой педагог, потому что, сколько я ни учил своих студентов, все они всё равно копируют мои сочинения”. Он всегда очень переживал по этому поводу: “Зачем они это делают? Зачем копируют? Не надо этого делать”... И если ты хочешь идти своей дорогой, то, конечно, прежде всего, нужно овладеть всем, что было до тебя, то есть не только техниками, которые тебя окружают сейчас, но и теми техниками, которые уже исчезли и считаются мертвыми, и даже ненужными. Например, техникой нидерландских полифонистов и еще более ранними. Пока ты не попробовал сам писать в той или иной технике, ты не можешь по-настоящему оценить, не можешь сказать: нужна тебе эта техника или не нужна. Поэтому я считаю, что во всех техниках нужно обязательно попробовать написать хотя бы пару сочинений – пускай эти сочинения будут ученическими, не будут иметь для тебя никакого художественного значения. Без такого опыта твоя техника будет лишена какой-то важной детали, какого-то важного качества. И это в равной степени можно отнести и к изучению даже ортодоксальной додекафонии, которая сейчас, практически, никому не нужна, и к полифонической технике мотетов, канонов и так далее. Через всё это надо пройти и освоить не теоретически, а освоить именно изнутри.

– Важно ли для молодого, да и не молодого, композитора знание теории музыки в её нынешнем обличье?

– Я считаю, что для каждого из нас чтение такой литературы не менее важно, чем чтение художественных книг, чем изучение самого

человека, людей, окружающих нас. Но это должны быть люди, которые действительно мыслят, которые действительно ищут, а не такие серые, школьные музыковеды или, тем более, что еще хуже гораздо, “музыковеды в штатском” типа Ярустовского и ему подобных. Литература таких людей – это просто словоблудие. Даже у Адорно, несмотря на всю его парадоксальность, есть идеи, с которыми ты не соглашаешься, но это живая мысль, и это помогает тебе осмыслить некоторые вещи в твоём собственном творчестве. Кроме того, сама композиторская техника такова, что в ней гораздо больше расчёта и конструкции, чем в том, что делают, например, художники или писатели. Всё-таки музыка, в силу своей абстрактности, она требует гораздо большего расчёта в организации формы или отдельных её деталей. Поэтому какие-то вот идеи относительно формы, расчёта, относительно тех типов мышления, которые тебе чужды, если они есть в серьёзных музыковедческих книгах, они могут дать очень многое, потому что позволяют на многие музыкальные явления взглянуть по-новому – гораздо более свежим взглядом, они могут тебя освободить от тех школьных, безжизненных канонов, которым тебя учили или учат. Иногда некоторые теоретические работы могут подсказать даже новые композиторские идеи.

– У вас были встречи с такими книгами?

– Были, и не один раз.

– А что это за работы?

– В основном, это были серьёзные книги по фольклору, по джазу.

– А по новым техникам?

– Это в основном музыка, статьи и выступления Веберна, работы Шёнберга, Мессиана, Булеза и другие. Но здесь главное для меня – их конкретная музыка, а не теоретические декларации.

– А как бы вы отнеслись к такому определению: “музыка – это возможный образ нашего жизненного опыта”?

– Для меня тот тип музыки, который не существовал до Баха и во времена Баха, но который потом стал очень распространённым – это исповедальный тип музыки, это её приближение, приближение её языка к тому, что происходит внутри человека, к его реальным страстям, страданиям, радости. Для меня это как попытка музыкальными средствами передать все тонкости движения человеческой души, биения человеческого сердца, его переживаний.

У нидерландцев, например, это уже совсем иное – их музыка, она скорее абстрактна и даже иногда абсолютно абстрактна по сравнению с музыкой классиков и романтиков. Это часто звучит красиво, но красота здесь не земная... она вне нашего жизненного опыта. И то же происходит иногда с музыкой в наше время. Звучание её может быть само по себе красивым, но здесь красота чаще всего опять же абстрактна. Краски могут быть как угодно чисты, привлекательны даже, но того, что называется душой человеческой, здесь чаще всего нет...

- Ваше отношение к программной музыке?
- Я сам не люблю программную музыку, если под ней понимать только то, что обычно связано с литературным сюжетом, лирическим, историческим – неважно, каким.

Возьмите хотя бы отдельные поэмы Листа или симфонические поэмы Рихарда Штрауса, или Чайковского. Ведь там литературина бывает иногда такая, что даже превалирует над чисто музыкальными достоинствами. Особенно у Рихарда Штрауса, и даже в таких его хороших поэмах как «Тиль Уленшпигель» или «Так говорил Заратустра». И то же самое я могу сказать о «Манфреде» Чайковского, в котором программа довольно ясно выражена, но музыка слабая.

Я считаю, что перегруживание музыки литературой где-то опасно. Музыка перестает быть музыкой, перестает быть искусством самовыражения композитора, а становится только хорошей или плохой иллюстрацией к литературной программе. Поэтому же я, например, больше люблю сюрреализм Рене Магритта по сравнению с сюрреализмом Сальвадора Дали. Дали прекрасный художник, но он талантлив, прежде всего, как рисовальщик. Многие его картины настолько перегружены литературой, что уже живопись в них отодвигается на второй план. И здесь его картины гораздо менее интересны для меня, чем его скульптуры или рисунки.

Поэтому какая-то грань здесь несомненно нужна. И мне очень близко то высказывание Шостаковича, которое он сделал в моем присутствии на собрании молодежной секции Союза композиторов. Он сказал, что для него всякая хорошая музыка всегда программна, то есть он считал, что когда человек пишет какое-то сочинение, не связанное со словом, у него всё равно есть скрытая внутренняя программа, которую он или не может, или просто не хочет пересказывать на словах...

– Эдисон Васильевич, как вы относитесь к своей работе в театре и кино?

– Вообще я очень люблю эту работу. К тому же в 60-е и 70-е годы, когда у меня, практически, не было никаких заказов, работа в документальном и научно-популярном кино, всё-таки, давала мне достаточно денег, чтобы хотя бы скромно, но нормально жить. Тем более, что иногда попадались и очень симпатичные, и даже хорошие, фильмы. Некоторые из них удавалось даже сделать целиком на музыкальном сопровождении. И хотя это, конечно, работа утомительная и отнимает много сил, особенно когда приходилось писать для фильмов, которые тебе абсолютно не нравятся и даже совсем неприятны, а отказаться нельзя – надо было кормить семью, но, тем не менее, сама по себе эта работа иногда приносила и определенное творческое удовлетворение и, уж во всяком случае, давала возможность попробовать многие новые для меня приемы сочинения.

В художественном кино я работал сравнительно мало. Здесь мне как-то меньше везло с заказами. Возможно, оттого, что

графисты меня тогда плохо знали. Я, практически, среди них и не имел друзей, кроме вот одного Виктора Георгиева, с которым, кстати говоря, я сделал и свой первый маленький фильм «Черепаша Тортила» (двадцатиминутный, примерно). Мы тогда с удовольствием делали эту его дипломную работу как студента пятого курса ВГИКа. А потом мы с ним же сделали и мой первый большой фильм «Сильные духом» на Свердловской киностудии.

Правда, был в нашей совместной работе и неприятный довольно случай. Он очень хотел, чтобы я написал музыку и к его следующему фильму «Кремлевские куранты», но тут вмешалось высокое начальство, которое сказало, что для такого фильма нужна абсолютно другая фамилия, и договор со мной Мосфильм расторг.

— А кого предложили вместо вас?

— Георгия Свиридова. Но, кстати говоря, Виктор выступил здесь против, и, в конце концов, все сошлись на Эшпае. Однако в конечном итоге, и на нем дело так и не закончилось, и появилась чья-то еще музыка.

Но другие его фильмы мы опять делали вместе. Некоторые мне кажутся очень удачными. Особенно последний фильм по новелле Куприна «Впотьмах». Правда, и здесь пришлось пойти на компромисс с начальством, поскольку фильм под таким названием в то время выпускать было слишком рискованно — обязательно бы пошли ненужные аллюзии с нашей советской реальностью или еще с чем-нибудь там политическим. Поэтому Георгиев придумал название другое — «Желание любви», — не очень хорошее, но зато более кассовое. Фильм получился большой. Он идет около трех часов и весь построен на моей музыке. Фильм очень русский, с хорошими актерами, хорошо снятый, и музыка в нем играет очень важную роль — практически, вся внутренняя трагедия героев проходит не столько через слова, сколько через музыку.

И еще я с ним сделал один фильм, который мне тоже нравится. Это «Идеальный муж».

Из фильмов, сделанных с другими режиссерами, которые я считаю своей удачей — это «Безымянная звезда», — единственно, по-моему, хороший фильм, который сделал Миша Казаков. Фильм, кстати, снят тоже на Свердловской киностудии.

— А почему вам так нравилось работать с Георгиевым?

— Почему? Скорее всего, потому, что он, как и Любимов, дает мне всё время карт-бланш, то есть я с ними всегда советуясь вначале — они оба очень музыкальные люди, а потом я фактически делаю то, что хочу, но учитывая, конечно, их пожелания относительно того, какую именно роль должна играть музыка в том или ином эпизоде. И то же самое — за монтажным столом: если мне что-то непонятно, я, естественно, задаю вопросы режиссеру или, наоборот, он их задает мне.

Сейчас, правда, я работаю иногда и по-другому — без всяких предварительных эскизов и их обсуждений, а просто сдаю партитуру, за-

писываю музыку, а потом уже она кем-то подкладывается под фильм.

В последние годы я написал музыку еще для двух очень удачных в художественном отношении фильмов талантливого режиссера Валерия Огородникова: «Бумажные глаза Пришвина» и «Опыт бреда любовного очарования». Особенно мне нравится второй фильм с таким странным названием. Огородников – режиссер очень одаренный, со своеобразным, хотя, может быть, и несколько странным видением кино; и он очень любит, хорошо чувствует музыку, точно понимает её драматургическую функцию в кино. Всё действие второго фильма происходит в психиатрической больнице – это трагическая история современных Ромео и Джульетты – история грустная, странная, трагичная и очень болезненная. И там есть большие, а ближе к финалу – просто огромные, куски музыки, чуть ли не десятиминутные эпизоды, где почти нет слов и есть только одна почти сюрреалистическая по своей краске музыка.

Мне нравится работать с теми режиссерами, которые и мыслят не стандартно, и которые доверяют композитору, понимают что музыка это очень важный компонент в кинематографе и в театре, и в радиоспектакле.

В театре мне больше везло – здесь я намного чаще писал музыку к качественным пьесам... Мне нравилось работать с Любимовым, и, хотя я тратил огромное количество времени, иногда буквально месяцами сидел в его театре – это было не потерянное время – это была не только интересная работа композитора, но и, еще больше, постоянное общение с интересными людьми, порой очень яркими людьми, и, конечно, с одним из самых талантливейших режиссеров, каким всегда являлся для меня Юрий Петрович Любимов. Мы все в его спектаклях: и режиссеры, и актеры, и художники, и осветители – в общем, абсолютно все, всегда работали одной группой, в которой я, например, не только музыкой занимался, но и сидел обязательно на всех почти репетициях, где Любимов часто интересовался и моим отношением к тем или иным моментам общей постановки, и иногда даже советовался относительно и актерской игры, и отдельных мизансцен, то есть работали здесь по-настоящему вместе.

С Любимовым я сделал уже много спектаклей, по-моему, больше двенадцати. И все они у него всегда были, практически, почти безукоризненные и по режиссуре, и по актерской работе. Особенно я люблю «Преступление и наказание», «Мастер и Маргарита» и «Три сестры». Хотя, конечно, были не менее яркими и другие. Скажем, «Живой». Это один из самых ярких спектаклей «Таганки» и самых лирических. Конечно, то, что он был запрещен на двадцать один год, это наложило свой отпечаток на премьеру; ведь, если пьеса так долго не выходит на сцену, она, естественно, стареет в чем-то. Но, тем не менее, этот спектакль, по-моему, один из лучших у Любимова.

Мы сделали с ним не один спектакль и за границей. Например, «Преступление и наказание» – в Венгрии и там же – «Обмен»; потом два спектакля по Достоевскому и Островскому в Хельсинки. И вот

час, последний спектакль – в Афинах – это «Чайка» Чехова. К «Чайке», кстати, я написал музыку уже во второй раз, причем совершенно новую, то есть буквально не взял во второй раз ни одного такта из той музыки, которую написал более чем двадцать лет назад. Да этого и нельзя никак было сделать – сам принцип решения музыкального материала здесь нужен был иной, потому что у Любимова это было уже абсолютно другое прочтение пьесы, совершенно другие мизансцены. А для меня очень многое в музыке зависит как раз именно от того, как сделана та или иная мизансцена, какие играют конкретно актеры, какие на них костюмы и так далее. Я считаю, что музыка не должна писаться к пьесе абстрактно. Прекрасная музыка, скажем, к той же вот «Розамунде» у Шуберта или к «Пер Гюнту» у Грига, но это, всё-таки, музыка вставная – это отдельные номера, которые вполне могут существовать и вне театра. А настоящая музыка, которая пишется специально для кино, для театра – её нельзя вырвать из контекста – она сразу теряет всё. Она может быть очень сильной в данном спектакле, но сыгранная отдельно в концерте она кажется чаще всего слабой. Это, может быть, одна из главных причин, почему я не хочу делать никаких сюит из своей театральной или киномузыки, хотя у меня её и очень много, причем, и танцевальной, и песенной, и просто инструментальной, но я не хочу её отрывать от спектакля – она теряет при этом какие-то очень важные свои качества – и музыкально-выразительные, и чисто драматургические.

Я много работал и в других театрах, и каждый раз приходилось искать новые решения, в зависимости от того, кто вел спектакль, кто его режиссировал и играл. Например, спектакль «Лейтенант Шмидт» по Пастернаку и спектакль «Записки сумасшедшего» по Гоголю, который я делал с Сашей Калягиным. Это были абсолютно противоположные спектакли по всем театральным решениям. И поэтому если я писал для «Лейтенанта Шмидта» мелодическую и вполне, как у нас говорят, реалистическую музыку, в том числе и хоровую, то весь музыкальный материал к «Запискам сумасшедшего» я написал только на струнах рояля, то есть почти как конкретный и иногда, можно сказать, даже как quasi-электронный по своим краскам. То же самое было и в кино. Если я писал для «Безымянной звезды» Михаила Казакова музыку с какой-то чистой улыбкой, совершенно тональную, с ясными мелодическими темами и гармонией, и одновременно – музыку, в которой даже много легкого джаза, то в последнем фильме Огородникова – это уже звуковой материал, который можно назвать в каком-то смысле даже абстрактным – там уже нет ни малейшего элемента тонального звучания, а тот мелодизм, который там если и встречается, то он совсем далек от традиционного его понимания и чаще всего сочинен на атональной основе.

– При работе с вами Юрий Петрович Любимов высказывает какие-нибудь конкретные пожелания в отношении будущего музыкального материала?

— Мы обычно работаем так: садимся вечером на диван и он ально для меня читает всю пьесу и попутно говорит, какая ему нужна музыка под тот или иной монолог, мизансцену и так далее. Иногда он оговаривает конкретный характер музыки, иногда он оставляет это на моё усмотрение — по-разному. Кроме того, всегда здесь для меня важны моменты, когда происходит перестановка декораций. Здесь я обязательно выясняю, сколько времени она занимает. Но лучше при этом писать музыку с небольшим запасом, чтобы потом не пришлось её клеить.

— У вас в театральных спектаклях есть и отдельные, чисто вставные номера. Нельзя ли их собрать в отдельные сюиты?

— Таких номеров у меня, к счастью, всё-таки, довольно мало. И если, всё-таки, попытаться их собрать вместе, это, я думаю, даст не лучший результат.

А сейчас я не могу уже писать такую музыку вообще. И не потому, конечно, что это для меня трудно. Нет, мне уже просто не хочется этим заниматься. Тем более что я всегда её писал, говоря откровенно, с некоторым внутренним сопротивлением даже. Вначале, когда мне предлагали эту работу, я всегда соглашался, поскольку очень люблю театр, а потом, когда доходило до дела, когда нужно было сесть за стол и писать, то тут я уже начинал сразу злиться на себя самого за то, что согласился.

— Может быть, это происходило от каких-то обязательных ограничений для вашего вдохновенья?

— Да нет. Просто я не люблю работать над прикладной музыкой вообще. Вот у Альфреда Шнитке есть даже обратные ходы (это давно уже у него началось), когда он большие куски, иногда просто огромные куски своей прикладной музыки вставлял в серьезные свои сочинения. Я так делать не могу. Для меня это вещь абсолютно невозможная.

— Насколько я понимаю, у вас здесь с ним просто разная позиция. С его точки зрения, всякая музыка заслуживает своего права на жизнь, поскольку она сама по себе есть часть нашей жизни, её непосредственное отражение.

— А я считаю, что прикладная музыка, она и есть прикладная, и никогда не поднимется до уровня настоящей музыки.

И для меня, кстати сказать, вся музыка, так называемого, соцреализма, она почти вся прикладная, то есть очень далекая от серьезного настоящего музыкального искусства.

— Неужели так уж и вся театральная музыка и киномузыка прикладная и несерьезная?

— Ну, может быть, и не совсем вся. Если взять, скажем, такого композитора, как Александр Кнайфель, то он, наоборот, так пишет свою прикладную музыку, как будто совершенно не думает о том, что это киномузыка, то есть как писал бы любое свое самое серьезное сочинение. И в результате его прикладная музыка является настолько же абстрактной (в



высоком смысле этого слова), что сразу становится ясно, что она но и тщательно рассчитана... продумана... прослушана. У меня всегда такое здесь было ощущение, что, работая в кино, он использует его просто как удачную возможность поскорее записать и услышать свою настоящую музыку. И правильно поступает, кстати. Эта его музыка дает гораздо больше зрителю даже в одной картине, чем любая прикладная в десятке других.

— Но мне кажется, что далеко не всякая серьезная, как вы говорите, музыка вообще нужна бывает тому или иному фильму или спектаклю, не говоря уже об отдельных мизансценах и образах. Ведь в этом случае может возникнуть абсолютно ненужный по той или иной драматургической ситуации конфликт характеров музыкальных и сценических: на сцене, например, личность, рисующая себя вполне респектабельной, авантажной, но её истинная сущность — пошлость и ничтожество; разве здесь обойдешься только серьезной музыкой. Наверняка режиссеру здесь понадобится материал совершенно иного рода и, может быть, даже достаточно пошлый и ничтожный. Другой вопрос, что его тоже следует делать с полной ответственностью за каждую ноту и в этом смысле — серьезно...

— Конечно, разная музыка бывает здесь нужна. Наверное и так, но мне писать бытовой материал очень трудно, даже противно. Вот, например, в том же «Преступлении и наказании», там в самом деле одновременно была необходима и самая серьезная, и самая банальная бытовая музыка, особенно в будапештской постановке Любимова. Ему понадобился в спектакле такой персонаж, как уличный нищий скрипач. Так мне, конечно, пришлось сочинять для него самую заурядную и буквально уличную музыку (у Любимова в труппе был один актер, который неплохо играл, кстати, её на скрипке). А с другой стороны, в тех же очень страшных «Снах Раскольникова» музыка, напротив, писалась уже как серьезный и чисто сюрреалистический материал.

— Какие из телевизионных спектаклей с вашей музыкой вам нравятся больше всего?

— Многие. Особенно те, что я сделал с Вениамином Смеховым. Например, «Воспитание чувств» по Флоберу. И хороший был радиоспектакль «Гаргантюа и Пантагрюэль» на Рабле. Его ставил Саша Калягин, а Миша Казаков здесь сыграл главную роль. Удачная, хотя и чисто, всё-таки, прикладная музыка была написана мною к спектаклю «Театр Клары Газуль» Мериме. И кстати, я очень люблю и свою первую радиопостановку с Николаем Владимировичем Литвиновым — спектакль «В жизни». Замечательный был и режиссер, радиоактер, один из самых любимых детьми.

Я сделал всего четыре детских радиоспектакля, и мне не стыдно за эту музыку. Я даже скажу, что она до сих пор мне очень симпатична. Хотя, конечно, когда я с детьми слушаю эти спектакли, я прекрасно понимаю, что музыка здесь такая же наивная, как и в моем самом первом радиоспектакле «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», записанном еще в

50-е годы, или вот в последней моей детской радиопостановке «Алладин и волшебная лампа», сделанной лет десять назад. Музыка, конечно, наивная, но вполне театральная и достаточно хорошего уровня.

Из других работ со взрослыми театрами я всегда с удовольствием вспоминаю свой трехкратный, так сказать, творческий альянс с Игорем Квашой в «Современнике». И особенно – первый спектакль, который мы с ним делали – «Кабалу святош» по Булгакову. Спектакль целиком выстроен на музыке. И там не только есть традиционный вокально-театральный материал или чисто танцевальные номера, но и даже довольно большие музыкальные сцены – нечто среднее между quasi-оперой и quasi-мюзиклом, где, практически, все действующие лица и поют, и танцуют.

– И еще была даже небольшая увертюра.

– Правильно. Я рад, что вы это видели.

Второй был спектакль тоже по Булгакову – это «Дни Турбиных». Спектакль очень хороший. А третий... он имеет большой успех до сих пор, это «Кот домашний средней пушистости» по книге «Шапка» Володи Войновича. И, кстати, очень интересные декорации и костюмы во всех трех спектаклях делал Борис Биргер.

– Вы сказали по поводу своих четырех радиоспектаклей, что вам не стыдно за эту музыку, и такие же слова вы произнесли в связи с некоторыми своими студенческими и аспирантскими работами. А что, есть сочинения, за которые вам в чем-то стыдно?

– Ну, приходилось, конечно, писать и такие иногда. Были периоды, когда не мог отказаться ни от какой работы. И иногда приходилось делать и фильмы, и спектакли, к которым мне вообще не хотелось ничего писать, но нужно было зарабатывать деньги и я, к сожалению, соглашался.

– А вне киномузыки или театральной музыки?

– Ну, знаете, Дима, когда проходит время, то естественно как-то всё становится на свои места и переоценивается. Одно сочинение продолжает оставаться важным, каким-то более дорогим, другое сочинение кажется потом уже написанным как бы на полях, чуточку второстепенным, что ли. Кроме того, иногда бывает, что вот какое-то сочинение ну никак не получается и ничего не можешь с этим поделать. Но ведь всё равно оно твоё, всё равно какая-то часть тебя самого остается в этом сочинении.

– До 80-х годов у вас есть такие работы?

– Не знаю. Вероятно, есть. Мне, например, кажется, что вот этот Концерт, который я написал в 63 году, для флейты, гобоя, фортепиано и ударных, – он, в принципе, не получился – там слишком большой контраст между частями и потом еще слишком большое непреодоленное влияние Бартока на меня: с одной стороны, есть Барток, который сидел во мне тогда, даже совсем еще не переваренный, а с другой стороны, меня там явно тянуло к каким-то другим берегам. В общем, в этом концерте отсутствует необходимое стилистическое единство.

– Как вы думаете, есть какое-то принципиальное отличие в наениях 80-х годов от 70-х?

– Мне кажется, что четкой грани здесь нет. Просто у меня где-то именно в 80-х появился ряд сочинений, в которых вдруг оказалось гораздо больше тонального материала. Наверное, это было где-то запрято и в сочинениях 70-х, а потом вдруг прорвалось. Сейчас оно опять исчезло.

– Эти переходы можно как-то объяснить?

– Наверное, можно. Скорее всего, у меня просто появилась какая-то потребность писать, я бы не сказал, тональную музыку, но музыку с большими тональными аллюзиями. И где-то, примерно, в это же время был написан ряд сочинений и с гораздо более простой ритмикой, чем это было раньше. То есть, наверное, это было вызвано чисто внутренними психологическими причинами какими-то. Но иногда были причины и более внешнего порядка. Скажем, когда я писал Сонату для скрипки и органа для Михаила Израилевича Фихтенгольца – очень хорошего музыканта, то, поскольку я чувствовал, что здесь может повториться с ним такая же вещь, которая у меня произошла с Леонидом Коганом: если само письмо будет сложным и чуждым для него, он либо не захочет, либо просто не сможет сыграть его, хотя, повторяю, это прекрасный скрипач, – так я намеренно пошел на ритмическую упрощенность письма, на quasi-тональную структуру. В результате сочинение получилось более простое, чем мне бы этого хотелось самому.

Ну, а если говорить о вокальных сочинениях, то там обращение иногда к quasi-тональному или относительно простому ритмическому материалу; оно связано больше с характером текстов, чем с возможностями и вкусами отдельных исполнителей.

– А почему в 90-е годы вы опять обратились к серийному письму?

– Я никогда заранее не планирую, в какой манере буду писать то или иное сочинение. Это приходит само по себе: я просто чувствую будущий язык – и всё. Вот, например, когда меня попросили написать пьесу для двух роялей в восемь рук в конце 80-х годов<sup>19</sup>, никто не заказывал мне именно такую манеру письма. То же самое – и в финале Гобойного концерта: откуда пришло желание цитировать православное песнопение «Свете тихий», я не знаю, но то, что эта цитата здесь нужна для меня – абсолютно бесспорно. И также в «Трех картинах Пауля Клее» – всё пришло само собой и, вероятнее всего, под влиянием эстетики самих картин Клее.

Я считаю, что никакой тип письма нельзя исключать априори, и, если тебе это необходимо в данный момент, то ты можешь обратиться к любой технике и всегда повернуть её по-своему. Другой вопрос – если техника для тебя – это следование моде, или, что гораздо противнее, поиск наибольшего успеха у публики и критиков, обеспечение себе заказов и больших денег – это скверно. Композитор, любой артист в первую очередь должен, всё-таки,

---

<sup>19</sup> «Точки и линии».

следовать своему внутреннему голосу, а не смотреть, куда сейчас ветер дует. Для настоящего музыканта это неблагодарное занятие...

Конечно, каждый имеет право писать так, как он хочет. И я не хочу быть судьей своих коллег в этом вопросе. Но вот сейчас я опять слушал не так давно в Люцерне Фортепианный концерт Альфреда и опять не смог понять это сочинение. Для меня оно написано на уровне Левитина – этого плохого подражателя Шостаковича. Зачем он это сделал, и почему он до сих пор ставит это сочинение в программы, а не выбросит на помойку, – я не понимаю. Это моя точка зрения. Я слушал это сочинение не меньше двенадцати раз, и каждый раз я поражаюсь, потому что оно недостойно этого автора. Но сочинение играется. Значит, ему оно нравится. И это, конечно, его личное дело. Я не могу его осуждать. Но не высказать своего отношения здесь я тоже не могу.

– А может быть, его и не спрашивают по этому поводу?

– Нет, как раз здесь всё наоборот, но это, конечно, его личное дело, как уж говорится. Просто у каждого композитора есть свои слабости.

Я уверен, что есть люди, которым очень не нравится, что Денисов вообще написал, скажем, цикл «Твой облик милый», потому что это почти совершенно тональная музыка, в особенности романс «Ночь» или самый последний номер, где взят самый традиционный Ре мажор. Но это сочинение для меня – одно из самых дорогих, и я от него ни за что не откажусь. И это тоже мой язык, и я тоже имею полное право писать и в такой – в чисто тональной – манере. И мне странно, что люди иногда этого просто не понимают. Это сочинение написано сразу за Реквиемом, но для меня никакой разницы в языке, в манере высказывания, в эстетике, если хотите, здесь между этими двумя сочинениями нет. На поверхностный взгляд она, конечно, есть, но глубже, там, где начинается сама музыка, я остаюсь самим собой. Я считаю, в этих случаях не надо брать “одежду”, а надо смотреть гораздо более глубоко. Не надо брать формальные вещи – надо смотреть саму суть сочинения. И поэтому для меня и манера письма, и техника, и весь язык – он один в этих двух сочинениях – это язык Денисова.

– У Альфреда Гарриевича была одна интересная статья, посвященная вашему языку.

– Да. Она была единственный раз опубликована на польском языке в сборнике «Res facta»<sup>20</sup>, но вот после этого он не разрешал её публиковать на других языках...

Статья просто замечательная. Альфред – яркая личность – и музыкант замечательный, и голова у него великолепная. Он абсолютно всё чувствует и понимает. Но вот в этой статье он вроде бы еще является как защитник музыкального авангарда; причем всё, что он там защищает, в этой статье, с такой большой убежденностью и с большой искренностью, то он сам и

---

<sup>20</sup> Schnittke A. Edison Denisov // Res facta (Kraków). 1972. № 6.

отбрасывает потом, поскольку полностью порывает с музыкальным гардом. И мне кажется, что это вот одна из причин, почему он не хотел больше никаких новых публикаций своей статьи.....

— Эдисон Васильевич, что означает в вашей интерпретации определение “музыкальная программность”. Вы уже не один раз используете его как какой-то противовес понятию “литературная программность”. С последним всё более или менее ясно, а вот...

— Ну, как вам сказать?.. Есть ведь и какие-то понятия, которые словом и невозможно выразить...

По-моему, настоящая музыкальная программа – это то, что стоит незримо всегда за тем, что обычно называется музыкальными мыслями; хотя, как я думаю, никто по-настоящему и не представляет себе, что это такое на самом деле... Но, если, всё-таки, попытаться, то я бы сказал так: когда начинается изложение первой музыкальной мысли, и за ней идут другие музыкальные мысли, то возникает определенная музыкальная драматургия или, если хотите, определенный, так сказать, психологический смысл, который стоит всегда за сцеплениями всех этих музыкальных мыслей. И вот общая как бы структура такого сцепления... она для меня и является настоящей музыкальной программой. Но пересказать её я никогда не могу. У музыки свой язык. И этот язык, с моей точки зрения, перевести на язык слов совершенно невозможно. Любое слово здесь... оно является только вульгаризацией музыкального образа... только его искажением. И, по-моему, никакое настоящее музыкальное сочинение и не нужно описывать словами. Те музыковеды, которые придумывают программу и объясняют народу смысл музыкального сочинения, они делают крайне вредное, ненужное и антимузыкальное дело. Они не должны этого делать никогда. Музыкальный язык сам по себе, он достаточно многозначен и каждый слушатель воспринимает его по-своему, то есть так же, как и музыковеды воспринимают всё это по-своему: одни видят в нем одну идею, одно содержание, другие – совершенное противоположное. И только мало музыкальные музыковеды могут спорить: Скерцо из Десятой симфонии – что это: символ зла или символ добра? Такие вещи объяснить невозможно. Не нужно этого делать. Достаточно просто быть человеком и просто быть музыкантом, чтобы всё это чувствовать. И только чувствовать, только слушать и только чувствовать...

— Эдисон Васильевич, а почему у вас так мало написано сочинений для фортепиано соло?

— Понимаете, я, конечно, очень люблю рояль, и мне всегда и самому раньше нравилось играть на рояле, хотя, конечно, я никогда не играл на нем достаточно хорошо.

Особенно, почему-то, я много играл Шопена и Шуберта и еще очень любил играть в камерных ансамблях у Мильмана в консерватории (на Радио есть даже фондовые записи моего студенческого Фортепианного трио и вокального цикла «Ноктюрны» с Аней Матюшиной, где я играю партию

рояля; потом с Михаилом Рыба я записал на Радио – это тоже фондовая запись – вокальный цикл «Веселый час»). А один раз я даже попробовал дать целый концерт с Лидией Давыдовой как пианист.

– Это был концерт только из ваших сочинений?

– Нет, наоборот, там моего совсем ничего не было – я только аккомпанировал ей романсы Прокофьева и Стравинского; еще мы исполнили, кстати, впервые в Москве, вокальный цикл Филиппа Моисеевича Гершковича на стихи Пауля Целана и «Семь песен» Альбана Берга. Но потом я, практически, бросил играть.

– А почему так?

– Потому что как-то всегда не хватало времени, слишком много был занят другими делами.

А почему я так мало написал для фортепиано – не потому, что я не люблю рояль, а потому что как-то вот очень трудно найти свой собственный подход в наше время к этому инструменту. Вот, скажем, Скрябин его нашел, а у Стравинского, например, я считаю, этот подход не состоялся. И из композиторов, живущих сейчас, единственный, мне кажется, кто нашел какое-то свое решение этой проблемы – как писать для фортепиано индивидуально – это Штокхаузен в своих «Клавиштюках». Вот он нашел очень хорошую, оригинальную и яркую, нестандартную манеру письма. Но рояль – это тот инструмент, для которого мне всё равно почему-то хочется писать, и просто, как говорится, руки не доходят; если будет такая возможность, я хотел бы еще написать для него несколько сольных сочинений...

– Как вы думаете: написали ли вы уже что-то самое главное для себя?

– Ну, нет! Мне всегда хочется написать что-то еще лучше. У меня нет абсолютно никакого полного удовлетворения тем, что я делаю в каждом последнем сочинении... поэтому, может быть, я и возвращаюсь иногда к одним и тем же идеям...

Но у меня есть, конечно, сочинения, к которым я сам как-то глубоко привязан и которые всегда для меня остаются основными... Вот «Пена дней», например, балет «Исповедь», Скрипичный концерт, или вот цикл «Твой облик милый», Реквием – это сочинения, которые, сколько времени ни проходит, для меня всё равно остаются основными, и я их воспринимаю немножко по-другому, чем остальные свои работы. Может быть, больше потому, что меня самого в этих сочинениях вложено как-то больше; больше того, что в душе происходило, как говорится, больше отражено жизненных событий каких-то, то есть больше элементов такого вот какого-то личного дневника, если хотите. Но есть, конечно, и сочинения, к которым я всегда могу в чем-то придраться, больше там или меньше. Но это всё зависит от разных обстоятельств. Так ведь у каждого, наверное, есть сочинения, к которым ты больше привязываешься, и есть сочинения, которые тебе кажутся менее значительными.

Конечно, в более значительных, – там есть какое-то особое прозрение, как вот в математике иногда: человек долго мучается своей проблемой, ищет, рассчитывает, рассчитывает и вот-вот приближается, казалось бы, но нет – нет решения проблемы, нет и нет, и потом вдруг ночью или совсем в каком-то абсолютно пустом разговоре вдруг приходит нужное ему решение – это, конечно, озарение, или, как говорят журналисты, настоящее вдохновение. И всё так же, естественно, и в композиции, потому что есть вещи, которые тебе очень нужны, но которые приходят только как озарение, и фактически, всегда открываются тебе только как совершенно безусловная необходимость... не иначе.

Вот, скажем, когда я писал финал Реквиема, я писал его почти автоматически, то есть у меня было такое ощущение, что я просто пишу, что я просто записываю, что музыка вот идет сама, и я еле успеваю её записывать, и местами скорость сочинения определялась исключительно скоростью того, как работала моя рука. Если бы она работала быстрее, я бы написал быстрее и этот финал. Это момент того, что Жорж Адамар правильно называл озарением: письмо становится автоматическим и возникает ощущение, что ты просто проводник чьей-то воли, проводник чего-то, что тебе велено записать, что тебе велено сказать, и ты здесь становишься чем-то вроде обычного записывающего аппарата...

– Какие сегодня сочинения “бродят” в вас помимо всяких заказов?

– Дима! Никогда нельзя говорить о том, что не написано...

Одно дело – заказ: заказ – вещь конкретная. И я, кстати, был сейчас в Германии и подписал там договор, а в нем, кроме моей, есть еще три фамилии, то есть это уже какое-то обязательство и в нем всё указано: сроки, даже время репетиций – конкретные часы, то есть абсолютно всё; и даже отель, в котором я буду жить, уже заказан за два года вперед – это контракт; я подписал его, и я должен выполнить эту работу. Хорошо или плохо я выполняю – это другое дело, но это контракт. А сочинения, которые, как говорится, сами по себе в тебе зреют, они всегда непредвидимые: я никогда заранее не знаю, что вдруг захочу написать. И сколько раз у меня бывало, что есть работа, которую мне необходимо писать – у меня контракт на нее, и работа объективно даже кажется интересной, а я делаю совершенно другое: я пишу сочинение, которое мне никто не заказывал, но которое мне почему-то сейчас нужно очень написать... Бывает так, и ничего тут не сделаешь. Это абсолютно непредвидимая вещь. Иногда возникают такие обстоятельства, когда что-то становится в данный момент почти жизненно необходимым и ты всё бросаешь, и будешь делать только это – и ничего больше.

– Я вас предупреждал, что часть моих вопросов будет...

– ...будет “провокационная”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Эдисон Васильевич здесь засмеялся и попросил не обижаться на такое замечание.

– Вы несколько раз использовали понятия: “талант киношного композитора” и “талант театрального композитора”. Что они означают?

– Обычно эти два таланта совпадают. Иногда, конечно, бывает – человек хорошо работает в кино, но не может работать в театре, но чаще всего они, всё-таки, совпадают... Для меня это особое музыкальное чувство сцены, особое чувство экрана, потому что музыка, скажем, в том же театре, она не должна играть независимой какой-то роли, она должна вписываться в спектакль, быть частью целого. И то же самое – в кино. И там, и здесь нужно всегда чувствовать, например, где музыка должна быть более плотной, где – менее плотной. И это совсем другое понятие плотности, чем, скажем, в симфонической музыке или в камерной музыке. Если, например, идет пьеса Чехова и это пьеса, в которой должен быть воздух, а музыка вязкая и грубая – она не впишется в этот чеховский воздух, какая бы ни была обстановка. А если это вот, скажем, «Медея» – жесткая пьеса, в которой нет, по существу, никакой лирики, нет ничего человеческого, то здесь должен быть совершенно другой выбор инструментов и другая манера письма. Скажем, сейчас я буду писать музыку к «Вишневому саду» Чехова для постановки Любимова в Афинах, так я беру там такой состав (может быть, он немножко изменится, но, в принципе, состав у меня уже сложился внутри, хотя я не написал ни одной еще ноты, и никто мне его не советовал, я его просто слышу таким в этой пьесе Чехова): флейта, кларнет, скрипка, виолончель, рояль и гитара. А для «Медеи» я выбрал состав совершенно другой. Там была независимая флейта – своего рода внутренний голос Медеи – для её монологов, – и тут же совершенно отдельно написанная музыка: две трубы, два тромбона и литавра. Как видите, с одной стороны, однородный состав, а с другой стороны, неварьированные ударные – всё время одни и те же литавры. И я был рад, когда увидел декорацию Баровского: ничего не было, только мешки, положенные на сцену, серые мешки, которые как будто бы имитировали камни, из которых складывались древнегреческие храмы и всё прочее, потому что я почувствовал, что написал ту музыку, которая именно необходима здесь и для пьесы, и всей этой декорации.

Есть фильмы, которые требуют большей независимости музыки, иногда её почти такой quasi-самостоятельности, а есть фильмы, где её как бы и нет, но вынь её – и фильма, практически, уже нет.

Вот я писал очень хороший фильм «Дважды рожденный» с Аркадием Серенко. Это, кстати, второе название фильма – первоначально он назывался «Не убий», – ну, тогда Госкино не могло пропустить, конечно, такое название. Так вот, в этом фильме, фактически, музыка всё время играет только роль такого тихого, внутреннего фона: она нигде не выходит на поверхность, но она всё время присутствует; она не слышна, но не потому, что тихо идет – она идет не тихо, идет вполне нормально, а просто она так написана, что когда зритель посмотрит фильм – а фильм сильный, надо сказать, очень напряженный, – то потом, выходя из зала, он не может, по-



моему, даже вспомнить, есть в этом фильме музыка или её нет. Вот в этом, по-моему, разница музыки независимой, и музыки, написанной для того, чтобы быть внутри фильма или спектакля. И вот почему, скажем, я обычно запрещаю играть мою музыку, написанную для театра, в концертах (единственный раз я разрешил Рождественскому сыграть в Лондоне – он сам сделал сюиту из спектакля «Мастер и Маргарита» – и теперь считаю, что это была большая моя ошибка: она, эта музыка, прекрасно работает в театре (и все это знают, и Любимов мне сто раз повторял, что без этой музыки спектакль не существует) – это часть спектакля; но вырванная из него, сыгранная отдельно, она не имеет того смысла, который в ней заложен, того, ради чего она была написана. Это не музыка для концерта. Вот в чем разница...

– Эдисон Васильевич, когда вы произносите слова “крупная техника”, то что это означает?

– Крупная техника? ... Ну, октавные дублировки, например, аккордовые дублировки или вообще очень плотная фактура. Это то, что вы, например, найдете в рапсодиях того же Брамса, в его сонатах, в двух фортепианных концертах, но чего нет, напротив, в его интермеццо.

– Вы не раз говорили о гротеске в малеровских сочинениях. И ваше собственное отношение к нему довольно негативное, как я понял.

– Вы абсолютно правильно поняли. И у меня ни в одном сочинении нет никакого гротеска. Иногда меня заставляют писать гротескные вещи в театральной музыке. Вот и сейчас Любимов пытается меня заставить писать гротескную тему для «Вишневого сада». Я всегда стараюсь этого избегать, потому что не люблю никакого рода манерности, не люблю кривлянья, не люблю строить “рожи” какие-то музыкальные... И для меня эта вот тенденция к гротеску в двадцатом веке у ряда композиторов, в частности у Шостаковича, у Прокофьева, она мне непонятна; я её не понимаю и не принимаю. Вот возьмите того же “русского” Стравинского – в нем нет ни капли гротеска. Там иногда есть юмор, например, в «Байках про лису...» – это очень хороший и очень русский юмор. И то же, скажем, есть в его балете «Петрушка» и немножко даже в «Весне священной». Но гротеска там нет никакого. А если вы возьмете Бартока, Альбана Берга или Веберна – это то же самое. У Веберна вообще вся музыка просто светится. Вот у Шёнберга есть такие попытки, но он был, по-моему, начисто лишен чувства юмора... И когда он писал музыку с юмором и с сатирой для хора, скажем, – это получались самые слабые его сочинения, это был полный его крах, полный провал.

Вот гротеск у Малера, он совершенно другой, он всегда окрашен особой глубокой краской, и это единственный тип гротеска в музыке, который мне кажется абсолютно естественным. Возьмите хотя бы эти вариации из Первой симфонии, когда контрабас играет свое соло – ведь это для меня почти даже цыганщина, это даже не гротеск, но в этом явно что-то есть глубокое, подтекстное – это какая-то для меня даже и особая форма расширения музыкального пространства за счет введения элементов такого, как

будто бы, quasi-нехорошего вкуса, но на самом деле, по материалу, – очень хорошего вкуса. У Малера всегда был очень хороший, тонкий вкус.

– Говоря о Моцарте, вы, в частности не раз использовали понятие “вневременное сочинение”. Среди ваших работ есть такое сочинение?

– Я думаю, что да. Но очень трудно, понимаете, судить о себе самом и тем более говорить: вот я, дескать, написал сочинение вечной значимости и так дальше, которое никогда не умрет. Нет, так говорить о себе нельзя, по-моему, и даже бессмысленно. Чтобы композитор ни думал и ни говорил о своей музыке, судьба его сочинений после его смерти от него не зависит, а зависит просто от того, какого уровня эта работа... И если только художник на самом деле настолько талантлив, на самом деле настолько чуток к тому, что можно назвать некой неведомой и высшей тайной, то только тогда всё это и начинается, конечно, и отражаться, и оставлять след в его сочинении, и только тогда это сочинение и становится вечным. У меня есть сочинения, которые написаны просто “на случай” и которые, может быть, и не будут долго играть, потому что в них нет того, что есть для меня, например, в «Волшебной флейте» Моцарта. Это сочинение – вечное во всех смыслах слова. И есть у меня сочинения, которые написаны с определенными инструментальными целями – для определенного состава, и о которых я не могу сказать, что что-то такое очень уж важное для меня в них происходит: скажем, Соната для саксофона и фортепиано, Соната для гитары, или вот сейчас я написал, Соната для альтового саксофона и виолончели.

Но есть и сочинения, которые для меня в каком-то отношении являются как будто частью меня самого, в которые я вложил, как говорят иногда, часть своей души или даже всю свою душу, то есть это сочинения, которые в каком-то смысле стали моей музыкальной исповедью. Естественно, эти сочинения для меня наиболее дороги. И, как правило, это сочинения в той или иной степени очень духовные... И потом, у меня иногда бывают сочинения, которые написаны так вот, как будто ты чувствуешь, что жить дальше не сможешь, если эти сочинения не напишешь.

Вот такой для меня, например, стала опера «Пена дней». Это сочинение, которое я много лет в себе вынашивал, и оно не могло не реализоваться, никак не могло.

Или то же – Реквием и балет «Исповедь». Ведь этому балету я, как ни странно, вначале очень сопротивлялся; и только после того как долго проговорил с Тийто Хярмом, долго и очень серьезно, сидя вот на этом же диване, я понял, что его балет, – это совсем не то, что содержание книги Альфреда де Мюссе, что это гораздо большее, что он берет не поверхность, а берет что-то более существенное для меня... Так что я писал этот балет с большим, очень большим – ну, не знаю, как сказать – ну, с каким-то огромным удовольствием, что ли.

И есть у меня сочинения, к которым я иногда очень долго внутрен-

не готовился, как вот к «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа».

Я не знаю, Дима, какие из этих сочинений получились лучше, какие получились хуже, но это сочинения, которые возникали только по какой-то необходимости, то есть к ним всегда вела какая-то определенная внутренняя психологическая подготовка, и мне кажется, что это именно те сочинения, которые имеют в себе что-то, что должно им позволить жить достаточно долго.

Вот, например, Скрипичный концерт. Ведь до сих пор, я не знаю почему, но для меня он – самый лучший мой концерт. И как всегда бывает, чем лучше сочинение, тем труднее у него судьба, то есть это самый неиграемый из моих концертов...

– Когда вы говорили о Фортепианном концерте, то сказали, в частности что во второй его части нет никакого психологизма, и чуть дальше, – что это единственное сочинение того периода, почти полностью объективное.

– Да, я это и сейчас могу повторить.

– А что значит объективное или субъективное в оценке музыкального сочинения, его материала?

– Во-первых, это никак не связано с понятиями “хорошо” и “плохо”, “хорошая музыка” – “плохая музыка”. Скажем, вся музыка Вареза – она вся объективна, музыка Ксенакиса – вся объективна, но вот музыка Шуберта – вся субъективна. Это для меня связано просто с разными концепциями художника, которые я слышу в его сочинениях. У меня, вот, ничего, скажем, субъективного нет в Сонате для саксофона и фортепиано; нет этого и в *Concerto piccolo*. А возьмите маленький цикл на стихи Баратынского – там всё субъективно, абсолютно всё.

Я не знаю... это трудно выразить словами... Просто, если хотите, субъективное – элемент исповедальности, который есть или нет. И это даже в инструментальной музыке может быть... Это как-то, конечно, связано и с манерой письма...

Вот, скажем, вся музыка Мессиана, она вся объективная для меня. Это как витражи в соборах – в них нет ничего. Но возьмите живопись Рембрандта: я не могу сказать, что она объективная – это искусство, где всё пропущено явно через самого Рембрандта, любой штрих у него очень выразителен. А такая выразительность в витражах – она совсем недопустима. И не в силу какой-то технической причины, нет – в силу функции витража в соборе. Вот икона может быть выразительной; в ней может быть, даже несмотря на всю обязательную объективность иконописной техники, и субъективность личности художника. И Рублев, и Феофан Грек – у них есть и то, и другое. А в самых лучших витражах вы никогда этого элемента не найдете, потому что он и не должен там существовать...

О своей музыке говорить здесь очень трудно. Но я попробую всё-таки.

Вот, например, если вы возьмете «Пену дней»: начинаются первые страницы – сразу идет такая тихая музыка, которая рождается как будто почти из ничего – тихие-тихие и всё время только отдельные мелодические фразы флейты. Или возьмите начало «Живописи»: мелодия хочет родиться, но не может – идут только как бы отдельные её элементы – один штрих, другой штрих; один инструмент – труба – сыграл одну ноту, флейта сыграла несколько нот, арфа сыграла несколько нот, – то есть как будто бы постоянно ложится что-то, что еще не легло, и в этом уже есть какая-то субъективная тайна прикосновения. А другое дело – когда есть элементы, которые излагаются совершенно реально. Например, вся вторая картина оперы – «Каток Молитор», когда идет этот вальс на катке с вульгарным тестом “Никогда не выходите замуж, девушки” – это всё абсолютно внешнее, но в контрасте с остальным – это уже и объективное. И дальше, когда начинается такая очень тонкая по письму камерная сцена прощания Колена и Алисы, после которой она гибнет в огне – их последний диалог – он же написан весь в камерной, субъективной манере; и здесь вся музыка, вся манера письма, каждая нота – проходит ли она у виолончели, проходит ли она у кларнета или у сопрано, – она вся одной краской покрашена; а затем идет песня полицейских – примитивная, вульгарная “Эх, мама...”, – и её ритм, – марш, кларнет пикколо, флейты пикколо, и так далее – это опять внешнее и объективное. Это всё для меня разный тип мышления, разный тип письма. И здесь нельзя ничего объяснить только тем, что тут были малые секунды, а там пошли большие терции или кварты. Не в этом дело! Важно, что здесь сама материя выражает, то есть всё вместе.

Вот, скажем, последняя песня слепых девочек – её нельзя объяснять как субъективное какое-то там начало или объективное, потому что это, с одной стороны, совершенно объективный комментарий ко всему, что было в опере, это рассказ о том, что Бог через Христа создал всю красоту земли – и внутреннюю, духовную, и внешнюю, а вместе с тем, в этой же песне есть и элемент и очень чего-то субъективного, внутреннего. Это ведь не такая же песня, как песня полицейских, – это песня, которая окрашена, всё-таки, больше краской субъективного, хотя здесь есть, конечно, элемент куплетности и другие формальности соблюдены. И то, что здесь гобой играет даже почти тонально и не согласован как бы с этой песней, – в этом, может быть, есть элемент, во-первых, разрежения пространства, а во-вторых, и объективности какой-то, потому что он играет не очень-то и выразительную музыку. Это своего рода аллюзия пастушьего наигрыша какого-то, аллюзия немножко на то, как пастырь ведет своих овец. И возьмите здесь же аллюзию другого совсем типа – эти низкие колокола, которые всё время раскачиваются на трех нотах – *ре, ми-бемоль, ми-бемоль*, и которые как будто уходят куда-то в глубь, как вот в конце «Плачей», когда всё как будто уходит в землю,

когда уже ниже нот невозможно придумать – более низких звучностей нет ни у ударных, ни у рояля. И вот в финале оперы: с одной стороны, чистый голос детского хора, с другой стороны, совершенно, как будто, независимо, почти как у Айвза, играющий этот рожок пастуший, а с третьей – это непрерывно бьющий на одних и тех же нотах низкий колокол, который как будто всё время вам говорит: “помни о смерти” – “memento mori”; и когда в конце вдруг, после этого хора, держится восемь тактов ре-мажорное трезвучие и проходит абсолютно интимная манера письма (что, кстати, больше всего похоже на последние такты Скрипичного концерта – примерно та же самая музыка и тот же Ре мажор, и тот же смысл – это фактически одна и та же программа) – это же совершенно разное – субъективное и объективное, и всё это вместе, в свою очередь – это же высшая объективность...

## Глава 2      **О СВОИХ СОЧИНЕНИЯХ**

**«МУЗЫКА ДЛЯ ОДИННАДЦАТИ ДУХОВЫХ И ЛИТАВР»      (1961)**

– Какое из своих сочинений вы бы назвали первым самостоятельным опусом?

– Конечно, «Музыку для одиннадцати духовых и литавр».

– А почему её, а не другие?

– Видите ли, когда издательство «Рикорди» предложило издать мой первый каталог<sup>22</sup>, то я был в очень трудном положении: ведь хороший каталог – это, прежде всего, именно твое, именно то, где у тебя уже сложилось, или, хотя бы, определенно начинает складываться свое, именно свое: и язык, и образы, и всё другое. И именно поэтому многие из своих консерваторских сочинений, да и первых послеконсерваторских, я в этот каталог не включил. Всё-таки там я совсем еще не говорил своим языком и влияния, причем самые разные, были, конечно, очень сильные. Но в целом я эти сочинения, тем не менее, не отбрасываю. До сих пор к некоторым из них у меня осталась даже какая-то особая нежность. Скажем, вот та же Соната для двух скрипок: хотя она, фактически, вся еще написана не моим языком, но я считаю, что это сочинение достаточно крепко сделано и имеет право на свое существование.

Но, пожалуй, первое произведение, в котором я начал радикально искать свой язык – это, всё-таки, была «Музыка для одиннадцати духовых и литавр».

– Это произведение было заказано вам?

– Нет. Мне его никто не заказывал.

– А его состав – это, очевидно, дань уважения к Шенбергу с его Октетом для духовых?

---

<sup>22</sup> 1984 год.

– Состав? Сейчас мне трудно сказать, почему я выбрал именно такой состав, а не другой. Возможно, вы и правы. Это был как раз тот период, когда я по-настоящему увлекся техникой нововенской школы. И, конечно, в первую очередь я серьезно, очень серьезно изучал язык самого Шёнберга.

– А Берга и Веберна?

– Берга – в меньшей степени, хотя он мне всегда был более близок, чем Шенберг. Просто его техника для анализа представлялась мне в тот период менее интересной, менее, что ли, чистой как додекафонное явление, но в смысле всего остального – здесь он и был, и остается для меня по-прежнему более близким по духу композитором. Тем более, что в подобных вопросах всегда лучше вначале обращаться к первоисточнику, а у нововенцев таким источником навсегда останется Шенберг.

– А у меня, говоря откровенно, при работе с вашими сочинениями, и не обязательно жестко серийными, всегда возникало ощущение, что вам ближе всего музыкальное пространство Антона Веберна.

– А я этого и не отрицаю. Веберн, конечно, мне близок, и близок в самом разном. Это великий композитор. И его отношение к звуку, и воздух, которого так много в его сочинениях – это, конечно, мне близко. И меня всегда влекла поразительная выстроенность всей его внутренней звуковой конструкции – она у него удивительно хрупкая, прозрачная и в то же время такая крепкая, прочная.

Так вот, «Музыка для одиннадцати духовых и литавр» и еще Соната для скрипки и фортепиано, и, может быть, в какой-то степени, Соната для флейты, я имею в виду её медленную часть, – это были как бы мои первые попытки уйти от безусловного подчинения языку Шостаковича или Бартока и найти какие-то первые достаточно интересные моменты своего собственного языка. Но с другой стороны, невольно получилось, что, уходя от одного влияния, я как-то пришел к синтезу того, что у меня шло от Шостаковича, с тем, что мне понравилось и привлекало у нововенцев и в частности у Шёнберга. Но я хотел бы сразу сказать, что во всех остальных своих сочинениях, где у меня используется серийность – она уже никогда больше не появлялась в такой шенберговской манере. И я бы добавил еще, что для меня со временем серия, серийная техника стали принципиально чем-то иным и, прежде всего, не немецким, не формальным, не жестко интерпретируемым. Я, например, никогда не считал для себя необходимым строгое выстраивание всех форм своих серий с обращениями, ракоходами и так далее.

– Но у вас и «Музыка для одиннадцати...» довольно часто уходит от этих строгих канонов додекафонного письма. Особенно во второй – скерцозной – части.

– Да, конечно, если взять вторую часть, то это тоже довольно свободное серийное письмо<sup>23</sup>.

И если дальше продолжить разговор о синтезе стилей, то я бы обязательно назвал здесь бартоковскую ритмику и именно бартоковскую игру с отдельными ритмо-мотивными фрагментами, которые у меня пытаются словно убежать из серии... Особенно заметно её влияние на музыку аллегро – первую часть сочинения. Последняя же часть – и хорал, да и речитативы в сопровождении аккордов – всё это, конечно, ближе больше всего Шостаковичу.

– Чему именно?

– Наверное, его Пассакалья из Второго фортепианного трио, но, может быть, всё это вызывает ассоциации и с другими его сочинениями. Я думаю, это проблема для критиков, но не для слушателей или исполнителей. Это уже неважно.

– Откровенно говоря, когда я первый раз слушал это сочинение, я не мог отделаться от мысли, что Барток и в самом деле не оставил вас в нем окончательно. Возьмите хотя бы его манеру игры с центрами, микрополиритмию голосов – ведь у вас это тоже здесь есть...

– Это понятно. У меня примерно в то время был написан даже целый Струнный квартет в трех частях памяти Бартока<sup>24</sup>, где это влияние чувствуется с еще большей силой. Я вставил там перед самой первой частью<sup>25</sup> небольшой пятитактовый фрагмент – *motto* из Пятого квартета самого Бартока. Правда, на эту тему написана у меня только первая часть, а дальше стилизации никакой уже нет. Вторая часть вся у меня выстроена в форме как бы серийных вариаций: вначале строгая додекафонная тема – первых пять тактов, и затем – три небольших вариации на сегменты этой темы. Да и третья часть сделана не в его стиле. Здесь у меня ведь получилась очень интересная смесь и серийности, и просто свободной атональности. В конце, правда, я ввел такую тональность и такую ритмику, которые у Бартока, всё-таки, есть: окончание квартета – это, практически, его диссонансный Ми мажор.

И еще его влияние наиболее ясно чувствуется в моей Симфонии для двух струнных оркестров и ударных инструментов. Тут совершенно явное влияние его «Музыки для струнных, ударных и челюстей».

– И, по-моему, еще ритмики Стравинского.

– Стравинским я тоже увлекался в последний период обучения в консерватории. Особенно его “русским периодом”. Пожалуй, больше всего –

---

<sup>23</sup> Серия в «Музыке для одиннадцати...» состоит из звуков: *a, b, g, d, h, fis, f, c, des, as, es, e*.

<sup>24</sup> Квартет струнный № 2.

<sup>25</sup> Аллегро.

«Историей солдата». И, конечно, это тоже во многом определило ритмику моих сочинений...

Когда говоришь о влияниях, то трудно сказать, где оно начинается или где заканчивается, и в чём оно проявляется. Это надо очень внимательно смотреть и слушать. И, прежде всего, слушать, конечно. Вот я, безусловно, ощущаю влияние Шостаковича в моей «Музыке для одиннадцати духовых и литавр», и особенно в последней части. Однако эта музыка на самом деле по языку далека от Шостаковича, но вот настроение – я бы сказал, что оно здесь – это чуть-чуть “взятое напрокат” состояние, безусловно, типичное для Шостаковича. Такая, знаете, мрачновато-серая краска, она достаточно заметна здесь или в той же Сонате для флейты и фортепиано. Потом это всё проявляется и во всей первой части Сонаты для саксофона и фортепиано. И там же, опять-таки, возникает как бы реминисценция двенадцатитоновой манеры письма, а отсюда вполне возможны и слуховые аллюзии с двенадцатитоновой музыкой в самом характере ткани сочинения. Музыка не шенберговская, но в чем-то ассоциации с ней возможны.

Я считаю, что сейчас есть такой определенный снобизм по отношению к серийной технике, и еще более негативная позиция – по отношению к так называемой сериальной технике. Мне кажется, что эта позиция неверная, и вот почему. Во-первых, серийная техника возникла естественно, и возникла она повсюду. При этом к ней был самый разный подход. У Рославца, пусть это была не двенадцатитоновая техника, но он был близок к ней. У Гольдшера – двенадцатитоновая, но решалась она по-своему, совсем не похоже на других. Хауэр шел к ней совершенно независимо от Шёнберга. Эта идея, как говорится, носилась в воздухе. Всё развитие музыки, в первую очередь, конечно, немецкой, но и не только немецкой, шло к этому. Если бы не было Шёнберга, кто-то другой сделал бы на его месте то же самое, наверняка. А сериальная техника явилась своего рода синтезом того, что, с одной стороны, делал Шёнберг и его ученики, и, с другой стороны, тех идей, которые шли от Оливье Мессиана. Практически все крупные композиторы этого направления, его ученики – и Булез, и Штокхаузен – большинство людей, которые создавали школу сериализма, были связаны в той или иной степени с Оливье Мессианом. Во-вторых, во всей музыке, особенно добаховской, идея логической организации, а иногда даже числовой организации музыкального пространства, всегда была одной из основ музыкального мышления. Так что для меня эта музыка – и двенадцатитоновая серийная, и сериальная – является в глубоком смысле слова традиционной музыкой.

И музыка того же Антона Веберна полна поэзии и выразительности, и какой-то удивительной возвышенности, и, вместе с тем, эта музыка в самом хорошем смысле слова поразительно точно рассчитанная. И в этом отношении она для меня – глубоко традиционная музыка.

И критикуют серийную технику и наследие композиторов Нововенской школы в основном конформисты, то есть люди, которые не хотят



работать, не хотят писать достаточно ответственно свою музыку, и для них это просто способ самозащиты. Но это самозащита дилетантов и конформистов. Мне эта позиция чужда. И для меня всё лучшее, что создали композиторы, которые работали в серийной технике, но потом зачем-то с ней расстались, как скажем Штокхаузен, – это то, что они создали именно на основе этой техники.

Я знаю, практически, всё, что написал Луиджи Ноно, и, всё-таки, лучше, чем «Прерванная песня», он ничего не написал. И это не случайно, потому что в этом сочинении он как-то удивительно смог сделать синтез настоящей итальянской хоровой и вокальной традиций, где-то идущих, может быть, от истоков Монтеверди и даже еще более глубоких, и всего того, что он взял от школы Шёнберга.

А у меня это всё делалось, может быть, на более наивной и элементарной основе, но и, естественно, на русской основе. Потому что, хотя я говорил вам и о Бартоке, и о Шенберге, но, всё-таки, здесь больше слышны влияния Шостаковича, Стравинского в этом сочинении. И в каком-то отношении оно является для меня вот такой попыткой выйти за рамки так называемого академического письма.

– Когда вы говорите о русской основе в своем языке, что вы имеете в виду?

– Когда говоришь о каких-то корнях, каких-то истоках, нельзя всё сводить к какому-то одному компоненту. Это проявляется во всем: и интонационной сфере, и в микроинтонации; и проявляется и в работе с ритмом, и даже в специфике гармонии – это то, что называется спецификой самого мышления. Даже если мышление кажется связанным с какими-то другими традициями, то всё равно моя душа, дух моей музыки остается в русле русской школы.

– Вы сказали, что три ваших произведения связаны с академической додекафонной школой. Какие еще два?

– Это Соната для скрипки и фортепиано и Вариации для фортепиано. Они написаны, по-моему, в одном и том же 61 году, как и «Музыка для одиннадцати духовых и литавр». И еще сюда нужно отнести сочинение (я его не очень люблю), непосредственно написанное перед «Солнцем инков», и, пожалуй, последнее из моих несамостоятельных сочинений – это Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных. Там есть даже определенная стилистическая нескладность, особенно в первой части, и Бартока там больше, чем кого-то ни было.

– Вы имеете в виду его ритмические оstinato и работу с переменными метрами и акцентами?

– И не только это. Там у меня много и его модального конструктивизма. Правда, есть там и прием, который мне потом очень пригодился. Я имею в виду такое выстраивание темы, когда она из нескольких тонов очень постепенно и долго вырастает до двенадцати-тонового ряда.

– От этого унисонного мотива фортепиано?

– Конечно. И во второй части там тоже была довольно перспективная для меня композиционная находка... Это вот эти каденции четырех инструменталистов, которые, как вы видите, я включаю в общую ткань в определенном тембровом порядке, то есть по нарастанию их тембровой интенсивности<sup>26</sup>; и, естественно, у каждой из этих каденций есть и своя образная настроенность. В целом, по-моему, получается какая-то довольно интересная драматургическая линия, тоже нарастающая: сначала, скажем, грустная, тоскующая флейта, затем – напряженный речитатив гобоя, затем – мощные пассажи – как гром небесный – фортепиано, и в конце, в кульминации – ударные – очень резкий, практически, взрывной такой как бы материал. А последняя часть, конечно, уже кода – это, фактически, где-то попытка воспроизвести модель такого точного звукового серийного письма типа Штокхаузена, это настоящее пуантилистическое письмо. Само по себе это произведение достаточно живое, концертное, и его играют до сих пор, но, мне кажется, оно гораздо более несамостоятельным, чем даже «Музыка для одиннадцати духовых и литавр». Я его люблю меньше других.

– Дитя своевольное?

– В общем, конечно, не такое, как бы хотелось.

– Но, с другой стороны, опыт сочинения такого “разнотравного зелья” был всё же полезен?

– Конечно, как и всякий опыт...

– Вы ведь и потом искали сплавы разных средств, техник, даже стилей, но, как я понимаю, эти поиски были направлены, прежде всего, на выражение своего мироощущения, своего круга образов.

– Ну, а как же иначе? Иначе все поиски теряют всякий смысл. Остается один пустой эксперимент. А мне это чуждо. Абсолютно!

А Вариации для фортепиано – эта вещь мне кажется теперь излишне академичной, хотя и сделанной всё же довольно удачно и, я бы сказал, довольно изящно...

– «Музыка для одиннадцати...» была исполнена сразу?

– Нет, это было позднее. Такая удача произошла у меня тогда только с «Солнцем инков». Это было моё первое сочинение, которое как-то вдруг сразу было исполнено в большом настоящем концерте и получило неожиданно быстрый резонанс. Правда, неофициальный, потому что критика ни одного слова о нем не написала. И за границей его стали играть. А «Музыка для одиннадцати духовых и литавр» была исполнена Рождественским в другой программе, но в том же Малом зале Ленинградской филармонии имени Глинки. После этого сочинение издал «Peters». И время от времени его играют и сейчас. Вот в марте 93 года в Женеве, где я давал “мастер-

---

<sup>26</sup> Вначале флейта, затем гобой, фортепиано и группа ударных – legno, piatti, bongi.

класса”, был большой мой авторский концерт, который организовали студенты консерватории, и первым сочинением, которое открывало программу, была «Музыка для одиннадцати духовых и литавр». Я пытался даже снять это сочинение с программы, но они так бурно протестовали, что заставили меня согласиться.

– А зачем надо было снимать его с программы?

– Ну, всё-таки, мне казалось, что, если я приезжаю с “мастер-класса”, то в моем авторском концерте лучше играть те сочинения, которые более типичны для того, что я сейчас делаю и чему хочу научить. А это сочинение – я знаю, что оно достаточно живое, и публика воспринимает его с энтузиазмом, – но оно в чем-то очень не моё.

– А какие тогда сочинения для вас полностью первые самостоятельные?

– «Солнце инков» и потом «Итальянские песни» – в них язык еще, может быть, больше мой, чем в «Солнце инков», хотя, конечно, форма здесь очень простая, элементарная и достаточно традиционная, – я там еще не ставил себе каких-то задач, которые потом стал решать в более поздних сочинениях.

– Каких именно?

– Прежде всего, поиска уникальной формы. Постепенно у меня сложилось убеждение, что нет и не может быть двух сочинений, написанных в одной и той же форме. И это чудо подобно тому, как каждый раз ребенок, который рождается на свет, – это всегда уникальность, он единственный, у него не может быть двойника; то же самое и в музыке: если появляется двойник, то это плохая модель, это копия. Нельзя в сочинении повторять форму предшествующего сочинения.

– А если повести речь о схеме формы, её “скелете”, то разве здесь невозможно всё же сходство отдельных композиционных конструкций? Ведь та же «Музыка для одиннадцати...» в ней же есть...

– Это совсем другое. Здесь, естественно, и есть и должны быть даже общие черты. Но опять же только общие, а совсем неидентичные...

Произведение небольшое, примерно на семь минут, циклическое. В нём три части и в этом никакой новизны, конечно, нет.

Первая часть – и центральная, и довольно энергичная – своего рода увертюра, но, вместе с тем, она всё же и первая часть обычного цикла.

– А вторая – это, скорее всего, скерцо.

– Конечно. По письму это типичное скерцо.

А последняя часть – такой медленный небольшой эпилог, послесловие.

– И по композиции довольно традиционный.

– Да, я этого и не отрицаю. Здесь внутри нет никаких особенных находок, сложностей. Форма достаточно элементарная. Я бы сказал, что есть даже совершенно явная реприза с таким вот, как бы нарочитым экс-

понированием основной двенадцатитоновой темы.

– Но она здесь не долго остается двенадцатитоновой...  
– Она и правда часто “урежется”, то есть постепенно становится всё более и более короткой, но гармония всё же при этом, как видите, остается серийной.

– А тема и серия в этом сочинении для вас одно и то же?

– Да. Скажем, если вы возьмете балет «Исповедь», то там то же единственная серия, которая лежит в основе этого сочинения и которая является основой всего внутреннего мира Октава, она одновременно и серия и тема, но для разных ситуаций.

Скажем, начинается балет, играет басовый кларнет соло, потом вступает виолончель, которая как будто бы является носителем образа Октава, – так вся структура этого материала выводится из этой двенадцатитоновой серии, потому что здесь много элементов серийного письма, в особенности в таких вот призрачных и, я бы сказал, даже сюрреалистических моментах разных видений; но, с другой стороны, вся эта интонационная основа музыки Октава выстраивается на этой серии без сохранения её ряда, без соблюдения правил серийной техники, то есть здесь уже идет чисто тематическая работа. И обратите внимание, что у Бригитты в то же время нет ни одной интонации из этой серии. Это не её материал. Это, конечно, пример, где нет ни одного такта написанного по правилам двенадцатитоновой техники, но в нем есть серия как двенадцатитоновый ряд-тема. Но, как ряд, она появляется крайне редко – практически, он везде замазан и никакого ощущения серийной техники здесь у вас не будет.

У меня, как правило, серии являются либо темой, либо рядом, из которого выстраивается несколько тем, то есть он становится как будто вот таким резервуаром, из которого черпается весь интонационный язык сочинения, то есть он становится для меня определенной суммой важных интонационных ячеек.

А в «Музыке для одиннадцати духовых и литавр» в начале первой части всё время повторяется одна и та же мелодическая мысль. Это такая фигура у трубы, которая, практически, не варьируется, но постепенно обрастает другими голосами, каждый из которых – это один из фрагментов основной двенадцатитоновой темы. Она как *idée fixe* – звучит постоянно, навязчиво.

Здесь, кстати, много чисто бартоковских внутритактовых делений. Вот, например, на размер в девять восьмых, как видите, вводятся у меня группы из восемь восьмых плюс мотив на одну восьмую...

Вторая часть – fuga и тоже на двенадцатитоновую тему. Так что здесь есть и явная связь с моим академическим образованием. Fuga занимает, практически, всю середину второй части. Но в этой же части много материала и вне серии. Например, вот эти гаммообразные пассажи, которые абсолютно с ней не связаны. Так что если ме- лодическое движение и

гармония здесь у меня – *Hauptstimme*, то все эти гаммообразные пассажи строятся совершенно свободно.

А третья часть, в самом конце, это опять двенадцатитоновая серия, но изложенная в виде четырех трезвучных аккордов, то есть она возрождается в хоральном обличье. Развитие этого хора, оно во многом напоминает письмо последующего сочинения – я имею в виду «Песни Катулла».

Опять же, если вы возьмете все эти речитативы: речитатив флейты, который звучит в начале, речитатив кларнета в середине или речитатив флейты, её заключительное соло – они все выстраиваются на нотах, которых нет в протянутой гармонии – это уже напоминает додекафонную селекцию.

– «Музыка для одиннадцати...» посвящена Геннадияу Рождественскому. Посвящение было сделано до исполнения?

– Нет, после того, как он его исполнил. Мне очень понравилось как он её играл, и я, в знак моей большой признательности, написал ему посвящение, с которым это сочинение и издано в издательстве «Peters».

### **«ПЕСНИ КАТУЛЛА»**

**(1962)**

Это тоже раннее сочинение...

Здесь наиболее, пожалуй, удачной была тембровая находка: голос – бас, поющий стихи Катулла, и три тромбона. Мне кажется, это было большой удачей. Для меня всегда важно выбрать точный состав, то есть краску, тембр, точно соответствующие идее сочинения. И в «Песнях Катулла» наиболее удачная сторона – это выбор ансамбля, точно соответствующего стихам и идее цикла.

Эти стихи Катулла, римского поэта, жившего, по-моему, после Гомера, у нас издавались не один раз. У меня сохранилась одна из книг с его стихами. Естественно, в переводе, поскольку латыни я не знаю. Циклов у него нет. Все песни – это отдельно взятые его стихотворения, но подбирал я их по принципу эпитафии – все они – это стихи о смерти. Отсюда и длинные диалоги певца. Есть и целая часть, где идут дуэты певца с одним тромбоном. Но все они довольно различны в своей трактовке.

– Выбор стихов определялся какими-то личными мотивами?

– Нет, почти совсем нет... Может быть прорвалась какая-то обида, конечно (у меня есть некоторые сочинения, в которых немножко есть такие где-то прорвавшиеся обиды, потому что меня слишком много били по морде, и слишком много я видел предательства, и предательства даже очень близких людей...), и здесь есть такая песня, в этих «Песнях Катулла», песня о предательстве, есть! И у меня были в то время друзья, которые меня предавали, которые меня публично линчевали и ... А я всегда вот больше всего в жизни не любил непорядочность... Непорядочность и предательство – это то, что мне было труднее всего простить... и вернее, это я так и не научился прощать, не смог простить...

Но, всё-таки, в этом сочинении, всё равно, по-моему, нет никакого психологического личного подтекста... Напротив! Это одно из самых объективных моих сочинений. Поэтому и состав здесь такой необычный – голос и три тромбона, а тромбон – это, как известно, неэкспрессивный инструмент. И третья часть – скерцозная – очень банальна, и аккомпанемент банальный: фактура quasi-Шостакович, с несколько перебивающимися танцевальными ритмами; всё построено ортодоксально на двенадцатитоновой серии, причем как бы здесь ни звучала гармония – банально – небанально, но если это лежит в серии, то уже ничего с этим не сделаешь.

– Но здесь настоящей додекафонной техники нет.

– А я бы, всё-таки, сказал, что она здесь есть, но несколько наивно трактована, конечно.

– Четвертая часть мне кажется самой выразительной и важной.

– Финальные части во многих моих сочинениях самые важные.

– В ней, как я понял, суммируется всё важнейшее из предшествующих частей.

– Да, естественно, но вот здесь, на мотиве “смерти”, всё-таки, есть совершенно другая новая звучность.

– А почему нужна здесь именно такая звучность? И почему всё же взяты три тромбона, а не три кларнета?

– Это трудно объяснить.

– Переключка трех тромбонов и баса. Это что-то вроде аллюзии на греческий хор и чтеца?

– ...Наверное, такая довольно элементарная аллюзия с античностью у меня в те годы и была.

Во всяком случае, это одно из тех сочинений, которые мне до сих пор симпатичны.

– Кто был первым исполнителем «Песен...»?

– Первое исполнение было 18 марта 1982 года. Пел Анатолий Сафиулин с трио тромбонов из Большого театра.

– Трио Анатолия Скобелева?

– Его.

С Анатолием Сафиулиным я вообще потом много работал. Он был и первым исполнителем моего цикла «Свет и тени» на стихи Владимира Соловьева. Кроме того, прекрасно спел несколько раз с Рождественским мои оркестровки циклов Мусоргского. И «Песни Катулла» он исполнил очень хорошо. Очень.

## ***СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО***

***(1963)***

Это сочинение тоже, в известном смысле, традиционное. Манера письма типичная для последних лет моего обучения в консерватории и аспирантуре, и здесь также есть выход в двенадцатитоновость, и еще здесь

много традиционного, идущего от сонатной формы. Но есть и вещи, рые связаны с тем, что я делал позже. Наиболее прямая связь, пожалуй, с Сонатой для саксофона и фортепиано. А если взять вторую часть, то она во многом еще напоминает то, что происходит в третьей части «Музыки для одиннадцати духовых инструментов и литавр». Лучшая же здесь – это, пожалуй, последняя – третья часть, которая развивает то, что я сделал раньше в Вариациях для фортепиано. Это такое вот очень развитое на веберновской основе скерцо. В конце его, как это обычно происходит в кодах, реминисценция материала из второй части и в самом конце из – первой.

– Здесь серийная работа несколько усложнена по сравнению с другими сочинениями. Есть даже интересная селекционная работа с серий<sup>27</sup>.

– Наверное. Трудно сказать насколько они интересные. А говоря откровенно, я эти вещи вообще забываю со временем. И такая работа с серией в памяти у меня долго не держится. Важнее для меня помнить сами интонационные моменты, тематизм, краски – это гораздо важнее.

Вот если вы возьмете эти стороны, то они позволяют видеть гораздо большее в связях разных моих сочинений. Например, та же третья часть Сонаты для скрипки и фортепиано, она во многом предвосхищает Сонату для кларнета соло, которая написана, если не ошибаюсь, в 72 году. И такие нити тянутся ко многим сочинениям. И в каком-то отношении, хотя мне это сочинение кажется во многом наивным, тем не менее, вероятно, без него некоторые другие более поздние и более важные сочинения не были бы написаны.

– А что вы могли бы вспомнить о первом исполнении Сонаты для скрипки и фортепиано? Это был Кремер?

– Да. Кстати сказать, он сам захотел сыграть эту Сонату и сыграл прекрасно. Это было в 72 году<sup>28</sup>. Играл он вместе с отличным пианистом Олегом Майзенбергом. Правда, мы его всегда звали Алик Майзенберг.

И это сочинение оказалось счастливым и в том отношении, что им заинтересовался и довольно быстро издал «Peters».

## «СОЛНЦЕ ИНКОВ»

(1964)

Это второй мой вокально-инструментальный цикл после «Песен Катулла». До этого у меня было много написано вокальных циклов и в консерватории, и до консерватории, но все они были сочинены для голоса и фортепиано. И сразу за ним мне, кстати, захотелось написать и другой цикл для голоса с инструментальным сопровождением, правда, с совершенно иным, я бы даже сказал, противоположным, тембровым составом. Я сейчас вспоминаю, что когда работал над «Солнцем инков», я уже обдумывал (у меня где-то внутри сидело всё более увеличивающееся желание написать цикл на

---

<sup>27</sup> Серия состоит из звуков: *cis, fis, a, c, d, es, g, b, f, as, h, e*.

<sup>28</sup> 1 апреля 1972 года, Москва.

стихи Александра Блока) новое сочинение – «Итальянские песни», и еще позже я вообще написал довольно много сочинений для голоса с разными ансамблями: и «Плачи», и «Пять историй о господине Койнере», и «Жизнь в красном цвете» и другие циклы, то есть для меня тип сочинения: солирующий голос и инструментальный ансамбль разного, часто варьируемого состава – это был, может быть, один из наиболее любимых.

«Солнце инков» – это большой довольно цикл из 6-ти частей, который длится чуть больше 20-ти минут. Написан он на тексты чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль.

– А что привело вас к этим текстам?

– Я помню, что когда я гулял по старому Арбату и заходил к букинистам – искал книги, то совершенно случайно натолкнулся на маленькую, красиво изданную книжку, которая продавалась на уличном лотке. Фамилии поэтессы я раньше не слышал. Естественно, прежде чем купить, как это обычно и бывает, я пробегая, прочитываю два-три стихотворения, и потом уже решаю: купить книжку или не купить. И меня настолько заинтересовала эта поэзия Мистраль и переводы Льва Эйшлина – они оказались такими прекрасными (я потом уже это оценил по достоинству, когда прочел всю книжку), что я её купил, засунул в карман (книжка маленькая – карманная) и, когда пришел домой, то, почти не отрываясь, всю её с начала и до конца прочел сразу. Ну, и как это со мной бывает почти всегда, то есть, если что-то меня где-то в чем-то захватывает, заинтересовывает, то у меня сразу возникает желание связать это с собственной музыкой. Так же у меня, например, было когда-то впервые с Иваном Буниным: я даже не знал, что он писал стихи, и вдруг мне попалась книжка его стихов, а я всегда любил его как замечательного “послечеховского” прозаика, и я стал читать эти стихи, и сразу же мне захотелось реализовать их и обязательно с роялем. Я, кстати говоря, после того, как написал свой цикл «Страдание...» на Гейне (это было, практически, в год окончания консерватории), очень долго ничего не писал для голоса с роялем, а тут вот, вдруг, у меня появились в 69 – 70-х годах эти две небольшие, почти крошечные, песни для голоса с роялем на Бунина.

– А это связывание стихов с собственной музыкой реализуется в какой-то временной последовательности или здесь приходит сразу “музыкальный призрак” читаемых стихов?

– Целиком такие “призраки” приходят редко; отдельные куски, если хотите, музыкальные миражи, бывают, конечно, но это трудно осознать сразу. Вот, когда запишешь, то кажется, что вроде так оно и пришло сразу, но это очень редко бывает. Обычно, прежде чем писать, я начинаю много думать о музыке. Но самое главное – я начинаю компоновать цикл, думать какое стихотворение должно идти за каким, где я должен делать купюры, какие строчки или там куплеты, строфы вычеркивать, нужны мне или не нужны инструментальные интермедии, какого характера и с каким составом должны быть эти интермедии, менять мне со- став инструментов меж-



ду частями или оставить его одним и тем же и так далее. Обычно, правда, я меняю этот состав. И эта работа длится довольно долго. Иногда я целыми днями с карандашом сижу над книгой стихов и делаю пометки. Но музыкальных пометок я не делаю никаких. Текстовые же пометки, структурные пометки и пометки монтажа я делаю всегда и прямо в книгах.

Также было и в тот раз. У меня постепенно складывался состав, и я понял, что здесь писать с таким маленьким ансамблем, какой я выбирал раньше, нельзя, и я взял довольно большой состав – одиннадцать исполнителей: сопрано, флейта, гобой, кларнет, труба, валторна, скрипка, виолончель, два фортепиано, ударные.

– Состав напоминает инструментарий Камерной симфонии.

– Сходство есть, конечно, безусловно. Но здесь, всё же, как видите, нет фагота, нет тромбона, нет альты и контрабаса. Хотя в целом приближение к обычному камерному составу, то есть всех инструментов по одному, всё-таки, конечно, есть.

Структурная основная идея цикла такая: всё время проходят два, как бы параллельно идущих, плана, потому что нечетные части – первая, третья, пятая – они только инструментальные, а четные – вторая, четвертая, шестая – вокальные; и поскольку в конце шестой части идёт инструментальная Постлюдия, то получается некоторая даже и рондообразность в этой идее.

Первый план – это план инструментальный, второй план – вокальный. Всё начинается первым планом – это Прелюдия, она целиком инструментальная – только духовые и ударные: марimba, три томтома, колокола. Здесь сразу же закладывается идея такой вот, как бы точечной перекидки звуков от одного инструмента к другому – это как будто всё время мерцающая звуковая материя, которая постоянно меняет свои краски – структура здесь как бы бежит от одного инструмента к другому, она всё время перекрашивается и перекрашивается, и не только благодаря тембровым сменам, но и сменам диапазонов. А смена диапазонов, как вы сами мне правильно заметили, дает часто в моих сочинениях какие-то удивительные тембровые сближения. Вот, например, в конце третьей части – «Интермедии» – там вдруг валторна и виолончель начинают повторять одну и ту же фигуру тридцатьвторыми на одной ноте, причем низкая валторна – в басовом ключе и низкая виолончель – они удивительно где-то близки по краске. Получается очень интересная игра иногда очень далеких или, напротив, очень близких красок, но получаемых от разных инструментов. И наоборот. Вот в первой части у меня есть два различных пласта в одновременности: духовые играют вроде бы не меняющуюся звуковую структуру, другие же инструменты вступают параллельно с теми ритмами, которые кажутся свободными, независимыми и импровизационными, то есть сразу же возникает и многокрасочность довольно новая, и какой-то элемент пространственности звучания.

И в инструментальных, и в вокальных частях состав всё время меняется: первая часть – «Прелюдия» – играют все духовые, то есть

на, труба, гобой, флейта, кларнет и все ударные – это маримба, три томто-ма, колокола; вторая часть, которая называется «Печальный бог», она написана для сопрано, двух роялей и вибратона; третья – «Интермедия» – все духовые без флейты плюс скрипка и виолончель; четвертая часть – «Красный вечер» написана для сопрано, флейты, которая является здесь концертующим инструментом – всё время звучит дуэт-диалог флейты и певицы, и двух как бы аккомпанирующих им инструментов – скрипки и виолончели. А почему аккомпанирующих, потому что они играют структуру второстепенную, не имеющую в данном случае важного смыслового значения. Это фон. И письмо для них я выбрал отличное от флейты и сопрано. Оно алеаторическое. Правда в конце, после большой кульминации в партии сопрано, когда идет комментарий певицы, флейта тоже играет в алеаторике.

– Длина этого комментария всегда не предсказуема?

– Естественно. Это зависит от экспрессивности самой певицы. В зависимости от этой экспрессивности, комментарий становится или длиннее, или короче. Всё решает дирижер. Он должен психологически ощущать необходимую продолжительность комментария певицы.

Пятая часть – «Проклятое слово» – это целиком инструментальное tutti. Она в себе концентрирует то, что происходило в инструментальных частях до сих пор. Это фактически инструментальная кульминация всего сочинения. И не только потому, что она написана для ансамбля из одиннадцати человек, и не потому, что там громкая музыка, но и потому, что вся логика предыдущих инструментальных и даже в чем-то вокальных частей шла именно к этой части. Она – кульминация, она – и самая свободная по письму часть.

– А мне её структура представляется как раз наиболее жестко организованной.

– Она, может быть, здесь и на самом деле самая выверенная и самая рассчитанная из всех частей, но, согласитесь всё же, что это не лезет наружу.

– Согласен. Я имел в виду только формальную сторону.

– Здесь еще важно отметить и такой момент: большую роль колокола, который упорно играет вот эту, одну и ту же, ноту *ре*, и вот такие еще как бы нервные импульсы, которые непрерывно появляются и всё время обновляются у других инструментов.

– Колокол в таком “набатном” значении для вас и дальше не чужд. Например, в «Живописи».

– И не только в ней. Но об этом я скажу немного позже.

А в заключительной – шестой – части – я назвал её «Песня о пальчике» – состав такой: сопрано, труба, два ударника, два рояля. Это эпилог и вместе с тем это квинтэссенция всего сочинения, это главная часть. Причем самое главное рассказывается буквально на последней странице сочинения. И особенно важен здесь инструментальный комментарий, идущий после песни сопрано. Песня по характеру очень простая. И после инстру-

ментального tutti пятой части звучит почти спокойно, ритмически равномерно, хотя размер постоянно меняется. Это почти такой же характер финала, как в циклах Шуберта.

– Форма куплетная?

– Да. Всего четыре куплета. И после второго и четвертого куплетов идет дополнение – три чтеца.

– Но второй куплет здесь контрастный по материалу, нечто вроде середины в трехчастной форме?

– Да. Однако здесь важнее для формы всё же идея куплетности.

Но самое важное – это тембровый контраст с пятой частью. Певица начинает петь одна. Ее сопровождает всего один ударник, который играет либо на двух деревянных африканских барабанах, либо (может быть, это звучит даже лучше) на двух коробочках legno, которые должны быть настроены просто в определенный интервал, приблизительно в объеме кварты. И потом ритм здесь (ведь если вы возьмете вторую часть – письмо для певицы, третью инструментальную часть – там ритм гораздо сложнее, свободный, нет никаких остинато) весь на шесть восьмых, всё идет ровными восьмыми.

– Но есть же и нарушения, когда появляются, например, группы на пять восьмых и другие.

– Их очень мало здесь.

И вот такая элементарность ритма, элементарность сопровождения без всякой звуковысотности и такая наивная сюрреалистичность стиха – они сразу создают краску, которой до сих пор не было. Это краска совершенно новая.

– По-моему, появление новой краски в финальных разделах или последних страницах – вообще ваш любимый прием.

– Он очень эффективен.

И единственный инструмент, который “вмешивается” тут в песню певицы – это небольшие два сигнала трубы на трех нотах в конце, когда идет речь о корабле. И, кроме того, здесь важна еще одна краска, которой до сих пор не было – это “чтец”, расслоенный на три голоса. Я, кстати говоря, предпочитаю, чтобы это было записано на пленку заранее, и чтобы читал его один и тот же человек. Партия “чтеца” должна звучать как “темброво-отрешенный” трехголосный канон с имитацией в квинту и с элементарным ритмом, идущим ровными восьмыми. И само магнитофонное звучание такого канона – это как голос из другой сферы.

И здесь же есть еще один контраст – ударные инструменты, они вступают здесь ритмически абсолютно свободно, их ритм в большинстве случаев не выписывается, то есть, опять-таки, возникает еще один уровень многомерного пространства.

А последний раздел шестой части – Постлюдия – это, как я уже сказал, заключительный инструментальный ком- ментарий, в котором

также появляются новые краски: впервые звучат рояли и, к тому же, один из них начинает играть на струнах; гобоист, который играл почти три части на гобое, вдруг берет английский рожок, и музыка начинает меняться, всё звучание обретает здесь элемент всё большей и большей колокольности и вдруг возникает цитата православного песнопения «Свете тихий» (оно имеет здесь не только чисто музыкальный смысл, но и определенный, конечно, программный, смысл – это как вот луч, который всё озаряет и потом постепенно исчезает), и всё сочинение в результате заканчивается тихими ударами настоящего колокола. Так что если вы возьмете развитие здесь всей тембровой линии, то её идея – это, прежде всего, постепенное как бы смысловое выявление, проявление колокольного тембра, с которым у каждого из нас связано очень многое и самое важное: рождение, смерть, вера, любовь, праздники, войны, то есть абсолютно всё, абсолютно всё.

– Вы сказали, что канон чтеца лучше всего делать одному исполнителю с помощью магнитофона. Это, очевидно, тоже предполагает какую-то особую тембровую идею, поскольку нужен голос с достаточно большим диапазоном?

– Естественно.

Для исполнения в Ленинграде я поэтому специально пригласил моего друга – тогда он был еще контрабасистом, а потом стал музыкальным деятелем и чтецом – Анатолия Агамирова. И он записал дома на любительском магнитофоне свой голос простым наложением. Сначала он прочитал нижний голос на ноте *соль*, потом с опозданием, используя наушники, прочитал второй голос на ноте *ре* и третий – на *ля*. И когда мы записывали «Солнце инков» на пластинку и компакт-диск с Александром Лазаревым на фирме «Мелодия», то я позвал опять же Толю Агамирова, потому что тембр его голоса мне очень нравился. А вот исполнение без магнитофона мне совсем не подошло: получается хуже – исчезает особая тембровая краска, которая просто необходима. Я слушал с живым исполнителем – это совсем не то.

– В красочной драматургии у вас всё время прослеживается развитие двух линий. Об этом вы пишете и в своей аннотации к «Солнцу инков».

– Да, здесь две тенденции: первая – это движение к определенности, вторая, – напротив, к неопределенности. Неопределенность – это, например, музыка ударных в первой части, она есть во второй части, и это, конечно, постоянно варьируемый фон струнных в четвертой части и отдельные моменты в коде финала. Всё остальное – определенность.

– «Солнце инков» – это письмо серийного типа, но в свободном, неформальном преломлении. Такое впечатление, что вы намеренно старались избегать одних и тех же приемов в разных частях. И диапазон этих приемов исключительно широк: от точных полных проведений серии до разнообразнейших её модификаций, дроблений, микросерийной работы.

– Об этом я могу рассказать подробнее. Звуки серии у меня такие: *a, f, e, b, h, cis, es, c, g, d, gis, fis*, то есть серийный ряд у меня построен таким образом, что отдельные его части-сегменты могут использоваться либо в виде коротких диатонических рядов (например, *ля-диез – си – до-диез – ре-диез*), либо образуют движение по аккордам с разной структурой.

А теперь давайте посмотрим, что с серией происходит уже по нотам...

В начале Прелюдии, например, серия проходит без изменений, затем, начиная с этого... тринадцатого такта, появляются первые неполные проведения, делаются ротации отдельных сегментов, то есть начинается разработка серии, а вот здесь<sup>29</sup> дается ракоход серии, который приводит к её начальному звуку *ля*. Зато третья часть вся построена только на первых шести звуках серии. Структура здесь “точечная” и почти, таким образом, пуантилистическая, и из этих точек всё время складываются какие-то асимметричные различные фигуры; и здесь очень много полифонических приемов письма в виде стретто, имитаций, канонов.

– Этот “пуантилизм” идет от первой части.

– Да, это там тоже заложено. Здесь, в принципе, работают два типа материала – я имею в виду мелодические структуры и точечные. Они связаны с теми двумя планами, о которых я вам уже говорил, то есть с инструментальным и вокальным. Точечных фрагментов больше всего в инструментальных разделах, но там есть и мелодические структуры. В вокальных точечного материала почти нет.

Далее, четвертая часть. Она идет исключительно на вторых шести звуках серии, то есть первые шесть нот в ней ни разу не появляются. И, кстати, и во второй части, и в четвертой есть очень много сходства, особенно в начале мелодических линий, и хотя ритмика довольно свободная, но серийно ткань высчитана довольно точно, то есть с очень небольшими только, может быть, отклонениями. Затем у скрипки, флейты и виолончели алеаторические квадраты во второй строфе тоже серийные.

Теперь пятая часть. Она буквально синтезирует всё, что было до сих пор. Из серии я взял разные сегменты и связывал их в таком свободном порядке, что, практически, от серии ничего и не осталось. Здесь все голоса играют свои сегменты, причем в разной динамике и с таким расчетом, чтобы не было никаких метрических совпадений в динамике, то есть, например, одни играют с одной и той же силой звучания, другие на крещендо, третьи на диминуэндо и так далее. Образуется как бы такой динамический куст, где каждая динамическая линия – это как отдельные ветки или даже листья. А дальше с одиннадцатого такта наступает игра очень тихих и коротких ветвей – вот эти пассажи, и в конце<sup>30</sup>, как это было в третьей части «Солнца инков»,

---

<sup>29</sup> Тридцать девятый такт.

<sup>30</sup> Девятнадцатый такт.

точечные ритмические каноны, и самый конец – звук *re* в различных октавах у роялей – это главная точка.

– В третьей части есть и элементы полисерийной техники?

– Да. У меня там есть еще и динамическая серия.

– И не только. Здесь у вас есть и серия шести тембров, и шести голосов, и шести...

– Наверное, но я об этом уже совершенно забыл.

Кстати говоря, эта же серия идет и в шестой части – «Песня о пальчике», но я реализовал её здесь только с таким расчетом, чтобы было очень много диатоничности. Ведь это очень простая такая детская песенка. В ней говорится про то, как устрица откусила у девочки пальчик, и как потом его выловил в море китобой, и затем привез его в Гибралтар. Контраст к пятой части очень сильный. Ткань очень прозрачная, мягкая. Здесь такие три диатонических мотива: один – *e-c-h*, второй – *ges-as-b*, третий – *es-des*. По характеру выходит что-то вроде детской песенки. Ритмика здесь очень разнообразная, но это, в основном, касается всё же только деревянного барабана, который как бы легко-легко “подстукивает” здесь голосу. Это немножко похоже даже на Стравинского...

Кстати говоря, полифония, настоящая напряженная полифония, она у меня, практически, работает только в пятой части, вот в этих сплетениях голосов, а до этого, всё что было полифоническое, это всё больше ритмические каноны, *stretto*, полифония кратких мотивов и так далее, о чем я уже говорил.

– А почему тексты отдельных разделов не связаны сюжетно?

– Не знаю, так уж получилось.

– А почему выбраны именно эти стихотворения, а не другие?

– Не помню. Наверное это пришло как-то само собой.

– Сочетание довольно необычное для циклических сочинений: детская песенка, любовная драма и...

– А пятая часть – это и вовсе что-то, я бы сказал, политическое. И это не стихотворение, к тому же, это проза Габриэлы Мистраль. Ведь эта женщина не только прекрасная поэтесса, но и в какой-то степени политик. И текст здесь не поется – он только читается, и само настроение здесь, которое связано с этим в общем-то очень трагическим текстом, оно у меня решается чисто инструментальными средствами.

– Мистраль, кажется, работала в посольстве?

– Да. И на этом, кстати, много спекулировали. Но это то, чего мы никогда не можем избежать. Это очень важно. Борьба за мир – она очень много значила и для Габриэлы Мистраль. Всегда нужно делать так, чтобы люди говорили друг с другом, а не проливали кровь, не воевали. Естественно, я писал это не формально, не потому, что нас призывали к этому партийные деятели, а потому, что мне действительно всякого рода зло, и тем более всякая агрессия, войны, всегда мне глубоко антипатичны. Так что

здесь, конечно, есть элемент какого-то такого человеческого протеста тив бессмысленности насилия.

И эта часть – «Проклятое слово» – поэтому концентрирует в себе то, что происходило в инструментальных частях до сих пор. Это, как я уже говорил, фактически инструментальная кульминация всего сочинения. Так же, как шестая часть – это тихая кульминация всей вокальной линии. Это вывод из всего. Это смысловой центр сочинения: что может быть прекрасней чистого, наивного, бесхитростного детства? Ничего! Конечно, ничего!

И, если вы возьмете четвертую часть – «Красный вечер», там ведь есть очень важные строки о вечернем солнце, кровавым светом своим заливающим горы – и это не просто метафора, это тоже о проклятии, висящем над нашим миром. Возьмите эти слова “Не от моей ли крови вершина заале-ла?”. О чем это? На чьей совести лежит наша кровь? Что мы должны сделать, чтобы её больше никогда и никто не проливал на эти горы, на всю нашу Землю? Что спасет её? И ответ – это пятая часть, это шестая часть, он один: только стремление к всеобщему миру, только любовь к нашим детям.

– Вы сказали, что при работе с текстом всегда делаете структурные пометки. Что это означает?

– Много. Иногда, например, какое-то одно слово у меня играет важное ключевое значение, а иногда имеется в виду просто сам тип работы с текстом. Скажем, для финала я выбирал специально стихотворение с совершенно элементарным ритмом: “Город Марсель, поет барабанщик, площади, башни и корабли, песню о пальце поет там шарманщик, девочки пальчик в море нашли”. Совершенно элементарная ритмика текста. И такой ритмики нет в предыдущих частях.

– А что вызвало потребность именно в такой ритмике?

– Не знаю. Это индивидуально. Вот, когда я писал цикл, который вы недавно слушали, «В высоте небес...» на стихи Жоржа Батай, так там я специально ввел в центр – «Голубизна неба» – кусок прозаического текста. У него, кстати, даже есть роман, который так и называется.

– И почему вы это сделали, вы могли бы объяснить?

– У меня была потребность в ритмическом контрасте, и могла его дать только проза. Ведь в ней отсутствует всякая более-менее явная ритмика.

– А почему избран вами именно такой порядок текста в «Солнце инков»?

– Ну, видите ли, если вы возьмете тот же цикл «В высоте небес», там всё начинается с монологов одиночества, а приходит, в конце концов, к идее Бога, Света и так далее. Последняя же часть – о смерти. И весь текст выстраивается в соответствии с этой концепцией. Очевидно, и в «Солнце инков» мною владела та же идея, что всё в нас должно стремиться к свету, миру, любви, к чистоте детства. Идея была всё время где-то в подсознании, ну а отсюда и выбор текста, порядок в его отдельных стихах.

– У Батая мне известны только прозаические сочинения. Откуда к вам попали эти стихи?

– У него есть книга, в полном смысле слова, хотя я и не люблю подобные определения, философская. Называется она «Внутренний эксперимент». Это не художественная литература, а скорее книга глубоких научных размышлений, но построена она таким образом, что в ней проза выходит на стихи, причем эти стихотворения возникают исключительно органично. Очевидно, у самого Жоржа Батая было какое-то внутреннее ощущение, что этот выход необходим. И вот «Голубизна неба» – это момент, когда у него проза вдруг начинает звучать как стихи, то есть она у него становится настолько музыкально наполненной, глубоко музыкальной, что звучит как стихи, хотя на самом деле, сколько там ни копайся, там никаких стихов нет; и вдруг, когда он кончает эту книгу, он просто пишет в конце несколько стихотворений, только стихи, как своего рода эпилог к книге, и пишет он их, может быть, впервые в своей жизни. Не знаю, писал ли он их раньше. У меня очень много его книг, но стихов нет. И вот из этих стихотворений, я выбрал часть для своего цикла. Но этот цикл – это не портрет Жоржа Батая, также как «Солнце инков» – это не портрет Габриэлы Мистраль.

И, конечно, здесь моего портрета тоже нет никакого, но есть, безусловно, вещи, которые для меня очень дороги. Возьмите вторую часть – «Печальный бог» – там есть стихи «Шум осенней аллеи...». Этот образ, или если хотите идея, таится в очень многих моих сочинениях, и не обязательно в тех, которые называются «Осенняя песня» или «Осень», – она и в сочинениях, в которых нет слова «осень». Просто для меня в этом образе “осенней аллеи” есть что-то особое... Я вообще люблю осень.

– А почему именно её, да еще и с таких молодых лет?

– Не знаю. В ней есть какая-то тихая красота. Немножко, может быть, грустная иногда.

И во второй части здесь очень много внутренне сконцентрированного какого-то очень глубоко поэтичного состояния.

– Это очень красивая часть.

– Да? Мне тоже так кажется.

– А чье исполнение вам больше нравится: первое – Давыдовой, Нелли Ли или Загоринской?

– У нас его пели и другие певицы. Например, Татьяна Моногарова. А Лидия Давыдова – это вообще выдающаяся была певица. Это в свое время была настоящая личность, и она первая из всех в то время пела новую музыку.

– По образованию она пианистка и может быть у нее голос был не такой уж большой, но внутренняя музыкальность, понимание всего того, что она исполняла, это всегда изумляло. И человек это был очень интеллигентный. И, кроме того, как говорил Андрей Волконский, она работала как “машина”, то есть в нее можно было закладывать, что угодно, и она нико-



гда не ошибется. И если она что-то выучит, то даже, если все инструменты вокруг нее будут ошибаться, она всё равно будет петь идеально точно. Причем это музыкант без абсолютного слуха, и, тем не менее, она могла петь даже без предварительной настройки на первую ноту. С Лидией Давыдовой связан большой период творческой жизни у нас у всех. Она была не только первой исполнительницей очень многих моих сочинений, но была и первой исполнительницей «Сюиты зеркал» Волконского. Он вообще с ней много работал. Она же была певицей номер один в его «Мадригале». А после его эмиграции стала и художественным руководителем этого ансамбля. Очень интересная женщина и как личность, и как музыкант.

А что касается Нелли Ли, то мне её рекомендовал Гена Рождественский. Он сказал, что в Ленинграде есть хорошая певица, которую можно пригласить на концерт.

Но работал с ней не Рождественский. Он уже никогда потом не дирижировал «Солнце инков».

— Почему?

— Он обычно всё дирижирует один раз и второй раз никогда не возвращается к сочинению. Иногда только повторяет по привычке: ну, там, Шостаковича некоторые сочинения, а так старается делать только новые.

А с Нелли Ли работал Лазарев.

А сейчас недавно пела Наталья Загоринская. Замечательно пела «Солнце инков». Один раз в Москве и один раз в Женеве. Я бы очень хотел записать с ней это сочинение, потому что она поет, по-моему, может быть, лучше, чем все остальные.

— А на Западе?

— На Западе было много исполнений. И, кстати говоря, большинство певиц пело по-русски.

«Итальянские песни» песни я написал в том же году, что и «Солнце инков», и даже закончил это сочинение, если не ошибаюсь, до исполнения «Солнца инков». Эти сочинения в чем-то, конечно, связаны, но и во многом противоположны.

Например, если вы возьмете состав, то в «Солнце инков» выбор инструментов позволил иметь очень много красок, причем богатых и эффектных, а в «Итальянских песнях» я нарочно выбрал ограниченный инструментальный ансамбль, но зато каждый из его инструментов – это как символ Вечного. И каждый инструмент здесь – это представитель одной из оркестровых групп: флейта – один из древнейших, самых старых, инструментов, скрипка – тоже символ разных струнных смычковых инструментов, также и валторна, и кларнет. Тембр кларнета – для меня как краска времени, эпохи, отстоящей от нас на многие столетия. И для меня такие временные вот ассоциации здесь были крайне важны, потому что цикл «Итальянские песни» – это прежде всего цикл о Времени, об Искусстве, о вечности великих творений. Только они – истинная реальность, истинная вечность. Всё остальное – это суета нашего бытия, это то, от чего остается только пыль на полотне Истории.

Основная связь этого цикла с «Солнцем инков» – это, прежде всего, то, что и там и здесь, везде, присутствует тема смерти. В остальном же, если вы возьмете «Красный вечер» или «Печальный бог» в «Солнце инков», то это, конечно, монологи больше личного характера, хотя каждый из них по-своему отражает что-то и надличностное. Но в «Итальянских песнях» объективное преобладает. Музыка вся гораздо более объективная, чем в «Солнце инков».

По характеру звучания эти сочинения тоже очень различны. Здесь есть та чистота письма и та чистота звучания, и тот воздух, и легкость, которых так много у Веберна, и которые я так люблю у него. Конечно, здесь нет прямого подражания веберновскому письму, но аллюзии с ним вполне возможны. А в «Солнце инков» этого совсем нет.

Стихи взяты у Александра Блока, из его цикла «Итальянских стихов», которые он написал во время путешествия по Италии. Я, кстати, оставил очень многое в своем сочинении: и основную часть поэтического текста, и структуру цикла, и даже эпиграф, который Блок взял, как известно, с фрески над часами в церкви Santa Maria Novella<sup>31</sup>. Когда я писал этот цикл, я почему-то был уверен, что никогда в жизни не попаду в Италию, но потом

---

<sup>31</sup> Так незаметно многих уничтожают годы,  
Так незаметно приходит к концу все сущее в мире;  
Увы, увы, невосвратно минувшее время,  
Увы, торопится смерть неслышным шагом.

уже, слава Богу, жизнь сложилась так, что мне пришлось много раз побывать в Италии. Правда, я еще не был в городе Сполето, где Блок увидел эту самую фреску «Успение» Фра Филиппо Липпе, о которой он и написал такое прекрасное стихотворение. Если всё будет в порядке, то я конечно побываю в этих местах<sup>32</sup>.

Название частей цикла я взял у Блока. Первая часть – «Равенна», вторая – «Флоренция», третья – «Венеция» и четвертая – «Успение».

– Состав у вас, в принципе, сохраняется во всех частях, кроме третьей, так что в тембровом отношении это обеспечивает определенное красочное единство цикла.

– Да, в третьей части только сопрано и клавесин. Причем фактически вся его ритмика здесь алеаторическая, не фиксированная в нотах: он постоянно как будто импровизирует, сопровождая монолог певицы. В определенной мере – это важный, почти кульминационный, раздел цикла. Конечно, это не кульминация в смысле динамического какого-то там накала, как говорится, какого-то особого напряженного развития материала.

У меня весь цикл вообще выстроен как очень спокойная структура. Это скорее акварель, но не акварель как простая зарисовка, а скорее как акварель-полотно, если можно так сказать. Все краски очень мягкие, лирические. И это, практически, во всех частях. Даже в третьей части, хотя это и очень важная в драматургическом плане часть цикла, это его первый смысловой центр, это кульминация размышлений, то есть это не рассказ о городе Венеции, а, прежде всего, монолог о Христе – о Христе, уставшем крест нести.

– Мотив креста Господня появляется у вас впервые именно в этом сочинении?

– Да, и эта идея креста затем у меня развивается во многих сочинениях. Христос, уставший крест нести – это как символ такого умирающего, немножко странного города на воде. Города без автомобилей.

А предыдущая часть – «Флоренция» – это по музыке больше дань таким явно итальянским аллюзиям: вальсовый аккомпанемент у клавесина, он немножко имитирует как бы гитару, а вот эти рулады певицы – они сознательно здесь введены – это как бы имитация итальянского оперного бельканто.

– Здесь всё время какое-то запаздывающее несовпадение сопровождения и голоса. Это намеренно?

– Конечно. Это очень характерно народной манере пения с гитарой. “Звонят в пыли велосипеды там, где святой монах сожжен, где Леонардо сумрак ведал, Беато снился синий сон”.

---

<sup>32</sup> Мечта композитора исполнилась во второй декаде января 1994 года, когда он принял участие в жюри международного конкурса молодых композиторов, проходившего в Италии.

Вы ведь слышите, сколько в этих словах горького юмора, горького народного сарказма? Отсюда и этот контраст бельканто с гитарной игрой, с её вальсирующим и простоватым аккомпанементом. И кстати говоря, такие же намеренные аллюзии с итальянским музыкальным языком есть немного и в третьей части. Вот, например, здесь у сопрано<sup>33</sup> несколько таких как бы quasi-диатонических оборотов; или вот в конце как будто даже тональная каденция в D-dur'e. Но в целом музыка здесь всё же довольно взволнованная. И это тоже во многом связано с импровизационным характером материала.

— В первой части, по-моему, есть, практически, “отголоски” материалов всех последующих разделов. Я имею в виду и эту импровизационность третьей части, её такую своеобразную ироничность и, в то же время, несомненный лиризм...

— Да, здесь есть еще и определенные моменты от четвертой части, которая выполняет здесь роль как бы финального адажио: та же скорбь, та же печаль; и есть и немножко игровые скерцозные аллюзии со второй частью. Это правильно.

Последняя часть по складу очень отлична от всех предыдущих. Здесь впервые, например, появляется, так называемое, точечное письмо: один звук – одна нота. И даже текст здесь тоже делится на отдельные слоги, то есть слог, который начинается у певицы, он отделяется большими паузами и нотами других инструментов от её следующего слога. И здесь есть такая, в частности закономерность, что постепенно эти паузы и длительности уменьшаются, и слоги, разорванные, разбросанные до этого на большие расстояния, тоже начинают постепенно сжиматься в слова, затем во фразы и так далее. И так, кстати, происходит со всей тканью. Но зато ближе уже к концу, когда появляется само видение Смерти: “И над туманами долины встают усопших три царя”, происходит совершенно обратное: опять всё раздвигается, и всё превращается опять в отдельные изолированные звуки, отдельные изолированные точки пространства. И когда последнее это вот слово – “царя” – пропеваётся, то, как видите, все инструменты вдруг перестают играть свои музыкальные звуки, и на сцене (это нужно, конечно, обязательно видеть – это очень выразительно) очень тихо “играют” все участники ансамбля, но при этом ни одного звука вам не слышно: клавесинист отключает все регистры и играет на отключенных клавишах по моим нотам – музыкальных звуков нет, но есть шум самих нажимаемых клавиш клавесина; или у него же есть и такие приемы: он, например, ладонью нажимает самые низкие ноты и получают как бы особые шумовые кластеры; а скрипач здесь начинает выстукивать ритм концом смычка по деке, который уже встречался раньше, в особенности, в «Равенне»; а флейта, она тоже играет только шум клапанов, то есть тот же символ музыкальных звуков, как у клавесина; и вал-

---

<sup>33</sup> Семнадцатый такт.

торна тоже изображает, опять же символически, звучание как бы растрескавшегося колокола.

– Как в «Треснутом колоколе» из «Осенней песни»?

– Почти.

– А каким предметом лучше всего ударять по раструбу?

– Это не важно. Чаще всего берут ручку или карандаш и звук получается металлический, немножко как бы нехорошего, неприятного тембра – это, конечно, не настоящий колокол, а колокол-символ смерти.

– Это окончание похоже на театральные сцены из мимических постановок.

– Да, здесь есть элемент такого серьезного, недешевого музыкального театра. И этот символ смерти во всем – музыки нет, но музыка есть, иллюзия музыки. И, кстати говоря, сколько раз ни исполнялись «Итальянские песни», всегда в этом месте публика слушала эту “тишину” с огромным напряжением. И несмотря на то что музыкальных звуков, музыки здесь фактически нет, всё равно эта часть цикла оказывается, может быть, самым главным последним словом, центром, смысловым центром всего произведения.

– У вас этот же прием используется и в «Голубой тетради» в пьесе «Тюк».

– Но там эта система у меня используется совершенно в другом смысле – сюрреалистическом. Там тоже нет музыки, но музыканты “играют” с предельной экспрессией, страшно выразительно, как будто Трио Рахманинова. Однако ни одной ноты на самом деле не слышно.

Этот музыкальный театр – чисто визуальное ощущение музыки.

– А так ли уж необходим он в ваших сочинениях?

– Всё, что я стараюсь делать, для меня является необходимым. И если я уберу этот символ музыки из «Итальянских песен», то сочинения нет – оно разрушено, оно уничтожено. Это необходимая, логически оправданная и самая важная по смыслу драматургии часть всего цикла. И то же самое я могу сказать об этом странном образе музыки, когда виолончелист и скрипач в пьесе «Тюк» переворачивают инструменты и делают вид, что они играют смычками. Но они даже и деки не касаются, а играют в воздухе. Это сюрреалистический визуальный образ, который в данный момент здесь просто необходим для понимания всего остального.

– Это напоминает в чем-то символику часов без стрелок в «Земляничной поляне» у Бергмана.

– Конечно, абсолютно так... Этот его символ, который он нашел в «Первом сне» своего героя, он самый сильный и самый определяющий для всей дальнейшей поразительной кинодраматургии этого изумительного фильма.

– У Кейджа есть в этом отношении интересные находки. Взять хотя бы молчаливую подготовку к игре в «Ожидании».

– У Кейджа очень много театра. И композитор он, конечно, любопытный. Но если говорить прямо, то этот человек был полностью лишен композиторского таланта. И я бы даже сказал, что композиторского таланта у него не было ни в одном произведении. Это яркая и, безусловно, очень большая личность с интересными идеями, но материя его произведений не то что бедна, а её и вовсе нет, она имеет нулевую ценность. Даже если вы возьмете его сонаты для подготовленного рояля, а я их, кстати говоря, часто слушал, так в них музыкальная материя сделана на уровне ученика первого класса музыкальной школы, то есть, практически, её нет.

– Однако многое из того, что он нашел хотя бы в техническом плане и в плане тембровом, получило довольно широкое распространение.

– Я с этим не спорю. Конечно, след от его личности остался большой и есть везде. Но, по-моему, если музыка не имеет музыкальной ценности, то она не имеет права и на существование, как музыка. Другой вопрос, если отдельные приемы, в том числе и эта “музыкальная” тишина в его «Ожидании» или в моих «Итальянских песнях» составляют какую-то часть общего, но уже по-настоящему музыкального текста – в этом случае, они только усиливают, обогащают драматургию сочинения. Я и по себе знаю, и по исполнителям, и по публике, что чем ближе конец в «Успении», тем публика слушает музыку со всё большей внутренней напряженностью, ловит буквально каждый звук, каждую ноту. И когда вдруг она в самом конце ждет новую ноту, а вместо нее приходит тишина и какие-то символы движений, то эта тишина оказывается для нее еще более выразительным “звуком”, чем реальные ноты, звучавшие до сих пор, еще более выразительной музыкальной интонацией. Интонации нет, но она есть.

И дело не в том, что сама по себе она не существует, а в том, что до нее было, из чего она вытекает и в какой момент возникла. Вот это только и важно.

Разве мыслимо озвучить образ Божьей Матери? Конечно, нет. Можно создать только какой-то звуковой эквивалент, но можно вызвать и ощущение Ее незримого присутствия, Ее страдания, Ее боли и какими-то другими средствами искусства.

– Когда вы говорили о разряженном пространстве в четвертой части, вы имели в виду пуантилистичность его структуры?

– Да, но техника там скорее quasi-пуантилистическая, потому что коротких нот там почти нет совсем, и потом там, всё-таки, всё рассчитано. Почему-то у меня во всех сочинениях 60-х получалось так, что самая рассчитанная часть, оказывалась драматургически очень важной.

Там есть и высотная серия, и ритмическая серия, и динамическая. Но, кстати, ритмическая и динамическая серии у меня точно применяются только в начале. В основном же я их применяю довольно свободно, так что это опять-таки quasi-сериальность и только. И еще у меня есть здесь и такая как бы игра со временем-пространством: время как бы вначале начи-

нает сжиматься где-то вот ближе к центру, но затем всё постепенно возвращается, то есть вначале идут медленные темповые раскрутки, затем они убыстряются – длительности серии уменьшаются вдвое, а затем, где-то уже в середине композиции, я из этой ритмической серии уже ухожу – основная счетная доля здесь начинает делиться у меня на пять, на семь, на девять, на тринадцать и так далее. Но в начале ритмическая серия состоит четко только из шести длительностей, также, как впрочем, и высотная, в которой здесь тонов тоже шесть<sup>34</sup>.

– Но такое же учащение ритмического рисунка и его последующее замедление есть и в первой части.

– Да, но там же это идет не от ритмической серии, а просто как движение от больших нот – половинок, четвертей к более мелким.

– Эта логика построения временного пространства возникла сама по себе или как результат каких-то сознательных устремлений?

– Я думаю, что это, прежде всего, было связано со стихами, с их смысловой символикой. Вот возьмите хотя бы четвертую часть «Успение», – ведь там и в поэтическом тексте есть тоже медленные, протянутые, такие как бы застывшие картины. Например, “её спеленатое тело” – начало части или “встают усопших три царя” – конец части; а в середине, напротив, появляются очень внутренне напряженные слова – “с волненьем в сжатые персты” и так далее. Наверное, поэтому отсюда была и необходимость именно в этой ритмике.

– А в «Равенне»? Это тоже от смысловой динамики слов и всего текста?

– Нет. Там такой связи, по-моему, нет совсем. Во всяком случае, я её сознательно не искал.

Если теперь мы будем говорить о технике, то я могу показать вам здесь некоторые моменты, которые возможно имеют определенный интерес с этой стороны, хотя говорить о своей кухне я терпеть не могу. Но поскольку вопросы вы, как я вижу, опять приготовили, я лучше уж сам во всем вам признаюсь...

Серия у меня состоит из следующих звуков: *as, d, es, g, a, b, ges, e, h, c, f, des*.

Работа с ней здесь самая обычная. Но больше всего её было в последней части цикла. Если хотите, я могу показать вам схему, по которой строилась вся ткань...

В самом начале «Успения» у меня выстраиваются два основных комплекса, и затем из них выходит, практически, вся ткань. В каждом комплексе всего по шесть, то есть шесть звуков, шесть длительностей, шесть динамических элементов и шесть временных расстояний между этими звуками. Причем второй комплекс – это фактически повторение первого, но

---

<sup>34</sup> *as-d-es-g-a-b*.

есть различные перестановки, наложения и так далее. Если идти по схеме, то это будет так: первые шесть звуков серии проходят в начальных двух тах, а расстояния между ними, соответственно: в четыре, три, пять, две, одну и шесть восьмых; протяженность каждой ноты у меня измеряется в шестнадцатых: первая нота – двадцать пять шестнадцатых, вторая – пять шестнадцатых, третья – девять шестнадцатых, четвертая – двадцать одна шестнадцатая, пятая – опять девять и шестая – семнадцать шестнадцатых. Динамический порядок нот такой: *f, pp, pppp, mf, ppp, mp...*

– Расчеты подобного рода ускоряют творческий процесс?

– Нет, как раз наоборот: чем ты больше рассчитываешь, тем медленнее пишешь. Я, например, помню, что когда я ставил перед собой очень трудные задачи, связанные с работой над этими микроструктурами, с их различным соединением, – это была невероятно трудная работа. И иногда бывало и так: сидишь шесть – восемь часов над несколькими нотами, и чем больше сидишь, тем больше тебе нужно внутренней концентрации, воли, чтобы услышать в себе то, что делаешь в расчетах, ну, и, конечно, чтобы всё это проверить. И сил, практически, уже нет, но в какой-то момент, вдруг, неожиданно для себя, начинаешь всё ощущать, буквально как самого себя, то есть все ноты – это ты уже сам, твоя личность, твой дух, душа. А бывало и так: сидишь с какой-то ленью и пишешь абсолютно рассредоточено, или, наоборот, сидишь весь увлеченный и никакого напряжения, а только такое ощущение, что погружаешься слухом в какие-то, как тебе кажется, неведомые сферы, миры. Так что расчеты расчетам рознь. И если всё это внутренне прослушано, психологически наполнено, то получается настоящая музыка, настоящие сочинения высокого класса, потому что в них остается печать тех мучений, тех размышлений, той какой-то внутренней тишины человека, просто часть его личности. Душа его остается!

– Возможно, этот расчет для вас на таком этапе скорее всего необходимое внутреннее начало творческого процесса: вы начинаете считать, а затем эти расчеты начинают сами вести вас; причем либо это воздействие на вас магии самих числовых отношений, либо их звуковая кабалистика, звуковой образ, либо и то, и другое одновременно.

– Ну, да. Бывают сочинения, которые начинаешь вроде бы медленно, – складываешь кубики: один, второй, третий; потом вдруг работа становится яснее, и уже эти кубики начинают складываться уже быстрее и быстрее, а потом начинается процесс какой-то такой, как будто уже не ты складываешь эти кубики, а какая-то высшая воля, и ты с удивлением вдруг замечаешь, как прекрасно эти кубики начинают складываться. Это уже моменты, которые иначе как вдохновеньем никак и не назовешь.

– Первое исполнение – это Давыдова и Блажков<sup>35</sup>?

---

<sup>35</sup> 10 мая 1966 года, Ленинград.



– Да, Игорь Блажков. Он сыграл в Ленинграде. И сыграл очень хорошо. А сейчас это сочинение исполняется нашим ансамблем АСМ и с ним же записано на пластинку.

## «CRESCENDO E DIMINUENDO»

(1965)

Эта пьеса во многом является чисто экспериментальным сочинением.

Никакого заказа на него не было. Мне просто самому захотелось написать для струнного состава в двенадцать человек и прибавить к нему тринадцатого человека – клавесин. Причем я даже вначале его назвал «Игра для тринадцати», но потом снял такой заголовок.

Никакого содержания особого здесь нет. Есть только определенная структурная игра с определенной элементарной идеей. Оно, конечно, очень далеко и от «Солнца инков», и от «Итальянских песен». Это совершенно другой тип письма, другой тип мышления.

Здесь всё начинается из ничего. Берется одна нота, у скрипки *си бемоль*, причем *arco* и *non vibrando*. Потом эта нота начинает вибрировать и возникает таким образом определенное внутреннее движение тембра. Далее начинаются ритмические изменения, тембровые изменения. Звук подается *staccato*, *pizzicato*, с сурдиной и так далее, и когда постепенно вступают все струнные, то образуется напряженный и широкий кластерный такой “супертон”, то есть в первых тринадцати тактах идет такая непрерывная тембровая эволюция от “прямого” звука к вибрирующему, далее к другим типам звука и, в конце концов, даже к музыкальным шумам...

И также меняется одновременно ритмическая структура: от ритмически точной, строгой определенности всё идет по нарастающей линии к какой-то даже ритмической неопределенности, то есть начальная ритмическая статика разрушается, и наступает ритмическая импровизация... и вот, уже с четвертой цифры, как видите, инструменты дальше играют только по группам, то есть идет только импровизация по этим алеаторическим квадратам; затем в эти группы начинают вливаться структуры, которые построены вначале частично, а потом и полностью только на немзыкальных звуках: скажем, скрипка начинает стучать по деке смычком, и не только по деке, кстати, но и по другим предметам, например по пульту; и общая, главная кульминация наступает вот здесь – в пятнадцатом такте: здесь в группах уже нет ни одного музыкального звука – только один клавесин играет еще ладонями кластеры, играет их локтями, и все инструменты – все тринадцать человек – играют только независимые друг от друга алеаторические группы, и у вас, практически, возникает впечатление почти полного музыкального хаоса, полного отстранения от музыкального звука.

А далее начинается постепенное возвращение к началу, и всё возвращается абсолютно зеркально: если вы возьмете первую стра-

ницу этой партитуры и последнюю, то они просто повторяют друг друга, но ракоходно. И естественно, что всё сочинение заканчивается тем самым звуком, той самой нотой *си-бемоль* первой скрипки, с которой всё и началось.

– Такая зеркальность – явление довольно распространенное. Например, «Траурная музыка» Лютославского или...

– Да, конечно. Она часто встречается.

– А ритмика здесь рассчитана по конкретной схеме?

– Да. Там есть выверенная числовая последовательность в расчете секунд. У меня остался лист с расчетами, которые я давал Юрию Николаевичу Холопову, я вам могу его показать... Эти расчеты, конечно, элементарные, но мне здесь и не нужно было никаких сложностей.

Пьеса небольшая. Она идет всего около шести минут.

– Когда состоялась премьера?

– В 1967 году в Загребе. Играл дирижер Игорь Гядров.

– Вы были на премьере?

– Нет. И, кстати говоря, через несколько недель после премьеры это сочинение было сыграно в Нью-Йорке. Там его играли солисты нью-йоркской филармонии с Леонардом Бернштайном. Играли его затем и на фестивалях в Сионе, Люцерне, на «Варшавской осени» в 68 году.

– А как это произведение попало к Бернштайну?

– Я не могу сказать каким образом партитура «Солнце инков» попала к Бруно Мадерна, которого я не знал, или к Булезу, с которым я познакомился только в 67-м, то есть через три года после написания этого сочинения, но, как попала эта партитура к Бернштайну – я знаю. В то время в Москве жил и учился американский клавесинист Джоэль Спигелмэн. Очень симпатичный человек и отличный музыкант. Он заинтересовался этим сочинением и, когда поехал обратно в Америку, захватил с собой партитуру, а там показал её Бернштайну. И после премьеры, кстати, они прекрасно это записали на пластинку в фирме «Columbia», и это была моя первая студийная запись на пластинку. Хороший, очень большой сюрприз. И еще был второй подарок. В те времена они не могли мне заплатить официальным путем, и поэтому я, естественно, ни о какой плате и не мечтал, а тут вдруг приходит бандероль и письмо, где было написано, что директор фирмы «Columbia» посылает мне в качестве подарка за запись пластинки полную партитуру оперы «Воцек» Альбана Берга. Для меня это конечно был не только дорогой, но и необычайно полезный подарок, потому что я впервые смог увидеть партитуру этой оперы, поработать с ней.

Я немного забегу вперед и расскажу вам о еще одном таком же оригинальном подарке. Это был 69-ый год, когда я написал «Романтическую музыку» и поехал с моей женой Галей на фестиваль в Загреб. Там ко мне подошел директор фестиваля в городе Грац Петер Вуйца, представился и сказал: «Мы хотели бы заказать вам сочинение. Над чем вы сейчас

работаете?” Я отвечаю, что делаю сейчас сочинение для большого ра, которое будет называться «Живопись». “Хорошо, – говорит он, – это сочинение и будет нашим заказом”. Затем «Живопись» замечательно сыграл Эрнст Бур с оркестром Баден-Бадена, но меня, конечно, на эту премьеру в Австрии тоже не пустили, так что когда мне вдруг позвонили из австрийского посольства и сказали, что на моё имя к ним пришла радиоаппаратура, то я абсолютно растерялся. Я спрашиваю: “Какая аппаратура? За что?” А они отвечают, что её прислал директор фестиваля в Граце как плату за заказанное ими сочинение. Кстати, вот эти два отличные динамика у меня до сих пор работают прекрасно. Так что, видите, какие иногда неожиданные и приятные сюрпризы были в жизни простого советского композитора. Ведь у меня в то время вообще не было никаких денег. Я не мог купить даже элементарный проигрыватель.

– Эдисон Васильевич! Почему вы с таким неудовольствием говорите о технической стороне вашей работы?

– Просто не люблю вспоминать свою кухню. Тем более что вы и сами прекрасно во всем разбираетесь. Я же вижу, что вы, практически, меня уже разобрали до самых косточек. И анализы такие интересные.

– Спасибо, конечно, но мне кажется, что ваши воспоминания могут оказать определенную помощь многим музыкантам и особенно будущим композиторам.

– Я это, Дима, забываю. Это совершенно неважно для меня...

## «ПЛАЧИ»

(1966)

Это сочинение мне никем не заказывалось. А почему я его написал? Скорее всего, потому, что не мог не написать. Когда я был еще студентом, меня уже тогда очень влекла к себе народная музыка, и в особенности русская. Особенно это стало для меня важным, когда я съездил в фольклорные экспедиции. Именно тогда я по-настоящему ощутил, понял, что истинно настоящая русская песня, русская народная инструментальная музыка... она более живая, чем всё то, что мы имеем в сборниках с обработками фольклора, чем всё то, чему нас учат в консерватории. Я считаю, что вообще обработка народной песни – это кошунство. Для меня нет ни одного примера, который я мог бы назвать хорошей обработкой народной музыки. Любая самая хорошая обработка сделанная Бартоком или Римским-Корсаковым, она всегда хуже оригинала. Я бы сказал даже, что она портит этот оригинал.

– Значит, остается только цитата?

– Да. Оригинал должен быть оригиналом.

И когда впервые в экспедиции услышал именно настоящее родное исполнение народных песен, я понял, что только такой фольклор может меня захватить и увлечь.

– А в опере «Иван-солдат» тоже нет никаких обработок?

– Никаких. Абсолютно нет ни одной музыкальной цитаты, но текстов из народных песен там очень много. Поэтому и монтаж из них получился довольно сложный. Я ведь соединил в опере и эти тексты, и много разного материала из сказок, и либретто я буквально слепил из ничего.

– Идея «Плачей» родилась в связи с какими-то музыкальными аллюзиями?

– Нет. Совсем нет. Просто однажды я наткнулся в серии «Библиотека поэта» на сборник стихов под названием «Причитания»<sup>36</sup>: поразительная сила и яркость художественных образов, иногда даже превосходящая аналогичные образы у Шекспира. Говоря откровенно, я и тогда, и сейчас очень любил и люблю стихи. Раньше я вообще не мог жить без того, чтобы не читать их всё время, не покупать сборники стихов, а тексты, которые мне особенно нравились, я выучивал наизусть, и не только отдельные стихи, но и целые поэмы.

– Судя потому как вы часто цитируете целые абзацы, вы и сейчас их не забыли.

– Сейчас многое, к сожалению, забывается. Но читаю по-прежнему очень много.

– Желание поработать с «Причитаниями» возникло сразу?

– Практически да, то есть также, как это было с Габриэлой Мистраль.

Но хочу подчеркнуть еще раз, что ни одной цитаты, ни одной даже микроинтонации из русских песен, плачей здесь нет.

С текстами же я поработал очень много; пришлось, в частности познакомиться с их монтажом с тем, чтобы выдержать полностью весь обряд похорон, весь этот ритуал, сложившийся в старой России, в её деревнях.

– А куда же девались наши “поминки”?

– Этот плач я убрал.

– Почему?

– Мне он совсем оказался не нужным – более важным казался плач “погребения”, то есть тот, который поется при опускании гроба в могилу. У меня используются только: «Плач – вопрошение» – это первая часть, «Плач – оповещение» – это вторая часть, «Плач при вносе гроба» – третья, «Плач при выносе гроба» – четвертая, «Плач по дороге на кладбище» и «Плач при опускании гроба в могилу» – это пятая и шестая части.

– Что здесь изначально было для вас самым важным при сочинении?

– Точный выбор инструментария.

– В этом цикле состав опять получился новым, если сравнивать с «Солнцем инков» и другими циклами, и вы постоянно меняете составы и в

---

<sup>36</sup> Л., 1960.

последующих сочинениях. Вам всё надоедает так быстро, или это диктуется какими-то определенными драматургическими задачами?

– Нет. Ни о каком “надоедании” здесь и речи не может быть. Конечно, главное – это содержание стихов, их смысловое содержание.

– А каким образом вы приходите к тому или иному составу?

– Иногда я его просто слышу, но слышу не обязательно в смысле там какого-то конкретного уже законченного материала – чаще всего это приходит как какая-то красочная дымка. Это как наваждение. Причем сами инструменты при это не обязательно ясны окончательно, но тембровость, сама краска бывают, как правило, даже очень понятны. Правда, в «Плачах», в «Солнце инков» я отталкивался не столько от такого вот наваждения, сколько шел в своих размышлениях по принципу исключения: сразу же, как только я начал думать об этом сочинении, я понял, что струнные инструменты здесь никак не могут участвовать, и, напротив, духовые представлялись здесь просто необходимыми. Мне казалось, что медь особенно внесет сюда именно ту краску, которая для большинства людей связана в такой ситуации именно с образом “провождения” в последний путь и так далее. Но потом понял, что медные не подходят – это ненародное, нерусское, а скорее какое-то современное городское, я бы даже сказал не гражданское, а военное... И таких размышлений было немало. В результате же я остановился только на ударных и рояле. И до сих пор думаю, что это был правильный состав.

– Мне представляется, что это сочинение в духовном отношении стоит очень близко к «Итальянским песням».

– И не только к ним. «Солнце инков» тоже во многом связано с духовной тематикой. Но «Плачи» – это, конечно и прежде всего, воплощение русской духовности, русской души, и, в какой-то степени, это сочинение, связанное с религиозным моментом, причем даже напрямую. Ведь образ Бога, церкви, он всё время присутствует в цикле. Например, когда идет третья часть – «Плач по дороге на кладбище», то здесь люди и проходят рядом с церковью, и идут в церковь. Так же и в пятой части. И роль колоколов здесь – это тот тембр, который и создает необходимые аллюзии.

– Колокола как тембр и как конструктивная драматургическая идея, мне кажется, одна из ведущих музыкальных линий в вашей музыке. Я бы даже сказал, что по ней можно проследить целую эволюцию в развитии вашей драматургии.

– Да, мне тоже кажется, что это не случайная линия.

Но колокольное звучание, колокольная краска у меня здесь – это, кстати, не обязательно сами “колокола”, нет, это, прежде всего, их постоянная имитация, причем часто очень иллюзорная что ли, то есть очень разная в тембровом отношении, вплоть до очень необычных, совсем не металлических, красок, ударов. Практически, это все ударные инструменты и даже рояль – на клавишах игра идет только в четвертой части, а во всех остальных случаях на рояле играют только с помощью различных предме-

тов. Например, во второй части и палочками от ударных по клавишам, и палочками от литавр по струнам, тоже палочками от малого барабана и так далее. В частях же, выполняющих роль смысловых центров, то есть третьей, пятой и шестой, он не участвует.

Кстати говоря, я никогда наверное не смогу написать пьесу, где пианист бы играл, как говорится, на “кишках” рояля. И мне всегда неприятно это слышать в фортепианных сочинениях.

— А как же тогда с вашей «Одой»?

— В ансамбле — это для меня совсем другое дело. Игра на струнах — это замечательный тембр сам по себе. И он удивительно сочетается, в частности с ударными инструментами. В «Плачах» и в «Солнце инков» в эпилоге такой рояль играет важную роль. Особенно в заключительных моментах. Все последние слова он сопровождает игрой только на струнах. Здесь используются и щипки, и удар ладонями по низким струнам — это в самом конце, когда всё как бы уходит в глубь земли<sup>37</sup> и возникает страшный диалог этих звуков с низким тембром тамтама. Это уже особые колокола — сверхнизкие. Вообще колокольная тембровость здесь — это сквозная линия, стержень всей драматургии. Причем преобладают quasi-колокольные звучания. Если взять подряд по частям, то получается определенная общая линия.

Первая часть — маримбы, литавры, ксилофон и чарльстон — настроение тревожное, нехорошее. Когда подключаются колокола и клавес, вся музыка останавливается и звучат только его стуки, стуки, очень странные удары, становится страшно. Почему они возникают в первой части — никому не понятно. Затем клавес исчезает. Его нет ни во второй, ни в третьей, ни в четвертой, ни в пятой частях, но зато вся шестая часть написана только для сопрано и клавес. И здесь всё, что было важным в интонационном отношении до сих пор, вся эта работа над интонацией, над ритмом и так далее, всё это здесь как бы синтезируется, всё проецируется в одно пространство, но при этом никакой многомерности здесь нет. Напротив, всё предельно сжато, сконцентрировано. Всё идет на какой-то поразительной экономной сосредоточенности. А в то же время, когда слушаешь погруженно, не отвлекаясь, так сказать, весь цикл, то возникает ощущение какой-то странной свободы: вся эта часть — это импровизация певицы, это абсолютно свободное выражение её чувств, и подчеркивается эта её освобожденность именно сухими, мертвыми ударами клавес. Это его комментарий. Не я первый заметил здесь аллюзию этих ударов со стуком молотка, забивающего гвозди в крышку гроба (мне об этом не раз говорили слушатели в разных странах), но не согласиться с этим я не могу. Хотя, честно говоря, у меня такой образности при сочинении не было. И вообще такие представления для меня совсем не характерны. Это уже потом, так сказать, задним числом, когда мне о ней

---

<sup>37</sup> «Плач при опускании гроба в могилу».

рассказывают, то и я начинаю видеть нечто похожее. Но в момент сочинения такие конкретные аллюзии у меня не появляются совсем.

Во второй части появляются новые инструменты, причем довольно экзотические, краски очень разнообразные: большой барабан, деревянные коробочки, “корейские” колокола, треугольник, рояль, играющий на струнах.

В третьей части – «Плач при вносе гроба» – впервые включается (как сопровождение голосу) вибрафон. Контраст живого голоса и искусственного, как бы нереального тембра.

В четвертой части – «Плач при выносе гроба», здесь, как я уже говорил, единственный момент, когда рояль играет в привычной нам манере – на клавишах, и, что очень важно, раздаются звуки погребальных колоколов. Причем ритмически и динамически это очень контрастно всему остальному материалу – это и как колокола церковные, звучащие откуда-то издалека, и как колокола самой Вечности – всё мирское проходит, уходит в землю, но жизнь души продолжается, и эти колокола провожают её, охраняют на страшном пути её очищения. И здесь, кстати, в этих колоколах иногда как бы находят свой отголосок интонации голоса, его причитаний. Четвертая часть очень важна в драматургическом отношении. Я уже об этом говорил вам. Здесь собираются поэтому и все инструменты, которые были в первых двух частях.

Теперь пятая часть – «Плач по дороге на кладбище». Здесь колокольная краска обретает еще большую силу. Она здесь, практически, основная, поскольку и по тексту, и по самому обряду всё связано с церковью. Поэтому кроме самих колоколов звучат и quasi-колокола: тамтам, три тарелки, вибрафон.

А шестая часть – это только сопрано и клавес. Всё идет без слов и в конце части голос обретает удивительную красоту: всё наполняется чистотой, светом, какой-то отрешенностью – это кода. В ней есть синтез всего, что происходило до сих пор. Тихая, очень тихая кода.

Так что, как видите, состав меняется, практически, в каждой части. И нет никаких инструментальных интермедий.

Что же касается вокальной партии, то она очень трудна. Очень виртуозное концертное письмо, но без всяких аллюзий с оперной музыкой. Диапазон крайне широкий. Почти огромный. А в четвертой части есть виртуозные куски, написанные мною, как такое своего рода русское бельканто. И во всем цикле есть всё время такое качание между речитативным складом – элементами причитания, элементами quasi-разговора, а иногда идет даже чистый разговор – это отдельные фразы, которые не поются, не декламируются, а просто проговариваются, и настоящим пением – бельканто. Голос во всех частях трактуется совершенно по-разному. Есть части напряженные, громкие, драматичные. Особенно четвертая часть, которая является в этом отношении одной из вершин, кульминаций цикла. Есть части, на-

оборот, тихие, где всё идет как будто вполголоса, но которые при этом имеют огромную внутреннюю сосредоточенность, трагичны – это третья и пятая.

– Удивительно, какой вам удалось найти абсолютно живой компромисс серийного письма и народной интонации.

– Видите ли, расчеты здесь конечно были. И я бы сказал, что их было довольно много, и особенно в шестой части. Это, может быть, наиболее рассчитанная часть. Там есть и серия ритма, и серия пауз, и серия динамики, не говоря, естественно, о звуковысотной<sup>38</sup>. И вся эта игра клавес, она абсолютно рассчитана. Но согласитесь, что, вместе с тем, всё это производит впечатление, прежде всего, свободного, импровизируемого монолога партии сопрано, который сопровождается импровизируемыми комментариями ударника. И кстати, и сама серия ведь была специально выстроена таким образом, чтобы мог быть достигнут этот живой компромисс, о котором вы сказали. Ведь в этой серии очень много связей и диатонических, без которых интонировать в характере плачей было бы очень трудно<sup>39</sup>. Обратите внимание и на то, как серия впервые появляется в сочинении. Ведь часть тонов – это как бы изначально устойчивые звуки, а другие – это форшлагги к ним, то есть то, что и должно быть в причитании или там в плаче: стенания, стоны, как бы падающие вниз к этим устоям. И вообще развертывание серии тоже специально дается так, чтобы всё время отдельные краткие интонации собирались постепенно в очень напряженное интонационное поле и затем, как кульминация, – полное проведение серии, то есть все эти короткие интонации и мотивы собираются здесь в напряженный клубок, большую фразу, предложение.

– Серийное движение выстроено очень строго и, практически, из одних полных мелодических проведений серии, пусть с эллиптическими или простым “мостами”, но всё же очень последовательно...

– Наверное, так. Но для меня здесь главным были драматургические задачи, прежде всего: это финал, это рассказ о жизни умершего, то есть всё уже прошло, и всё должно рассказываться без тех причитаний, рыданий, которые возникали раньше, и поэтому здесь самое важное найти было интонации, которые бы выражали особое духовное и светлое состояние.

– По составу и отчасти по отдельным интонационным моментам здесь возникают ассоциации со «Свадебкой» Стравинского. Даже есть явное сходство с отдельными приемами его ритмической работы, например, с варьированием временной протяженности мотивов, с их метроритмическим обновлением и другими. Особенно много этого в первой части.

---

<sup>38</sup> Серия ритма в шестой части: 1, 2, 7, 11, 10, 3, 8, 4, 5, 6, 9, 12 (единица измерения – восьмая).

<sup>39</sup> Двенадцатитоновая серия имеет следующий порядок звуков: *e, f, c, cis, d, b, h, fis, g, es, a, as*.



– Это немножко есть там, конечно, и даже его полиритмия есть, но ведь всё это, согласитесь, не так последовательно, как у него. Это совсем не принципиально идет, и такие параллели, по-моему, носят чисто внешний характер. На мой взгляд, если здесь и есть что-то общее, то, что возможно нас и объединяет, так это обращение к русскому народному обряду. Но и только. А дальше всё разное...

Я, конечно, тогда ощущал влияние Стравинского, и именно его «Свадебки», даже думал об этом: не знаю, почему-то всё время вертелись внутри такие слова – это «Свадебка» наоборот. Не знаю, почему. Не могу вам этого объяснить. Но я, кстати, «Свадебку» не очень люблю. Хор хорошо написан, а вот ударные, рояли написаны, по-моему, плохо. С моей точки зрения, это сочинение более слабое, чем «Байка...». Я очень люблю у него все эти мелочи: «Колыбельная кота», например, «Прибаутки».

– Премьера прошла в декабре 1968?

– Да. Если не ошибаюсь, то 17 декабря 1968 года в Брюсселе. Солировала Бася Ретчитска...

– Эдисон Васильевич! Почему вам столь не симпатичны ваши Багательи?

– Почему несимпатичны? Просто это сочинение совсем не самостоятельное. И хотя оно и издано в «Peters», но и это не означает, что оно чем-то очень примечательно. Это единственное из моих сочинений, которое, практически, всё сделано на чужом материале. Сплошной коллаж. Я его, правда, пропустил через серию, которую, как я вам уже говорил, мне на новый год прислал в качестве новогоднего подарка Роман Леденев. Обычные миниатюры для фортепиано. И, в общем, довольно простые. Есть даже подражание народным наигрышам, такой балалаечной игре. Есть много политональных сочетаний, полиладовых...

## *«ПЯТЬ ИСТОРИЙ О ГОСПОДИНЕ КОЙНЕРЕ»*

*(1966)*

Это первое моё сочинение, написанное на немецком языке, и это был заказ немецкой Государственной оперы в Берлине. Точнее, это был не столько заказ, сколько просьба, поскольку ни о каких деньгах речь и не шла.

– А причем здесь Государственная опера?

– А при том, что как и многие другие оперные театры, эта берлинская опера часто проводит циклы концертов. Вот для одного из них я и получил такой заказ.

– Текст вам был предложен?

– Нет. Я сам его выбрал.

– А почему именно Брехт?

– Просто я им в то время очень увлекался. Буквально покупал всё, что мог купить на русском языке. Но на эти «Истории» я вышел совершенно случайно, то есть так же, как примерно это было у меня и с «Солн-

це инков» или потом с «Жизнь в красном цвете», с оперой «Пена дней». Кстати, первое сочинение Виана, которое я прочитал, был его роман «Вырви сердце», который мне дал Андрей Волконский. Я как-то пришел к нему и увидел на его рояле этот роман. Фамилию писателя я до этого момента никогда не слышал. Название же романа показалось очень странным. Я, естественно, спросил у Андрея: “Что это такое?” А он в ответ: “Возьми, почитай. Это очень серьезно!” А в устах Волконского слова “это очень серьезно” — всегда звучали как высочайший комплимент. Естественно, что взял книгу. Начал читать, и должен вам сказать, что это настолько меня сразу поразило, настолько мне сразу понравилось, что я тут же кинулся доставать все его остальные сочинения. И вот абсолютно то же самое произошло у меня и с Брехтом, когда я впервые прочитал его «Матушку Кураж и её дети». Меня настолько увлекла эта пьеса, что тут же постарался купить всё, что мог из его сочинений. Тем более что поскольку Брехт был всегда человеком очень левых взглядов, его книги были изданы в ГДР в полном собрании сочинений. И я купил это собрание на немецком языке. Оно до сих пор хранится у меня в библиотеке. Но самое примечательное здесь то, что именно «Истории господина Койнера»<sup>40</sup> в этом собрании и не было. И наткнулся я на них позднее, тоже почти случайно, в одном из книжных магазинов. Это была отдельная небольшая книжка. Ее содержание меня совершенно поразило. Это был совсем другой Брехт. Это была проза без малейшей поэтичности. Я бы сказал, что это проза даже антипоэтичная, ироническая проза; очень точная ирония, но никак не поэзия. Практически цикл из каких-то абсурдных анекдотов, происходящих с воображаемой личностью. Причем с личностью явно незаурядной, умной, ироничной и при этом всегда какой-то до паразитического объективной. Он всё время анализирует мир вокруг себя и каждый раз дает ему оценку в виде остроумных наблюдений. Он везде, буквально во всем видит парадоксальность нашей действительности. Причем всё это не на уровне каких-то там отдельных частных, личностей. Нет! Хотя, конечно, это таким и может показаться на первый взгляд. Я даже в качестве эпиграфа к циклу поставил одну из остроумнейших сентенций, которую высказывает господин Койнер. Это та его история, в которой один из его знакомых подходит к нему и спрашивает: “А чем вы сейчас занимаетесь, господин Койнер?”<sup>41</sup>. А он отвечает: “О! Я очень занят. Я готовлю свое очередное заблуждение”<sup>42</sup>.

– Вы сами переводили текст?

– Сам. Пришлось, конечно, много повозиться. Прежде чем скомпоновать цикл, я все тексты прочитал в оригинале. Это, как правило, небольшие истории – в полстраницы, в четверть страницы, максимум в одну стра-

---

<sup>40</sup> «Keunergeschichten».

<sup>41</sup> “Над чем вы работаете?”

<sup>42</sup> “Я очень занят. Я готовлю свое очередное заблуждение”.

ницу, немножко парадоксальные анекдоты. Некоторые из них жизненно иронические, другие политические.

Я в общем выбрал пять из этих историй и расположил их так, чтобы самая большая и центральная по своему значению – «Если бы акулы были людьми» – была финальной частью.

– А чем вы руководствовались в выборе историй?

– А тем же, чем и всегда: я прежде всего выбирал тексты, которые мне интересны, в которых я чувствую что-то очень близкое к моим мыслям. Это должно быть таким, как будто писатель или поэт высказывает то, что я хотел бы высказать сам. Поэтому, естественно, что выбор текста всегда у меня субъективен, то есть он должен соответствовать каким-то моим идеям, быть связанным с моими жизненными взглядами.

– Состав инструментов в каждой части опять, как и в предыдущих циклах, постоянно варьируется. И опять же совершенно новый.

– Да, конечно. Я здесь опять же немало думал над выбором тембров. И я бы сказал, что он в своем характере совершенно противоположен всему тому, что я делал раньше. Мне кажется, что этот состав очень хорошо связывается с брехтовскими текстами. Здесь я взял инструменты, которые лучше всего передают характер этого ироничного и очень интеллигентного текста Бертольда Брехта. Это: кларнет пикколо, альтовый саксофон, труба, тромбон, рояль, контрабас, ударник и фортепиано.

– Такой состав очень напоминает эстрадно-джазовые коллективы начала 20-х годов.

– Но джазовой музыки здесь фактически нет. Может быть, только в последней части есть элементы джаза, то есть возможны какие-то прямые аллюзии с ним. Но я бы сказал, что они очень неясные, что-то вроде free jazz'a.

– Вы когда-нибудь сочиняли в джазовом стиле?

– Я вообще всегда интересовался джазом, всегда относился к нему как к серьезной музыке, а не как к развлекательной, прикладной. Я пытался писать джазовую музыку для театра и кино, хотя, откровенно говоря, мне это давалось довольно трудно. Для сочинения такой музыки должен быть специфический талант. Не каждый из нас может сочинять и играть в джазовой манере. Далеко не каждый хороший и отличный даже музыкант обладает даром джазовой импровизации, джазового свинга.

– Однако тем не менее, джазовые элементы, даже целые фрагменты часто появляются в ваших сочинениях. Взять хотя бы «Пену дней», Сонату для саксофона и, особенно, Фортепианный концерт.

– И тем не менее, сочинение в джазовом стиле – это для меня всегда было проблемой.

Состав я использовал таким образом: вступление – это хоральная небольшая заставка, quasi-торжественная, иронически торжественная. Играют – квартет духовых с контрабасом. Стили- стически это напомина-

ет, по-моему, «Музыку для одиннадцати духовых и литавр»; первая часть – «Мудрость мудреца в его осанке» – духовые, как солирующие инструменты, ударные; вторая часть – «Слуга смысла» – только певец и рояль. Причем рояль играет то в такой как бы пуантилистической манере, то в виде аккордовых последований; третья часть – духовой квартет и чтец. Эта песня – «Форма и содержание» или «Форма и материал», если перевести точнее – стоит в центре цикла. Она написана вообще таким образом, что бы не было никакого пения. Вокалист-тенор только читает текст. Здесь нет даже *Sprechstimme*. Только простейшая мелодекламация. А всё сопровождение нарочито точечное. Инструменты здесь: кларнет-пикколо, саксофон, труба и тромбон. Причем всё здесь абсолютно рассчитано. Буквально каждая нота. Я вообще здесь ничего не сочинял нарочно, а только сделал схему и далее уже по ней строго выставлял звуки, тембры, чередование тембров, динамические оттенки, ритм длительностей, то есть всё было предусмотрено, практически, до написания музыки. Весь материал здесь получился до крайности асимметричным, то есть буквально ни одного повтора, никаких повторов.

Серия здесь: *b, es, as, a, d, fis, c, cis, e, g, h, f* – и за каждым звуком, как видите, закреплена только одна длительность, но длительности эти взял не от этой серии, а от серии из первой части.

– То есть в цикле работает сразу несколько серий?

– Да. Их здесь четыре.

– Техника такого письма идет от булезовских квадратов?

– Естественно, от них.

– У вас сохранилась схема?

– Я даже специально приготовил её для этого разговора и могу её показать, если это вам интересно.

– Конечно интересно. Но, если вам не трудно, то покажите всё это и в нотах то же.

– Ну, хорошо...

...в первой части используется серия: *d, es, g, e, as, c, f, b, h, fis, a, cis*. За каждым её звуком закрепляется определенная длительность, начиная от тридцатьвторой. Далее звук *ми-бемоль* – это шестнадцатая, *соль* – шестнадцатая с точкой, *ми* – восьмая и так далее, то есть под каким числом идет нота в серии, столько в ней тридцать вторых. Затем я эти длительности перенес, как я уже сказал, и в серию третьей части. И теперь получается, что “*си-бемоль*” – первая нота в этой серии – это восемь тридцатьвторых или просто четверть (в первой серии она восьмая по счету), “*ми-бемоль*” – две тридцать вторых или шестнадцатая (в первой серии она вторая). Ну, и так далее<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Вторая серия – *fis, a, cis, e, h, f, c, g, d, b, es, as*. Третья серия – *b, es, as, a, d, fis, c, cis, e, g, h, f*. Четвертая серия – *g, h, f, des, as, b, a, fis, c, d, es, e*.

– Вы говорили, что и интервал вступления отдельных звуков в общем ансамбле тоже просчитан.

– Да. Вот здесь я как раз и применяю булезовские квадраты. Здесь, как видите, если брать диагонали из цифр, то каждое из чисел дает ноту, соответствующую времени вступления одного звука после другого.<sup>44</sup> Так же связана с первой серией и серия динамических оттенков в третьей части. Звук *ре* – четыре пиано, *ми-бемоль* – три пиано, *соль* – два пиано, *ми* – одно пиано и так далее. Правда, эта связь нот и динамики не всегда у меня здесь, кажется, выдержана. И здесь, кстати – я вспомнил, есть и еще и такая закономерность: до семнадцатого такта проходят первые шесть проведений звуковой серии, а потом проходят другие шесть её проведений, и, соответственно, я меняю динамическую логику на обратную, то есть даю её ракоходное движение, то есть теперь уже не последний звук – *до-диез* – четыре форте, а первый звук. В общем, сплошной формализм. Очень жесткий. И это совершенно не случайно, а абсолютно сознательно и намеренно. Ведь всё, что происходит в музыке, оно здесь полностью соответствует тому, что происходит в тексте: господин Койнер рассказывает о том, как он работал однажды у садовника и подстригал лавр, посаженный в кадку; при этом он всё время старался получить форму шара и стриг его до тех пор, пока от лавра не остался совсем маленький кустик в виде шара; шар получился, другими словами, форма была достигнута, но зато исчез сам лавр, то есть исчезло само содержание, сам материал. Для меня это как пародия на нашу жизнь...

А четвертая часть – это «Встречи»; она написана для певца и контрабаса. Пятая часть «Если бы акулы были людьми...» – в цикле самая важная. Это часть, которая напрямую связана с политическими мотивами. И я её писал абсолютно с определенными ассоциациями на нашу коммунистическую действительность.

– То есть вразрез с Брехтом?

– Брехт был убежденным коммунистом. И его памфлет антифашистский. Но для меня между нашим коммунизмом и немецким фашизмом, практически, никакой разницы нет. Это два варианта одного и того же состояния общества, одной и той же диктатуры. И я не знаю, кто принес больше зла: Сталин или Гитлер. Они друг друга стоят. Это родные братья. И когда такие акулы, как они, становятся людьми, вождями, то и весь мир, и искусство они заставляют служить себе. А в результате, как у Брехта: пишутся “прекрасные” картины с изображением акульих зубов или акул в роскошных

---

<sup>44</sup> В квадратах Булеза ноты заменяются цифрами. Каждый следующий ряд (сверху – вниз) – это та же серия (или её инверсия, если выписываются два квадрата), записанная от следующего по высоте звука. В данном случае серия пишется, начиная со звука *си-бемоль*, затем от *си*, от *до*, *до-диез* или, соответственно, в цифровом выражении – от восьмого, от девятого, от шестого. Всего, таким образом, получается двенадцать позиций серии, но в цифровом выражении.

нарядах, пишутся акульки пасти похожие на парк, где много “развлечений” среди акульих зубов, и в театрах представляются героические рыбки, с восторгом заплывающие в эти пасти, и музыка так красива, что все эти рыбки, замороженные её звучанием, сами по себе устремляются в эти акульки пасти. Как видите текст здесь прекрасный.

– Произведение было сразу исполнено?

– Нет, конечно.

– А почему “конечно”?

– А потому, что вдова Бертольда Брехта – Елена Вайгель заняла сразу очень резкую, отрицательную, позицию. По её словам, Брехт не хотел, чтобы кто-нибудь, кроме Пауля Дессау и Ганса Эйслера, писал музыку на его тексты. Практически, она наложила вето на исполнение сочинений любых других авторов. Только после её смерти берлинская опера исполнила это сочинение. Пел замечательный тенор – Хорст Хистерманн, а дирижировал очень хороший музыкант Йохим Фрейер. Я был на этой премьере<sup>45</sup>. Естественно, не по командировке Союза композиторов, а за свой счет и по приглашению моего друга музыковеда Гюнтера Майера.

---

<sup>45</sup> 20 .02.1968.

Это сочинение было написано мной по просьбе двух английских пианистов Сьюзан Брэдшоу и Ричарда Родней Беннетта, который, к тому же, хороший и довольно известный композитор. Премьера состоялась в Лондоне 16 февраля 1968 года. Сочинение потом играли довольно часто. Особенно много с ним выступали братья Контарские – Альфонс и Алоиз. Они играли его много раз во время гастролей в Германии, в Италии и других странах. У нас оно лучше всего, по-моему, было исполнено в Москве Алексеем Любимовым и Борисом Берманом. К сожалению, не помню, где всё это происходило: то ли в институте Курчатова, то ли на клубе у Фрида в Доме композиторов. Жалко, что Борис потом вскоре эмигрировал. Замечательный музыкант. Очень любил нашу музыку и играл много мировых премьер сочинений и Шнитке, и Губайдулиной и других композиторов. Этот фортепианный цикл и сейчас играют часто. Вышло даже три компакт-диска с разными исполнителями: два во Франции и один в Германии. Кроме того, у меня есть масса кассет с концертов из Америки, Финляндии и так далее.

Построено сочинение как трехчастный цикл. Материал во всех частях один и тот же – это серия двенадцатитоновая, которая в каждой части трактуется по-разному. Серия такая: *es, d, g, as, ges, c, des, c, h, b, a, f, e*. Но собственно додекафонного письма там, всё-таки, нет.

Идея цикла – это просто как бы разных три взгляда на один и тот же материал. Я даже в начале хотел каждой части дать специальный заголовок, то есть как самостоятельной пьесе, но потом их снял. Первая часть должна была называться «Мелодии», вторая – «Гармонии», третья – «Ритмы».

– А почему именно такие названия?

– Потому, что в первой части весь материал в основном развивается мелодически и полифонически. Я имею в виду... вот этот вот кластер и эти репетиционные движения, то есть серия здесь трактуется исключительно как выразительный мелодический материал. Во второй части она уже превращается в аккорды. Здесь у меня происходит как бы такое что ли исследование обертонового спектра этих аккордов: пианист, сидящий слева, беззвучно нажимает на те или иные ноты и в конце вообще нажимает локтями всю клавиатуру, а пианист же, сидящий справа, играет как раз те ноты, которые и должны вызвать совершенно определенные обертоны из всего того материала, который заложен в "беззвучных звуках" или кластерах левого рояля... Здесь должно быть достигнуто такое же, как и там, звучание как бы закулисного, хорового эхо. Эта часть медленная: аккорды – хоралы и аккорды – арпеджио. А финал начинается так, что сразу вызывает некоторые аллюзии со Стравинским. И, по-моему, в первую очередь с «Весной священной». Я очень вообще люблю "русского Стравинского", и особенно то, что он сделал в области ритма. Но здесь никакого сознательного подражания у меня не было. И в этот финал проецируется, как отражение, всё то,

что было в первых двух пьесах. В частности, здесь есть как бы проекция числовых закономерностей серии на закономерности ритмического материала, то есть логика построения и развития этого материала непосредственно вырастает из числовых значений серии звуков. Ритмика всё время имеет тенденцию к усложнению, идет всё время борьба регулярного и нерегулярного ритма и здесь очень оказывается важной игра пауз.

— Такая игра потом появится и в Фортепианном трио, в его третьей части, и затем еще в «Точках и линиях» и в более поздних сочинениях?

— Да. И это будет и в Октете.

В том, что касается пауз, то их огромная роль в организации материала мне стала особенно ясна после глубокого, очень серьезного изучения Веберна и также Дебюсси. Именно их музыка дает возможность особенно ясно осознавать тот факт, что паузы, естественно, при соответствующем звуковом материале, могут “звучать”, то есть могут быть наполнены иногда очень большим смыслом. И такие паузы — это не дыры какие-то, не формальные молчания, нет — это очень важный элемент текста. И поэтому, когда я работаю с исполнителями, я постоянно прошу их не укорачивать и не удлиннять эти паузы, ни в коей мере не искажать пропорций между ними.

— В последней Сонате для кларнета и фортепиано такая “драматургия пауз” приводит к очень сильному воздействию на слушателя.

— Да. Я с вами согласен. Там, кстати говоря, я использовал совершенно точно выстроенный ряд прогрессирующих пауз. Причем звуковой материал постепенно сжимается, а паузы соответственно всё больше и больше увеличиваются. И каждый раз, когда это слушаешь, то замечаешь, как нарастает в тебе какое-то внутреннее напряжение. Странное, но, тем не менее, объективное явление. Мне об этом не раз говорили слушатели. Образуется какое-то особое парадоксальное явление — крещендо из молчания, из тишины. Очень странная и интересная закономерность.

### ***ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО***

***(1967)***

«Три пьесы для виолончели и фортепиано» я написал по просьбе Наташи Гутман, прекрасной виолончелистки. Ей же это сочинение и посвящено. По её просьбе было написано еще потом три сочинения. Это Соната для виолончели и фортепиано в 71 году, Виолончельный концерт — тоже 71-й год и Концерт для фагота и виолончели с оркестром.

Премьеру «Трех пьес для виолончели и фортепиано» она сыграла в Малом зале консерватории<sup>46</sup>. А вот со всеми другими её заказами происходила одна и та же история: сколько она не собиралась их исполнить, но так и не исполнила. Особенно обидно было за Двойной концерт для виолончели и фагота. Это один из тех концертов, который, как мне кажется, один из наи-

---

<sup>46</sup> 11.05.1968. Москва. Солисты - Наталья Гутман и Борис Берман.



более получившихся у меня. И, тем не менее, вот, пролежал десять лет, дожидаясь своего исполнения.

«Три пьесы...» же игрались с самого начала довольно часто. Мне очень нравилось исполнение Зигфрида Пальма с Контарским. И замечательно их играл Иван Монигетти с Алексеем Любимовым. Он, кстати говоря, был первым, кто записал свое исполнение на пластинку. Это одна из самых лучших записей, одна из самых близких к тому, что там надо было делать. Поразительно точное исполнение.

Сочинение небольшое, но очень, как мне представляется, с высокой концентрацией материала, концентрацией мысли. Как мне говорила Валентина Николаевна Холопова, его можно воспринимать даже как своего рода микросонатный цикл. Конечно, я об этом не думал, когда сочинял, но сейчас я не могу с этим не согласиться.

Весь материал цикла выводится из одной и той же серии: *es, h, c, fis, cis, d, a, b, g, as, e, f*. Но, естественно, каждая часть по-своему использует серию...

— Когда вы говорите о том, что каждая часть по-своему использует серию, что вы имеете в виду?

— Ну, прежде всего, разную работу с серией, разную манеру её расчленения, то есть поочередное внимание к разным элементам серии, к разным её участкам. Согласитесь, что когда вы слушаете последнюю из этих трех пьес, вы никогда в жизни не подумаете о том, что её материал двенадцатитоновый, серийный, искусственно созданный. Она воспринимается как совершенно традиционная обычная мелодическая ткань. И гармонии здесь вполне традиционные. Но зато вторая часть вся пуантилистична. Её ткань буквально рвется на глазах на множество точек с резкими и самыми неожиданными акцентами: очень много нервных пуантилистических пауз, очень много пиццикато у виолончели и такие же есть резкие вспышки нот-точек у рояля. А в центре — контраст: экстатический как бы взрыв.

— И затем опять же, как это часто у вас бывает, истаявающий, уходящий финал. Такой же тип финала есть и в Фортепианном трио, и в «Романтической музыке», и в некоторых других сочинениях.

— Конечно, третья пьеса здесь очень важна в драматургическом отношении: виолончель играет страшно напряженно, высоко, в скрипичном ключе. И, кстати, в Фортепианном трио она играет у меня даже выше скрипки. И здесь почти всё время она играет тоже во второй и даже третьей октаве — всё крайне напряжено, крайне. А у рояля только краткие звуки, потом аккорды и опять звуки, то есть как бы отдельные такие краски — звоны, удары. В принципе, его функция в третьей пьесе — это, прежде всего, имитация колокольности. И всё это я, фактически, потом повторил в последней — четвертой — части Фортепианного трио.

Это пьеса для кларнета, фортепиано и ударных инструментов. Написал я её очень быстро. А история её такая. Лева Михайлов – замечательный кларнетист, с которым мы очень много работали вместе и которого я очень люблю, один из самых прекрасных исполнителей нашей новой музыки, как профессор Московской консерватории имел право давать раз в год Малом зале собственный концерт; и он попросил меня обязательно и не позже первого января написать для него сочинение, в исполнении которого могли бы принять участие Валентин Снегирев – прекрасный ударник и тоже профессор консерватории, и пианист Борис Берман. Концерт состоялся 20 января, где «Ода» была сыграна очень хорошо.

Произведение одночастное, но в этой одночастности сконцентрирован целый ряд разных эмоциональных сфер, которые здесь как своеобразная аллюзия на танцы, на песню, на борьбу, на богослужение и даже на такой как бы экстатический разгул страстей. Но в целом – это, прежде всего, музыка траурная, потому что здесь всё направлено к возвышенной, скорбной коде, эпилогу. Она начинается сразу после вот этой общей паузы или, если хотите, “минуты молчания”, которая обрывает совершенно неожиданно общую линию развития<sup>47</sup>.

Партия кларнета – это, практически, партия большого концертующего солиста, и его огромное соло в финале – это важнейший драматургический момент всей формы. Именно здесь становится ясно, почему сочинение названо «Ода», поскольку здесь партия кларнета – это настоящая эпифания.

Всё сочинение построено на непрерывном чередовании, взаимодействии двух идей: конструктивной и деструктивной. В начале появляется одна нота у кларнета, она начинает “раздуваться”, деформироваться, но затем разрушается вот этим пассажем рояля и ударных. У кларнета теперь всё время только короткие мелодические реплики, которые и рояль и ударник всё время разрушают своими экстатическими вспышками. В конце концов, вся ткань становится нервной, хаотичной, антимелодичной. Фактически, первые две трети «Оды» идут по пути разрушения, деструктивности мелодического начала и превращения всего материала как бы в нервную, экзальтированную “звуковую пыль”. В кульминационной зоне – сплошная алеаторическая импровизация. Это своеобразная вакханалия деструктивного начала, и когда эта линия достигает своего пика – сорок пятый такт, наступает неожиданное: генеральная пауза, после которой происходит резкий слом, причем и тембровый, и фактурный и, самое главное, смысловой. И, кстати, запись этой алеаторики была изначально сделана мною в виде такой как бы графической картинки, на которой изображалась разная символика, относящаяся к разным приемам разработки отдельных звуков, кластеров, динами-

---

<sup>47</sup> Tempo libero.

ки. Но потом я отказался от нее и перевел всё в эту вот обычную нотную запись.

Кларнет выступает в «Оде» как солист-протогонист. Он играет здесь абсолютно мелодическую музыку. Ударные же инструменты, после *tom-tom*’ов, бонго, всяких тарелочек, вдруг переключаются на низкий *tam-tam*, а рояль начинает играть на струнах, то есть и у него происходит тембровый сдвиг, поскольку на клавишах он теперь до конца сочинения больше не играет. И весь эпилог «Оды» – это длинный мелодический монолог кларнета, сопровождаемый щипками на струнах рояля и редкими ударами колокола и тамтама. Колокол здесь появляется впервые, и это тоже опять тембровый сдвиг в драматургии ударных инструментов.

Вся пьеса заканчивается, как и некоторые другие мои сочинения, трехкратным повторением, утверждением одной и той же ноты *re*, с которой она, собственно, и начиналась.

Колокол записан без определенной высоты, но лучше, всё-таки, чтобы это была нота не *re*, а любая другая, чтобы не получалось октавное звучание. Особенно хорошо, по-моему, здесь у колокола звучит *до-диез*.

Сочинение серийное. Но серия здесь опять же трактуется таким образом, чтобы реализовать обе идеи, то есть и конструктивную, и деструктивную. Как это происходит в первом случае, я думаю, понятно, а во втором случае от нее просто, практически, мало что остается, поскольку она расчленяется на различные сегменты; те, в свою очередь, всё время преобразуются, всё время меняются, так что установить здесь какую-либо закономерность, если это очень хочется, можно только умозрительно, поскольку главная задача здесь как раз – была разрастание всеобщего хаоса. От всего, что было здесь, остались только очень затененные аллюзии. Они есть, но всё это очень неустойчиво и очень неопределенно совсем.

Пьеса небольшая. Она идет около семи минут, но при всей этой краткости, она очень концертантная.

– Произведение воспринимается как определенно программное, если не сказать больше.

– Видите ли, я не люблю расшифровывать такие вещи. Это совсем не важно. Главное то, что вы слышите в музыке, а не то, с какой программой она пишется. Но раз уж вы об этом заговорили первый, то я должен вам признаться, что такая программа здесь была у меня. В свое время мне пришла в голову мысль, что кульминация «Оды» должна быть сделана не в нотах, и даже не в графике, – всё это пришло позднее, а в виде особого коллажного монтажа из различных фотографий и вырезок из кубинских газет.

– А при чем здесь Куба?

– А при том, что главное действующее лицо, с судьбой которого я связывал свою музыку в этом сочинении, был кубинский революционер Че Гевара – человек с удивительной и яркой, и трагической судьбой. Так что здесь вполне было возможно, наверное, и другое название, например,

«Ода памяти Че Гевара».

Но я вообще не люблю программной конкретности, поэтому отказался и от такого коллажа, и от такого названия. Мне претил всегда всякий политический шлейф. А его бы обязательно мне навесили.

## «РОМАНТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА»

(1968)

«Романтическая музыка» написана мной в 68 году для замечательного швейцарского гобоиста Хайнца Холлигера, попросившего меня написать пьесу для него, его жены – арфистки Урсулы Холлигер, и струнного трио. Он планировал принять участие на фестивале в Загребе, в Югославии, вместе с французским струнным трио – «Trio a` cordes français»<sup>48</sup>.

Эту пьесу я, говоря откровенно, сочинял с удовольствием, потому что Холлигер – это один из самых лучших гобоистов нашего времени, один из самых больших современных музыкантов. К тому же, в последние годы он много и очень успешно дирижировал. В частности, был первым, кто на Западе продиржировал Скрипичный концерт Рославца с Таней Гринденко и записал его на пластинку.

– С Таней вы его познакомили?

– Да. Это был мой совет.

«Романтическая музыка» стала моим первым контактом с ним. Потом уже я написал по его просьбе «Соло для гобоя», затем для него и его друга Орель Николе Концерт для флейты и гобоя с оркестром, и еще позднее, по-моему, в 86 году, Концерт для гобоя с оркестром, который он неоднократно играл не только в Германии, но и других странах.

Эта пьеса несет в себе черты двойного концерта, поскольку кроме гобоя в ней есть и достаточно развернутая партия арфы. Я имею в виду виртуозную каденцию для арфы соло. Струнное трио выписано довольно тщательно. В чем-то этот материал предвосхищает тот, что я сделал в следующем году в Струнном трио. Кстати говоря, как выяснилось в процессе сочинения, писать для струнного трио труднее, чем для струнного квартета.

Пьеса одночастная и глубоко лирическая, поскольку в ней очень большую роль играет мелодический материал. И может быть, это покажется странным, но для меня эта музыка чем-то очень близка Малеру. Сколько раз я потом, уже много лет спустя, ни возвращался к ней и снова ни слушал это сочинение, каждый раз мне почему-то кажется, что это одно из тех моих сочинений, которые можно назвать самыми близкими Малеру и по духу, и по букве. Хотя внешне это, возможно, ничем особенно себя и не проявляет. Но здесь очень много от его драматургии. Например, её стремление нара-

---

<sup>48</sup> Премьера состоялась 16 мая 1969 года.

щивать экспрессию чувств постепенно, проходя, так сказать разные этапы напряжения. Вот видите здесь, если идти по ремаркам, то получается такая закономерность: анимато, аджитато, экспрессиво, мольто экспрессиво. Мне даже тогда хотелось всё довести до аппассионато, но потом это как-то отпало само собой. И есть здесь и такая же полифония тембров, которой так много у Малера. Это такая стереофоничность пространства, когда один из тембров звучит как бы ближе к вам, а другие в отдалении. Причем на первом плане может оказаться любой инструменталист. Мелодические линии этого плана, как правило, выделены и в ритмическом отношении. Это обычно более крупные длительности, чем у голосов второго плана.

Здесь есть и еще одна важная деталь в решении тембровой палитры. Когда я решил писать это сочинение, то попросил Холлигера изобразить мне на двух страницах все основные технические приемы игры на гобое, все его технические возможности. И Холлигер прислал мне подробнейшие характеристики регистров гобоя, в том числе и такие новые как двойные флажолет, например. Двойной флажолет появляется у меня на протяжении, практически, всего произведения в виде такого страшного, как бы мертво звучащего тритона *ре – соль-диез*. И еще я использовал один совсем интересный прием – тройные ноты с трелью четвертитонами. Они появляются в кульминации. Очень эффектный прием, но и очень сложный для исполнения. К тому же Холлигер мне подробно написал в каких регистрах и как звучат резкое форте и резкое пиано, где это хорошо, где плохо, где *frullato* получается, а где нет (хотя я его на гобое, честно говоря, совсем не люблю). И кроме того, он очень подробно расписал мне технику игры четвертитонами.

Я конечно, как вы понимаете, не стремился использовать полностью все эти возможности, поскольку сочинение – это не выставка всех галантерейных товаров. Здесь всё писалось с достаточной экономией средств. Я, во всяком случае, старался, чтобы и новые, и старые приемы игры для гобоя не мешали друг другу, то есть чтобы всё воспринималось органично. Двойной флажолет тритоном *ре – соль-диез* во второй октаве появляется уже вначале и затем возвращается неоднократно, как своего рода такой лейт-знак что ли, лейтмотив. Четвертитоны играют здесь тоже исключительно важную роль. Их значение потом стало всё более и более возрастать в моей музыке. Но везде работа с ними – это работа чисто мелодическая, это работа связанная с непрерывным варьированием, с усилением экспрессивности музыкальной интонации. И у меня, практически, нет ни одного сочинения, где бы четвертитоны трактовались конструктивно, формально. И в этом отношении моя трактовка четвертитонов полностью противоположна их трактовке тем же Алоизом Хаба.

– Но у вас, по-моему, нет четвертитонового письма в вокальных партиях, хотя казалось бы человеческий голос имеет здесь очень большие возможности и даже традиции, если брать те же восточные культуры.

– Правильно. Традиции здесь, безусловно, огромные. Но я шенно не переношу четвертитонов у певцов, поэтому-то вы и не нашли их у меня. Мне кажется, что такого рода модификации интервалики – в треть тона, в четверть тона – у певцов всегда производят впечатление фальши. По крайней мере со мной всё происходит именно так. Зато у гобоя это получается прекрасно. И хорошо это звучит также у фагота. А из струнных инструментов лучше четвертитона звучат у виолончели. Четвертитоны у этих инструментов звучат для меня как что-то очень интимное. И, как ни странно, но мне кажется, что во всех этих четвертитоновых интонациях есть у меня что-то связанное с интонационностью глубокой лирики Чайковского, особенно с теми, в которых есть особая боль, болезненность даже, как это можно услышать в его «Евгении Онегине» или той же Шестой симфонии.

Форма пьесы довольно обычная, хотя определить её в согласии с нашими учебниками я не берусь. Мне вообще кажется, что это вопрос не сегодняшнего дня, а завтрашнего. Очевидно, нужно время, чтобы накопить соответствующие факты, как-то разгрести, что ли, всю эту кучу нового в музыке, а потом уж определить, что в ней жемчужина, а что экзотическая шелуха. Но какие-то элементы трехчастности, конечно, здесь есть.

Начало – это большое соло гобоя, потом вступает арфа и струнное трио. Весь этот материал начинает развиваться, и кульминация – начало семидесятих тактов – это кластеры, глиссандо у арфы, отдельные аккорды у гобоя, и вот эти тройные ноты с четвертитоновыми трелями. Затем идет очень долгий спад и потом две развернутых каденции арфы соло и гобоя. Получается, как видите, реприза на начальные каденции гобоя и арфы, то есть образуется та трехчастность, о которой я только что сказал.

– Реприза каденций к тому же и зеркальная.

– Да, она зеркальная.

И в самом конце – кода; она синтезирует почти всё, что было до сих пор, и затем всё уходит к верхнему *си* третьей октавы. Это, практически, предел для гобоя. И не все гобоисты могут хорошо сыграть такой звук. Но Холлигер – замечательный мастер и у него здесь, конечно, никаких проблем не было. Музыка как бы истаявает, уходит в небеса.

– Вы очень любите такие окончания.

– Люблю. Что же в этом плохого?

– Напротив, красиво, хорошо.

Эдисон Васильевич! Правильно ли я понял, что основной вариант серии – это *e, ges, f, h, c, a, es, d, cis, g, b, as*.

– Я, честно говоря, не помню. Мне нужно посмотреть свои записи... Да, это она и есть. Только опять же серийная техника здесь очень условна. Полные проведения серии есть, но их очень мало. Больше всего у гобоя в начальной каденции. А так всё время она разбивается на отдельные сегменты.

– В основном по три звука.

– Да. Но есть и другие варианты. Есть сегменты и по шесть звуков. Например, из первой шестерки у струнного трио после каденции арфы... а дальше у арфы и гобоя – это вторая шестерка. Работа с серией очень свободная. Но как это и почему так сделано, я, практически, сейчас сказать вам не могу. Я вам уже не раз говорил, что вся эта кухня для меня исчезает сразу после того как готово сочинение. Важно только одно, как всё это звучит, получилось ли то, что было внутри тебя. А остальное не важно. Если бы конечно я шел чисто формальным путем, а не искал всё время в себе звучание материала, который выходит из под карандаша, то наверное это бы и не забывалось. Но честное слово, это так неважно, что и говорить об этом не хочется.

– Тогда зачем появлялись на свет ваши аннотации?

– Ошибки молодости, Дима. Пока сам учился, открывал для себя что-то новое, то хотелось, наверное, скорее сообщить об этом и другим, заявить, так сказать, о себе... Но сейчас всё это отошло на десятый план. Тот, кому дано понимать, чувствовать природу музыкального материала, он это обычно впитывает подсознательно. Можно, конечно, идти и по учебникам, но они никогда не дадут тебе того, что есть ты сам. Как упражнения, наверное, это и не плохо, и даже, наверное, полезно. Но только как упражнения. То, что я пишу, повторять уже никому не нужно. И моя техника – это не техника скажем Шёнберга или там Мессиана. Ее не нужно разлагать, растаскивать на отдельные части. Здесь всё по-другому. Здесь нельзя одно отделять от другого. Это не что-то отдельное в смысле приемов. Здесь всё сплавлено настолько, что я и сам не знаю теперь, из чего и как это складывается, когда пишешь музыку. Я слышу её и не могу её не записывать.

## «ОСЕНЬ»

(1968)

Это пьеса для тринадцати певцов, но это не хоровое произведение, хотя у нас впервые её услышали с большим хором Бориса Тевлина,<sup>49</sup> здесь тринадцать сольных партий. Мне казалось до этого, что при такой сложной манере письма и при такой изощренной ритмике хоровое исполнение, практически, невозможно, но он утверждал, что если использовать *divisi* при исполнении каждого из голосов, то есть, попросту говоря, если расписать партитуру так, чтобы появились более легкие вокальные партии, то это сочинение можно петь и в хоре.

– И, по-моему, это получилось очень неплохо.

– Да, они пели поразительно чисто и абсолютно вместе.

Но всё же писалось это сочинение прежде всего для ансамбля солистов.

Это был заказ от вокального ансамбля из города Братиславы.

---

<sup>49</sup> Исполнение прошло в Рахманиновском зале и имело огромный успех.

- Вы были знакомы с ними?
- Нет, они просто прислали мне письмо.
- А что это за ансамбль?
- Совершенно не помню.

Так вот, поскольку я еще никогда не писал для подобных составов, то мне было интересно попробовать. Заказ, естественно, безденежный, как и многие в моей жизни. У меня из Чехословакии было три таких заказа. Первый – это Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных<sup>50</sup>, второй вот – «Осень» и третий – Концерт для английского рожка с оркестром. Правда, последний заказ я пока еще не выполнил. Но мне очень хочется написать такое сочинение. Это интересно – английский рожок – инструмент, обладающий очень большими выразительными возможностями и многие из них еще не открыты...

«Осень» написана на стихи Велимира Хлебникова, которого я всегда очень любил. Текст составлен мною из первых строк его поэмы «Поэт» и двух стихотворений: «Осень», «Осенняя...».

- Удивительное сочетание имен среди ваших любимых поэтов.

– Я же не говорю, что люблю всего Хлебникова. Это, конечно, не так. У него есть, как скажем и у того же Кручёных, какие-то поиски слов и новой поэзии, которые мне далеки. Меня влечет к нему совсем иная сторона – стихотворения, написанные абсолютно как вся та прекрасная музыка слов, которую я любил и у Тютчева, и у Пушкина, и у Блока. И вот как раз эти три стихотворения, которые я выбрал для своего цикла «Осень» – они все написаны в таких вот настоящих высоких традициях пушкинской поэзии. Это удивительный пример точности выбора слов и распределения их в стихах. И наполнены они, как это часто бывает у того же Пушкина, оригинальными пейзажными аллюзиями, и, при всём этом, имеют какой-то второй план с глубоким внутренним содержанием.

Распределение голосов в цикле такое: первый хор написан для женского состава, второй – для мужского, третий – для всех тринадцати солистов. Женских голосов семь – четыре сопрано и три альты, мужских – три тенора и три баса, то есть по сравнению с другими составами, скажем, с той же известной вам вокальной группой «*Groupe vocal de France*», здесь на одно сопрано больше.

Цикл трехчастный, но небольшой, миниатюрный даже. Идет около девяти минут. Всё сочинение основано на одной двенадцатитоновой серии, которая имеет различные трактовки в каждой из частей, особенно в первой и второй<sup>51</sup>. Первая и третья части написаны в основном в полутонах, такими неяркими, незаметными звуковыми мазками. А вторая часть – контрастна и первой и третьей. В ней есть даже какой-то театральный элемент. Это дру-

<sup>50</sup> Сочинение написано для ансамбля «*Musica viva Pragensis*».

<sup>51</sup> Серия: *gis, h, c, g, d, e, fis, cis, a, es, b, f*.



гой звуковой мир, как бы более реальный. Здесь даже иная манера хорового письма.

Я в этом сочинении впервые воспользовался техникой, которую использовал в своих хорах Луиджи Ноно, то есть слово часто здесь расчленяется на слоги и звуки. Причем слоги делятся не только между родственными голосами, но и разными – от сопрано к альту, от альту к тенору, от тенора к басу и так далее. И иногда слова даже как бы перекрещиваются в пространстве, проходят одно сквозь другое. Мне нравится такая фактура слов в хоровом исполнении. Получается иногда удивительная тембровая перекраска отдельных слов: слово как бы проживает короткую, но многотембровую жизнь. Однако каждый акцент в том или ином слове абсолютно всегда подчеркнут более крупными длительностями или небольшим сгущением тембра. Ведь в противном случае содержание поэтического текста могло бы ускользнуть от слушателя. На мой взгляд, такое тембровое перекрашивание слова для слушателя не только не помеха, но и определенная радость. Это для него как общение с акварелью или, может быть, с пастельной живописью. Все краски очень тихие, очень нежные. Форте появляется только во второй части. Все голоса слышны как совершенно независимые линии, и вся звуковая ткань слышна во всех деталях. Прием у вас был использован и раньше в последнем номере «Итальянских песен».

– Да, верно, в последнем номере. Я как-то об этом сейчас забыл...

А вот если вы возьмете полифонию в «Живописи», так там у меня совсем другая полифония: все голоса настолько перемешаны, что, практически, невозможно выделить какой-то один, как независимый от других.

Кроме того, в «Осени» я использовал принцип незаметного появления quasi-тональных созвучий, напоминающих своей структурой некоторые аккорды из музыки предшествующих веков. Особенно много этого во второй части, в её конце. Здесь полифоническая фактура резко переходит в хоральную – идут целые цепи аккордов на словах “не надо делений, не надо меток”.

– Это, конечно, кульминация и, как почти всегда у вас в кульминациях, трезвучия.

– Да, они здесь появляются в разных местах, но эти трезвучия либо возникают как бы внутри более сложных сплетений голосов – что-то вроде “выплывающего света”, либо, наоборот, берется трезвучие и постепенно замазывается другими голосами, а в результате – всё время смены красок, смены света и так далее.

Но, хотя здесь и возможны аллюзии с хоровым письмом Луиджи Ноно, ничего в интонационном отношении здесь общего абсолютно нет. Это вообще иной стиль. Все, кто слушал это сочинение, не раз мне говорили, что оно, прежде всего, лежит в русле традиций русского хорового письма. У меня и самого здесь всегда возникает ощущение, что «Осень» – это

чисто русский пейзаж, который вы встретите не только у наших поэтов, композиторов, но и, конечно, наших художников типа Левитана.

Я писал цикл на даче в Амбрамцево и, когда я работал над этим сочинением, начались как раз чехословацкие дела – вторжение наших танков в Прагу. Я очень тяжело всё это переживал, и поэтому я специально выбрал некоторые строчки стихов, в которых как бы была моя скрытая реакция на эти очень нехорошие политические события. Это, конечно, текст не политический. Ни в коей мере. Но здесь есть много таких фраз Хлебникова, которые вдруг в свете этих событий обрели для меня совершенно иной смысл в то время, совсем иную краску.

– А почему всё же цикл не был исполнен чехословацким ансамблем?

– Как раз сразу после этих событий я получил письмо, в котором сообщалось, что ансамбль перестал существовать. В тот момент ведь многие чехи постарались уехать за границу. Наверное, и музыканты из этого ансамбля все или не все тоже покинули свою родину. Не знаю. Известно только, что ансамбль распался.

И до сих пор сочинение ни разу не было исполнено в Чехословакии.

– А где же прошла премьера?

– Во Франции в 69 году на фестивале в Руайане<sup>52</sup>. Пел ансамбль солистов французского радио под управлением Марселя Куро. Затем были еще другие ансамбли, но чаще всех в разных странах с «Осенью» выступал замечательный хор из Штутгарта – «Школа канторум», которым в течение многих лет руководил Клейтус Готвальд. Отличное исполнение сделали и ансамбль солистов гамбургского радио и солисты из немецкой государственной оперы ГДР.

– А у нас?

– У нас целиком оно пока еще не исполнялось<sup>53</sup>. Сейчас правда его выучил замечательный хоровой ансамбль, которым руководит Елена Растворова. Они же собираются записать его на диск.

## **«СТРУННОЕ ТРИО»**

**(1969)**

Это моё первое заказное сочинение от министерства культуры РСФСР. И кстати говоря, вторым моим заказным сочинением от министерства культуры, но уже, правда, СССР и через семнадцать лет, стал балет «Исповедь». Да и то, если бы не жесткая решительная позиция театра «Эстония», который очень горячо поддерживал этот балет, я думаю, что этого

---

<sup>52</sup> 30 марта.

<sup>53</sup> Хоры Бориса Тевлина исполняли порознь первую и третью части цикла. Первую часть исполнял «Хор молодежи и студентов» (женский состав), а третью – студенческий хор Московской консерватории.

бы заказа могло и не быть. И кроме того, я думаю если бы не сняли в то время Константина Саквы, который, практически, закрывал передо мной все двери, то никогда ни одна моя страница вообще не была бы приобретена. Лишь один раз, когда я был студентом консерватории, по-моему это было в пятьдесят четвертом году, мне вдруг позвонили из минкультуры СССР и предложили опубликовать первую и третью части из моего Фортепианного трио, а поскольку Трио было четырехчастное, то я воспринял всё это как своеобразное издевательство и, конечно, отказался от предложения, хотя денег в то время вообще не было никаких. И вот только с приходом на место Константина Саквы Михаила Владимировича Краснова министерство культуры СССР повернулось ко мне наконец, как избушка Бабы Яги, не задом, а передом.

- Вы были знакомы с Красновым?
- Абсолютно незнаком.
- Вы показали ему музыку балета?
- Нет. Просто он прислал на премьеру в Таллинн людей, которые очевидно дали ему очень хорошую информацию, и после этого он лично мне позвонил и предложил подписать контракт.

- А как дальше складывались ваши отношения с министерством?
- В общем неплохо. Совсем неплохо. Краснов с тех пор относится ко мне очень хорошо и, в принципе, именно он и добился, чтобы министерство купило у меня целый ряд сочинений. И даже добился того, чтобы была приобретена моя опера «Пена дней». Это была только его заслуга.

А почему я начал говорить об этих, в общем неинтересных, моментах своей жизни, хотя, как вы сами понимаете, без заказов композитору, практически, прожить трудно, иногда даже, в принципе, невозможно. И мой первый договор с официальными органами состоялся не у нас, а во Франции. Это было в 68 году. Здесь уже инициативу проявило французское струнное трио «Trio a cordes de Paris», которым руководил и руководит до сих пор замечательный музыкант Шарль Фрей. Именно он и добился того, что министерство культуры Франции прислало мне запрос и договор на моё сочинение.

- А как же они ухитрились оплатить свой заказ в те годы?
- Про деньги – здесь особая история, так что лучше не расстраиваться по пустякам.

Теперь о сочинении. Оно одночастное, длится где-то около десяти минут. Материал очень концентрированный в информационном отношении. Манера письма сложная, очень сложная, но зато само сочинение получилось довольно выигрышное. По существу это концертное Трио с тремя концертными солистами. И хотя в целом сочинение лирическое в своей драматургии, но в нем есть и несколько ярких драматургических взрывов, и вся структура ткани в общем совсем непростая.

Я здесь, кстати, по-моему, впервые, сделал такую прямую аллюзию с музыкой Шёнберга (в то время я уже знал его довольно хорошо). И хотя сочинения его позднего периода мне в целом нравятся гораздо меньше, чем остальные, тем не менее, его Струнное трио ор. 45 (его иногда называют «Трио с уколом в сердце») мне всегда нравилось. Это удивительное по выразительности, по какой-то глубине, по своему прозрению сочинение. Оно, по-моему, даже совсем как-то выпадает из его позднего периода. Я бы сказал, что это очень субъективное сочинение, какое-то глубоко прочувствованное, “пережитое”, если так можно сказать.

– Я думаю, что одна из причин такой, как вы её определяете, субъективной психологичности – пережитая им, незадолго до создания Трио, клиническая смерть.

– Возможно, даже очень возможно. Ведь всё последующее творчество Шёнберга – это абсолютно объективная музыка.

Я в память о нем и в знак своего безусловного уважения к этому композитору ввел в текст своего Трио две маленьких цитаты из этого его сочинения. Одна – это вот здесь, начиная со сто шестнадцатого такта<sup>54</sup>, а другая, совсем крошечная, она проходит у скрипки так, что её, практически, никто и не замечает – это заключительный раздел – она как бы растворяется среди других звуков. Даже исполнители её, как правило, не замечают. Это конечно аллюзии и не больше. И, к тому же, они не воспринимаются как инородный материал, поскольку я постарался и ввести их, и вывести максимально приближая к своему материалу. Однако сам подход к той же первой цитате – тремолирующие флажолет – это тоже напоминает характер материала, его звучание из шёнберговского Трио.

– Это очень похоже на вашу работу в Виолончельном концерте с *b-a-c-h*.

– Да, конечно. Эта интонация, которую там тоже мало кто замечает, но она имеет для меня определенный важный смысл.

Впервые Трио было исполнено в Париже «Trio a cordes de Paris»<sup>55</sup>. На премьеру меня, конечно, не пустили тогда, хотя я и был приглашен исполнителями. Затем его замечательно издали в «Универсальном издательстве». Но играется он сравнительно мало.

– Странно. В музыкальном отношении вещь, по-моему, почти безукоризненная.

– Мне тоже так кажется, но она требует огромного числа репетиций, а это сейчас далеко не каждый коллектив может себе позволить. Я думаю, что это основная причина, почему Трио сейчас играют гораздо меньше, чем раньше.

---

<sup>54</sup> По сто двадцать первый такт.

<sup>55</sup> 23 октября 1969 года, Париж.

– Вы сказали: “материал очень концентрированный в информационном отношении”. Что это означает?

– Только то, что музыкальная информация распределяется совершенно по-разному у разных композиторов. Есть композиторы, которые, как правило, предпочитают рассредоточенную в информационном отношении форму речи – это, например, Шостакович. Если вы возьмете его сочинения и в них какой-то отдельный фрагмент в два–три такта, то он ни о чем сам по себе не говорит: у Шостаковича всё распределено в большом пространстве, и, часто, ничего, кроме общих форм движения, в этих фрагментах нет, то есть, казалось бы, музыка в каком-то отношении даже некачественная; но это не так, потому что судить о ней можно только при восприятии целого – именно оно и производит глубокое на вас впечатление. И, наоборот, есть композиторы, подобные Веберну, у которых каждая нота имеет огромную ценность, каждая пауза дышит и живет, то есть каждый элемент музыкальной ткани буквально перенасыщен информацией – нет ничего случайного, общепотребительного, и при этом опять же вся ткань в целом, естественно, тоже имеет абсолютную ценность, как и у того же Шостаковича.

– Кроме этих цитат, очевидно, как дань Шёнбергу используется и серийное письмо? Правда, как я это воспринимаю, оно здесь совсем не шёнберговское, а скорее ближе веберновской додекафонной паутине.

– По своей природе моё письмо ни здесь, ни в других сочинениях на самом деле ничего общего ни со стилем Веберна, ни Шёнберга не имеет, но то, что, может быть, всё же я взял у Веберна, то есть такое же вот стремление к концентрации музыкальной информации на малом пространстве, увеличению ценности каждого микроэлемента музыкальной ткани – это во многих моих сочинениях есть. И моя музыка начинает по-настоящему жить только тогда, когда исполнитель не пробрасывает отдельные интонации, не бежит попусту вперед, а старается каждую из них прожить и осмыслить. Если вы играете это как “чистые ноты”, то музыка теряет всякий смысл. Только предельная сконцентрированность на каждой связке нот, на предельно точном их интонировании, на игре каждого звука, каждой длительности, динамике и так далее – только всё это вместе позволит услышать каждую микроструктуру, микромелодию как элемент с большим внутренним смыслом. Ведь, практически, вы даже не найдете здесь того, что привыкли слышать в музыкальной ткани с пространными мелодическими линиями, широкой развернутой и гладкой фактурой. Всё содержание здесь – это и содержание каждой микроинтонации в отдельности, и всех этих интонаций в абсолютном единстве. Всё взаимосвязано. Уберите одну деталь – и здание окажется деформированным.

И нигде опять же у меня нет и того, что довольно часто встречается у Шёнберга, я имею в виду, скажем, выстраивание мелодии прямо по звукам

серии<sup>56</sup>. У меня гораздо больше того, что называют селекционной работой с серией. Но и это не главное. Моя техника – это техника, которую скорее можно назвать “полифонией мотивов”, полифонией гармонических и мелодических микродеталей. Но и это далеко не всё, что здесь есть.

«DSCH»

(1969)

Пьеса «DSCH» написана по просьбе польского ансамбля «Atelier de musique», которым руководил в течении многих лет польский пианист и композитор Зигмунд Краузе. Ансамбль у него не стандартного состава: кларнет, тромбон, виолончель и рояль, то есть от каждой группы оркестра взят только один инструмент. Эти инструменты вроде бы по динамике не очень “клеятся” между собой, особенно виолончель и тромбон, так что, специально для такого состава произведений тогда еще не было написано, и это, вероятно, одна из причин, по которой они обратились ко мне со своим заказом. Но сейчас для них написано уже много сочинений. Очень много. Этот ансамбль играет мою пьесу в течение нескольких десятилетий и очень много раз.

– Идея взять в качестве интонационной основы монограмму Дмитрия Шостаковича принадлежит ансамблю?

– Нет. Просто Шостакович в моей жизни сыграл огромную роль и я всегда его любил... Конечно, иногда были моменты, когда я на него обижался и правильно, что обижался: есть вещи, которые я не мог принять и понять.

– Что именно?

– Я не хочу об этом говорить.

– Это личное?

– Я не знаю: личное это или общественное. Но вот, например, я никак не могу понять, почему он подписал “общее” письмо за изгнание Солженицына, почему он оказался на поводу у человеческой слабости. Почему он подписывал некоторые статьи вроде той, где он пишет, что “я не могу отличить музыки Хенце от музыки Штукеншмидта”, хотя известно, что это имя музыковеда, который никогда в своей жизни не писал музыки. И я знаю, что эту статью написал на самом деле Александр Медведев, а Шостакович просто подписал её.

– Откуда такая точная информация?

– А он сам мне сказал, когда я прямо спросил его об этом. Я очень хорошо помню эти слова: “Эдик, мне позвонили в дверь, половина двенадцатого ночи, я уже лег спать, открыл, а мне говорят: В газете «Правда» должна пойти статья с вашей подписью. Прочитайте её и подпишите. Ну, а я так хотел спать, что подписал прямо на двери, не читая и не впуская их в квартиру”.

---

<sup>56</sup> Серия: *e, ges, f, h, c, as, g, des, b, a, es, d*.

И так было всегда. Он ни одной статьи в своей жизни подобной не написал. Все они написаны другими людьми, в основном музыковедами «в штатском». Но в общем всё это понятно. Время было отвратительное.

– Вы много общались с Шостаковичем?

– Очень много. И были довольно близкими людьми. Во всяком случае, когда мы встречались за столом и выпили, как говорится, не одну с ним бутылку водки, он многое говорил из того, что в других условиях я бы, наверное, и не услышал от него. Особенно часто наши встречи происходили в Болшево на его даче. Он очень часто приглашал меня к себе, писал часто мне письма...

Помню, как он специально взял меня даже с собой в Свердловск на какой-то пленум. Очень просил меня поехать с ним. А там он заболел, отравился чем-то. Я с ним просидел целую ночь. И он мне рассказал массу эпизодов из своей жизни. И как лейтмотив каждые пятнадцать минут повторял одну и ту же фразу: “Эдик, когда я оглядываюсь на свою прошедшую жизнь, то вижу, что всю жизнь я был трусом”. И в жизни, конечно, так оно и было. В жизни, но не в музыке!

... И сколько раз я читал о Шостаковиче, что это философ в музыке. Никогда он не был философом. Кто это придумал? Зачем? Музыка никогда не была и не будет выражением никаких философий. Философия и музыка – вещи просто не совместимые. На мой взгляд, это просто демагогия определенного рода музыковедов, причем именно плохих музыковедов – немусыкантов... В его музыке не надо искать никакую философию. Это просто речь большого художника. Открытая речь, в которой он говорил то, что у него накопело на сердце, в душе...

А Шостаковича я всегда любил и люблю сейчас. Во всем остальном это был очень хороший и добрый человек. Но его замучили. Буквально замучили. Он всегда был просто большим, хорошим и очень непосредственным композитором. И говорил он своей музыкой то, что боялся сказать словами.

Так что пьеса «DSCH» – это вроде бы мой первый такой “hommage” по отношению к нему. И кстати, это была первая пьеса в нашей стране с таким интонационным монограммным материалом. Это уже потом, когда он умер, посыпались как из рога изобилия пьесы с DSCH, причем писали в основном те, кто и делал ему гадости, кто его ненавидел и кого он и сам не терпел. И это скверно. Такие вещи, такие “приношения” нельзя делать грязными руками. Но тогда это была государственная политика. Всё, что можно, делалось в основном только так.

Эта пьеса была написана мной очень искренне...

В серии первая ячейка – четыре ноты: *ре, ми-бемоль, до и си* – это интонация, которую он, по-моему, впервые использовал в одном из своих

самых автобиографических сочинений – в Восьмом струнном квартете, и есть еще у меня цитата из его Первой симфонии<sup>57</sup>. На монограмме, чески, выстраивается с самого начала у кларнета почти вся серия. Исключение – только три последних звука: *соль*, *до-диез* и *си-бемоль*<sup>58</sup>, то есть, как видите, она проходит здесь, как звенья одной цепи, в разных позициях и инверсионно. Причем сцепления идут и подряд – четыре звука плюс четыре звука – два проведения, и еще и с так называемыми “мостами”, то есть сначала первый, второй, третий и четвертый звуки серии, затем снова третий, четвертый, но вместе с пятым и шестым звуками серии, ну и так далее. И дальше, практически, на этой интонации выстраивается почти весь материал пьесы.

Пьеса начинается звуком *ре* и заканчивается им же, если я не забыл, у пианиста. Он буквально долбит её – всё вокруг в таких вот нервных всплесках, потом рождается нота *es*, потом нота *d*, нота *c*, то есть тема складывается медленно, с большим трудом как бы, и затем всё приходит к кульминации, где в мой материал вторгается цитата из Восьмого квартета Шостаковича и вместе с ней же еще и небольшая цитата у тромбона и кларнета из его Первой симфонии. И потом тема начинает постепенно деформироваться, растекаясь по серии. Краска ткани сонористическая, но это, конечно, не сонорика кластеров, скажем там, или других каких-то таких же плотных материй – её природа совсем другая. Это, прежде всего, сонорика, складывающаяся из созвучания множества микродеталей, – отдельных интонаций там, мотивов, отдельных звуков и так далее; все они сплетены полифонически, но полифония здесь особая – это не полифония линий, голосов, мелодий, нет! Это микрополифония, то есть полифония именно множества микродеталей, отдельных элементов, которые порознь вы ни за что не услышите, но уберите хотя бы два-три из них, и вся краска развалится.

– Наверное, это сонорика того, что можно сравнить с “голосом леса” или с “шумом” множества людских голосов, где всё обычно оценивается только вместе, и только лишь иногда слышны отдельные реплики, неясные слова, плач, чей-то смех и прочее.

– Наверное, но мне больше в прошлый раз понравились по этому же поводу другое ваше сравнение – “паутина мотивов и звуков”. По-моему, это очень хорошо определяет именно мою такую манеру письма...

Кроме того, сама ткань, которая взята из сочинений Шостаковича, она у меня и деформируется, и вступает иногда в параллельное существование с тем, что я написал до этого сочинения, то есть, практически, здесь речь может идти о своеобразном коллаже. Его на самом деле нет, но впечатление того, что коллажируются как бы “тени моих сочинений” – это вполне может быть.

---

<sup>57</sup> Такты пятьдесят третий – пятьдесят четвертый.

<sup>58</sup> Серия у кларнета: *d*, *es*, *c*, *h*, *gis*, *a*, *fis*, *f*, *e*, *g*, *cis*, *b*.



Пьеса получилась маленькая – не больше восьми минут, и щена она Зигмунду Краузе. Мы познакомились с ним в Варшаве. Потом много переписывались и, в общем, стали такими добрыми друзьями. И сейчас в довольно хороших отношениях. Правда, редко видимся.

– Шостакович слышал это сочинение?

– Слышал. Я сразу же, как только получил пленку с записью ансамбля «Atelier de musique», отправился к нему.

– Где он жил в то время?

– Это было на его новой квартире, на улице Неждановой.

Я помню, что он всё прослушал с очень большим напряжением, ничего не говорил, а потом неожиданно для меня попросил: “Эдик, а можно прослушать еще раз?” Я включил. Еще раз прослушали. Он опять долго молчал и вдруг сказал: “Эдик, не могли бы вы мне оставить эту партитуру и эту запись или подарить?” Ну, я, конечно, подарил и то, и другое.

– И как он оценил вашу музыку?

– Он ничего не сказал вообще. Но я думаю, что если он попросил прослушать два раза и попросил подарить ему и партитуру, и запись, вероятно, это сочинение не оставило его равнодушным.

– “Серия – деформатор” – что означают эти слова?

– Понимаете, когда есть материал, который не принадлежит серии, то вроде бы как будто бы пропускаешь его через эту серию и серия своей внутренней структурой влияет на этот материал, то есть он под её влиянием начинает приобретать совершенно другой гармонический, а иногда и мелодический, и ритмический облик; в общем, он становится как бы пропущенным через “серийное сито”, которое дает ему какое-то особое новое качество. Словами это трудно передать. Это нужно только слушать... и слышать.

### *КВИНТЕТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, ГОБОЯ, КЛАРНЕТА, ФАГОТА И ВАЛТОРНЫ (1969)*

Этот двухчастный квинтет я написал по просьбе и заказу замечательного, как у нас говорят, “всемирно известного”, одного из самых лучших духовых квинтетов «Danzi – Quintett». Впервые они исполнили его 10 октября 1969 года в Амстердаме и потом не раз играли и в других городах.

Сочинение небольшое. Идет, если я не ошибаюсь, не больше шести минут. Структура та же, что и в Сонате для кларнета соло и Октете: первая часть – медленная, похожа немного по характеру на ноктюрн, вторая – скерцозная. В первой части всё выстроено на кантилене, с элементами полифонии – инструменты вступают разновременно и получается нечто вроде фугато, но не имитационного, а контрастного, поскольку общей одной темы здесь нет, то есть они вступают каждый со своей мелодической репликой. Всё здесь свободно и разворачивается как такая коллективная импровизация, но не на одну тему, а на определенный тип звучания материала, на его характер и структуру.

Темы одной в смысле конкретной мелодической линии, повторяю, здесь нет, а вместо нее есть только один тип звучания, который и сохраняется от начала до конца, но подвергается при этом всё время как бы импровизационному варьированию. Все ноты здесь ритмически максимально не совпадают, то есть всё максимально аритмично. Но зато во второй части, наоборот, всё воспринимается как предельно организованное звучание. В ней всё рассчитано. Она вся построена на выверенных интонациях, на выверенных ритмах, на определенных и повторяющихся, и варьирующихся много раз ритмических структурах. И все инструменты здесь вступают абсолютно точно, синхронно. Вся ткань образуется из каких-то коротких, укольчатых как бы звуков и аккордов, и должно получаться всё это даже не стаккато, а стаккатиссимо – только точки, точки и точки. Самое трудное здесь для исполнителей – это сыграть абсолютно синхронно вот эти самые тридцатьвторые. И тут над этим надо очень много работать. И, кстати, в материале Квинтета также огромную роль играют и паузы, их предельно точное исполнение. Это должны быть не формальные молчания, а именно, как говорят иногда, “звучащие паузы”. Особенно во второй части. Но и в первой это тоже важно, особенно в заключении, где происходит постепенное “закорачивание” отдельных звучащих фрагментов<sup>59</sup>, и паузы обретают всё более важное и напряженное “звучание”.

– Нечто сходное по технике, по-моему, есть и в вашей последней Сонате для кларнета и фортепиано?

– Да. Это, практически, уже моё четвертое воспроизведение такой формулы. И здесь также есть и довольно медленная первая часть (правда, она очень развернутая), и именно такая же quasi-пуантилистическая вторая. И когда я, кстати, работал с Эдуардом Бруннером над этой Сонатой для кларнета и фортепиано, то я ему всё время подчеркивал, что ноты во второй части должны быть такие, как если бы вы острой иглой неожиданно в разных местах прокалывали бумагу, – это должен быть особый тип стаккато, очень острый, предельно острый.

И должен вам сказать, что во Франции выпустили компакт-диск, на котором французский кларнетист Ален Дамьен играет мою Сонату для кларнета соло. Так вот, он поразительно точно почувствовал ту манеру, с которой только и нужно, и необходимо играть её. И в такой же манере следует играть и вторую часть Духового квинтета.

– Форма здесь рондообразная, если за эпизоды принять как раз эти вот пуантилистические фрагменты, и материал с трелями...?

– Может быть... Да, конечно, в этом случае рондо получается...

Первая часть как и в Квинтете, и в «Оде», и в Сонате для кларнета соло, является интродукцией. В ней три раздела: средний – контрастный –

---

<sup>59</sup> Фрагменты, измеряемые в четвертных длительностях, сокращаются в следующем порядке:  $\frac{9}{16} - \frac{7}{16} - \frac{5}{16} - \frac{3}{16}$ .

это пассажи флейты и кларнета, а третий начинается вот здесь с двадцатого такта.

– При всем несомненном контрасте обеих частей Квинтета – это всё равно, по-моему, как два различных взгляда на один и тот же звуковой материал.

– Вы абсолютно правы. Интонационное единство в цикле несомненное, но, вместе с тем, они всё же очень контрастны по манере работы с материалом и по характеру.

Этот квинтет играют редко, хотя его играли и многие самые разные квинтеты на западе. Он очень труден для исполнения. Его нужно репетировать очень долго. Особенно вторую часть. У нас Квинтет сыграл и записал очень хорошо ансамбль Владимира Кудря.

### **«СИЛУЭТЫ»**

**(1969)**

Это сочинение написано по просьбе моего приятеля, рано умершего польского композитора и прекрасного пианиста Томаша Сикорского. Он тогда организовал ансамбль из флейтиста, одного исполнителя на ударных инструментах и двух пианистов (сам он играл первое фортепиано), и вот специально для них я и написал свои «Силуэты».

Премьера с этим ансамблем состоялась, кажется, в октябре 1969 года в Баден-Бадене<sup>60</sup>.

Это единственное моё сочинение, построенное целиком на чужом материале. Моего материала здесь, практически, нет: первая часть – «Донна Анна» – это материал арии Донны Анны из «Дон Жуана» Моцарта, вторая часть – «Людмила» – на материале арии Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки, третья часть – «Лиза» – это ария Лизы из «Пиковой дамы» Чайковского, четвертая часть – «Лорелея» Листа, а пятая – это колыбельная Марии из «Вощека» Берга. Все части, таким образом, это портреты женщин – “музыкальных героинь” и очень известных героинь.

Каждый портрет написан в своей манере.

Скажем, в первой части, материал Моцарта, который идет вначале как будто бы в чистом виде, вдруг прерывается, происходят вторжения разнотипной “звуковой пыли”: появляются совершенно чуждые музыке Моцарта ударные – бонги, томтомы. И из этой “пыли”, то есть такого свободного пуантилистического сонорного материала, как бы выглядывает характер, портрет Донны Анны. Причем здесь есть даже элемент какого-то юмора в её обрисовке, но это ни в коей мере не издевательство над музыкой Моцарта, который всегда был для меня одним из самых дорогих и любимых композиторов, и этот подход принципиально противоположен тому, что делал Альфред

---

<sup>60</sup> 5 октября.

Шнитке в своем «Моц – Арт'е» – здесь нет и никакого искажения материала – это только игра с ним, но без разрушения самой его сущности.

Вторая часть написана только для флейты соло. Это, как я уже сказал, ария Людмилы, но в своем как бы еще одном возможном варианте. Я взял и как бы разрезал ножницами то, что есть у Глинки, на кусочки и разбросал их так, чтобы флейтист выбирал каждый раз сам тот вариант мозаики из этих звуковых групп, который он хочет. И там есть группы, где ни одна глинкавская нота не тронута, и есть кусочки немножко деформированные так, как будто они немножко размыты водой или отражаются в неровном зеркале. И, естественно, что при такой алеаторической структуре, каждый раз Людмила, её характер открывается нам как бы с новой и неожиданной иногда стороны. Часть завершается вместе с проигрыванием последней из групп.

Третья часть построена так, что флейта упорно играет одну и ту же интонацию – самую характерную: здесь что-то похожее на игру пластинки, когда игла застревает на одном и том же месте – всё время звучит одна и та же интонация из предсмертной арии Лизы – «У канавки», и только в самом конце флейта неожиданно выходит на ту фразу, которая есть в таком же сцеплении и у Чайковского, но зато рояли и вибрафон играют в этот момент нечто совершенно противоположное, то есть, по существу, вся музыка здесь – это состояние молодой прекрасной женщины, все помыслы которой остановились только на одной мысли, на стремлении покончить жизнь самоубийством.

– Здесь у меня всегда возникает ощущение какого-то очень страшного одиночества и еще тихой боли. Это, по-моему, похоже на ваше «Дитя на перроне» из «Картин Пауля Клее».

– Конечно, похоже. Но там, всё-таки, это развернуто гораздо сильнее – ребенок один в ночи, на пустом страшном неосвещенном перроне, его ужас перед деформирующимся на его глазах миром.

Четвертая часть – «Лорелея». Здесь образ одного из самых любимых мною образов Листа. Но это, конечно, образ, который я вижу в наше время.

Я, кстати сказать, стоял на той скале, с которой Лорелея бросилась в воду. Это очень красивая и высокая скала на берегу Рейна.

Здесь играют только два фортепиано. Их музыка звучит как неорганизованная, потому что всё здесь записано без обозначения ритма, темпа. Это должно звучать как какая-то непрерывно движущаяся, непрерывно меняющаяся очень тонкая и немножко странная звуковая ткань. Это как образ воды, потока, в который бросаются совершенно неизменные, без единой деформации, разные куски из листовской «Лорелеи» – они как бы тонут здесь в общем рояльном фоне. Все ноты моей музыки выписаны специально как отдельные точки – без штилей, и вся эта ткань амелодична – это только сонорика, краска, фон.

Последняя часть – «Мария». Здесь снова флейта играет, но то, что поет Мария у Берга. А в самом конце эта тема переходит к тихим колоколам, появляется тамтам – это опять прощание с жизнью, уход в иной мир...

Сочинение, конечно, лежит где-то в стороне от всего, что я писал и раньше, и позднее. Я ни разу больше не возвращался к такой манере письма.

– Но сама идея цитирования вами не отброшена.

– Ну, это же совсем другое. У меня цитаты были и раньше, и есть и в более поздних сочинениях. И из ранних это, например, хор из «Свадьбы Фигаро» в «Веселом часе», или, еще раньше, «Страдания юности» 57 года.

– В «Силуэтах» есть серия, но нет серийной техники...

– Пожалуй, нет. Серия есть конечно, но это только как деформатор для остального материала, способ его обработки, филтрации, если хотите.

А получил я её, кстати, в качестве новогоднего подарка от моего старого и доброго друга, очень хорошего композитора Романа Семеновича Леденева. Он обычно посылал мне раньше какие-то очаровательные открытки, каждый раз придумывая что-то необычное в надписях, но в тот год сделал вот такой оригинальный подарок.

В чистом виде серия нигде не проходит. Всё спрятано. Но вот именно на ней, например, строится вся эта непрерывно меняющаяся странная зыбкая ткань в четвертой части. Здесь всё строится на серии, на её различных вариантах: пермутациях там, комбинациях и так далее.

Это сочинение, к сожалению, до сих пор не издано нигде и не записано, хотя исполнялось уже много раз. У нас его отлично играли Тигран Алиханов, его жена Людмила Голуб, ударные – Марк Пекарский, а флейта – мой сын Дмитрий. Было несколько исполнений и очень хороших. Но в то время записать для меня что либо было невозможно абсолютно. Так что это сочинение, хотя я его сам люблю, оно пока еще мало кому известно.

– А почему вы выбрали именно эти образы?

– Просто потому, что я люблю эту музыку, и все эти персонажи дороги мне.

Я до сих пор, например, даю своим студентам, не всем конечно, а кому-то одному, «Лорелею» Листа для оркестровки. Музыка замечательная. Я всегда её буду любить.

## **«ПЕНИЕ ПТИЦ»**

**(1969)**

...Я вам очень благодарен за подарок записи этой моей пьесы. Я уже много лет её не слышал. А ваша запись просто превосходная. Отличное исполнение...

Это сочинение единственное, что я сделал в нашей недолго просуществовавшей электронной студии при музее Скрябина<sup>61</sup>. Но та музыка, которую мы сочиняли тогда, она никак не может называться электронной: АНС<sup>62</sup> – это был просто прибор, дающий новые звуки, тембры, но он, но, совсем не давал тех возможностей, как современные аппараты типа «Курцвейлер»<sup>63</sup> и так далее. А моя пьеса... она и вовсе не электронное сочинение – это скорее конкретная музыка, потому что в основе его лежит материал, выбранный мной с пластинок из альбома «Голоса птиц в природе». Правда, партитуру я сделал уже с помощью АНСа. Делал я её очень медленно и очень долго. Вообще электронную музыку надо писать долго, потому что найти свое здесь не клишированное звучание очень трудно. Тем более что сейчас появилось столько аппаратуры, которая даже и придумать всё готова, и при этом держит в памяти огромное количество музыки, и позволяет делать просто бесконечное количество вариантов. Но тогда, к счастью, всё это было не так. Фактически, мы всё делали примитивным образом, поскольку весь монтаж шел на старых обыкновенных магнитофонах. Мы ножницами резали пленку, клеили её почем зря – пленка старая, ужасная, лопалась, трескалась, отлетала в самый неподходящий момент, и эти склейки отечественный скотч не держал конечно, так что сводить материал с разных пленок на одну было почти невозможно. Даже четырехканальная запись была невозможна. И сама работа шла в самых примитивных условиях – в подвале под музеем Скрябина. Зато руководили этой студией очень талантливые и энергичные люди: инженер Станислав Крейчи – профессионал, большой энтузиаст, и директор студии – Малков. Мурзина же в то время уже с нами не было – он умер, но аппарат его остался и был для всех очень интересен.

– А кто еще с вами, кроме Альфреда Гарриевича, работал в этой студии?

– По существу только пять человек: Эдуард Артемьев, который первый пришел туда, затем Соня Губайдулина, Альфред, я и еще один композитор – слепой музыкант без специального образования – Олег Булошкин.

– Вам нравится электронная музыка?

– Нет, совсем не нравится. Она мало интересна. Для меня всегда даже самая талантливая электронная музыка – это впечатление, всё-таки, мертвой ткани, и преодолеть такую мертвечину, снять её с сочинения очень трудно. Можно, но трудно. Я пытался это сделать и в «Пении птиц», и потом

---

<sup>61</sup> Студия просуществовала с 1966 по конец семидесятых годов, когда она была объявлена как неперспективная организация.

<sup>62</sup> АНС – электронный прибор, созданный инженером Мурзиным. Аббревиатура «АНС» расшифровывается как Александр Николаевич Скрябин.

<sup>63</sup> «Курцвейль-250».

в 91 году в ИРКАМе в сочинении, которое называется «На пелене застывшего пруда».

Наверное, такое моё отношение зависит от самой моей натуры... Я, например, не могу ходить на кладбища. Мне всё время там становится нехорошо. Мне кажется иногда, что чувствую всех этих зарытых людей, даже запах мертвечины – не знаю почему. И мне вот также тяжело всегда слушать электронную музыку. Мне она кажется тоже мертвой. Это очень трудно преодолеть. И, может быть, это одна из причин, почему я ввел туда солирующий инструмент – приготовленное фортепиано, и больше опирался на конкретные звуки: звуки леса, шум леса, голоса птиц; там есть даже и крики оленей, и голоса лягушек.

– А как происходило создание композиции?

– Ну, прорабатывался этот материал сравнительно просто, потому что система фильтров была очень примитивная: использовались изменения скорости звучания начального материала, делались звуковые кольца, то есть что-то вроде остинато. Нечто подобное есть в «Лизе» из «Силуэтов», где флейта всё время повторяет одну и ту же интонацию так, как будто игла не может сменить дорожку на пластинке.

Партитура, как видите, элементарная, чисто графическая. Записана она была с самого начала на одной странице обычной (не нотной) бумаги. Это ряд из шести концентрических кругов, которые постепенно сужаются к центру. Исполнитель должен начать с любой точки внешнего круга и идти либо направо, либо налево, и плавно от этого самого большого круга переходить к следующему меньшему кругу, а от него к следующему еще более меньшему и так далее.

Площадь каждого из этих кругов соответствует определенному фрагменту магнитофонной пленки. Всё на ней рассчитано абсолютно точно, по секундам. И звучание одного квадратного сантиметра партитуры тоже должно быть равным одной секунде. Вся запись условно-графическая – в ней нет ни одной ноты с определенной высотой, но есть определенная система значков, разных графических фигур, которые могут трактоваться разными способами, исключительно завися в этом только от фантазии исполнителя... Значки эти обозначают разные способы звукоизвлечения на рояле и разные приемы препарирования рояля. И еще здесь важен один момент: эти же графические фигуры указывают и на определенные формы их связи в разных частях. Скажем, самый большой – внешний – круг похож на самый маленький, то есть должна получиться репризная форма. Но, естественно, реприза сокращенная. Второй внешний круг немного похож на четвертый, а третий на пятый – получается, таким образом, настоящая концентрическая шестичастная композиция. Движение внутри колец должно происходить обязательно по часовой стрелке, и если идти от внешнего круга к внутренним, то звучание во времени получается у них такое: первый – две минуты и восемнадцать секунд, второй – одна минута и пятьдесят три секунды,

третий – тоже одна минута и еще двадцать восемь секунд, четвертый – минута и три секунды, пятый – только тридцать восемь секунд и, наконец, последний – шестой – тринадцать секунд.

– Кроме рояля, какой еще инструмент может озвучивать такую партитуру?

– Любой. Например, её играли и на гитаре, и даже на флейте. Просто нужно найти приемы, позволяющие дать отстранение от традиционного тембра используемого инструмента и позволяющие интересно варьировать полученные краски. Здесь главное так преобразовывать традиционные звуки, чтобы они как можно больше были похожи на конкретные, на голоса леса, которые я записал на пленку магнитофона. У пианиста здесь ритмический рисунок настолько импровизационен, свободен от всяких клише, что он может даже имитировать конкретные звуки, голоса в виде разных стретто, фугато и так далее.

– Порядок вступления исполнителя и магнитофонной записи обязательно соблюдать?

– Конечно. Они должны вступать вместе, но при этом исполнитель может начать из любого места на внешнем круге.

– А в каком месте следует переходить ему на другие круги?

– С того момента, где он закончит движение по первому кругу.

– А что определяет характер наложения звукового материала, я имею в виду, того, что идет от партитуры исполнителя и от магнитофонной записи?

– А это жестко запрограммировано в партитуре. Скажем, арпеджио, кластерные краски и отдельные звуки самого большого круга идут вместе с высокими голосами птиц и шумом леса, дальше появляются новые птичьи голоса с более интересными коленами, а в четвертом – даже поют лягушки-квакушки. Ну, и так далее.

У нас первое исполнение состоялось в Институте ядерной физики в Дубне<sup>64</sup>. Играл Алексей Любимов. И он же потом не раз играл его на концертах. Сочинение не издано, и оригинал пленки находится неизвестно где – у меня его, во всяком случае, нет, так что такой ваш подарок ко дню рождения – это приятная неожиданность.

## ***ДВЕ ПЕСНИ НА СТИХИ ИВАНА БУНИНА***

***(1970)***

Это маленькое сочинение, но оно для меня имеет очень большое значение. Я всегда любил сочинять музыку для голоса и фортепиано. Еще до поступления в консерваторию я писал её больше всякой другой. И то, что послал Шостаковичу в те годы, это была тетрадка моих романсов с красной обложкой: очень наивных, очень сентиментальных; многие из них были на-

---

<sup>64</sup> 20 декабря 1970 года.



писаны под влиянием Грига, которого я почему-то тогда очень любил. Там были романсы и на стихи Блока, других русских поэтов, и Генриха Гейне – мне всегда нравились его стихи.

– А как отнесся Дмитрий Дмитриевич к этим сочинениям?

– Очень ругательно. Я бы сказал так, что это была именно та часть тогдашних моих сочинений, которую он раскритиковал наиболее резко. Он нашел в этих сентиментальных романсах особенно много слабостей.

– Вы согласны с этой оценкой?

– Тогда нет, а сейчас, конечно, согласен.

После них я написал «Ноктюрны» (второй курс консерватории) – очень важный для меня цикл, затем десять миниатюр на стихи китайского поэта Бо Цзюй-и и затем большой цикл «Страдание юности». Но потом был большой перерыв – была моя “вторая консерватория”, когда почти ничего не писал для оркестра, много читал, много анализировал музыки самых разных композиторов. И вот эти песни – это было то, к чему меня тянуло всю мою жизнь: писать музыку для голоса и фортепиано. Они стали таким маленьким островком – радостью возвращения к любимой. А потом я опять, вплоть до 79 года, опять не писал такой музыки.

«Две песни на стихи Ивана Бунина» (я даже не знаю, как определить их жанр: романсами не назовешь, песнями – тоже) – это две вокальные миниатюры: первая называется «Сумерки», вторая – «Осень». Мне кажется, что они очень связаны с моим ощущением нашей русской природы. Всё свое детство я провел в основном рядом с лесом. Мама работала в туберкулезном диспансере и он, естественно, был расположен за городом в тайге. И позднее лучшие мои дни связаны с Подмосковьем. Я считаю, что самые удачные сцены, например, оперы «Пена дней» были написаны во время лыжных прогулок в Рузе. Как только я становился на лыжи и уходил в лес (всегда один) на много часов, то там я всегда находил решение для лучших своих страниц и этой оперы, и балета «Исповедь», и многих, очень многих других сочинений. Я старался уходить только в те места, где не мог бы встретить ни одного человека. Иногда ходил по реке. Это тоже очень здорово: идешь по реке далеко-далеко, вокруг одно солнце, белейший снег – сказочные пейзажи; и воздух – какой воздух! Всё забудешь... все проблемы.

И мне кажется, что в этих песнях у меня получилось именно такое ощущение нашей природы.

– Здесь есть очень близкие настроения с «Осенью» на стихи Хлебникова.

– Я вообще люблю этот тип стихов: небольшие, но очень содержательные.

Конечно, по письму эти сочинения совершенно разные, но в то же время и там, и здесь есть и общие моменты: фортепианная партия, например, в них столь же важна, как и голос, – это, конечно, никакой не аккомпанемент, а самостоятельная линия в музыкальном образе. Вот в тех же

«Сумерках» фортепиано – это очень самостоятельный план – мягкая, утонченная экспрессия звуков, которые берутся почти нежно, трепетно, в то время как голос – это бесконечная, как бы отрешенная нота, которая всё время повторяется и повторяется.

– И здесь есть интересные находки в структуре ритма...

– Да, я как раз хотел сказать и об этом. В нем всё, абсолютно всё, выстроено в виде такой высчитанной мною последовательности – это арифметическая прогрессия, которая повторяется как оstinato, если не ошибаюсь, целых девять раз<sup>65</sup>...

У нас их часто и очень хорошо пела Лидия Давыдова. А на пластинку оно записано впервые прекрасной шведской певицей Доротей Дороу.

– А Розвита Трекслер?

– Это была хорошая певица. Но то, что она пела их первой, получилось совершенно случайно<sup>66</sup>.

У меня иногда получалось так, что я даже не встречался с первыми исполнителями моих сочинений. По крайней мере, до премьеры. Так было, например, и с Игорем Гядровым, который стал первым дирижером «Crescendo e diminuendo» в Загребе.

## « ЖИВОПИСЬ »

(1970)

Это одно из самых важных для меня сочинений по многим причинам, но главная, что, в принципе, это первое моё самостоятельное сочинение для оркестра, написанное после консерватории.

– А какие были оркестровые сочинения до него?

– Ну, во-первых, До-мажорная симфония. Сочинение, в общем, довольно неплохое. Возможно, я когда-нибудь вернусь к нему, с тем чтобы пересмотреть что-то и, возможно, отдать его на исполнение. Затем была такая довольно наивная Симфониетта на таджикские темы, которую Геня Рождественский ухитрился даже сыграть один раз в Малом зале консерватории. И было еще одно сочинение, которое и сейчас мне всё еще во многом нравится. Это оратория «Земля сибирская» на слова Александра Твардовского<sup>67</sup>. Сочинение целиком тональное, и, кстати, написанное в тональности Ре мажор...

– То есть в будущем в одной из наиболее важных для вас красок?

– Совершенно верно.

---

<sup>65</sup> Ритмические единицы в этой прогрессии следующие: 8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 – (2) – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8, то есть сначала происходит уменьшение этих единиц, а затем их зеркальное увеличение (цифры означают количество шестнадцатых в каждой из единиц прогрессии).

<sup>66</sup> 3 апреля 1971 года, в Халле.

<sup>67</sup> Январь 1961 года.

Но потом в течение десяти лет – с начала шестидесятых годов по семидесятый – я ничего вообще не писал для оркестра. Были только сочинения для малых камерных составов, где я всё время пытался найти свой собственный язык и, кроме того, экспериментировал с разными ансамблями, выбирая самые неожиданные составы. Иногда я выбирал их сам, как например в «Силуэтах» или «DSCH», но чаще такие неожиданные составы мне просто предлагались. Единственное здесь исключение – Струнное трио – в нем состав традиционный. Все остальные мои сочинения написаны для составов, которые считаются нестандартными.

А в семидесятом году у меня просто и совершенно неожиданно возникло желание написать сочинение для оркестра, причем для большого.

«Живопись» во многом связана с замечательным художником Борисом Георгиевичем Биргером. И думаю, что знакомство с его живописью, с манерой работы с цветом, с распределением информации в живописном пространстве, но особенно именно с манерой его работы с краской – всё это, очевидно, предопределило многое из того, что я сделал в «Живописи», и, я бы даже сказал, многое из того, что делаю сейчас в своих сочинениях. Во всяком случае, его манера мне близка при работе с музыкальными красками. Но главное это то, что из всех друзей, пожалуй, самым близким, самым многолетним другом и самым добрым другом всегда был Борис Биргер. Естественно, поэтому, что это сочинение я и посвятил ему...

Поначалу у меня была даже определенная “живописная программа”. Я вам расскажу о ней, хотя до сих пор о ней никому не говорил. Может быть, это даст возможность понять смысл сочинения несколько в ином ракурсе и чуть-чуть глубже.

У Биргера есть целая серия картин – «Натюрморты». Так вот, одна из них и легла в основу программы «Живописи», её первых страниц. Центр – это так называемая «Красная комната». Картина очень сильная, потому что здесь очень много той боли, даже злости, которая вылилась здесь у Биргера – его травили страшно в то время. Он ведь прошел всю войну, награжден многими орденами (той же «Славой», например), и слава Богу, остался жив, но когда началась тут общая хрущевская травля на художников, то его исключили отовсюду: и из Союза художников, и из партии – в общем, отовсюду, откуда можно исключить. Так вот, эта картина «Красная комната» была им задумана как изображение комнаты, в которую из-под двери течет кровь и вся комната буквально заливается страшным зловещим красным светом. И в моей «Живописи» центральная часть – это тот же образ крови, разрушения всего лучшего, что было в нашем искусстве полностью разрушено грязными руками всяких партийных руководителей, но в конце пьесы всё равно возникает тихая и нежная музыка, очень красивая, но немножко как будто холодная. Это уже образ другого его полотна, которое мне дико хотелось иметь. Но продать он мне его, конечно, никак не мог, потому что оно слишком дорого стоило, а подарить тоже не хотел, потому что оно было

ему очень близко. Это огромная картина, самая большая из всех его полотен. Она называлась «Обнаженная». Так вот, завершение моей пьесы – это впечатление от этого его полотна. Это, конечно, никакая не иллюстрация. Это только образ нежности, немножко холодноватый образ отрешенной печали. Здесь у меня, практически, пятьдесят два голоса, причем только струнных в высоких октавах и с самыми мягкими оттенками типа пианиссимо, долечиссимо, с сурдиной и так далее.

Когда Биргер писал мой портрет, то я обратил внимание на то, как необычно он работает. Я приезжал к нему каждое утро, и таких сеансов было тридцать четыре, то есть работал он очень медленно. И как работал: вначале мне казалось, что я всё время вижу только пустой холст, а на нем то там, то здесь появляются на каждом сеансе отдельные мазки чистой краски. Потом вместо них стали появляться красочные микстуры, причем всё более сложные и сложные, и вдруг, буквально в какой-то один из сеансов я увидел, что в центре полотна появляются явные черты моего лица, всей фигуры, но именно как черты, которые затем становятся для глаза совершенно явной, такой плотной что ли реальностью, реальным портретом.

– Вы имеете в виду портрет, висящий над нами?

– Конечно.

– Странно, но говоря откровенно, я вначале наших встреч, практически, не увидел его. Мне всё полотно казалось какой-то очень тяжелой пеленой, за которой скрывается какой-то свет с едва уловимыми чертами мужского лица... Да! Это действительно хорошо. У меня сейчас такое ощущение, что лицо как бы всё время выплывает из этой пелены, такое впечатление, что в портрете спряталось предсказание всей вашей последующей жизни.

– ...У Биргера всегда так в картинах. У него нет абстрактной живописи, всё что он пишет – всегда реально, но реальность эта никогда не лезет вам в глаза. Во всех картинах у него есть реальный центр, реальный предмет, который всё к себе как бы стягивает. Остальное всё может быть размазанным, неопределенным, более затерянным в каком-то таком варьировании, бесконечном варьировании света. Свет в его картинах – это всё.

И в моей «Живописи» тоже в самом начале только чистые краски – соло флейты, какой-то аккорд арфы, одна там изолированная нота у трубы, аккорд у вибратона; и потом краски начинают смешиваться, микстура достигает такого уровня, когда звуковая ткань обретает новое качество – появляется тот цвет, которого ты не знаешь, не можешь его классифицировать, не можешь определить никоим образом, то есть происходит образование совершенно нового для тебя скопления разных красок – возникает неожиданный качественный слом тембровой структуры, цветовой структуры. Вся ткань образует мощные tutti, но при этом расщеплена на массу, на огромное количество мелодических линий. Эти линии как будто различные импровизации (в кавычках, конечно), различные варианты на одну и ту же тему.

– Здесь есть сходство с какой-то почти подголосочной ей, но существующей в крайне узком звуковом пространстве.

– Да, здесь что-то напоминает гетерофонию старого православного песнопения. Но здесь же есть и моменты, когда ткань начинает как бы расщепляться на отдельные неконтрастирующие друг другу сольные линии инструментов, то есть общая краска то уплотняется, то разряжается, и, конечно, такую полифонию воспринять как сочетание отдельных самостоятельных голосов, практически, невозможно. Это то, что наши музыковеды называют теперь “сверхмногоголосием”. Это особая краска. Она вся во внутреннем движении, она всё время меняет свои оттенки, но общий тон её при этом один и тот же, то есть она и динамична, и статична в одно и то же время. Число голосов варьируется в очень большом диапазоне: свыше двадцатитридцати голосов, а в конце есть даже, кажется, пятьдесят два голоса<sup>68</sup> – огромная масса! и ритмически здесь полностью предоставленная сама себе – никаких тактовых черт. И такая полифония – это, конечно, нечто особое. Я не знаю, можно ли её даже и называть “полифонией”.

И как у Биргера, где всё стянуто к какому-то изображению, образу, лежащему в самом центре картины, так и в моей «Живописи» всё стягивается вокруг неожиданно появляющейся и звучащей как мелодия двенадцатитоновой темы (она идет, как видите, здесь у трех тромбонов в унисон). Тема здесь центр, аналогичный центрам в биргеровских полотнах – это мой реальный предмет, который тоже находится в центре звуковой ткани.

И если начало движения к этому центру – это одинокий, немножко печальный голос низкой флейты, который открывает всё сочинение, то конец его кода – это уже уход от центра, уход от сложнейшей насыщенной поликраски к очень мягким почти прозрачным тонам. Здесь происходит то, что вы могли бы видеть при работе с акварелью на влажной ткани: сначала плотное цветное пятно, а потом оно начинает постепенно исчезать – расплывается по материалу. И у меня это блок из пятидесяти двух голосов (а они, кстати говоря, совсем иные здесь, чем скажем у поляков, чем у Лигети), которые тоже постепенно, снизу вверх, начинают истаявать, исчезать, и всё заканчивается одной фразой в очень высоком регистре<sup>69</sup>, и потом одной застывшей нотой *ре* концертмейстера первых скрипок.

Начало коды – совершенно точно обозначено появлением челесты с одиннадцатитоновой последовательностью. Эта последовательность здесь неизменно повторяется, в то время как вся остальная ткань непрерывно меняется. Для меня это как знак “прощания”.

– Как было встречено это сочинение на первом исполнении?

– Превосходно! Просто превосходно.

---

<sup>68</sup> Шестнадцать первых скрипок, двенадцать вторых, десять альтов, восемь виолончелей, шесть контрабасов.

<sup>69</sup> В третьей октаве.

Премьера состоялась в городе Вайц<sup>70</sup>. Это маленький городок в горах Австрии. Играл оркестр Баден-Бадена под управлением прекрасного дирижера Эрнста Бура. И сразу же сочинение было записано австрийцами на стинку.

Играли его много и у нас, и на западе. Сейчас есть уже несколько пластинок с самыми разными дирижерами. Играли его и Геннадий Рождественский, и Серж Бодо, и Герд Альбрехт. Особенно часто играет его Вольф-Дитер Хаушильд.

– Я обратил внимание на то, что не только «Живопись», но и «Пена дней», и Симфония у вас заканчиваются соло флейты. Это случайное совпадение?

– Я думаю, не случайное. Флейта для меня вообще один из самых выразительных инструментов и, я бы сказал, даже самых немножко странных. Особенно в низком регистре. Низкая флейта – это очень глубокие сильно воздействующие ноты.

И ею заканчиваются не только те сочинения, что вы назвали. Я бы сказал, что этот тембр какой-то очень “внутренний”. Скажем, вот гобой – это для меня более “внешний” инструмент, кларнет – хотя и более блестящий, романтичный, но тоже “внешний”.

– А фагот?

– Я его люблю меньше всего. Вот почему Шостакович так может быть любил этот инструмент, потому что в нем есть некоторая болезненная экспрессивность. А я эти самые стоны как-то не люблю. У Батюшкова, по этому поводу есть отличные стихи: “Тот, кто плачет и рыдает, вечно смотрит октябрем, тот искусства знать не знает и не видит солнца днем”<sup>71</sup>.

Я вообще как-то не люблю скулить. И может быть, это одна из причин, почему я в медленной музыке фагот не очень люблю.

– Вы часто и с удовольствием читаете чьи-либо поэтические строки, а самому вам приходилось писать стихи или прозу?

– Сейчас нет, а раньше, когда был студентом томского университета, писал довольно много.

– Они сохранились?

– Я думаю, что они все пропали. Во всяком случае, где они сейчас, я не знаю.

– А как же с оперой «Иван-солдат»?

– Да, совсем забыл. Там есть несколько больших кусков – арии, хоры, которые я сам написал в стихах. И еще один раз – это было гораздо позднее – я попытался сам сделать (мне казалось почему-то, что никто кроме меня не сможет написать это лучше) адекватный такой эквивалентический

---

<sup>70</sup> 30 октября 1970 года.

<sup>71</sup> Это строчки Эдисон Васильевич приводит из своего, как он сказал в одной из бесед, “самого несерьезного” вокального цикла «В веселый час».

перевод «Жизнь в красном цвете» Бориса Виана с французского на русский. Но это уже, конечно, не мои собственные стихи. Хотя, скажу откровенно, сочинить такой перевод в стихах было очень трудно.

– А почему вы не обращались к поэзии Лермонтова? Вы не любите её?

– Нет, люблю. Это замечательный, большой поэт. Но мне, всё-таки, менее близок в чем-то, чем Тютчев и Пушкин. Я не знаю, почему это так сложилось. Хотя дома, как вы вероятно заметили, у меня собран весь Лермонтов. Это поэт с огромным даром, но слишком рано умер, и поэтому очень многое не успел, конечно, оставить после себя.

– А чем привлек вас Омар Хайям?

– Это вы, очевидно, в связи с постановкой телевизионного спектакля о нем?

– Да, и поэтому тоже.

– Он – хороший поэт. Я собрал большую коллекцию старой восточной поэзии. Несколько десятков книг.

## **СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА И ФОРТЕПИАНО**

**(1970)**

Это заказ французского саксофониста Жан-Мари Лондейкса. Мы с ним не были до этого знакомы: просто во время одного концерта в Москве он меня нашел через кого-то и попросил написать специально для него эту сонату.

– Вам нравится джазовая музыка?

– Очень. Она всегда меня интересовала, но только серьезная, а не коммерческая.

Саксофон – это инструмент с большими возможностями и, конечно, не только джазовыми. Инструмент огромного и звуковысотного, и динамического диапазона, с совершенно фантастическими техническими возможностями. Кроме того, это инструмент большой силы, который в оркестре всегда слышен, и большой чувственности, что тоже для меня было важным.

Это трехчастное сочинение.

Первая часть выполняет функцию сонатного аллегро. Очень энергичная. Много аллюзий на джазовую импровизацию: синкопы, свинговые смещения акцентов – сильные доли всё время движутся, смешаются, постоянное разрушение ровного пульса, размеры всё время меняются:  $\frac{6}{32}$ ,  $\frac{4}{32}$ ,  $\frac{11}{32}$ ,  $\frac{10}{32}$ , или, вот здесь,  $\frac{11}{32}$ , а затем  $\frac{14}{32}$ ,  $\frac{17}{32}$ , ну и так далее. Как видите, тема с самого начала выстраивается в джазовой манере: мелодическая линия явно quasi-импровизационная, очень синкопированная; и типичное сопровождение у фортепиано – аккорды в разрез – отдельные звуки с острыми акцентами. И эти аккорды при повторении постепенно объединяются во всё большие и большие группы, блоки, если хотите, то есть опять же чисто джазовые аллюзии.

– Такая манера письма в чем-то напоминает «Музыку для одиннадцати духовых и литавр».

– Что-то есть похожее...

Вторая часть написана для саксофона соло, и здесь только в самом-самом конце есть несколько фортепианных аккордов. Часть очень свободная. Она обязательно должна производить впечатление абсолютно раскрепощенной импровизации. Когда я работаю с исполнителями, всегда обращаю их внимание на этот момент. Здесь у слушателя должно родиться ощущение, что исполнитель работает один в своей комнате и буквально наслаждается своей импровизацией. Импровизация медленная – *Lento*, никаких тактовых черточек, никакой периодичности – медленная Каденция саксофона. И здесь, что очень важно для общей выразительности, появляются впервые “четвертитона”, но они не точные, а скорее как бы “скользящие”, дышащие, всхлипывающие и так далее. Четверть тона играют, кстати говоря, на саксофоне проще, чем на любом другом духовом инструменте. На нем можно брать даже и треть тона и одну восьмую. Саксофон в этом отношении поразительно богатый и широкий по своим возможностям инструмент. Кроме того, на саксофоне вы можете взять все четвертитона аппликатурой. И, как правило, все хорошие саксофонисты их берут именно аппликатурой. Справочник, огромный, замечательный справочник, который Лондейкс опубликовал в издательстве «Leduc», он прямо и начинается почти с того, что в нем рассматривается аппликатура четвертитонов на всем диапазоне саксофона.

– Обычно такие вещи не записываются в джазовых нотах...

– А я записал, поскольку не известно, как потом это будет играть исполнителями, с которыми мне не придется работать.

Ввел я их, говоря откровенно, по просьбе Лондейкса, и по его же указаниям введено несколько “двухзвучных нот” и аккордов в виде чисто вертикальных гармонических красок, то есть в совершенно не обычном еще для саксофона звучании. И первый такой аккорд – трезвучие – самое начало второй части.

– Вы представляли краску таких “мультифонов” до начала сочинения?

– Нет, не представлял. Вначале эта часть у меня была без единого мультифонического аккорда. Я их ввел только по совету Лондейкса.

– А по какому принципу они вводились?

– По форме – там, где возникали новые разделы – на границах этих разделов, в основном.

А конец второй части – это вхождение рояля, который просто кладет здесь тихую-тихую, мягкую аккордовую краску.

Вся вторая часть по существу является такой довольно развернутой прелюдией к третьей части.

А третья часть – настоящий финал. Здесь всё написано элементарно – на четыре четверти, но всё время этот размер чисто условный. По су-



шеству, его нет совсем, потому что всюду совершенно другие размеры: то  $7/8$ , то  $5/8$ , то  $11/8$ , то есть появляются разные фразы, разные ритмические группы, которые просто смещаются относительно тактовых черт. В конце даже есть что-то вроде прогрессии из таких групп:  $2/32 - 4/32 - 6/32 - 8/32 - 12/32$  – это вот в этих заключительных ударах рояля – два удара, четыре удара, шесть ударов и так далее.

– Очень эффектный конец.

– Мне тоже нравится.

То есть в третьей части опять выплескивается на поверхность такое quasi-джазовое начало, которое в первой части шло только в крошечных намеках. Здесь оно развертывается с полной свободной. Это уже как настоящая джазовая стихия. Здесь уже не только прямые аллюзии с джазом, но и по сути своей вся музыкальная ткань – это почти джазовая музыка: всё ритмически раскрепощено, самостоятельно в каждом голосе, в каждой отдельной интонации, но всё это не *ad libitum* исполнителя, а выписано в нотах. Всё выписано до мельчайших деталей.

– В начале этой части движение баса у фортепиано несколько напоминает “квадрат” буги...

– Да, но только в самом начале, и это остинато у рояля, этот ход баса, он не из буги – не те ноты. Здесь главное – имитация хода, его ритм.

– Сочинение серийное?

– Серийное<sup>72</sup>, но серия используется у меня только в третьей части.

Она вначале выстраивается в таком порядке: *d, fis, a, cis, f, as, h, e, g, b, es, c*. Как видите, серия очень тональная: здесь и *Re* мажор любимый, и уменьшенные трезвучия, и септаккорды разные – всё что угодно.

– Интервальный и звуковой состав серии<sup>73</sup> – это опять дань Шостаковичу?

– Да, монограмма его есть...

Кроме всего прочего, эта Соната технически – одно из самых трудных моих сочинений. Это сочинение в полном смысле слова является виртуозным, и оно очень эффектное не только для саксофониста, но и для пианиста тоже. Партия фортепиано здесь тоже сложная. И вот, несмотря на всё это, сочинение сейчас стало просто почти обязательным для саксофонистов на всех конкурсах. И у того же Клода Делангля все его ученики играют мою Сонату. И кроме того, по числу записей на пластинку, оно побило все рекорды среди других моих сочинений. Я знаю уже больше десяти разных исполнений и в самых разных странах мира. Но первым, кто это сделал на фирме ЕМІ – это Жан-Мари Лондейкс. Потом он, правда, написал мне, что эта запись ему не нравится, и попросил разрешения на вторую в Канаде...

---

<sup>72</sup> Кроме основной серии здесь используется дополнительный серийный ряд.

<sup>73</sup> Основной ряд серии: *d, es, c, h, cis, gis, a, b, g, fis, e, f*.

С тех пор я стал относиться к саксофону с особым вниманием. Ввел его в большинство моих партитур, написанных в те годы. В опере «Пена дней» он у меня вообще играет огромную роль.

Соната открыла как бы особую линию сочинений для саксофона: «Две пьесы для саксофона и фортепиано» (опять же по просьбе Жан-Мари Лондейкса)<sup>74</sup>, «Concerto piccolo» для саксофона и шести групп ударных инструментов и вот одно из моих недавних сочинений – Квинтет для четырех саксофонов и фортепиано – 1991 год<sup>75</sup>...

## «ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ»

(1971)

Это официальный заказ загребского фестиваля. Сочинение для сопрано и большого оркестра. Премьера прошла 16 мая 1971 года. Дирижировал Само Хубад, а солировала Дороти Дороу. Четыре части. Стихи Шарля Бодлера.

– Вас просили сочинять именно на его стихи?

– Нет. Оговорен был только состав: оркестр и сопрано. Никто меня не просил писать и с французским текстом. Но так уж всё получилось само собой. Французский язык я знал тогда уже неплохо, а сейчас думаю, что даже хорошо. Я вначале хотел написать это сочинение на русский перевод Бодлера. Тем более, что такой перевод есть и очень высокого качества. Но в конце концов, когда по несколько раз почитал и перевод, и оригинал, я понял, что даже самые талантливые переводчики не могут сохранить истинно национальное и то лучшее, что есть в стихах Бодлера. Я вообще считаю, что поэзию, в принципе, если можно не переводить, то и переводить не надо. Прозу – еще можно. Она теряет, конечно, что-то тоже, но не так, как поэзия. В поэзии, и тут уж ничего не сделаешь, есть рифма, особый ритм движения слов, которые передать на другом языке нельзя. И если получилось что-то приличное, значит, скорее всего, это просто получились хорошие новые стихи, но никак не перевод. Я не думаю, скажем, что Пушкин, переведенный на немецкий язык, хоть что-то сохранил от Пушкина. Это настолько русский поэт, что вне русского языка, вне его символики, метафор и так далее, Пушкина я не мыслю. И Бодлер, мне кажется, один из тех поэтов, которых переводить нельзя, настолько это всё глубоко французское, и особенно, вся та музыка, которая спрятана в его стихах.

Меня, естественно, на премьеру, как всегда, тогда не пустили. И к тому же, денег я за этот заказ так и не получил. А сумма, насколько я помню,

---

<sup>74</sup> Заказ министерства культуры Франции.

<sup>75</sup> Премьера состоялась 14 декабря 1970 года в Чикаго. Играли Жан-Мари Лондейкс и Энриетт Пьиж-Роже.

была довольно приличная. И я думаю, что эти деньги, как и скажем плата за Сонату для виолончели и фортепиано, за сроком давности пропали...

Это был первый и единственный вокальный цикл, написанный для голоса с большим оркестром. Посвящен он замечательной певице, очень красивой женщине и прекрасному музыканту, с которой мы много лет были в переписке, Дороти Дороу.

Это небольшой четырехчастный цикл. Идет примерно тринадцать минут. Первая, вторая и четвертая части написаны для голоса и оркестра, а третья – «Надтреснутый колокол» – для голоса и группы ударных инструментов – своего рода такое камерное интермеццо перед финалом.

Цикл написан давно, более двадцати лет назад, но по-прежнему мне очень дорог.

– Название вашего сочинения идет от первого из стихов Бодлера?

– Да. Именно так. У меня, как вы знаете, очень часто название берется либо из названий одного из стихотворений, либо от одной какой-нибудь строчки.

– Как например, «Утренний сон»?

– Да, «Morgentraum» – это, ведь, просто слова из последнего номера этого цикла на тексты Розы Ауслендер.

А здесь заглавие цикла – это название и первой части моего сочинения, и стихотворения Бодлера.

Первая часть – медленная – очень спокойная, мягкая, есть много грустных интонаций. Вторая часть называется «Конец дня»; у нее, напротив, уже скерцозный, такой “бегущий”, как бы характер. Третья часть – «Надтреснутый колокол», а четвертая – «Сосредоточенность» – это самая важная часть в сочинении, и, по-моему, лучшая из всего, что здесь написано.

Но более подробно об этом мне трудно говорить.

– Почему?

– У меня к нему какая-то особая нежность. Здесь ведь главное – художественная, а не конструктивная какая-то идея. А в этом случае я стараюсь забыть обо всем, что связано с техникой, с письмом. Да, я и в самом деле забыл, и очень рад этому.

### ***ТРИО ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ (1971)***

Это, пожалуй, самое лучшее из того, что я написал в камерном жанре в те два десятилетия, и во многом оно синтезирует в себе всё, что я сделал в предшествующих сочинениях для камерного состава.

Сочинение написано без всякого заказа. В свое время – в 54 году, когда я был студентом, я тоже написал фортепианное трио<sup>76</sup>, которое целиком находилось под влиянием Шостаковича. А это целиком написано само-

---

<sup>76</sup> Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 1.

стоятельным языком – я сочинял его, уже имея достаточно крепкую технику и определенную свободу письма, то есть здесь у меня уже не было проблем типа того, как писать, о чем писать и так далее. И в этом отношении это второе моё трио, хотя оно формально может оцениваться как достаточно строгое по стилю, написано с совершенно явной и определенной композиторской свободой. У меня, как говорится, “рука расписалась”, и сочинение получалось почти само по себе – без особых проблем для меня – всё было услышано с самого начала и до конца.

Сочинение четырехчастное и построено оно так, что драматургическим центром здесь стала третья часть – самая развернутая, наиболее эффектная и драматичная. Это психологический центр всего цикла. Причем и в первой, и во второй, и в четвертой частях этот ансамбль из трех инструментов трактуется как квартет, за счет “раздвоения” фортепиано на два самостоятельных по тембру голоса, которые максимально приближены к тембрам скрипки и виолончели. В третьей части этого нет. Здесь фортепиано четко противопоставлено двум струнным инструментам, то есть всё, в смысле ансамбля, достаточно традиционно.

Первая и последние части по материалу родственны: четвертая является почти зеркальной репризой первой части, то есть если начало первой части – это одинокая нота, которая постепенно начинает окружаться всё новыми и новыми мелодическими фразами – в основном с полутоновыми интонациями, то в четвертой части та же самая музыка как будто начинает сжиматься, и те же самые мелодические линии излагаются уже в четверти-тоновом пространстве. И в первой, и во второй, и в четвертой частях – скрипка, виолончель и рояль, – они часто играют в столь узком диапазоне, что образуется как бы четырехголосная гетерофония.

– Это, по-моему, очень характерная для вас фактура.

– Да, конечно. Она есть, в частности и в «Живописи» и особенно много её в более поздних сочинениях. Эта фактура как множество мелодических вариантов одной и той же линии, которые вращаются в узком пространстве и имеют всё время тенденцию выйти из этого пространства. И такой именно выход получается как раз во второй части – Presto, которая выполняет в цикле функцию Скерцо.

В первой части ни одна линия ритмически не совпадает с другими, то есть все они абсолютно независимы в отношении ритма. Тактовый метр у меня проставлен, но это чисто условное деление материала. На самом деле, все мотивы имеют всё время разные пропорции (например, три к двум, пять к четырем, пять к шести и так далее), и нет ни одной опорной ноты и, тем более, созвучия. И обратите внимание, что эти мотивные пропорции в разных голосах не совпадают совершенно и не только из-за того, что накладываются друг на друга разные пропорции, но и знаменатель при этом здесь тоже может быть разный: восьмые, шестнадцатые, четверти, половинные –

всё время бесконечная полиритмия, или, если хотите, “полиритмическая полифония”.

— А что же помогает исполнителям в этой ситуации не потерять друг друга?

— Только внутреннее чутье на четверть, её ощущение.

— Очевидно, что в такой ситуации трудно ожидать классического “ансамбля”.

— Классического — да, но ансамбля, где всё должно быть именно с таким импульсивным, немножко нервным и напряженным ритмическим пространством, совсем нет — это вполне получается после ряда репетиций. Конечно, это нелегкий материал — нужно много репетиций.

— Другими словами, даже такую ритмику можно рассматривать как аддитивную, то есть поддающуюся оценке через традиционный пульс ровными четвертями или целыми тактами?

— Конечно, можно.

— Но, говоря откровенно, для моего слуха — движение четвертями здесь не существует. К сожалению, не слышу такого пульса. Для меня здесь всё — это больше какие-то только фазы ритмического процесса, внутри которых есть различные микроформулы ритма, причем почти неуловимые, во всяком случае, редко уловимые именно мною, хотя для глаз здесь, безусловно, всё ясно. С этим не поспоришь.

— А я и не сказал вам ничего противоположного. Даже напротив, именно такого восприятия я и ожидаю...

Вы пытались когда-нибудь услышать то, о чем спорят сразу несколько человек? Разве же это можно услышать в деталях? Общий характер беседы вы можете уловить, можете уловить и общее настроение, его отдельные периоды, фазы, если вам так больше нравится, но конкретно каждую фразу, каждого инструмента вы здесь, естественно, не услышите. Здесь важно именно общее состояние, общее развитие, подъемы и спады, нарастание динамики ритма и сужение или там сжатие — вот это важно. Тем более, заметьте, что в интонационном отношении голоса почти имитируют друг друга, и в том числе и ритмически. Это всё очень организует ткань, связывает её. Очень! И именно тактовый метр здесь вы почувствовать, конечно, не можете, сколько ни старайтесь.

А вторая часть — совершенно противоположна первой, потому что все голоса здесь формально синхронизированы — вся часть написана ровным движением шестнадцатыми. Но это только внешнее различие — всё равно метра мы здесь, практически, опять не слышим: есть просто линии, мотивы разной длины, и эти отрезки непрерывно варьируются, непрерывно меняются в своей протяженности. Диапазон изменений очень широк: от  $\frac{2}{16}$  до  $\frac{11}{16}$ ,  $\frac{12}{16}$ ,  $\frac{15}{16}$ , а в конце даже есть очень большая группа из  $\frac{36}{16}$ . И всё время тенденция к охвату всё большего и большего звукового пространства, к расширению регистров до крайних пределов почти.

– Асимметрия, безусловно, очень сильная. Здесь вы применяете какие-нибудь формальные методы ритмической организации?

– Абсолютно никаких. Ни ритмических серий, ни ритмических прогрессий здесь нет никаких. Совсем никаких. Только один непрерывный бег шестнадцатыми. Шестнадцатой всё и измеряется, и с ней всё соотносится. Только это.

– Выражаясь терминологией Валентины Николаевны, здесь властвует мономерность, внетаковость и игра разновременных мотивов.

– Да. Мне тоже нравятся эти определения – они точны...

Часть эта более тихая, чем первая, хотя и очень быстрая.

– Здесь у вас серийное письмо есть...

– Есть, но не строгое.

Третья часть построена на основе того же принципа, что и «Ода». Это принцип борьбы между стремлением, с одной стороны, к рождению очень экспрессивной яркой мелодии, а с другой – к её разрушению, то есть опять всё та же борьба между силами конструктивными и силами деструктивными: она вновь и вновь разрушается вот этой звуковой пылью, этими резкими всплесками.

И по смыслу, и по драматической напряженности, и по структурной роли третья часть выполняет ту функцию, которую обычно в классическом трио выполняет только первая часть, то есть функцию сонатного аллегро: и скрипка, и виолончель, всё время играющая здесь в скрипичном ключе, в довольно высоком регистре, они здесь как одно целое, но целое с совершенно новым тембром – это первая тема такого аллегро, а рояль... он играет тему, напоминающую тихие и высокие колокола, и это – вторая тема аллегро. И постепенно весь материал и первой, и второй темы начинает постепенно подниматься вверх. Здесь самый интимный момент высказывания – вся музыка, уходя вверх, мягко, почти нежно исчезает и всё заканчивается в удивительной тишине.

– Ритмика исключительно утонченная: пятнадцать к десяти, к тринадцати или даже двадцать семь к двадцати шести, двадцать восемь...

– Да, и еще есть и более сложные ритмические узоры, особенно в конце.

А последняя часть... в ней как будто бы происходит синтез всего, что было до сих пор. И не только потому, что здесь возвращается многое из материала первой части, но и то, например, что сохраняется принцип трактовки фактуры, который был в третьей части, то есть опять отдельно два струнных и противопоставляемый им рояль.

Это сочинение очень трудное и технически, и в ансамблевом отношении.

– Вы присутствовали на первом исполнении?

– Да. Это было в Москве<sup>77</sup>. Играли, и очень хорошо играли, Виктор Деревянко – ученик Марины Вениаминовны Юдиной, отличный лончелист Марк Дробинский и Валерия Вилькер. Трио организовал тоже Виктор Деревянко, но сейчас, вот, все как-то разбредись по разным странам...

Очень хорошую запись сделали французы. Это был первый мой компакт-диск, выпущенный во Франции – инициатива Жан-Пьера Арманго. Но делали его без меня. Музыкантов этих я не знал в то время, за исключением Арманго. Виолончелист и скрипач замечательные – Ален Мёнье и Дэви Эрлих. Компакт-диск полностью из моих сочинений, и когда впервые прослушал его, у меня было такое ощущение, что я с этими музыкантами работал как минимум несколько недель до записи, то есть они делают абсолютно всё то, что я хотел бы, чтобы они сделали.

Потом диск был переиздан «Le Chant du Monde».

У нас это Трио потом играли несколько ансамблей. Очень хорошо это получалось у Евгении Алихановой, Владимира Тонха и Тиграна Алиханова. Их запись на Радио была выпущена американской фирмой.

## СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

(1971)

Соната была мне в свое время заказана для фестиваля в Руайане Клодом Самюэль – директором фестиваля, а заказ финансировала португальская организация фонда Gulbenkan. Деньги, и довольно хорошие, я, естественно, до сих пор не получил. Но дело не в них. Важнее то, что я был рад написать такое сочинение, потому что очень люблю виолончель. И в каком-то отношении это сочинение стало как бы “этюдом” перед моим Виолончельным концертом.

Это сочинение небольшое. В нем всего две части: Речитатив и Токката. Первая часть – это непрерывный диалог-борьба между виолончелью и фортепиано, а вторая – это характерное ровное именно токкатное движение шестнадцатыми на шесть и девять восьмых. Правда, постепенно токкатность деформируется, потому что появляются довольно сложные ритмы, они проникают во вторую часть из первой.

В первой части партия виолончели явно речитативного характера: виолончель здесь солист-протагонист, который всё время имеет какую-то неодолимую тенденцию возвращаться к той ноте, с которой он начал свою партию. Это нота *ре* – опорный звук всего сочинения<sup>78</sup>. Рояль, напротив, старается своими отдельными мелодическими репликами или созвучиями

---

<sup>77</sup> 30 октября 1972 года.

<sup>78</sup> Эта нота *ре* (*D* – Denisov), так же как и трезвучие *Ре* мажор и некоторые другие (о них будет дальше в книге) – это всегда очень важные символические элементы музыкального письма на протяжении всей его творческой жизни.

вспышками вторгнуться в речь протагониста, старается своими вторжениями разрушить статику возвращений к ноте “ре”, заставить виолончель затыться от нее, уйти к другой опоре.

Во второй части движение – главная цель. Ритм из оstinatного постепенно под влиянием вторгающихся структур из первой части становится quasi-остинатным, его пульс всё более и более усложняется, становится напряженным, несколько нервным даже. Однако, в конце концов, всё возвращается “на круги своя”, то есть приходит к оstinатной тоcкатности. И здесь, как видите, появляется и очень много разных интересных полифонических сплетений мотивов и фраз...

Сочинение это, конечно, не столь значимое, но у него есть и свое лицо, и очень важная для меня музыкальная самостоятельность.

Написал я его по просьбе Наташи Гутман, но она его так ни разу и не сыграла. И впервые оно было сыграно во Франции виолончелистом Пьером Пенассу и Марией-Еленой Барриентос<sup>79</sup>. Туда меня, естественно, тогда не выпустили.

После этого Соната нигде не исполнялась. Но вот в последнее время интерес к ней резко возрос. Очевидно, у каждого сочинения своя судьба и какие-то неожиданные странности в его жизни: практически, двадцать лет полного забвения, и вдруг теперь играется почти всеми ведущими виолончелистами мира. Очень многими. И кстати говоря, первая запись на пластинку была сделана финским виолончелистом Анзи Картунен. Вначале он прислал мне вариант своего исполнения на кассете – я подробно высказал ему в письме все свои замечания и пожелания, и после этого он сделал замечательную запись на пластинку. У нас это сочинение великолепно записано Александром Рудиным на компакт-диске фирмы «Le Chant du Monde», а Александром Загоринским на голландской фирме «Etcetera».

### **«СОЛО ДЛЯ ФЛЕЙТЫ» и «СОЛО ДЛЯ ГОБОЯ»**

**(1971)**

«Соло для флейты», как и «Соло для гобоя» – это, в общем-то, пьесы, написанные, как говорится, по вполне определенному поводу. Дело в том, что маленькое издательство в Кельне (оно сейчас прекратило свое существование) «Gerig», обратилось ко мне с просьбой написать для флейты соло и гобоя соло небольшие пьесы, в которых бы были использованы новые приемы игры на этих инструментах.

Первым издателем, редактором стал мой друг Орель Николе, который написал и очень большие комментарии к этим пьесам. Я думаю, что именно он и посоветовал «Gerig» обратиться ко мне с таким заказом.

– Почему вы так думаете?

---

<sup>79</sup> Премьера состоялась 8 апреля 1971 года.



– Я знаю, что если такой сборник делает Николе, то и авторов выбирает он сам. То же было и со сборником пьес для гобоя, который делал Хайнц Холлигер. Холлигер тоже сам выбирал авторов.

Пьесы короткие, поскольку и задача передо мной была обозначена соответствующая: достаточно коротко изложить современные приемы игры на этих инструментах в интересной художественной форме. Так что, это основная причина, почему в обеих пьесах столько много нетипичных для традиционного флейтового и гобойного письма приемов: здесь и аккорды гармонические, и флажолеты разные, и глиссандо небольшие, и так далее.

Пьесы игрались по несколько раз и Холлигером, и Николе. У того это вообще был излюбленный “бис”. Он «Соло для флейты» играл очень часто и за границей, и у нас в Москве. А Холлигер же свое соло не только часто играл, но даже ухитрился записать его в Японии на пластинку.

Эти сочинения для меня значат примерно то же, что и пьесы, которые мне заказывались в конце 80-х годов немецким издательством «Deutscher Verlag für Musik». Тогда мне была заказана целая серия пьес для разных инструментов. Например, для флейты я написал «Пастораль» и «Движение», в которых уже, правда, не было такого изобилия новых приемов игры, поскольку никто передо мной не ставил такой задачи. Затем «Пять этюдов для фагота соло», пьеса «Зимний пейзаж» для арфы соло и «Мертвые листья» для клавесина соло.

Я думаю, что таких сборников, нацеленных специально на какой-то инструмент и новые приемы игры на нем в современной манере, нужно делать как можно больше. Это полезно всем. И не только исполнителям, что понятно, но и композиторам, которые получают таким образом возможность познакомиться с инструментами серьезно, глубоко в техническом и выразительном отношении, и писать достаточно хорошо, потому что если ты будешь издаваться рядом с широко известными, играемыми композиторами, то тебе не захочется выглядеть хуже, чем они, то есть ты должен писать пьесы, за которые тебе никогда не будет стыдно.

### **«КАНОН ПАМЯТИ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО»**

**(1971)**

Это небольшое сочинение. Премьера прошла в Лондоне в 1972 году. Как вам уже говорил Альфред Шнитке, когда Стравинский умер, то издательство, в котором он издавался все последние годы жизни обратилось к ряду композиторов, в том числе и в нашей стране, с просьбой написать пьесы-каноны его памяти. Этим же издательством был выпущен специальный номер журнала «Темпо», целиком посвященный памяти Игоря Стравинского, а в конце, как приложение к этому номеру, они напечатали все эти небольшие каноны, которые были написаны, по-моему, десятью или двенадцатью композиторами.

– Вы не могли бы назвать их имена?

– Там были самые разные композиторы: Лучано Берлиоз и Борис Блахер, Пьер Булез, Альфред Шнитке и другие.

– Состав, как говорил Альфред Гаррисевич, вам был предложен?

– Да, и в двух вариантах: либо состав из «Памяти Дилана Томаса» самого Стравинского, либо из его эпитафии.

– У вас второй состав?

– Да, для флейты, кларнета и арфы.

Но по языку связи со Стравинским здесь, практически, нет, только по краске. Есть, как и у него, хроматика, а в ней как бы светлые диатонические пятна, и это хорошо слышно у арфы.

Сочинение начинается с ноты *ре*.

– Как и очень многие ваши сочинения.

– Да. Почему-то это всегда либо нота *ре*, либо нота *ля*. Чаще всего эти два варианта. Так что и здесь вначале *ре*, а в конце – вот эти последние пять тактов – квинта *ре – ля* у флейты.

– Отчего же такое пристрастие к этим звукам и к своей росписи<sup>80</sup>?

– Может быть, от “скудости мышления”. Не знаю, почему такое происходит иногда.

В сочинении использована различного типа каноническая техника, причем во второй его половине, после девятнадцатого такта, звучит канон в унисон и тема сжимается до четвертитонов. Эти четвертитоны сначала играет флейта, потом кларнет и, наконец, арфа, и всё это обязательно в унисон. И построено сочинение таким образом, что флейта с кларнетом движутся навстречу друг другу: флейта всё время устремлена к верхним регистрам, кларнет же, наоборот, устремлен к нижним, а в кульминации (четырнадцатый–восемнадцатый такты) они меняются ролями, и всё происходит в обратном, расходящемся движении.

Вся вторая половина сочинения, в основном, строится на интонациях скорбных, падающих, и кончается «Канон» тремя ударами колокола.

– Опять ваше любимое окончание.

– Да, это всё та же идея “надтреснутого колокола”, которая есть в третьей части «Осенней песни» и в «Голубой тетради» – деформированные колокола (стеклянные и металлические). Конечно, никаких колоколов здесь на самом деле нет, поскольку нет ударных, но у арфы этот эффект получается очень удачно.

– Каким образом он достигается?

– Промежуточное положение педали – полупедаля, она ведь создает дребезжание всех струн, плюс самое низкое *ре* арфы, которая дает массу вот таких вот “разбитых”, дребезжащих обертонов.

---

<sup>80</sup> В «Каноне» очень много материала, в котором активно используется связка из звуков *e, d, es*, идущих от имени и фамилии композитора Э. Денисов.

И в конце, после этих трех ударов “колокола”, звучат как отзвуки, как далекое эхо, три уходящих quasi-колокола – флажолеты (уже нормальные флажолеты) арфы. Всё исчезает. Последние ноты пьесы – секунда *сольдиез* – ля.

Поскольку Стравинский всегда был мне дорог, то это сочинение было написано серьезно. Но большого художественного смысла здесь нет, как нет, впрочем, его и в «Памяти Дилана Томаса» самого Стравинского. Это тоже только эпиграфия и не больше.

## СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО

(1972)

У меня есть три сочинения, написанных по просьбе Льва Михайлова. Первое – «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных, второе – Соната для кларнета соло, третье сочинение – «Две пьесы для саксофона и фортепиано». Два из этих – Соната и «Две пьесы...» – посвящены ему, хотя я, в принципе, посвящений не люблю.

В этом сочинении есть тот тип двухчастности, который потом был воспроизведен в ряде других сочинений. Ближе всего здесь стоит Октет и моё последнее сочинение – Соната для кларнета и фортепиано.

– В чем особенность этого типа двухчастности?

– Идея в том, что обе части такого диптиха строятся на одном и том же материале.

Первая часть – это своего рода вступление. Характер чисто импровизационный, но не *ad libitum*, а по характеру самого материала, его звуково-высотному и ритмическому изложению: тактовых черт нет, нет ни малейшего элемента ритмической остигатности, нигде нет даже двух шестнадцатых или двух восьмых подряд – ткань непрерывно и свободно меняется; и потому, что ритмические структуры очень сложны, то и возникает ощущение настоящей свободной импровизации на кларнете.

– Соната начинается, как это у вас принято, опять же с ноты *ре*.

– К “сожалению”, с неё.

Фактически весь диапазон кларнета активно разрабатывается уже в первой части. Развитие направлено снизу вверх к кульминации, которая сделана в самом высоком таком как бы болезненно напряженном для кларнета регистре, а потом всё опускается и заканчивается самой низкой нотой кларнета – опять же нотой *ре*.

А вторая часть полностью противоположна первой – это одновременно и скерцо, и финал, то есть является настоящим центром всего цикла. В основе здесь принцип непрерывного варьирования: ткань непрерывно меняется, метр тоже меняется часто и ритмические сетки всё время очень сложные. Но при этом такому варьированию противостоит особая сила – это нота *ля-бемоль* первой октавы, которая буквально застревает с самого начала второй части и затем постоянно пытается как бы приостановить,

тормозить общее движение – в результате у вас здесь возникает ощущение, что сочинение играют два музыканта – два кларнета, а не один. Идет борьба двух структур: одна – всё время только обновление, ткань непрерывна, ничто в ней не возвращается; другая – всё время остинато, которое стремится занять в музыке всё большее и большее место. И у каждой структуры есть свои кульминационные моменты – зоны предельной свободы, зоны свободного импровизационно-точечного письма – это “первый” кларнет, и зоны застывшего *ля-бемоль*, который часто повторяется, остается всё время на месте, но повторяется в самых разных ритмах, и где-то на пределе своих повторений, она как будто зеркально отражается в ноте *соль* малой октавы.

– При прослушивании второй части у меня не раз возникало ощущение какой-то очень веселой игры-шутки.

– И хорошо, что возникало. У меня сравнительно редко бывает в музыке то, что иногда называют юмором. Но в этой части есть и улыбка, по моему, и юмор – это всё есть.

– Произведение это исполняется сейчас?

– Очень много. Я еще не видел ни одного кларнетиста, который бы не играл эту Сонату.

– Каким бы вам хотелось видеть характер исполнения этого сочинения?

– Во-первых, здесь должен быть подчеркнутый большой контраст между первой и второй частями. Вторая часть должна играть ритмически идеально точно. Всё должно быть как растянутая, сильно растянутая пружина: если это “напряжение пружины” падает, то вся часть теряется. Поэтому здесь не менее важен и выбор темпа. Я очень не люблю ставить метроном, потому что это ограничивает исполнителя и не позволяет ему идти своим путем в трактовке характера. Но здесь темп должен быть выбран именно таким, чтобы эта часть “не садилась на землю” – она должна “вся лететь” на сплошном стаккато и даже не стаккато, стаккатиссимо – “острые уколы необычайно острой иглой”.

И именно в этом здесь найдете немало связей, похожего с Сонатой для саксофона и фортепиано. Есть и менее важное сходство – это работа с четвертьтонами во вторых частях каждого из этих сочинений.

– И всё же, что здесь для вас самое главное при исполнении?

– Характер! Темп может меняться несколько, но если человек не угадал характер, то есть всего, что есть всё вместе в сочинении, то вся пьеса “падает”.

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ**

**(1972)**

Это первый мой концерт.

Не знаю, почему так получилось, но и по форме, и по драматургии первые мои четыре сольные концерта – они все разные:

ный концерт – одночастный, Фортепианный – трехчастный, Флейтовый – четырехчастный, Скрипичный концерт – двухчастный цикл.

Виолончельный концерт важен еще и тем для меня, что здесь я открыл для себя новый тип концертности, новую трактовку этого жанра концерта, в котором виртуозное начало не является превалирующим или, если оно и есть, то, во всяком случае, всё это уходит на второй план.

Концерт очень труден для исполнителя. Очень сложна Каденция в техническом отношении. Но всё это не главное. Главное – это лирическое высказывание, то, что правильно, по-моему мнению, назвали критики в Германии “монологическим высказыванием”. Это, конечно, “концерт-монолог”.

– Такой тип высказывания характерен и для большинства других ваших концертов и не только для них. На мой взгляд, это чувствуется даже в вашей главной Симфонии.

– Возможно, вы и правы. Во всяком случае, во многих моих инструментальных сочинениях это всё есть.

Состав оркестра здесь тоже нестандартный, потому что вся группа деревянных духовых инструментов представлена не типичными для нее инструментами: здесь только одна флейта и та альтовая; гобоев нет, но зато есть гобой д’амур; введены кларнет пикколо и контрафагот. А функция валторн передана группе из пяти саксофонов; они здесь как своего рода переход от деревянной группы к медной. Кроме того, здесь большую роль играет солирующая электрогитара. Инструмент интересный и своеобразный по тембру. Наибольшую роль она у меня играет еще и в опере «Пена дней» – основной мотив темы Хлои чаще всего проходит именно у электрогитары. Четыре тембра – альтовая флейта, “амурный гобой”, электрогитара и еще, вместе с ними, вибрафон очень часто концертируют почти на равных с самой виолончелью, но она всё равно при этом остается ведущим инструментом – это солист-протагонист, за которым идут другие солисты и весь оркестр.

Форма, как это обычно в одночастных моих сочинениях, состоит из трех разделов: Ленто – Анимато<sup>81</sup> – Ленто<sup>82</sup>.

Большую роль в драматургии концерта играет тема “BACH”, то есть монограмма Иоганна Себастьяна Баха. Эта тема, а её так можно называть в полном смысле этого слова, поскольку она играет огромную роль в построении всего материала сочинения: иногда она проходит просто как мелодическая микроячейка (например, у тромбона), иногда в полифоническом *quasi*-каноне с очень свободным ритмом, иногда с перестановкой нот (например, в прощальном соло колоколов – вместо BACH появляется ВАНС) и так далее.

– Здесь звучание баховской монограммы очень близко вашей коронной интонации *e-d-es*.

---

<sup>81</sup> С восемьдесят пятого такта.

<sup>82</sup> От сто шестьдесят седьмого такта.

– Пожалуй... И когда, например, отдельные пласты фактуры начинают всё время меняться, двигаться, то в такие моменты тема ВАСН чаще всего вводится в quasi-хоральной фактуре, излагается равными долями (пример, четвертями) или опять же излагается каноном, иногда в обращении, иногда с перестановками как в прощальном соло колоколов.

– Здесь в последних двух тактах опять возникает ваш любимый Ре мажор, в виде трезвучия с добавленной нотой *ми*.

– Но он же здесь, практически, совсем спрятан...

Хотя, конечно, если взять *divisi* контрабасов и виолончелей, то это правильно. Но дальше, как видите, идут две ноты за ними – *ля-бемоль* и *си-бемоль*, а они, естественно, разрушают мажорное звучание и переводят в краску уже целотоновости.

Тема ВАСН играет и важнейшую роль в построении всей кульминации формы<sup>83</sup>. Здесь три основных плана: главный – тема ВАСН в увеличении у струнных, она здесь в виде двенадцатизвучных аккордов; второй план – это колокола, кротали и вибрафон, которые играют здесь роль оттеняющего фона для темы; и третий план – это духовые инструменты, они – как “эхо” – это как бы уходящие вдаль ноты, точки, которые возникают сразу после каждой ноты ВАСН...

– Что вы ждете от исполнителей в этом концерте?

– Очень трудно давать рекомендации к исполнению своих сочинений. Каждый исполнитель вправе сам решать здесь, что и как следует играть. Иногда исполнение бывает настолько убедительным, что даже то, к чему я здесь привык, приходится разрушать, потому что мне кажется, что такое новое прочтение, слышание того, что я сделал, оказывается более интересным.

Но в принципе, этот концерт должен производить впечатление свободно льющегося монолога, в целом достаточно сдержанного, но иногда он как будто выходит из этого состояния, и идут довольно нервные, quasi-каденционные фрагменты, где следует найти в себе элемент виртуозности, quasi-импровизационности, где мелодическое начало, кантиленность вообще полностью исчезают.

Вся ткань концерта должна производить впечатление свободно возникающей, но никак не заранее регламентированной теми или иными правилами. И, опять же, очень важно, чтобы при игре отдельных групп оркестра ни в коем случае ни один из инструментов группы не выделялся; и это относится к любой фактуре, в том числе и полифонической. В оркестре довольно много мест, требующих мягкого исполнения, то есть с мягкой краской...

Премьера прошла в Лейпциге 25 сентября 1973 года. Солировал Вольфганг Вебер, а дирижировал Херберт Кегель.

---

<sup>83</sup> От сто двенадцатого такта.

«Жизнь в красном цвете» написана в 73 году на тексты Бориса Виана – поэта и писателя, который меня в то время очень заинтересовал. Сочинение для инструментального состава «Лунного Пьеро», но с некоторыми вариациями: флейта (по ходу исполнения она может меняться на флейту пикколо), кларнет (на кларнет пикколо), пианист играет и на рояле, и на ударных инструментах (естественно, что он должен перед тем, как исполнять сочинение, взять несколько уроков у ударника для того, чтобы научить немножко играть на некоторых очень простых ударных инструментах)<sup>84</sup>.

Однако моё сочинение, в принципе, никак не связано с «Лунным Пьеро». Здесь нет никакого намека на экспрессионизм, нет ничего ни от эстетики экспрессионизма, ни от его манеры письма. У меня сохранился компакт-диск с очень хорошим французским ансамблем «Kaleidocollage» и с прекрасной певицей Гердой Хартман, где, вместе с этим моим сочинением, записан и «Лунный Пьеро» Шёнберга, и все эти различия особенно хорошо видны при прослушивании.

– Но у меня, говоря откровенно, при работе с этой записью сложилось впечатление, что в вокальном исполнении обоих произведений, в подаче материала, есть, напротив, очень много общего.

– Да, но это как раз и очень плохо – певица сделала тут огромную ошибку, которая, практически, разрушила моё сочинение: она спела «Жизнь в красном цвете» так же, как и «Лунный Пьеро», то есть в манере *Sprechstimme*, и это было ужасно, почему сразу, естественно, и возникают такие аллюзии с экспрессионистическим письмом, его образностью – мне абсолютно чуждыми. Но всё равно я очень рад, что такой диск состоялся.

– А какая манера пения здесь необходима?

– Если уж говорить о манере исполнения певицы, то она должна здесь петь так, как поют Глинку, Моцарта и Шуберта. Только так и никак иначе.

Сочинение это для меня очень важное.

Оно, с одной стороны, как будто завершает то, что я делал в 60-е годы в циклах для голоса с разными группами инструментов. И здесь по своему содержанию и завершению больше всего оно, пожалуй, связано с «Солнцем инков», с «Плачами» и «Итальянскими песнями». Заключительный номер сочинения «Жизнь в красном цвете» – «Последний вальс» – это смерть, самоубийство, как безвыходный конец всем проблемам в стихотворении Виана; смертью заканчиваются «Итальянские песни» и тема смерти, естественно, буквально пронизывает «Плачи».

---

<sup>84</sup> Состав в этом сочинении: голос, флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано и ударные.

Но с другой стороны, оно связано еще и с абсолютно иным по характеру, чем все эти три цикла, сочинением, я имею в виду «Пять историй о господине Койнере» на тексты Брехта. И в нем тоже есть много такой же иронии, похожих “прозаизмов”, как и в брехтовском цикле, и есть сходная манера трактовки состава как quasi-джазового. Например, виолончель здесь иногда трактуется как своего рода контрабас или бас-гитара. И есть и другие связи более или менее важные. Если вы возьмете «Мудрость мудреца в его осанке» из брехтовского цикла, то увидите, что там после начального речитатива в сопровождении только одного фортепиано (своего рода оперный речитатив сессо) идет основной куплет, который начинается вступлением пиццикато контрабаса, построенным на остинатной фигуре из семи восьмых. И аналогично начинаются куплеты третьей части «Жизнь в красном цвете» – «Жава атомных бомб» – там также есть вступительный, но больший, гораздо больший, речитатив, который сопровождается и комментируется солирующим кларнетом, и там также есть аналогичная остинатная фигура из семи восьмых в начале части. Причем эти фигуры аналогичны не только тем, что содержат эти семь восьмых или имеют сходную волнообразность движения, но и, главное, по своей интонационной структуре.

И таких аналогий можно найти очень много.

– А какие еще?

– Ну, например, еще одна – начало цикла «Пять историй о господине Койнере» и начало цикла «Жизнь в красном цвете» – «Я бы хотел стать великим поэтом»: первый цикл открывает инструментальное прелюдирующее motto, затем начинается прелюдия-речитатив в сопровождении рояля, и такой же речитатив-прелюдия с сопровождающим, комментирующим роялем есть и в первой части второго цикла...

«Жизнь в красном цвете» – это сочинение, которое во многом стало своего рода предварительным эскизом к моей опере «Пена дней». Именно в то время я уже начал свою работу над оперой. Но эта работа была еще только в стадии обдумывания, подготовки материалов: были только идеи, но не было нот, то есть, как в таких случаях говорят музыковеды, музыка оперы только-только еще начинала тогда во мне жить. И во многом, по своему материалу и технике письма цикл стал, практически, для меня таким вот первым что ли эскизом к опере.

Здесь я хотел бы обязательно подчеркнуть, что ни в коем случае нельзя рассматривать ни этот цикл, ни оперу как портрет самого Виана, и ни в коем случае нельзя связывать мою музыку ни с эстетикой литературы Виана, ни тем более с музыкальными красками времени, когда жил Виан. И, скажем, если в моем цикле или опере и есть какие-то джазовые моменты, какие-то моменты, связанные с исполнением песен французскими шансонье, то это ни в коей мере не является какой-то попыткой воссоздать модель джаза и эстрады времен Виана. Это совсем другое. Это только черта в характере этого человека, который был не только крупным писателем, но и



хорошим джазовым музыкантом. У него джаз проник даже в поэзию и зу. И, наверное, поэтому музыка Дюка Эллингтона – это одно из таких важных действующих “лиц” в моей опере. Это сочинение, которое вообще где-то балансирует всё время на грани между жанрами серьезной и легкой музыки. ВIAN был прекрасный шансонье и в свое время записал на «Phillips» даже сольную пластинку, где он поет собственную музыку, которую сам же написал на свои собственные тексты. Он был очень талантливым композитором, хотя и не имел профессионального настоящего образования. Он прожил очень короткую жизнь в тридцать девять лет, но это была жизнь очень яркая. Одарен был необычайно в самых разных областях. По профессии, например, он вообще был инженер-вычислитель и очень рано начал писать романы, не имея при этом никакого специального литературного образования. Всего он написал десять романов, писал великолепные стихи и замечательные пьесы. У него есть несколько прекрасных томов критики, статьи о джазе, о французской шансон. Он снимался и как актер во многих кинофильмах, писал либретто для опер, писал киносценарии, писал музыку, сам выступал как исполнитель собственных песен и так далее. Мне кажется, что он во всем этом очень напоминает талантливейших людей типа Леонардо да Винчи из эпохи Возрождения. Кроме того, он хорошо рисовал, сделал несколько отличных скульптур...

Он, кстати, был постоянным посетителем знаменитого парижского кафе «Сан Жермен де Пре» (я сейчас вспомнил, что когда ставили в «Гранд опера» «Пену дней», то на обложке программки французы поместили мою фотографию – я у входа в это кафе).

А проза и, особенно, стихи у него мне очень нравятся. Например, это короткое замечательное стихотворение «Ради чего я живу?» или «Зачем я живу?». У меня это предпоследняя – шестая – часть цикла, которая по существу является однако настоящим финалом, а седьмая – «Последний вальс» – он только эпилог, но не финальная часть.

Все стихи ВИАНА, которые я взял для своего цикла, например, и «Жава атомных бомб», и «Желтый вальс», и «Узник», и «Последний вальс», все они написаны им как тексты для песен. И для некоторых из них потом в самом деле была написана музыка и другими композиторами, и самим Борисом ВИАНОМ.

– На какие именно?

– Например, «Жава атомных бомб». Она была даже записана на пластинку.

– Слово “Жава” имеет перевод?

– Нет, – это просто название танца, похожего на вальс. Но о его происхождении мне ничего не известно. Я знаю только, что он пришел в Европу из латинской Америки. Танец очень распространенный и его ритм стал в одно время одним из самых популярных, как в свое время это было с рэгтаймом.

Теперь о самом цикле. В нем всего семь частей. (Это небольшая, очень далекая аллюзия на «Лунного Пьеро» – потому что трижды семь – это как раз двадцать одна часть «Лунного Пьеро».)

Они выстраиваются как развитие двух образных линий.

С одной стороны, это ирония и даже иногда очень жесткая, напряженная, саркастическая, то есть состояния, связанные с мрачным пессимизмом, которого так много было в жизни Франции после Второй мировой войны, ну, и, соответственно, в произведениях Виана. Здесь в один ряд выстраиваются такие части, как «Настоящее веселье» – вторая часть, «Жава атомных бомб» – третья часть и «Узник» – рассказ о солдате, предающем товарищей по оружию, своих друзей – пятая часть. Вторая часть – «Настоящее веселье» – это, образно говоря, как пир во время чумы. Здесь всё, абсолютно всё, идет от абсурдизмов, которых так много у Виана в его работах, в самом его литературном стиле. Здесь даже сама ритмика начала и вот этот вот унисон – мелодия излагается вдруг, ни с того, ни с сего, совершенно примитивными унисонами – всё это прямые аллюзии с кафешантанном таким как бы джазом, совершенно дико звучащим посреди окружающего материала. В особенности это прорывается, когда, как говорится, неожиданно раскрывается дверь и в кафе входит герой этого унисонного монолога, и он здесь воспринимается как абсолютно чужой элемент – рояль вдруг берет совершенно ясный, причем нахально берет, совершенно ясный банально расположенный доминантсептаккорд к Соль мажору: *ре – фа-диез – ля – до*, и затем сразу в Соль мажоре (совершенно тональном Соль мажоре) идет такая пошловатая немножко музыка кабаре. Текст здесь совершенно иронический, даже пародийный, с элементами сюрреализма. Например, там есть нечто вроде таких объявлений: “Нельзя ходить пешком”, “Нельзя шагать по юре”, – то есть достаточно абсурдных и ироничных. И есть много даже и более злых, мало приятных – там, где обычно в метро над сиденьями пишут “места для детей, стариков и инвалидов”, у Виана появляется как бы другое объявление – “места для прокаженных и иезуитов” и так далее. И здесь же у Виана много и саркастической иронии над идиотизмом той же жизни, которая регулируется сверху и людьми, от которых так и льет и ханжеством, и лицемерием, и бесконечной ложью. Виан всегда в своем стиле, как я понимаю, старался как-то выйти из обычных жизненных схем, разрушить многие из них. Или возьмите «Жава атомных бомб» – самый длинный номер и самый трудный для исполнителя. Здесь единственный текст в цикле, который прямо связан с политикой. Это ирония над правительством, над теми людьми, которые так или иначе прислуживают ему, и это злейшая ирония над человеком, который был отличным “мастакон” по изготовлению атомных бомб, то есть “делал просто так все атомные бомбы”. И я намеренно подчеркнул, например, здесь такую иронию, когда слова этого “героя”, мерзавца: “Думал я о народе и о славе Франции”, – я напрямую связал с цитатой из «Марсельезы». Здесь много речитатива – по- стоянный дуэт солиста и

кларнета – его соло с комментирующим как бы кларнетом, и потом есть куплет с имитацией джазового письма. Причем вся партия рояля – это как записанная импровизация, то есть quasi-импровизация.

Вторая линия образов – это совсем другой мир. Здесь много текстов, в которых музыка становится всё более и более лиричной, интимной, и если хотите, даже философской, потому что вы слышите, что всё содержание здесь это рассуждения о жизни; в конце этих рассуждений Виян ставит перед собой вопрос: “Зачем я живу?”, – и сам же дает на него ответ «Ради жизни самой». Эта линия важная. Она открывает цикл – первая часть – «Я хотел бы стать великим поэтом», она опять прорывается в центре цикла – четвертая часть «Желтый вальс», и ею завершается цикл – шестая часть «Зачем я живу?» и седьмая «Последний вальс».

«Желтый вальс» – это первый серьезный лирический номер, но в котором вы услышите при этом лишь отдаленные аллюзии с жанром вальса. Голос здесь идет в сопровождении только одного фортепианного трио – скрипка, виолончель, фортепиано. Это песня, единственная в цикле, кстати, в которой есть ясная куплетность. Настоящая песня. В основе материала непрерывное оstinato интонации *ля – ре – ля – ре*, то есть всё время делается опора на квинту. И еще важный момент для всей песни – это выход на Es-dur'ное трезвучие. Оба эти элемента являются гармонической основой песенной мелодии. У рояля же в это время непрерывно меняющееся, иногда очень далекое, как будто несоответствующее этой мелодии, сопровождение и всё время повторяющийся барабанный ритм (пианист здесь играет на малом барабане, а не на клавишах).

В шестой части «Зачем я живу?» рояль молчит, всё идет только под флейту, кларнет, скрипку и виолончель – под квартет, в котором два духовых и два струнных инструмента. Здесь тот тип письма, который вы потом найдете не раз в моих более поздних сочинениях. Это настоящий интимный монолог, в котором много очень красивого лирического в образах, но и много очень серьезного. Ради чего я живу? Ради ног загорелых, ради паруса в глубине порта, ради тени штор, ради кофе-глясе в бокале, ради того, чтобы посмотреть в глубь воды и увидеть, как проходят там птицы, как синяя птица-рыба проходит там в воде и так далее. В общем, за всеми этими словами таится много, очень много хрупкой исчезающей красоты мира. И затем, после этого монолога – долгое-долгое мягкое лирическое послесловие всех инструментов, – такой как бы инструментальный комментарий, который в конце концов медленно высветляется и переходит в тихий свет лямажорного трезвучия.

Седьмая часть – «Последний вальс» – это по существу прощание с жизнью, прощание с тем, что в жизни любишь, с вещами, с людьми, со всем, что окружает человека. И здесь есть музыкальный символ “последнего слова” такого прощания – это единственное появление ударного инструмента – пианист тихо ударяет по краю тарелки – от тебя уже ничего не

ется – только последний исчезающий круг на воде – вся музыка уходит в какую-то даль – это постепенное приближение четвертитонами к повисшей одинокой ноте *фа*.

Сочинение, в принципе, в отдельных моментах базируется и на тональных, и на серийных элементах. Здесь так же, как и в «Пяти историях о господине Койнере», есть несколько двенадцатитоновых серий, которые появляются в разных частях и трактуются самым различным образом. Есть даже серия, которая регулирует все джазовые аккорды. Но это уже не важно. Это техника, “кухня”, как говорится.

– Вы однажды сказали о том, что в этом цикле есть много вашего, личного.

– Ну, это отразилось только в концепции цикла, то есть во всем, как он строится, как складывается общая линия в развитии материала и, если хотите, всей драматургии цикла.

Есть вещи, которые меня самого очень сильно волнуют. И если бы я был поэтом, я бы постарался и сам об этом сказать. Во всяком случае, и эта ирония, и вещи, с которыми она связана: политические, и бытовые – это всё мне безразлично. Но для меня важнее здесь другое: не вторая, и не третья части, а следующие, стоящие ближе к концу цикла. В особенности две последние.

– Этот цикл предназначен только для женского голоса?

Совсем нет. Я даже предпочитаю, чтобы солировал тенор. Но пока такого варианта еще не было на сцене. Правда, «Жизнь в красном цвете» исполнял у нас очень хороший баритон Сергей Яковенко. Собственно, именно для него я и сделал русскую версию цикла, но мне кажется, что оптимальный вариант исполнения – всё-таки, тенор с инструментальным ансамблем<sup>85</sup>.

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ**

**(1974)**

Это мой единственный концерт, который можно назвать концертом в традиционном понимании жанра. Здесь реализован, во-первых, основной принцип концерта, на котором строились все концерты XIX века – это состязание солиста и оркестра (он особенно сильно проявляется в первой и последней частях) и, во-вторых, сама форма концертного цикла тоже традиционная: большая первая часть – быстрая, небольшая вторая часть – медленная (она играет роль такого лирического затишья, интермеццо) и потом быстрый финал, где совершенно ясно проявляются жанровые элементы – это, прежде всего, джазовая игра четырех саксофонов – здесь они выходят на поверх-

---

<sup>85</sup> Премьера прошла в мае (точной даты композитор не вспомнил) 1973 года в Загребе. Солировала Розвита Трекслер.

ность (в первой части они играли только как группа) – это уже четыре концертирующих инструмента<sup>86</sup>.

– А разве в первой части нет джазовых элементов?

– Есть, конечно, но там это только аллюзии с джазом – самого джазового письма нет. А вот в третьей части есть уже почти прямое джазовое письмо: во-первых, рояль играет как концертирующий джазовый инструмент и ударник выступает уже не как классический, а как джазовый исполнитель; затем, саксофоны выступают как равные партнеры с quasi-джазовыми импровизациями, играют сольные каденции<sup>87</sup>; в третьих, здесь очень много камерной манеры письма, что, в общем, тоже связано как-то с классическим джазовым ансамблем. Например, четыре саксофона и рояль вот здесь<sup>88</sup> и так далее, то есть они выступают как группа концертирующих джазовых музыкантов внутри огромного оркестрового состава.

А состав действительно большой: всех по четыре – и флейт, и труб, и тромбонов, и саксофонов и так далее.

И очень большие контрасты в трактовке материала. В первой части весь материал буквально “рассыпан” у концертирующего рояля вот в этих пуантилистических “хвостах”: всё идет как имитация традиционных виртуозных концертных пассажей, но сами эти пассажи – пуантилистические такие “хвосты”, рассыпанные в очень быстром, нервном, сложном ритме между разными и иногда совсем крайними регистрами. Но иногда рояль буквально врывается в общую ткань оркестра с резкими аккордами. В общем, рояль здесь играет довольно даже грубовато, жестко, и в основном он здесь всегда концертирующий, как бы блистающий виртуозный сольный инструмент.

– А оркестр?

– Оркестр трактован как раз не одинаковым образом...

Концерт начинается сигналом четырех труб.

– И всё строится опять же вокруг ноты ля?

– Да. От этого видно уж никак мне не избавиться.

Трубы именно стягиваются вокруг этой ноты и играют как бы четыре варианта одного и того же сигнала. И этим же сигналом начинается финал – третья часть Концерта.

– Но последующий материал в этих частях уже разный.

– Естественно.

Однако окончания, как видите, опять же одинаковые: и там, и здесь музыкальное развитие обрывается ударом тамтама.

---

<sup>86</sup> Два альты, два тенора.

<sup>87</sup> И не только саксофоны, но и трубы.

<sup>88</sup> С двадцать первой цифры.

– Иначе говоря, в концерте есть вполне традиционные арочные связи крайних частей. И в этом смысле, очевидно, важно и сходство некоторых технических приемов.

– Совершенно верно.

Вот, скажем, в первой части, здесь очень активно намечается тенденция к обособлению роля в качестве концертирующего инструмента, но есть одновременно и его ансамблевые выступления вместе, например, с литаврами – такой весьма необычный инструментальный дуэт; и в финале эта же манера дуэтной, так сказать, игры роля, она развернута в еще большей степени. Например, вот... роля и вибрафон. Или каноны из отдельных выдержанных нот: первая флейта, предположим, вступает с ноты *ля*, вторая флейта с ноты *си-бемоль*, третья с *соль-диез* и так далее, то есть получается “имитация на ноту” – это тоже встречается и в первой, и в третьей частях. И также трактовка всей меди в отдельных случаях как единой группы, как мощного, но одного инструмента – четырехголосного, шестиголосного, восьмиголосного и так далее – эта тенденция намечается уже в первой части и потом, она же будет сильно развита в финале Концерта.

– И, наверное, еще и алеаторические моменты, которые здесь тоже выступают как связующие реминисценции.

– Да, правильно, правда, в первой части это только чуть-чуть просвечивается, они здесь как элемент такой импровизации, но зато в финале алеаторика реализуется дважды: вот эти два места – импровизация ударника – два не выписанных “break’a”, и вот этот конец финала – это как будто общий шум, хаос, заглушающий напрочь солиста, когда весь струнный оркестр переходит на технику групп.

А вторая часть – это по технике и материалу полный контраст крайним частям. В ней всё “стянуто”, сконцентрировано. Это лирическая, очень поэтичная, мелодичная музыка и здесь очень большую роль играет интервалы большой и малой секунды, но прежде всего – малой.

– Начальный звук опять “ля”.

– Да, но теперь это уже высокое *ля*, *ля*, повисшее в третьей октаве у скрипок, и расщепляется оно теперь не на полутоны, как это было, скажем, в самом начале Концерта – в сигнале у труб, а на четвертьтоны; и они же здесь как бы “настраиваются” у *crotales*, которые в унисон играют то же самое; и потом это же *ля* третьей октавы начинает играть нежно флейта, то есть вся вторая часть, она написана как своего рода вот такое непрерывно варьируемое по ансамблевому составу камерное музицирование на очень лирические и родственные интонации. А в конце, когда всё это наконец выстраивается в общую очень прозрачную материю, то она начинает обволакиваться сложным, очень сложным аккордом у струнных. Они здесь, как нависшее большое облако, которое буквально всё-всё обволакивает, укутывает своим звучанием.

– По-моему, этот прием потом у вас встретится перед финалом и в Альтовом концерте. Там такое же “двенадцатитоновое облако” выстраивается во всех регистрах: от самого низкого звука у контрабасов до самого высокого звука у скрипок.

– Да, там это есть, но и не только там.

И еще характерным моментом в этой общей краске является тот момент, когда рояль впервые начинает играть два четырехзвучных повторяющихся аккорда, которые идут восьмыми в ровном остинатном ритме и здесь же, рядом, идет диалог вибратона и колоколов (у вибратона ритмика выписанная, а колокола играют свободно). Остинато рояля как бы постепенно тает, исчезает, простиается.

Первую и третью части, конечно, надо играть очень блестяще, очень виртуозно, с большим напором и очень нервно, а вторую, наоборот, достаточно спокойно и так, чтобы рояль звучал достаточно разнообразно. Здесь вся манера исполнения и у оркестра, и у рояля должна напоминать акварельное письмо, которое бы обязательно подчеркнуло бы грубые и резкие краски крайних частей.

Мне бы еще раз хотелось подчеркнуть, что этот концерт очень отличается от всех других моих концертов, которые я написал после него.

– А когда пошла его премьера?

– У этого концерта немножко странная сложилась судьба. Вначале он был замечательно сыгран в Дрездене 22 мая 1976 года. Играл Гюнтер Филипп, а дирижировал Вольф-Дитер Хаушильд. А потом он долго никем не исполнялся. Затем у нас в России его несколько раз играла хорошая пианистка Русудан Хунцария, были прекрасные исполнения в Риге, в Алма-Ате, Свердловске и в Москве. Потом опять многолетняя пауза и снова в мае 93 года его вдруг исполнили в Испании в городе Валенсия на открытии фестиваля.

– Там играл, если я не ошибаюсь, Пьер-Жан Дюпьи.

– Он. И играл замечательно, надо сказать.

Концерт, конечно, трудный. Я не думаю, что его может сыграть любой пианист. Но трудность эта не только техническая – её можно преодолеть, а больше психологическая.

– А в чем она заключается?

– Очень напряженные ритмы и в таком напряжении находиться все тридцать минут, конечно, не легко. И очень сложная фактура для дирижера. Ведь в том же финале, например, вся его первая половина идет без тактовых черт – есть только указания, где и какой инструмент должен вступить. И такой кусок репетировать нужно очень долго. Иначе всё время будет оставаться у оркестрантов определенный страх за свое вступление и игру, то есть они всё время могут быть из-за этого скованными, а этого допускать никак нельзя, иначе исчезнет свобода, ощущение некоторой импровизационности исполнения такого материала; но, вместе с тем, играть необходимо

только то точно, что я написал.

## **«ЗНАКИ НА БЕЛОМ»**

**(1974)**

Произведение написано в августе 74 года в Сортавала по просьбе венгерского пианиста Адама Феллеги. Тут, кстати говоря, произошло довольно удивительное стечение обстоятельств: мне хотелось написать что-нибудь для рояля именно в красочной, сонористической немножко манере, а ему, как раз, хотелось сыграть какое-то новое сочинение именно такого сонористического типа на концерте в Варшаве.

– Это был концерт в рамках «Варшавской осени»?

– Нет. Он состоялся несколько раньше – 26 сентября 74 года.

– Сочинение, очевидно, программное и программа как-то связана с эпиграфом из Марселя Швоба?

– Нет. Это совсем не так. Внутренняя, какая-то общая программа здесь есть, конечно, иначе в сочинении просто не было бы никакого содержания. Это понятно, я думаю. Но не надо думать, что если этой пьесе предписан эпиграф, то она следовательно, имеет какую-то и конкретную литературную программу. Здесь этого нет абсолютно.

– А что пришло к вам раньше: мысли об этом сочинении или книга «Монель» Марселя Швоба?

– Книгу я знал раньше, но сам эпиграф нашел только через месяц или даже позднее, после того как я уже закончил эту пьесу.

Эпиграф здесь как ключ, который настраивает слушателя сразу на нужный тон, на нужную мне волну: “И появилось королевство, но оно было замуровано белизной”. Очень красивый образ. Именно поэтому я всегда прошу, чтобы этот эпиграф был опубликован во всех программах, когда исполняется эта пьеса.

Марсель Швоб очень интересный, кстати говоря, французский писатель конца прошлого века. Очень интересный и очень поэтичный человек. Больше всего его литература близка, на мой взгляд, нашему Александру Грину, его чистейшей романтике, её красоте и поэтичности...

Это пьеса для фортепиано. Очень тихая и довольно длинная. Она идет в тех исполнениях, которые мне больше всего нравятся, около шестнадцати минут.

– У одного из любимых вами художников, я имею в виду Пауля Клее, есть полотно почти с похожим названием...

– Вы имеете в виду «Знаки на желтом», конечно?

– Именно его. Это, вероятно, неслучайное совпадение?

– Не знаю. Во всяком случае, я об этом как-то не задумывался. Наверное, какая-то связь здесь, скорее всего, есть. Во всяком случае, если иметь в виду манеру письма – и там, и здесь краска – это всё, – то связь, конечно, есть.



У меня здесь всё отдано именно разным краскам, отдельным мазкам разным: и небольшим, почти акварельным красочным знакам, и, напротив, даже очень крупным, и очень ярким звуковым пятнам самой разной формы и подачи. Но в основном, всё-таки, – это мягкая и даже нежная сонорная акварель: почти вся пьеса написана на двух-трех и четырех *riano*, и лишь в конце есть такой небольшой прорыв, точнее даже крошечный прорыв – напряжение красок: идут флажолет – тихие обертоны у рояля (пианист здесь беззвучно нажимает нижние клавиши и рояль дает “обертоновое эхо” на эти нажатые ноты), и тут же чуждые им звуковые пассажи, которые буквально врываются сюда со своей резкой совершенно инородной структурой. И в конце, после последнего такого пассажа, опять неожиданный слом: рояль беззвучно берет си-мажорный аккорд, который здесь буквально “высвечивается” – оказывается удивительно светлой краской (пианист вдруг снимает педаль и остается совершенно неизвестный, непонятно откуда возникший мягкий, очень мягкий и нежный, далекий и поэтический чистейший Си мажор); затем *luftrause* – воздушная тишина – и этот си-мажорный почти призрачный аккорд вдруг разрешается в реальность: пианист уверенно, но мягко берет хоральный чистый ми-мажорный аккорд – почти доминанта и тоника.

Надо сказать, что паузы в этой пьесе играют вообще очень большую роль. Причем это не пустые паузы, ни в коем случае. Это паузы звучащие, это тишина настолько иногда напряженная или, напротив, наполненная какой-то особой поэтической мягкостью, которую не возможно получить только одними звуками.

- Вы использовали везде внектаковую запись. С чем это связано?
- Здесь нужен определенный элемент свободы в исполнении.
- Но ведь сам ритмический рисунок, как и все ноты, практически, везде у вас обозначены точно.

- Одно другому не мешает. Если у пианиста нет перед глазами тактовых черт, то он вольно или невольно станет играть намного свободнее всё остальное, чем при обычной записи. Но при этом, всё-таки, его свобода не нарушит всего остального, что заложено в партитуре сочинения. Похожий прием у меня будет и позже, но зародился еще раньше в «Итальянских песнях», в третьей части «Венеция», которая, практически, вся выстроена на длительностях не только без тактовых черт, но даже и без штилей.

Вся пьеса опять-таки, как это не печально, начинается у меня с ноты *ля*, которая повторяется несколько раз, и затем “расщепляется” на два звука *си-бемоль* и *соль-диез* и затем вся эта мелодическая интонация непрерывно варьируется, а затем появляется другой элемент – гармонический – это последовательности хоральных аккордов – тихие-тихие, немножко звучащие как *quasi*-челеста, и просто отдельные созвучия – светлые сонорные перезвоны, берущиеся в быстром темпе и на педали. И еще здесь важно большое и долго обыгрываемое полутоновое облако, которое ведет свое

исхождение от основной хроматической интонации – *ля* – *си-бемоль* – *соль-диез*<sup>89</sup>. В дальнейшем, вся драматургия пьесы выстраивается на взаимодействии всех этих элементов. Однако важнейшие из них – это мелодическая интонация *b-a-gis* и хоральные построения. Оба они варьируются непрерывно и, как правило, нигде не возвращаются (во всяком случае, намеренно) в одном и том же виде: каждый аккорд, он всегда дает новое хоральное звучание, каждая интонация всё время меняет свой облик. И еще есть третий элемент, который, хотя им и завершается вся пьеса, играет для меня здесь второстепенную роль – это вот такие как будто мазки: различные по характеру звучания, различные по своему красочному состоянию и по рисунку звуковые фигуры, которые иногда звучат без педали, но чаще всего, всё-таки, образуются с педалью; это вот такие, как бы *quasi*-импровизируемые, “всплески-пассажи” (причем каждый, обратите внимание, со своим ритмическим ускорением и замедлением, то есть и в этом должна быть опять иллюзия некоторой свободы, *quasi*-импровизационности у пианиста), которыми, собственно, и заканчивается вся последняя страница сочинения. Но, если вы обратили внимание, то здесь вся эта ритмическая структура, она вся скрыто опирается на жесткий, крупно пульсирующий и мерный ритм очень замедленных, как бы *quasi*-колокольных, “ударов”, или, скорее, даже призраков таких ударов. Это то, что держит всё время в сочинении, не дает ему расползтись при любых ритмических импровизациях...

В пьесе три основных раздела: второй начинается вот здесь, от *molto leggiero* – в основном это активное варьирование, развитие всех элементов экспозиции. А третий раздел начинается сразу после *Luftpause*, о важности, которой я уже говорил. Это по существу реприза сочинения, потому что здесь опять возникает полутоновое облако из первой части (там оно впервые отмечено как *rosso espressivo*); причем оно здесь проходит зеркально, ракоходом от конца к началу. В самом конце репризы есть небольшая кода – раздел “*senza suono*”, но о ней я уже говорил.

И вот, что мне еще раз хотелось бы, всё-таки, подчеркнуть – это то, что особенно важную роль в пьесе играет сама тишина, – все эти бесконечные паузы в нотах. И поэтому, когда исполнитель готовит пьесу, я всегда прошу его, чтобы он не только соблюдал буквально каждую паузу, но и старался играть с тенденцией к увеличению каждой паузы, но ни в коей мере не сокращать их. Это сокращение – самое плохое, что может сделать пианист в

---

<sup>89</sup> Эта интонация, конечно, своеобразная звуковая имитация монограммы композитора, но подчеркнутый здесь звук *ля* – *A*, как и в некоторых других предшествующих сочинениях, невольно выводит на связь и с монограммой “*A. D-e-mi-d. b-a*” – *A*(лла) Демидова – известной актрисы и большого друга Эдисона Васильевича. Особенно важны здесь два момента – кварто-квинтовый (*ля* – *ре* – *ми*) и малосекундовый (*си-бемоль* – *ля*). Но проверить это свое предположение автор, к сожалению, не успел.

таком сочинении. Здесь должно у слушателя возникать совершенно особое ощущение времени, его течения, если хотите. Это нечто абсолютно противоположное тому, что должно быть в моем Фортепианном концерте. И конечно, надо с первых же тактов, с первых же нот, самой манерой исполнения дать слушателю ключ к сочинению, ко всей его абсолютно нереальной образности. Здесь всё должно ощущаться как пространство и время, отличное от пространства и времени, в котором мы живем, существуем.

В целом вся пьеса идет в темпе Lento, то есть очень спокойное, почти медитативное течение материала. Почти везде только высокие регистры и только два и больше ріано на протяжении всего сочинения.

В пьесе очень много скрытых на первое прочтение красок. А со временем я даже считал возможным найти для этого материала более разнообразный красочный спектр.

– Вы имеете в виду «Колокола в тумане»?

– Да. Как вы понимаете, это была не простая оркестровка – это было, практически, пересочинение.

– На премьеру вас, конечно, не пустили?

– Естественно. По-другому и быть не могло.

## ***ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ АЛЬТ-САКСОФОНА И ФОРТЕПИАНО (1974)***

Это маленькое сочинение, написанное совершенно на конкретный случай: Лева Михайлов вместе с пианистом Игорем Катаевым должны были поехать на конкурс саксофонистов в город Бордо, и там нужно было исполнить какую-нибудь обязательно новую пьесу из своей страны, а поскольку у нас таких художественных пьес, практически, не было, то Лева Михайлов и попросил меня сочинить что-нибудь подходящее для конкурса такого высокого уровня

Получился небольшой цикл, в котором обе части расположены примерно так же, как это сделано в моей Сонате для кларнета соло (кстати, тоже написанной для Льва Михайлова): первая пьеса медленная – она здесь как своего рода развернутая прелюдия ко второй части, а вторая вся выстроена на довольно жестких ритмических структурах, которые довольно часто имитируются в ритмическом каноне.

## ***ХОРАЛ - ВАРИАЦИИ ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО (1975)***

Эта пьеса написана по просьбе прекрасного русского музыканта, замечательного тромбониста Анатолия Скобелева. Конструктивная идея здесь предельно простая – хорал от начал до конца. Правда, он при этом может иметь и одноголосное исполнение, например, как вот эти первые четыре ноты в начале пьесы, но чаще, всё-таки, это последовательность таких ровных “ферматных аккордов” либо у одного рояля, либо у рояля и тромбона

в ансамбле. Если говорить совсем точно, то сочинение должно рассматриваться не столько как “хоральные вариации”, но и еще больше, как комментарии-вариации на хорал, который сам по себе подвергается различным изменениям и занимает при этом то меньшее, то большее пространство. Так что в целом это очень свободная трактовка жанра.

В конце пьесы есть очень интересное завершение – тромбонист поворачивает свой раструб в сторону открытой крышки рояля и в результате его быстрый пассаж вызывает соответствующую гамму обертонов у рояля (пианист здесь держит до самого конца сочинения педаль) – получается звуковое облако достаточно сложное по структуре, с очень красивой и поэтичной краской, оно буквально обволакивает все последние реплики тромбона.

– Этот прием встречается у вас неоднократно.

– Да, я его люблю...

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С ОРКЕСТРОМ**

**(1975)**

Этот концерт написан мной и по заказу лейпцигского издательства «Peters»<sup>90</sup>, и по просьбе замечательного швейцарского флейтиста Орель Николе. Он же и первый сыграл премьеру в Дрездене 22 мая 76 года с оркестром дрезденской филармонии. Дирижировал Ханс-Петер Франк. И потом было очень много исполнений этого концерта с самыми разными оркестрами Франции, Голландии, Израиля и так далее. Причем его играл не только сам Николе, но и многие другие флейтисты.

Концерт четырехчастный для камерного состава. Камерный состав у меня встречается еще в *Concerto piccolo*. Состав не совсем обычный – из духовых здесь, кроме кларнетов, нет никого. Большую роль играют арфа и ударные (в основном, металлические, пожалуй, хотя и их не так уж много). В оркестре чуть меньше тридцати инструменталистов.

Манера письма в основном камерная, очень прозрачная – tutti, практически, нет – и все инструменты, группы (даже струнная группа), они используются исключительно как независимые концертирующие солисты.

Материал во всех частях концерта однородный, поскольку в основе его везде одна и та же серия, и все интонации выводятся в основном из нее, так что в целом все четыре части оказываются очень связанными и по материалу, и общей драматургической концепцией: первая часть здесь как общая экспозиция всего цикла, вторая – это развитие материала, что-то наподобие общей разработки, а четвертая – это общий финал цикла, его реприза.

– А третья часть – сольная каденция?

– Да, но только “солист” здесь ансамбль – струнные и флейта соло.

К тому же, первая и последняя части связаны еще дополнительно и тем, что они и начинаются одной и той же фразой флейты, то есть как бы

---

<sup>90</sup> Это был последний заказ издательства «Peters».

общей заставкой. Она достаточно запоминающаяся и в результате еще одна арка-связь между частями. Единственная здесь разница – в первой части эта фраза флейты начинается звуком *ре* в первой октаве у арфы – прозрачный нежный флажолет, а в конце – эта нота звучит в большой октаве.

Но в Концерте, кстати говоря, на самом деле не одна каденция флейты. Их довольно много. И причем многие из них большие, развернутые, очень виртуозные и трудные – это своего рода квинтэссенции новых приемов письма для флейты.

– Вы это сделали по заказу Николе или всё это получилось само собой?

– Нет, не само собой, а в основном по его просьбе. Николе очень любит современную музыку и хорошо владеет всеми новыми приемами игры на флейте, так что он не только об этом попросил, но и дал мне таблицу всех тех приемов, которые казались ему особенно интересными и выразительными. Да мне, собственно говоря, и самому интересно было попробовать ввести в текст эти приемы, тем более что некоторые из них звучат замечательно, в особенности параллельные большие терции флажолет – это на флейте звучит красиво, очень красиво. Кроме того, хорошо звучит пиццикато языком, так называемый “слаб” на флейте, аккорды, трели, состоящие из двух аккордов, глиссандо, фруллято и так далее. Но все эти эффекты – здесь не главное, это декоративные моменты, второй план, так сказать, а на первом – это мелодизм, то есть вся манера письма, вся ткань Концерта покоятся исключительно на мелодической основе.

Первая часть – медленное спокойное Адажио. Здесь нет тактовых черт, много тембровых переключек-диалогов между солирующей флейтой и другими концертирующими инструментами, есть довольно развернутые концертные партии двух ударников, особенно у вибrafона. Здесь, конечно, нужно много репетиций для правильной quasi-синхронной работы всего оркестра и солиста.

Вторая часть – быстрая, очень динамичная. Это Скерцо и разработка всего цикла одновременно.

Третья построена целиком на игре флейты соло и струнной группы, лишь в самом конце колокола и вибrafон вступают со своим мягким тихим диалогом. Вся часть – это такой quasi-канонический материал струнной группы и флейты, которая здесь участвует в качестве одного из полифонических голосов. И в конце части я, в общем-то сознательно, ввел у флейты в качестве двух последних нот, которые длятся каждая больше, чем такт, сначала *ми*, а потом *ре*, то есть сознательно “расписался”, иначе говоря.

В этой части нашел отчасти свое отражение и тот момент моего душевного состояния, когда я неожиданно узнал о смерти Шостаковича – я работал в это время как раз над этим концертом в Сортавала – это было очень больно тогда. И когда я приступил к работе над этой частью,

то очень много думал о нем, вспоминал всё, что было у меня с ним связано так много лет. Так что, возможно, характер музыки здесь и получился поэтому такой печальный и даже несколько экспрессивно-скорбный.

А последняя часть – это реприза первой, но совсем в иной плоскости – здесь всё направлено на постепенное исчезновение материала, его “вытирание” как бы, и в самом конце остается не столько музыка, сколько “символ музыки”: только колокола играют ясные музыкальные ноты, у струнных же только “мазки” из мягких красок – только глиссандо из натуральных и ненатуральных флажолет в самом высоком регистре, а у флейты на “вистоль тон” – тоже очень мягкое тихое и красивое скольжение почти на грани тишины. Такие ноты, естественно, различать уже трудно, да и не нужно – это просто мягкие мазки поэтичных, растворяющихся и исчезающих красок – сначала шесть скрипок, потом четыре, три, две и, в конце концов, остается только одно, как бы слегка “замазанное”, затушёванное *ля* – последняя реальная нота концерта (скрипки всё время играют её разные четвертитоновые варианты), и лишь колокол повторяет свои последние две ноты: *ре* и *ля*, *ре* и *ля*, то есть возвращается к нотам, которые на всем протяжении концерты часто были его опорными точками – тем, что Юрий Николаевич<sup>91</sup> называет сейчас центральным элементом системы.

### «АКВАРЕЛЬ»

(1975)

«Аquareль» – небольшая пьеса для двадцати четырех струнных инструментов. Сочинение чисто камерное. В чем-то связано, конечно, с «Живописью», но только если там можно говорить о крупных мазках, о ярких красках, то здесь этого гораздо меньше. Манера письма акварельная, или, если хотите, пастельная: вся пьеса написана, практически, только на пианиссимо – в ней нет ни одного оттенка сильнее, чем одно *piano*. В основном – это два *piano*, три *piano*, есть четыре, пять *piano* и так далее, то есть вся музыка на грани тишины и очень мягкие, нежные, как бы поэтичные мазки.

Ткань в основном полифоническая – все двадцать четыре струнных голоса всё время живут независимо друг от друга, но полифония здесь как бы двух типов: “тембровая имитация” на один звук, “тембровая полифония” кратчайших и самостоятельных мотивов – это один тип материала, и настоящая полифония отдельных голосов-линий, вплоть до двадцатичетырехголосия – последние страницы «Аquareли».

Пьеса начинается опять же нотой *ля*, как, в частности и «Знаки на белом», и некоторые другие мои сочинения.

Структурная идея здесь предельно проста – еще более простая, чем даже в «Crescendo e diminuendo» – всё рождается буквально из одной ноты. Вначале она только меняет свою тембровую окраску – берется разными спо-

---

<sup>91</sup> Юрий Николаевич Холопов.

собами: non vibrato, vibrato, древком смычка – col legno или, например, исполняется разным pizzicato, ударяется только пальцем левой руки, то есть всё время идет её непрерывное тембровое варьирование, но затем наступает новый этап – она начинает “расщепляться”, “расслаиваться”, образовывать с другими звуками различные интонационные сцепления и как-то теряется среди них, прячется – появляются красивые, всё более различные “акварельные облака”. Однако периодически вновь материал возвращается к структурам, которые буквально обволакивают эту ноту *ля*, возвращаются, вертятся вокруг нее – она здесь как *idée fixe*. А вот последняя страница, так та очень похожа на последние страницы и в «Живописи», и в «Камерной музыке для альта, клавесина и струнных»: ткань буквально раздвигается до крайних пределов вниз и вверх (это сильная краска, может уже и не акварельная) и образуется очень яркое и “звуковое облако” – мощный аккорд из всех двенадцати нот в двадцатичетырехголосном исполнении; а на вершине этого аккорда опять нота *ля* четвертой октавы на нежнейшем флажолет у первой скрипки.

«Акварель» написана не по заказу. Мне просто хотелось написать сочинение именно в такой красочной манере. И впервые оно было исполнено мне тогда совершенно не известным дирижером французского радио Даниэлем Шабраном.

Игралась пьеса раньше не очень много, но в последнее время её начали играть как-то больше. У нас её несколько раз играл Юрий Николаевский, а, буквально, недавно сделал отличную запись на компакт-диск и Екатеринбургский камерный оркестр.

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ**

**(1977)**

Это сочинение очень важное для меня. Наверное, даже одно из самых важных. Я написал много концертов, но у меня до сих пор есть ощущение, что, несмотря ни на что, это самый мой лучший концерт. Почему у меня такое ощущение, я не знаю. Может быть, еще и от того, что я как-то к этому Концерту очень долго шел. Все эти годы, когда я писал Виолончельный концерт, Фортепианный и Флейтовый концерты, я всё время думал о Скрипичном, всё время готовился к нему.

Концепция этого Концерта совершенно отличается от всех остальных моих концертов. Он состоит из двух очень связанных между собой частей; причем первая является своего рода развернутой как бы увертюрой ко второй части, а вторая – это центр концерта – именно на ней лежит основная тяжесть всей драматургии. Это самый информативный раздел сочинения.

Первая часть вся написана как непрерывное музицирование солирующей скрипки, что, может быть даже, идет по таким чисто внешним признакам от «Истории солдата» Стравинского. Хотя, конечно, здесь нет ни ритмов Стравинского, никаких интонаций этого его сочинения. Здесь

всё другое. Но сама манера или, если хотите, характер игры – ная свобода исполнения скрипки, как бы независимость её от игры всех остальных инструментов, от их манеры музицировать – вот это, вот, здесь, наверное, есть. Вся первая часть, она написана для скрипки без тактовых черт, и скрипка, таким образом, как бы может входить в общую структуру достаточно свободно, quasi-импровизируя почти. Больше того, у нее подчеркнута даже и темповая независимость от остального оркестра. Часть эта очень виртуозна и потому трудна для исполнителя, причем не столько для его левой руки, сколько для правой: всё на форте и фортиссимо, пауз практически нет совсем, игра идет на постоянном напряжении без малейшего перерыва – часть по-настоящему концертна.

Весь материал здесь сконцентрирован вокруг определенной оси *ре* – *до-диез* – всё время звучит эта секунда: ею часть начинается, к ней непрерывно возвращается всё музицирование солиста, ею всё и заканчивается. Правда, здесь она уже “удвоена” оркестром – он весь играет эти звуки *до-диез* и *ре* фортиссимо, но с упором на ноту *ре* и у литавр, и у других инструментов.

По форме часть складывается в виде трех динамических волнообразных структур. Каждая из них в кульминации всё время обрывает это остигатное развитие основной секундовой интонации у солирующей скрипки, причем совершенно сходным приемом – каждый раз в кульминационный момент вступает одна из концертирующих групп, о которых я уже говорил: первый раз<sup>92</sup> – это трио маримбы, фагота и английского рожка; второй раз, начиная с тридцать пятого такта, – это те же инструменты, но уже вместе с флейтами и кларнетами; и третий раз<sup>93</sup> к ним подключаются еще и трубы.

А вторая часть, она совершенно противоположна первой, хотя и выстроена фактически на том же интонационном материале: *ре* – *ми-бемоль* – *ре-бемоль* – *до* и её центром также является нота *ре*. Здесь всё исключительно камерно. Музыкальная ткань – непрерывная кантилена, очень мягкое адажио – всё время открывается через игру различного рода камерных ансамблей, которые непрерывно меняют свой состав в течение всей части.

Состав оркестра в концерте не стандартен, и не только потому, что здесь три кларнета, три флейты и три трубы, или потому, что здесь нет тромбонов и тубы, но и потому, что здесь появляются в оркестре разные концертирующие инструменты и целые группы концертирующих инструментов, которые иногда становятся не менее важными, чем и солирующая скрипка. В первой части – это английский рожок (во второй вместо него играет гобой), маримба (во второй – вибрафон), фагот. Вот эти три вместе концертирующих инструмента обязательно должны сидеть перед дирижером, почти сразу за скрипачом. Кроме того, здесь необычная трактовка че-

---

<sup>92</sup> Двадцать третий такт.

<sup>93</sup> Сорок восьмой такт.



тырех валторн: две из них (третья и четвертая) сидят на своем обычном месте и чаще всего играют вместе, а первая и вторая валторны располагаются на противоположных концах сцены (первая за последним пультом первых скрипок – прямо на авансцене рядом с публикой, а вторая – там, где обычно стоит первый контрабас, но чуть ближе его к публике, то есть за последней виолончелью, в самом правом углу сцены); и эти валторны и в первой, и во второй частях (но особенно в первой), они, как правило, постоянно играют каноны в унисон, и, естественно, в результате одна и та же музыка как бы приходит к вам с разных концов сцены, то есть получается своеобразное стереофоническое звучание. И это слышно, это очень хорошо слышно в зале. И вот этот эффект, эта стереофония как бы обрамляет своей краской музыкальную ткань концертирующих групп инструментов. Здесь очень хорошо получилось то, что я потом очень часто стал применять в других своих сочинениях – многомерная трактовка оркестра. Но вот такая форма расположения однородных инструментов на разных концах сцены у меня сделана, пожалуй, единственный раз.

Концертирующие инструменты – английский рожок, маримба и фагот – с самого начала используются как единая группа, как трехголосный инструмент, который имеет странную непривычную тембровую краску: все три голоса синхронно, тридцатьвторыми играют всё время разные пассажи; эти пассажи постепенно раздвигаются по вертикали: к ним присоединяются вначале три флейты, затем три кларнета, три трубы и так далее, то есть концертирующая группа как бы сама уже по себе своей политембровостью, как особой монокраской, порождает тенденцию к дальнейшему обновлению, обогащению этой краски-политембра, её обрастанию другими тембрами. В целом в первой части действует три трактовки инструментов: первая – это остиная скрипка, которая упорно играет свою токкату, не обращая якобы внимания на то, что происходит у других инструментов; вторая – это инвариантная трактовка концертирующей группы: английский рожок, маримба, фагот; и наконец, третья – это независимое от них письмо остального оркестра.

– А как же с унисонными канонами валторн?

– Да, ...пожалуй, это, может быть, и четвертая линия. И обратите внимание, они должны быть обязательно расположены в отдалении друг от друга, чтобы возникло стереофоническое звучание.

А во второй части вся манера оркестрового письма абсолютно меняется, и не только потому, что одни инструменты заменяют другие (гобой – английский рожок или вибрафон – маримбу), здесь важнее то, что все эти инструменты становятся совершенно независимыми друг от друга, и теперь это просто три солиста такие же свободные, как и скрипка, но, в отличие от нее, они не столько сольно концертирующие, сколько просто свободно движущиеся голоса. Более того, в самых последних разделах концерта они играют вместе со скрипкой нестандартный по инструментарию

стоящий камерный квартет.

Нота *ре* – эта ось всей гармонии Концерта, она постепенно развивается во второй части и эволюционирует к настоящему Ре мажору, которым, собственно говоря, и заканчивается весь концерт. И в quasi-репризе второй части основная тема-интонация концерта – *ре – ми-бемоль – ре-бемоль – до* – приобретает несколько иной интервальный и звуковой вариант: теперь это последовательность звуков *ре – до-диез – ре – до – си* и здесь же появляется очень важный в драматургическом отношении аккорд – *си – ре – фа-диез – ля*, то есть происходит смещение красок Ре мажора и си минора у арфы, всё развитие буквально стягивается к этой краске.

Но, всё-таки, самым важным для драматургии концерта здесь является включение в мой материал удивительно нежной и очень ясной цитаты из «Прекрасной мельничихи» Шуберта<sup>94</sup>. Это начало раздела, значение которого, может быть, даже перевешивает всё, что было до сих пор. Это по сути, не столько просто кода второй части, сколько финал, итог всего концерта. Тема Шуберта появляется у “хрустальной” челесты как её первое самостоятельное концертное соло, причем в До мажоре, то есть в тональности, в которой её написал Шуберт, но затем она сразу же прерывается резкими выступлениями скрипки, которая буквально разрушает эту первую фразу Шуберта таким вот концентрированным, немножко даже злым своим аджитато. Затем цитата опять пытается войти в общую ткань и опять её прогоняет скрипка, и тогда, в третьем заходе, она начинает замазываться мягкой и поэтичной краской – нежные флажолет большого *divisi* скрипок, они играют ноты совершенно далекие от шубертовского до мажора. Эти ноты буквально обволакивают его тему, скрывают её звуковые контуры, замазывают, стирают их: тут же начинается уже политональное имитирование такого материала и цитата, практически, исчезает внутри этой волны “набегающей” ткани. И здесь вступает скрипка со своим заключительным соло – большим таким монологом и тема Шуберта опять открывается как нежная и чистая краска, и вся музыка начинает приближаться вся отчетливей и отчетливей к Ре мажору; и когда, наконец, на последней странице Концерта появляется этот ре-мажорный аккорд, еще раз вступает челеста с первой фразой шубертовской темы, но уже в чистом, хрустально чистом Ре мажоре, а не До мажоре. Однако фраза эта сразу обрывается и переходит как бы в quasi-испровизацию, на которую наслаивается и арфа, и солирующая скрипка, и цитата опять, но уже окончательно, размывается, и ре-мажорный аккорд тоже постепенно растворяется в других звуках. И как это происходит в «Живописи»<sup>95</sup>, здесь тоже остаются только две, как бы повисшие, ноты *ре* и *фа-диез*: скрипач играет звук *ре*, а оркестр делится таким образом, что самая дальняя из первых скрипок играет флажолетм самый высокий *фа-диез* – та-

---

<sup>94</sup> Цитата из «Утреннего привета».

<sup>95</sup> «Живопись» заканчивается только одной “повисшей” нотой *ре*.

кая мажорная тихая истаяющая терция – это то, что можно назвать «светом».

В определенной мере Скрипичный концерт, его драматургическая концепция и такое именно завершение светом и вся устремленность к нему – это станет потом основой Реквиема и, особенно, оперы «Пена дней». На мой взгляд, финал Концерта – это есть и финал оперы.

– При таком использовании цитаты из Шуберта невольно возникает аллюзия с принципом окончания Скрипичного концерта Альбана Берга. Я имею в виду идею завершения сочинения чужим материалом, в его случае цитатой «Es ist genug».

– Это только аллюзия. Идея его, безусловно, но у меня всё другое: другая роль цитаты в самой драматургии концерта и совсем другая концепция этой драматургии. Но, конечно, какая-то аналогия здесь вполне допустима.

– Ваша любовь к Шуберту удивительно постоянна.

– Я не думаю, что это так уж плохо.

– Я тоже так не думаю, а просто констатирую верность ваших чувств.

– Шуберт для меня – это для меня своего рода *idée fixe*. Это композитор, который непрерывно ко мне возвращается и как будто даже заставляет меня писать так, а не иначе.

Когда я студентом консерватории еще жил на Кисловке, так не было буквально ни одного дня, чтобы я не играл его сочинений и особенно главных вокальных циклов «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь». Я, буквально, не мог существовать, не поиграв хотя бы одной из его песен или других каких-то сочинений. И то, что потом, я урывками без всяких заказов, сделал для камерного состава шесть циклов Вальсов Шуберта, начиная с ор. 9а и кончая ор. 127, который сам Шуберт назвал «Последние вальсы» (это уже конечно не вальсы-танцы, а скорее прощание с жизнью и предчувствие смерти); а не давно я снова сел за них и переделал всё для большого оркестра – я это всё сделал исключительно для себя, мне это было просто необходимо как воздух.

И так же, как со Скрипичным концертом, эта моя любовь к Шуберту опять повторилась в Альтовом концерте, когда вдруг у меня возникла потребность написать его финал как вариации на тему ля-бемоль мажорного Экспромта Шуберта. И сейчас я сделал предварительный эскиз Вариаций на тему Шуберта специально для концерта Александра Рудина. То есть всё это происходит помимо моей воли и конкретных желаний. Для меня его темы в моих сочинениях – это как символ того вечного, что есть в музыке, что делает музыку вечной, без чего любая музыка не живет, а умирает.

И в концертах для меня это еще и как элемент какой-то ностальгии, ожидания света, который обязательно придет после смерти, это элемент какого-то примирения с неизбежностью смерти, ухода из этого мира.

– Похожее с такими финалами есть у многих композиторов. У того же, например, Малера в финале «Песни о земле».

– Да, конечно, это идея, которая вертится и по-разному слышится у разных композиторов.

– То, что в Скрипичном концерте встречаются часто группировки инструментов по три – это дань какой-то религиозной символике?

– Нет, ни в коем случае. Это, скорее, случайное явление.

– Премьера прошла в Италии?

– Гидон Кремер сыграл это сочинение в La Scala 18 июля 1978 года, а дирижировал Хуберт Судан.

Но, вообще-то, премьеру Концерта должен был сыграть в Москве Павлик Коган в ноябре-декабре того же года, поскольку Концерт был написан специально по его заказу. Но надо сказать, что он проявил исключительное благородство в этой ситуации: когда Гидон позвонил мне из Вены и сказал, что хочет сыграть мой Концерт в Милане, то я сразу, естественно, обратился к Павлику Когану с просьбой разрешить мне отдать этот Концерт Кремеру, и он, к моей радости, согласился на это безо всяких обид.

– А как прошла премьера в Милане?

– Было всего три исполнения в трех концертах. Программа была составлена довольно необычно: «Увертюра в итальянском стиле» Шуберта, написанная в Ре мажоре, потом был мой Концерт (по существу *in re*) и во втором отделении была “нулевая” симфония Брукнера, которая тоже написана *in re*, то есть, практически, из однотональных сочинений. Когда Гидон начал играть первую часть Концерта, то в зале всё время стоял какой-то шорох; кончилась первая часть и вдруг раздалось несколько таких не сильных возгласов в партере: “Баста! Баста!” (у меня это есть на пленке); Гидон испугался (потом он мне сказал, что думал, что сейчас его даже освищут), сделал паузу, но потом, всё-таки, начал играть вторую часть и в зале наступила полная тишина – слушали замечательно. И уже на следующих концертах прием был замечательный, и слово “баста” никто не выкрикивал.

## СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО

(1960)

– Эдисон Васильевич, а почему в каталоге на русском языке не указана эта Соната?

– Наверное потому, что это одно из тех сочинений, от которых я, конечно, не отказываюсь, но считаю их не совсем своими.

– А какие еще произведения представляются для вас “не совсем своими”?

– Ну, например, Соната для двух скрипок, оратория «Сибирская земля», опера «Иван-солдат» или раннее Трио для скрипки, кларнета и фогота.

Эту Сонату я, кстати говоря, написал довольно быстро. Мы жили тогда в сто двадцать первой квартире вместе с соседями, и жили четверо человек в одной комнате: нянька, жена Галя, сын Митя и я. И я помню, что поскольку всё было буквально загромождено вещами, детской кроваткой, люлькой и чем-то еще там, то я писал эту Сонату почему-то на крышке рояле, буквально стоя возле него. Причем писал исключительно чернилами полностью, почти ничего не меняя, — случай довольно редкий для меня, потому что обычно я пишу карандашом.

Соната получилась одночастной и с совершенно не стандартной формой: сначала, как и положено, идет экспозиция (в ней есть всё: и главная партия, и побочная), но потом сразу идет почему-то реприза, и только после репризы идет разработка, а за ней кода. Кроме того, поскольку меня в то время интересовали возможности работы с двенадцатитоновыми рядами, то здесь и сама тема, и отдельные места (например, кульминация перед кодой, аккорды в самой коде) — всё это выстраивалось на основе именно таких рядов. И еще один характерный момент — постоянное балансирование гармонического материала на соприкосновении двух центров: *си* и *си-бемоль*. В особенности это заметно проявляется во вступлении и в коде: скрипка здесь очень часто играет почти ясный *си*-минорный аккорд, а рояль — *си-бемоль*-минорное трезвучие.

По характеру Соната напоминает «Музыку для одиннадцати духовых и литавр», особенно последнюю её часть: и здесь, и там есть очень большое влияние духовной настроенности Шостаковича, его несколько такого унылого, постоянно подавленного состояния. Но всё это без какого-либо моделирования его письма, его типичных остинато и так далее. Именно из-за этого я, собственно говоря, и не люблю эти сочинения — здесь как будто сама психология взята напрокат у Шостаковича.

Сейчас у меня такого взгляда на жизнь, как будто окрашенного одной краской, уже нет.

Вообще в музыке тогдашнего соцреализма и особенно у учеников Шостаковича и его подражателей, есть очень много такого его душевного настроения. Они берут не саму манеру письма, нет, здесь они самостоятельны, но они явно берут и постоянно "обкатывают" шостаковический пессимизм. Это есть и у Бори Чайковского, и у Левитина, и Карэна Хачатуряна и других его учеников. По-моему, это нехорошо. И особенно для меня здесь удивительно, что это состояние буквально превалирует в сочинениях Альфреда, что вдруг все его сочинения стали постоянно окрашиваться этим мироощущением Шостаковича. Когда я был студентом консерватории, я помню, что Альфред постоянно меня упрекал как раз именно за эти подражания, и я понимаю, что речь шла не столько о моей манере письма, хотя и это конечно было, сколько именно о моделировании в моих сочинениях духовного состояния Шостаковича. А теперь он сам к этому пришел.

— Я для себя это объясняю, прежде всего, тем, что, возможно, и он теперь видит в нашем мире и, по крайней мере, ближайшем будущем то, что Шостакович сумел ощутить несколько раньше. Вы сами не раз мне рассказывали о характерной для Шостаковича раздвоенности существования, например, о той же подавлявшей его необходимости высказывать в слух то, что полностью противоречило его человеческому достоинству.

— Это всё так. Но при всем этом, если взять внешнее, всё у него было: и ордена, и медали, и деньги, и дача шикарная, и машина, и огромная квартира на двоих с женой, и у сына отдельная квартира, а у дочери просто огромная квартира.

— Возможно, что за это ему и приходилось так дорого расплачиваться: пессимизмом, той подавленностью, о которых вы говорите. Ведь, судя по его разговорам с вами, по его словам о его ненависти к тоталитарной власти, ему всё это давалось крайне тяжело. Это же всегда рвет истинно чистого человека на части.

А что касается Шнитке, то у меня при контакте с его музыкой всегда и было, и есть ощущение, что его постоянно мучает прежде всего общечеловеческая неустроенность нашего мира, боль за этот мир, за невозможность исправить всё это. Я никогда не забываю его ироническую реплику, высказанную еще семнадцать лет назад, по поводу моих “розовых” надежд на исправление общечеловеческого “я”: “А что, Дима, скажите пожалуйста, разве исчезли войны с тех пор, как нам было сказано: “Не убий!” , или может быть сейчас стало меньше вражды между людьми и стало больше доброты и щедрости?” — это не цитата, конечно, но это мысль, высказанная им очень откровенно, она есть в книге.

И к тому же, эта трагическая настроенность последней музыки Альфреда Гарриевича в какой-то степени обусловлена несомненно и тяжестью его физического состояния. Однако, на мой взгляд, пессимизма Шостаковича там совсем нет. Я, искренне говоря, его совсем не слышу. Боль есть и её безумно много иногда даже, но это не пессимизм, по-моему. Не может быть никакого пессимизма при таких мощнейших мажорных кульминациях...

— Да, конечно, наверное, и так можно всё это оценивать. Эти проклятые постоянные несчастья с его здоровьем, это всё на него сильно действовало естественно. Особенно первый инсульт — это был ужас какой-то. Я страшно за него переживал, да и сейчас, конечно, переживаю. Ведь если уж пошел такой разговор, то я не могу не сказать, что всегда очень любил его, но уж раз так дальше всё сложилось, то здесь ничьей вины нет. Это всегда для меня был и будет очень яркий, исключительно талантливый музыкант и очень честный, глубоко порядочный человек. Жаль только, что мы все теперь не вместе...

Эти я написал специально для Орель Николе. Но это не был его заказ. Всё получилось просто так: как-то в разговоре, мимоходом, была произнесена фраза, что вот, если бы ты, дескать, написал небольшие пьесы для флейты и рояля, то я бы с удовольствием это сыграл. Ну, а поскольку он мой настоящий друг, я, конечно, постарался сочинить что-то лично для него. И он, кстати говоря, не откладывал в долгий ящик – почти сразу сыграл мировую премьеру этого цикла в Париже 21 апреля 1978 года вместе с прекрасным швейцарским пианистом и композитором Юргом Виттенбахом. А потом это сочинение стали играть многие другие флейтисты.

Сочинение, конечно, не очень для меня важное, я бы сказал даже, что оно второстепенное, скорее.

В целом это небольшой четырехчастный цикл, в котором, если хотите, есть и своеобразная микропроекция структуры крупных циклов. Первая часть – нечто вроде сонатного аллегро, но не в смысле формы, а скорее по характеру. Заканчивается она довольно большим монологом с финальной нотой *re*. Вторая часть – типичное скерцо, всё построенное на игре неожиданных и нервных ритмов, игре с паузами и идущее в этом от второй пьесы из «Трех пьес для виолончели и фортепиано». Третья часть – совершенно традиционная почти классическая музыка. По характеру и манере письма она ближе всего к хоралу из третьей части Концерта для флейты с оркестром – та же строгость, та же очень, кстати, ясная модальная основа и такие же бесконечные полифонические переплетения. И общая драматургическая идея у этих сочинений здесь примерно одна и та же, потому что и во Флейтовом концерте, и в этом цикле появление третьей части никто не предвидит, она входит, практически, внезапно и несет в себе очень неожиданный материал, а следовательно, и большой контраст, но потом этот драматургический слом постепенно как бы заглаживается, заполняется, и, наконец, происходит даже сближение материала, его характера с окружающими частями. Сближение происходит в самом конце, когда появляется глиссандо у флейты, её *frullato*, затем флажолет двойные, то есть идет сближение с той более современной манерой письма, которая превалирует в окружающих частях. Но поначалу это, всё-таки, очень традиционный материал. А последняя пьеса – четвертая часть – она мне нравится больше всего, это обычное послесловие, постскриптум, если хотите, или даже маленький финал-кода. По своему значению в цикле она ближе всего стоит к последней крошечной такой части из кларнетного Квинтета, когда по существу это уже не столько финал, сколько небольшая кода, идущая после финала в больших сочинениях. И здесь опять эта же игра отдельных реплик инструментов, их микродиалоги, игра пауз, то есть всё то, что есть и во второй части. Однако по музыке она еще ярче, чем вторая пьеса, хотя и лаконичнее. И опять же, она заканчивает весь цикл прощальной нотой *re* у флейты.

- Такая игра пауз рассчитывалась?
- Нет. Всё сочинялось только по ощущению структуры. Это возникло у меня исключительно внутри, без всякого предварительного продумывания.
- То есть примерно так же, как и в «Знаках на белом»?
- Именно так. Это всё то, что французы называют “музыка, написанная на полях”.
- Идея такой игры пауз, или, другими словами, “драматургии пауз”, пришла к вам во время знакомства с сочинениями Веберна? Вы, насколько я знаю, очень много работали с его произведениями, например с теми же Вариациями ор. 27.
- Да, это так. Я подробно анализировал и эти Вариации, и многие другие его сочинения. Для меня это композитор, к которому невозможно охладеть.
- А что, были и композиторы, любовь к которым “угасла насовсем”?
- Ко многим. Когда-то мне очень нравился Онеггер, в особенности его «Жанна на костре», когда-то я очень увлекался Прокофьевым, но всё ушло куда-то. И даже Шостакович, у которого есть, безусловно, вещи, которые будут жить всегда, но для меня эта масса боли, какая-то душевная постоянная подавленность, неверие, эта его как бы комната с вечно задернутыми шторами – они стали теперь как-то даже неприятны. Особенно для меня этот его надлом неприятен в его последних сочинениях, и, кстати, там же есть даже элементы ёрничанья какого-то непонятного. Вот это, может быть, меня сейчас и отодвинуло от его музыки, хотя для меня это очень трудный момент: как всегда это бывает, когда с кем-то из любимых людей расстаешься и целиком, всё-таки, не можешь целиком вычеркнуть эту страницу из себя. Это всё, конечно, остается. Что-то вроде треснуло, разбилось, разлетелось, а забыть его не можешь. Это тяжело...



Это Concerto piccolo<sup>96</sup> не является для меня каким-то уж очень важным сочинением.

Написано оно мной по просьбе Жан-Мари Лондейкса специально для его премьеры вместе с замечательным ансамблем «Страсбургские ударные»<sup>97</sup> и по договору с министерством культуры Франции. Он же, как я вам уже говорил, был заказчиком и исполнителем моей Сонаты для саксофона и фортепиано. Это большой музыкант и один из самых крупных саксофонистов мира. И когда он заказывал этот концерт, то попросил, чтобы я сочинял не только для альтового саксофона – его основного инструмента, но и еще для и сопранового, и тенорового, и баритонового с тем, чтобы он мог по ходу исполнения последовательно играть на каждом из них, то есть предполагалось, что образуется постепенное, плавное тембровое развитие партии одного солирующего саксофониста. Единственный, пожалуй, из этих саксофонов, который, всё-таки, как-то обособляется в тембровом плане, это тенор-саксофон, поскольку только у него одного здесь есть большая, развернутая сольная каденция...

Шесть групп ударных инструментов. Они трактованы как стереофонически расположенный оркестр. Здесь я ввел очень большое количество редких ударных, поскольку учитывал возможности и инструментарий ансамбля «Страсбургские ударные». Конечно, всё это создает дополнительные проблемы для исполнения сочинения другими ансамблями, но, тем не менее, исполнители всё время находятся как ни странно. Не так давно были исполнения в Берлине, в Вене; в Питере его совсем недавно сыграл Клод Деянглль вместе с Марком Пекарским, а в Москве хорошо очень играла Маргарита Шапошникова. Так что саксофонисты возвращаются время от времени к этому сочинению, но каждый раз у них огромная проблема, где достать такое количество ударных. Одних томтомов двенадцать штук, не говоря уже о разных колоколах: филиппинских, яванских и других, которых, практически, мало у кого можно найти. Отсюда приходится иногда вводить "эквиваленты".

– Может быть, не стоило сразу брать столько экзотических инструментов?

– Может быть, и не стоило. Я здесь, конечно, перебрал состав ударных. Поступил, так сказать, непрактично. Но при полной партитуре звучание получается, всё-таки, очень красивое, необычное, богатое. Кстати говоря, издательство «Leduc», которое выпустило партитуру Concerto, оно совершенно справедливо попросило меня сделать новый вариант сочинения,

---

<sup>96</sup> Для четырех саксофонов (один исполнитель) и ударных.

<sup>97</sup> «Les percussions de Strasbourg».

с уменьшенным составом ударных инструментов. Так что, когда появится время, я обязательно его перепишу.

Сочинение это одночастное, довольно свободное по форме, концертантное, очень концертантное и не только для солиста, но и для всех шести ударников. По существу это концерт, в котором нет аккомпанирующих инструментов, а есть семь концертирующих солистов с одним во главе.

По письму оно перекликается отчасти с Сонатой для саксофона и фортепиано, но, пожалуй, больше и по письму, и по характеру оно как бы развивается в новом звуковом пространстве то, что я сделал в «Оде» для кларнета, фортепиано и ударных.

Название «Concerto piccolo» возникло прежде всего потому, что оркестра здесь, в обычном понимании, конечно, нет, а есть только его редукция. И кроме того, это как бы стало элементом моей скрытой полемики с Альфредом, которого я и как музыканта всегда ценил исключительно высоко, и как человека очень люблю до сих пор. Но вот эта его устремленность к неоклассике, к постоянной стилизации мне всегда была в какой-то степени антипатична. Так что здесь – в названии есть элемент этой нашей дискуссии. Говоря откровенно, я специально дал сочинению название «Concerto piccolo», как бы в пику его любимым concerto grosso. Но всё это, конечно, без малейшей недоброжелательности, не с антипатией ни в коем случае, а, наоборот, с симпатией, немножко с дружеским каким-то юмором что ли.

Премьера прошла 28 апреля 77 года в Бордо, во Франции. Играл, естественно, Жан-Мари Лондейкс и ансамбль «Les percussions de Strasbourg». И кстати, его хорошо с этим же ансамблем играет Клод Делянгль...

## **СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ГИТАРЫ**

**(1977)**

Это типичное дивертисментное сочинение. Я написал его для лейпцигского друга: флейтиста Эккарта Хаупта и гитаристки, замечательной гитаристки, одной из лучших среди тех, кого я слышал, Моники Рост. На премьеру меня в Демократическую Германию тогда не пустили, так что исполнения я не слышал. Но знаю, что потом они много играли эту пьесу. Надо сказать, что сейчас это сочинение одно из самых играемых. Куда бы я ни приезжал – в Мюнстерскую ли консерваторию, в Париж ли, в Гамбург и так далее, – меня постоянно приводили в классы флейтистов или гитаристов, где буквально все ученики играют эту Сонату. Блестяще и много её играл Райнберт Эверс с разными флейтистами, и он же отлично её записал на пластинку вместе с замечательным немецким флейтистом Паулем Майзен. Кроме того, несколько раз и очень хорошо играл её с прекрасным молодым флейтистом из Кёльна Михаилом Фауст. У нас премьеру сыграли Ирина Лозбень и Николай Комолятов в декабре 78 года<sup>98</sup>, и теперь Сонату здесь

---

<sup>98</sup> 25 декабря 1978 года.

тоже играют многие флейтисты и гитаристы. Чаще всего, очень хороший гитарист Александр Мартынов и мой сын Дмитрий.

Сочинение трехчастное. Оно написано специально таким образом (у меня таких сочинений очень немного), что каждая часть может играть и как самостоятельная независимая концертная пьеса. Это связано и с драматургической их самостоятельностью и со спецификой манеры письма. Особенно это заметно в отношении первой части Сонаты, которая называется «Диалог», она очень разнится от других по манере письма – в основном нового, еще не ставшего таким уж традиционным что ли. Вторая часть – «Ноктюрн» – начинается совершенно как тональная музыка, которая потом вдруг начинает совершенно “искажаться”, осовремениваться, если хотите. А финал называется «Воспоминание об Испании». Это довольно частые, такие почти пародийные клише гитарного письма, клише испанской музыки, то есть явные юмористические элементы, которые не так уж и часты в моей музыке.

Сочинение во всех смыслах слова полностью является концертным. Оно очень эффектное в исполнении. Очень нравится, практически, любой публике, потому что по сути своей эта музыка прежде всего дивертисментная, или, как у нас иногда говорят, музыка, в которой есть определенная яркость письма, есть эстрадность, но в которой нет достаточно глубокого содержания. Вероятно – это одна из причин её такого частого исполнения на концертах. У меня очень много самых разных записей. Одна из самых лучших – из Италии – это исполнение двух совсем молодых итальянских музыкантов.

Теперь несколько слов о манере письма в этом сочинении.

Первая часть – и в самом деле настоящий диалог, своего рода разговор между флейтистом и гитаристом. Обе партии здесь в основном очень мелодичные. И по письму своему она немного предвосхищает более позднее моё сочинение, написанное к юбилею Баха, которое я написал для скрипки, гитары и органа, а потом еще сделал версию для флейты, гитары и органа<sup>99</sup>. Сходство в трактовке флейты и гитары – письмо ритмически и мелодически свободное: много четвертитоновых интонаций и нет никаких клише, абсолютно никаких. В общем, сравнительно более абстрактное, современное, чем в других частях – те совершенно “стоят на земле”: в них есть ясно выраженный жанр, ясные гармонические ассоциации. Например, вторая часть начинается совершенно традиционными тональными трезвучиями, традиционными гитарными переборами этих аккордов в триолях и так далее, а флейта здесь играет совершенно ясную тональную мелодию. Но потом, правда, музыка начинает деформироваться, флейта отделяется от гитары, уходит как бы от ансамбля с ней и становится совершенно независимой: она начинает как бы импровизировать, её ритмы становятся сложными, капризными, как бы импровизируемыми, появляются фрулято, и её тональность посте-

---

<sup>99</sup> «In Deo speravit cor meum».

пенно “вытирается”, теряется, растворяется в этом деформированном ковом пространстве, а гитарист – по-прежнему продолжает играть свои эти quasi-ноктюрновые фигурации, не обращая внимания на изменения в языке флейтиста. Но в самом конце, неожиданно совершенно, на вершине общего подъема флейта вдруг приходит к абсолютно ясному чистому ля-мажорному аккорду, который и заканчивает всю часть. А в финале очень много буквально виртуозной музыки и очень много как будто “врезок”, quasi-цитат: идут частые включения quasi-испанской музыки, такой типично серенадной гитарной музыки. Было две страны, в которые меня Союз композиторов СССР упорно не пускал, несмотря на массу приглашений. Если еще после 76 года мне разрешалось ездить во Францию, Германию, Англию и другие страны, то в Испанию и Швейцарию я так и не мог очень долго попасть. И когда я писал эту вторую часть, то даже специально назвал её «Воспоминания об Испании», то есть стране, в которой я никогда не был. Во всяком случае, я буквально до этих дней думал, что никогда в эту страну не попаду. А вот сейчас так, совершенно случайно, получилось, что в мае 93 года, я провел два прекраснейших дня в Испании, которую я всегда заочно любил, в Валенсии и Барселоне. Но попал я туда, правда, не из России, а из французского Лиона.

– Когда оба исполнителя столь независимы друг от друга, как это происходит во второй части, не возникает ли опасность, что они, в конце концов, потеряют друг друга и разойдутся в последней точке – этом красивом трезвучии?

– А мне, говоря откровенно, даже нравится, когда у слушателя возникает такое ощущение. Это есть, кстати, и в Скрипичном концерте, в первой части. Там исполнители – и оркестр, и скрипач – тоже должны играть, как бы совсем не обращая внимания друг на друга, но на самом деле это всё, конечно, только иллюзия, только легкий самообман: когда флейтист играет в Сонате, то он как бы закрывает свои уши и даже не должен слушать то, что играет гитарист, поскольку его музыка психологически совершенно здесь противоположна, но, тем не менее, всё равно при этом в нем должно постоянно действовать и “второе внимание”, которое-то как раз исподволь и координирует их игру, дуэтность их исполнения, а потому, когда это становится необходимым, они оказываются всегда в одной “психологической точке”, то есть приходят к этому согласию в этом своем “ноктюрне”.

И в записи, конечно, никаких не скоординированных моментов на самом деле нет – всё идеально точно, до малейших деталей синхронизировано и нотировано.

## *СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО*

*(1978)*

Это сочинение необычайно трудное. Написано оно по просьбе Леонида Борисовича Когана и посвящено, естественно, тоже ему.

– Вы были близко знакомы с ним?

– Нет, никогда не был с ним близок, никогда не бывал в их доме. Но не это имело значение при выполнении заказа. Мне просто очень хотелось выполнить просьбу этого большого музыканта, не говоря уже о том, что здесь была, конечно, надежда и на соответствующее художественное исполнение. А я, как и каждый нормальный композитор, всегда желаю этого своим сочинениям. Но, наверное, что со мной иногда и раньше было, и позже, я здесь написал материал, который в чем-то оказался нереальным для исполнения именно Леонидом Борисовичем Коганом. Я явно переоценил его возможности, потому что как раз в это время ему становилось всё труднее играть что-либо новое. Но сочинение ему нравилось: он не раз при наших встречах и в консерватории, и на улице, не раз говорил мне, что он очень хочет сыграть Сонату, что она ему нравится, но что пока он этого сделать не может, потому что она, как он именно сам говорил, для него слишком трудна. И так вот он и умер, не сыграв её ни разу, что, конечно, очень жалко, – я очень высоко ценил этого выдающегося музыканта. И только вот после его смерти, в октябре 78 года премьеру этой Сонаты сыграла японская скрипачка Йошико Накара<sup>100</sup>.

Я не слышал этого исполнения. А в дальнейшем Сонату играли очень мало.

Вообще для скрипки соло писать безумно трудно. Это намного труднее, чем например, писать для кларнета соло или флейты соло. И надо сказать, что вообще все такие сочинения, за исключением, может, только одного Баха, они очень мало играемы. Очень мало кто играет, например, Сонату Бартока для скрипки соло, хотя это очень хорошее сочинение.

Моя Соната написана с полной ответственностью за каждую ноту.

Я даже думаю, что это сочинение всегда будет мало играть, потому что технически и особенно ритмически оно даже еще более трудное, чем мой Скрипичный концерт. Единственный из наших скрипачей, кто взял на себя эту задачу и, кстати говоря, очень хорошо сыграл Сонату, правда, опять же не у нас, а в Норвегии, в Ставангере, – это был Сергей Стадлер – скрипач с очень хорошей профессиональной базой, человек, который достаточно свободно владеет скрипкой, чтобы играть многие новые сочинения. Я не знаю, будет он еще играть эту Сонату или не будет, но в Ставангере он сыграл её хорошо. И публика, судя по записи, прекрасно слушала.

В Сонате три части и всё сочинение написано без единой тактовой черты. Первая часть по своей ломаной, я бы даже сказал, очень изощренной ритмике и некоторым таким достаточно отдаленным аллюзиям со Стравинским, близка к первой части моего Скрипичного концерта. Вторая – довольно длинная, развернутая по материалу, очень серьезная по характеру – это такое медленное *Lento*. Здесь много настроения связано с использованием

---

<sup>100</sup> 19 октября 1978 года, Гамбург.

четвертитоновых довольно напряженных интонаций и здесь много письма довольно сложного в психологическом плане. В основном вся драматургия связана с первой и второй частями. В особенности с первой. А финал – это скорее большая кода, буквально летящая на сплошных стремительных пассажах.

Сочинение виртуозное в самом настоящем смысле слова. И играть его смогут только скрипачи, для которых технических трудностей не существует, потому что здесь нужна абсолютная свобода в исполнении – скрипач ни в коем случае, ни на миг, не должен думать о пальцах, смычке и так далее – только тогда здесь и получится то, что заложено в психологии материала – абсолютная свобода самовыражения, но свобода обязательно настоящего музыканта-виртуоза.

## «ЛИСТЬЯ»

(1978)

Это небольшой цикл на стихи Франциско Танцера в пяти частях. Написал я этот цикл по заочной просьбе самого поэта.

– Вы с ним были знакомы в то время?

– Нет. Но его, как со временем выяснилось, всегда тянуло к русской музыке. И до сих пор в нем живет непоколебимое убеждение, что сегодня спасти мир музыки может только Россия, только русские композиторы.

– Возможно, он и прав.

– Может быть.

Так что он меня просто, можно сказать, уговорил написать это сочинение. И кстати, он так же уговорил и Соню Губайдулину, и Альфреда Шнитке.

– Но это не единственная ваша работа с его стихами.

– Да, я, в конце концов, так увлекся ими, что написал еще два сочинения: Реквием и совсем маленькое сочинение «Пожелание добра». При этом даже получилась какая-то странная закономерность: «Листья» я написал целиком на немецком языке, Реквием – это замечательнейшие стихи Танцера, где перемешаны немецкий, французский и английский языки, и вот это «Пожелание добра» – целиком на английском.

– Но вы, кажется, не так уж свободно владеете немецким и английским.

– Можно сказать, что совсем не владею. По-французски пишу и говорю довольно легко, этого я не скрываю, но там приходилось много работать со словарем. И, к тому же, в «Листьях» мне тут с произношением немножко помог Дима Смирнов.

Состав я выбирал сам – сопрано и струнное трио.

Цикл небольшой, очень камерный по письму, по трактовке голоса и инструментов, и достаточно современный по языку. Части контрастны друг другу, но всё равно при этом интонационно связаны. Здесь повсюду

есть много того, что можно назвать шумом ветра, шорохом скользящих по ветру осенних листьев, разговором осеннего дождя и так далее. В общем того, что есть и в «Солнце инков», в этом шуме их “осенней аллеи”, и в некоторых строках из «Осенней песни», и в сочинении «Осень». И кроме того, как мне кажется, сама трактовка струнного трио, она здесь достаточно нестандартная.

Для меня это цикл вроде бы и не столь уж значимый, но, вместе с тем, какой-то очень милый.

У нас его премьеру прекрасно спела, причем на немецком языке, Лида Давыдова<sup>101</sup>. Надо сказать, что и сейчас, несмотря на возраст, она, если за что берется, то делает это просто великолепно.

На Западе «Листья» исполняли разные певцы, но вот турчанка Назрин Азарми, которая пела цикл в Дюссельдорфе (у вас есть именно её исполнение), – это для меня одна из лучших его исполнительниц. Просто замечательное, по-моему, исполнение!

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ**

**(1978)**

Это сочинение написано мной по заказу «Universal Edition» и по просьбе Орель Николе и Хайнца Холлигера, двух больших друзей, которые часто выступали вместе. Для меня писать этот двойной концерт для таких двух очень замечательных музыкантов было большой радостью. Премьера, которую они сыграли в Кельне<sup>102</sup>, меня просто поразила – такой класс, такой уровень работы, что тебе просто нечего буквально добавить, настолько всё понятно, осмыслено. Всё было сыграно настолько идеально, что остается только одно – радость от общения с такими большими музыкантами.

И похожее чувство было у меня, кстати сказать, от игры оркестра под руководством прекрасного, ныне покойного, польского дирижера Анджея Марковского. Он тоже настолько хорошо понял все тонкости партитуры, что у меня также не было никаких проблем и при работе с оркестром.

Этот Концерт они играли очень много и в самых разных странах, например: в Амстердаме в «Concertgebouw», в Германии и даже в Гонконге. У нас, в России, было только одно исполнение в Колонном зале Дома союзов. Играли Александр Корнеев и Вячеслав Лупачев. Играли хорошо. И оркестр кинематографии под управлением Эмина Хачатуряна прекрасно справился с партитурой...

Здесь я опять вернулся к форме одночастного концерта. И здесь же, в общем, начался у меня новый период в работе над концертами. Первый период – четыре концерта – был весь направлен к Скрипичному концерту. Потом была пауза. Наверное, это возвращение тогда было связано с одной

---

<sup>101</sup> 28 января 1980 года.

<sup>102</sup> 24 марта 1979 года.

идеей (она, честно говоря, и сейчас сидит во мне), которую мне всегда очень хотелось реализовать и которая как-то до конца никогда не поддается мне: я очень хотел написать для солистов и оркестра огромное адажио – такое длинное-длинное большое адажио. И вот первый раз эту свою мечту я пытался реализовать в своем Скрипичном концерте: первая часть там – это увертюра, за которой идет центр сочинения, то ради чего всё это и писалось – это вот большое, очень важное для меня адажио... Это было также намечено и в Виолончельном концерте. Но здесь получилось настоящее первое моё адажио, действительно одночастное, большое, долгое-долгое.

Концерт идет тридцать две минуты.

Здесь еще больше тех тембровых идей, которые намечаются уже в каденциях Флейтового концерта, потому что некоторые приемы, в частности те же двойные флажолет, они гораздо легче берутся на гобое и звучат более определенно. И потому, например, в каденции, когда появляются четырехголосные аккорды на флажолет (две ноты играют у гобоя, две у флейты), то получается совершенно необычное, просто фантастическое по красоте звучание. И таких различных новых приемов, открывающих удивительные возможности этих инструментов, здесь было введено очень много, поскольку и Холлигер, и Николе – это не только два больших музыканта, но и два потрясающих виртуоза.

Манера письма в целом напоминает Виолончельный концерт, то есть расчет шел на то, чтобы у слушателя всё время было такое только ощущение, что музыка не сочиняется, а именно непрерывно рождается сама собой, что это какой-то непрерывный музыкальный процесс-импровизация, процесс непрерывного становления и обновления материала, где ничто, практически, ничто не возвращается к прежнему своему обличью. Но при этом всё построено как непрерывное и довольно напряженное действие, где только в самом конце опять, как это было в Виолончельном концерте и в Скрипичном, очень важное для меня просветление, элемент света. В Виолончельном концерте это, правда, почти незаметно – там только есть как бы едва намечаемый, "замазанный" такой, Ре мажор, который почти не слышен в последнем такте. Но вот в Скрипичном концерте это уже было как раз сделано без всякой "замазанности" – здесь высветление Ре мажора, напротив, очень чистое и долгое – Ре мажор абсолютно чист. А здесь такой же свет – это Соль мажор – тоже, кстати, один из аккордов, который, почему – не знаю, но играет часто в моих сочинениях очень большую роль. Его высветление здесь, в конце – очень важная драматургическая точка в конце всего развития концерта: весь финальный раздел – это ощущение исчезающей, как бы растворяющейся в пространстве музыки, когда какие-то структуры как будто растворяются где-то, улетают куда-то.

Лирическая направленность, конечно, преобладает в концерте, однако, всё-таки, в нем есть довольно много элементов виртуозного письма. Но оно, как правило, связано исключительно с каденциями – сольными,



двойными, которых здесь очень много.

– Сейчас концерт играется?

– Кажется, нет.

Но для меня он, независимо ни от чего, остается по-прежнему очень серьезным и важным сочинением.

## **«БОЛЬ И ТИШИНА»**

**(1979)**

Это небольшой цикл на стихи Мандельштама. Написан по просьбе чехословацкого кларнетиста и композитора Лукаса Матоушека для его ансамбля: меццо-сопрано, кларнет, альт и фортепиано. Мне очень понравился этот состав.

– Мандельштам был тоже заказан?

– Нет. Никто меня об этом не просил, просто я сам уже давно в то время тянулся к этому поэту. Но надо сказать, что он немножко труден для музыки. Как мне кажется, есть поэты, у которых весь материал – это какое-то уже готовое для музыки пространство, и есть поэзия настолько плотная, настолько немзыкальная, как например у Маяковского, что писать музыку с ней, практически, почти нельзя и может даже вообще не нужно её писать. И напротив, есть поэты – такие, как Пушкин или Блок, Фет или Тютчев, которые будто родились для того, чтобы на них постоянно писали музыку. Но один из самых трудных здесь поэтов – это Мандельштам. Поэзия его, конечно, высокого класса, но иногда концентрированность письма, концентрированность поэтического слова такая, что пространства для музыки нет уже никакого. Другими словами, его поэтическое письмо где-то слишком сжато. И вот это, может быть, стало одной из причин, по которым я, всё-таки, вынужден был иногда вносить изменения в его тексты, просто буквально отрезать отдельные части.

– Вы имеете в виду свой цикл «На повороте»?

– Да, именно его. Там один из его текстов – последний я тоже убрал специально, потому что он вызывал ненужные аллюзии с Грецией – Афродита в конце цикла мне совсем не была нужна – такие прямые образные направленности стиха просто мешали всей драматической линии музыки. И еще, что заставляло меня буквально вырезать из текста целые куски и почему я потом долго не обращался к Мандельштаму, так это то, что в его поэзии, несмотря на всю её талантливость и яркость, всё-таки, есть большая доля маньеризма. А маньеризм в искусстве мне всегда был чужд. Это то, что меня, в частности всегда отталкивало от живописи того же Климта, у которого довольно много поклонников среди моих друзей (Алла Демидова, например, от него просто всегда была в восторге). И такой тип, как бы немножко салонного что ли, маньеризма, он иногда пробивается у Мандельштама, а это всегда мешало мне иметь полное доверие к его прекрасным стихам. Здесь я старался взять те стихи, в ко-                    торых ясно прослежива-

ется линия чисто русской поэзии, а всё, что хоть как-то напоминало стилизацию и маньеризм, я выбросил. И скажу больше, когда мне снова захотелось вернуться к Мандельштаму в цикле «На повороте», так я там в последнем номере выбросил не только все эти манерные строчки и все эти "ультрагреческие" абзацы из стихотворения «Молчание», но всё то, что можно назвать чисто еврейским.

— А почему такой "антисемитизм"?

— Я никогда в жизни не был антисемитом! Наоборот, самые близкие мои и настоящие друзья – Борис Биргер и Александр Кнайфель – оба евреи. Но, тем не менее, мне как русскому человеку хотелось немножко очистить эти стихи от какого-то явно еврейского мандельштамовского акцента.

— Мне кажется, что поступать так или иначе со стихами того или иного поэта может, конечно, каждый композитор, но тогда, возможно, не стоит так уж ортодоксально относиться и к тому, что кто-то из других композиторов активно работает с чужим музыкальным материалом и, выражаясь вашими же словами, режет его по живому направо и налево. Если можно одно, то почему нельзя другого?

— У меня другая точка зрения в оценке этих отношений...

Я могу сказать здесь только то, что поэзия Мандельштама мне в целом глубоко и очень близка, но ради того, чтобы мне было как-то естественней писать на эти прекрасные, но сложные и несколько манерные стихи, я просто был вынужден так поступить...

Цикл сам по себе получился небольшой, очень камерный, а по письму, и по всему материалу очень серьезный. Я бы даже сказал, что это довольно сумрачное сочинение.

Вся драматургия здесь как одна ровная линия. Первая часть – «Тишина» – музыка возникает как будто из ничего, она как будто как интродуктивное начало (то же будет потом и в цикле «На повороте»). Всё буквально скользит – нет никакой опоры, весь материал сразу оказывается как будто в какой-то деформированной звуковой атмосфере, вся музыка находится в таком состоянии, когда не чувствуется никакого центра, но в конце всё медленно, медленно, по четвертитонам приходит к низкой ноте *ре* у кларнета и рояля; альт буквально ползет иногда четвертитонами, иногда полутонами по нотам *до-диез, ре, ре-бемоль*, то есть обыгрывает важнейшие из тонов цикла. Вторая часть – «Одиночество» – это тот же образ ветра, который так часто возникает у меня и где-то буквально преследует (он был, например, в цикле «Листья», где есть часть, которая буквально так и называется «Blätter» – листья, летящие по ветру. И тот же образ есть в цикле «На снежном костре», где тот же ветер, но уже как вьюга, которая ставит снежный крест. И он же есть во «Флоре» на стихи Аттилы Йожефа – предпоследний номер, весь выстроенный на этой музыке ветра, вихря. И то же самое вы найдете в опере «Пена дней». Там все интермеццо построены на теме ветра: это улица, это Колен на улице, и сильный, сильный ветер, который всё время

ется в каждом следующем интермеццо). А третья часть – «В лесу», – она открывается очень поэтичным, как мне кажется, дуэтом меццо-сопрано и кларнета, кстати, совершенно решенном в иной манере, чем в «Жава атомных бомб» из «Жизни в красном цвете». Ведь там это были только комментарии, иронические комментарии кларнета, которые фактически делали всю погоду для речитатива голоса, а здесь кларнет используется как инструмент глубокий, тихий, очень выразительный и экспрессивный. Четвертая часть – «Последняя боль», – она, пожалуй, самая важная, самая серьезная по своему значению и материалу. Первые две – это, скорее, две как бы прелюдии, два вступления, а третья и четвертая части – вот они-то и оказываются двумя центральными частями, двумя разными, если хотите, финалами. И опять здесь же вы снова встречаетесь с очень важной для меня интонацией *ре – ми-бемоль – до-диез – ре*. Вероятно во всем цикле была и такая неосознанная драматургия – игра звуковысотности, которая постепенно, всё-таки, приходит ко всё большему и большему проявлению этой интонации и её главной ноты *ре* в последнем номере цикла...

Премьера состоялась 28 января 1980 года в Москве. Пела Елена Друженкова.

## «НА ПОВОРОТЕ»

(1979)

Этот четырехчастный цикл для голоса и фортепиано я написал сразу за циклом «Боль и тишина» и тоже на стихи Мандельштама. Почему опять на Мандельштама? Очевидно, этот поэт произвел на меня тогда довольно сильное впечатление, но, скорее, всё-таки потому, что во мне оставалось какое-то скрытое ощущение, что что-то в его поэзии оказалось у меня нереализованным до конца. И это, в частности проявилось и в том, что эпиграф, который я поставил к первому циклу, неожиданно стал начальными словами второго.

Цикл «На повороте» весь написан полутонами – фактура у рояля очень легкая и прозрачная, особенно в первом романсе – «Ночь» и последнем – «Молчание». Второй романс – «Божье имя» – здесь опять характерный для многих моих сочинений образ ветра. И здесь же опять-таки очень важную драматургическую роль играет *ре-мажорный* аккорд. Момент, когда появляются слова: “Божье имя, как большая птица, вылетело из моей груди”, это неожиданно чистый *Ре мажор*, и он здесь возникает именно как краскасимвол слов Свет и Бог (правда, иногда, слово “Бог” возникает и в связи с *соль мажорным* аккордом, но это происходит очень-очень редко). Третий, предпоследний романс – «Зимний путь» – прямая аллюзия на биографию самого Мандельштама – это его страшная дорога на каторгу, его тяжелые, его трудные медленные шаги в снежном ночном лесу. Вся музыкальная ткань здесь – сумрачный, беспросветный трагизм. Такого настроения нет больше ни в одной из других частей этого маленького цикла. А чет-

вертый романс – «Молчание», он, пожалуй, наиболее утонченный и совершенный по письму. Вокальная линия и здесь, и в остальных частях, должна исполняться исключительно естественно, без всякого маньеризма, так же, как должны исполняться романсы Глинки или Шуберта. Здесь нет или почти нет, сложной ритмики в отличие от линии инструмента, который её сопровождает. У рояля письмо намного сложнее и в ритмическом, и в ладоинтонационном отношении. В голосе иногда даже есть почти quasi-песенные интонации XIX века. У меня так же всё выстроено и во многих других моих циклах. Возьмите, хотя бы, того же «Узника» – простая, по существу, куплетная песня, где все фразы по ритмике выстраиваются исключительно как очень песенные интонации.

Премьера состоялась вместе с циклом «Боль и тишина» на одном концерте, но пела уже не Елена Друженкова, а Лидия Давыдова.

### **«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ЕВГЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО» (1979)**

Меня всю жизнь тянуло к вокальной музыке. И тогда, и сейчас во мне живет ощущение, что вокальная музыка у меня получается как-то естественней и лучше, чем инструментальная. По крайней мере, мне её всегда легче писать. Кроме того, есть и другая причина – я очень люблю поэзию, и есть опять же поэзия, которая мне особенно дорога, которая как бы живет во мне и для меня – она всегда связана с какой-то спрятанной внутри меня музыкой. Семьдесят девятый, восьмидесятый и восемьдесят первый годы – они стали тремя годами, в которые я написал, практически, всю свою главную музыку для голоса и рояля. В сумме её получается больше двух часов, то есть достаточно много.

И этот пятичастный цикл на стихи Евгения Баратынского, он как будто бы открывает собой трилогию моих больших циклов, где первая часть – сам цикл Баратынского (79-й год), вторая – «Твой облик милый» на стихи Пушкина (80-й) и третья – финальный цикл – это «На снежном костре» по Блоку (81-й).

Я очень люблю поэзию Баратынского. Для меня это настоящий большой русский поэт, всё творчество которого всегда наполнено чисто русской очень музыкальной стихией.

– У вас в эти же годы написан и еще один цикл – «Флоре»...

– Да, но он стоит немножко как бы в стороне, то есть тематика, в принципе, та же самая, что и у Баратынского, и у Пушкина, но он появился в связи с иными причинами. Об этом я скажу немножко позднее.

– И еще вопрос. У вас в этот же период начинают сочиняться Реквием и опера «Пена дней». Не стала ли работа над циклами своеобразными этюдами к ним?

– Нет, я думаю. Потому что над оперой я начал работать несколько раньше этих циклов, а Реквием я вообще не писал где-то между вто-

рым и третьим актами оперы. Так что когда я писал Баратынского, у меня, по крайней мере, часть первого акта была уже написана. Это шло параллельно и иногда с некоторыми перерывами. Тем более что с оперой я вообще не торопился, поскольку никто мне её не заказывал, и делалось она исключительно для себя самого без всякой надежды на исполнение.

Весь материал цикла на стихи Евгения Баратынского фактически целиком направлен к последней части. И эта пятая часть – «Прощание», – она здесь самая лучшая, самая развернутая и самая важная из всех. Именно от нее и лежит прямая связь, прямой путь к пушкинскому циклу, к его романсу «Ночь». Мне кажется, что в ней я достиг того, что мне так всегда нравилось в романсе Глинки «Я помню чудное мгновенье», то есть вот такого же совершенно идеального слияния текста и музыки: постоянно такое ощущение, что как будто по-другому и нельзя было написать музыку.

У меня есть романсы, где есть довольно сложное письмо, ритмическая усложненность, но здесь этого, практически, нет. В “Пушкине” уже есть, в “Блоке” еще больше, но романсы на Баратынского совершенно чистые: в них мало нот и очень простая фактура, часто даже совершенно вдруг элементарная ритмика, элементарные оstinatные фигуры и так далее.

– Вы не искали здесь намеренных связей с музыкой прошлого?

– Нет, совсем не искал. Вот в «Веселом часе» на стихи русских поэтов XVIII века эти связи есть; там даже есть такая quasi-тональная стилизация под глинковскую музыкальную эпоху.

– Но она есть и в вашем пушкинском цикле. А в этом цикле на Баратынского музыка у вас вообще почти везде тональная, хотя, конечно, функциональность здесь не в традициях XIX века.

– Да, здесь, пожалуй, вообще всё время ощущается даже какая-то ностальгия по настоящей тональности...

Кульминацией, тихой светлой кульминацией, как предитоном всему в цикле на Баратынского является четвертый номер – «Верность»: “Нет! Обманула вас молва, по-прежнему дышу я вами, и надо мной свои права вы не утратили с годами...” – замечательные стихи, совершенно удивительные стихи. И здесь же, кстати, впервые появляется ясное ре мажорное трезвучие как тихая краска света, как чистая краска такой нежной и высокой любви, которая таится в этих прекрасных словах Баратынского. С него начинается всё изложение материала, но заканчивается развитие уже соль-мажорным аккордом. И последний романс – «Прощание», он как бы подхватывает тональность четвертого, начинаясь тоже с ноты *ре*.

– Когда состоялась премьера этого цикла?

– Всё в том же концерте, где исполнялись циклы на Мандельштама. Пела Ирина Муратова. Партию фортепиано исполнил Василий Лобанов.

**«ТВОЙ ОБЛИК МИЛЫЙ»**

**(1980)**

Пушкинские тексты для этого цикла я отобрал уже давно – около десяти лет тому назад, но вот написать музыку на них всё никак не мог решиться, потому что очень высоко ценил и ценю Пушкина. И все эти годы я никак не для себя решить эту музыкальную проблему, найти нужный ключ, не нарушив и не разрушив музыки стихов самого Пушкина. И вот только цикл на Баратынского, очевидно, помог мне переступить свои сомнения, а может быть, даже какой-то и страх перед этой проблемой, потому что только в его цикле я смог впервые найти верный ключ к этой сложнейшей музыкальной загадке истинно русского стиха. А поэты эти не только близкие по времени, но и по своей душе, по её настроению.

Пушкинский цикл я написал сразу после Реквиема. Причем оба эти сочинения оказались буквально связанными для меня одним каким-то общим творческим напряжением. Я поехал тогда в Сортавала с Катей и Митей (жили мы на шестнадцатой даче, наиболее изолированной ото всех других домов и расположенной на самом берегу красивейшего озера) и фактически целые дни сидел в комнате и писал, писал с утра до самого вечера. Я вообще-то редко работаю по вечерам, но здесь всё просто горело. Я помню, что когда заканчивал Реквием, его последнюю часть, то настолько уже был переутомлен этой работой, что даже когда шел в столовую, так меня иногда даже качало от усталости и постоянного какого-то внутреннего огромного перенапряжения. И потом, когда я кончил Реквием, поставил последнюю двойную черту в конце, прошел один, другой день, и я почувствовал, что просто так выйти из этого напряжения не могу, что мне просто нельзя вот так вот бросить работать, резко остановиться, потому что я полностью перестал и есть, и спать. И тогда я сел и написал первый романс на стихи Пушкина, и потом писал всё подряд, писал очень быстро: день, максимум два дня, уходило на один романс. И этот десятичастный цикл, практически, оказался написанным за неделю, то есть сразу же повторилась ситуация с Реквиемом: там всё, буквально всё – от первой до последней ноты – было написано за шестнадцать или может быть за семнадцать дней, а здесь сразу, за одну неделю, всё тоже было сразу ясно.

В тексты Пушкина у меня внесены здесь кое-какие изменения. Но их очень немного – отдельные слова просто как-то не давали нужную интонацию<sup>103</sup>.

Цикл выстроен как одна непрерывная линия развития. Всё нацелено на самый последний романс. Стилизаций нет никаких: ни на музыку времен самого Пушкина, ни на музыку последующего времени. Однако, всё-таки, традиция русского романса, идущая от лирики Глинки, Чайковского и вокальной музыки Сергея Ивановича Танеева здесь по-моему заметна. Хотя

---

<sup>103</sup> Эти изменения затронули, в частности, само название цикла: у Пушкина это слова “Твой образ милый”, у Денисова – “Твой облик милый”.

каких-то явных стилизаций, моделирования их письма здесь конечно нет совсем.

Не знаю какие части здесь получились лучше, какие хуже, но всё продумано, и весь цикл, вся его драматургия, с моей точки зрения, выстроена точно. Но для меня самого здесь особенно важны два последних номера: «Я вас любил» и «...Последний раз твой облик милый дерзаю мысленно ласкать». И здесь, кстати, опять, как и в цикле на Баратынского, также важны некоторые аналогичные детали: как хотя бы вот это начало с такой же изолированной ноты *ре* первой октавы, с которой, скажем, начинается и последний номер цикла на Баратынского; или приход в конце к совершенно точному, чистому ля-мажорному аккорду (у Баратынского – это завершение “повисшей” нотой *ля*), после которого начинается очень долго варьируемый и без конца всплывающий, устойчиво повторяемый *Ре* мажор всего финала. И особенно тут важен фортепианный эпилог – фортепианное послесловие – в конце цикла. Он здесь абсолютно необходим. Это как, например, кода в «Солнце инков» или как последние, по существу инструментальные, страницы «Плачей», когда голос поет только без слов, но при этом он даже еще более выразителен, чем всё, что происходило до сих пор, то есть последний фортепианный отыгрыш этого заключительного романса, который называется «Прощание» – это очень важный для всего цикла образ такой тихой ностальгии, грустного мажора, которые я очень люблю у Шуберта – такой вот какой-то тихий, чистый, ясный, добрый, но, вместе с тем, немножко грустный свет в конце сочинения. Это примерно то, что есть у меня и в Альтовом концерте, в Вариациях на тему ля-бемоль-мажорного Экспромта Шуберта ор. 142, где тоже есть этот же грустный мажор. И это как-то связано наверное и с тем, что я так люблю в циклах Шумана, в частности в «Любовь поэта», где он тоже использует такой прием. И еще очень важна здесь, как одна из наиболее драматических кульминаций всего цикла, часть с названием «Одиночество». Это, конечно, боль сердца. Всё здесь странно и по-своему очень напряженно складывается: и начало, когда вдруг тональность всяческая напрочь утеривается, когда центров, практически, никаких абсолютно нет, и продолжение, когда начинается полная интонационная неопределенность и возникает какое-то тяжелое как ~~подсознательное~~ интонационно-монограммы здесь предопределено какими-то конкретными программными моментами или это скорее случайность? Скажем, в романсе «Я вас любил» эта интонация довольна активна, а в то же время в «Желании» сё, практически, не слышно...

– Эта интонация сама как-то возвращается в то или иное моё сочинение. И я бы сказал, что это, по-моему, вполне естественно и, наверное, диктуется где-то подсознательно каким-то именно собственно моим отношением к тому материалу, который я пишу, то есть к самому, если хотите, образу сочинения. От этого никуда уже мне не деться. И так же, как скажем, в блоковском цикле, первая часть, она играет скорее роль такой как бы

прелюдии к циклу, чем какого-то главного номера, или так же «Ночь» в мандельштамовском «На повороте», то и здесь «Желание» – это только вступление, и наверное, потому здесь этой интонации, практически, и нет. А вот романс «Я вас любил», хотя он и не последний в пушкинском цикле, – это по существу есть большой и важный финал, как бы кода всего цикла, – долгое прощание с самым прекрасным, что может только и быть в нашей жизни. И, наверное, потому здесь меня, так сказать, самого, моего личного и оказалось значительно больше, чем в других частях.

– Это связано с какими-то конкретными событиями в вашей жизни в тот период?

– Пожалуй, да. Но всё это не узкобиографическое. Это, скорее, вещи более общие. Тут так же, как вот “...болящий дух врачует песнопение...” – это текст, смысл которого никак не связан с определенной точкой времени, конкретным событием. Это то, что происходит со мной, как правило, всегда.

– Когда состоялась первое исполнение?

– 8 декабря 1980 года в Москве. Отличное было исполнение, замечательное. Пел Алексей Мартынов, а партию фортепиано исполнил Василий Лобанов.

## **РЕКВИЕМ**

**(1980)**

Идея написать сочинение типа реквиема сидела во мне уже довольно давно, но я опять же, как это уже было со мной в пушкинском цикле, никак не мог найти ключ к тому решению, которое мне казалось необходимым. У меня, например, сразу же, априори, так сказать, была негативная позиция по отношению к латинскому тексту, и не потому, что этот текст плох (напротив, этот текст замечательный), но просто мне не хотелось писать свой Реквием целиком на мертвом языке, и, кроме того, я прекрасно понимал, что на этот текст написано уже достаточно много сочинений, и потому – я думаю, что тут очень прав был Брамс, который первым взялся написать реквием по совершенно другой структуре и, к тому же, на немецком языке. Поэтому мне хотелось здесь пойти и по новой драматургической линии, и использовать по возможности и другие, а не только латинские тексты.

Одно время я даже пытался сделать как бы литературный монтаж, то есть что-то подобное тому, что есть в «Реквиеме для молодого поэта» Бернда Алоиса Циммерманна.

– Вы были знакомы с этим сочинением до сочинения вашего Реквиема?

– И не слышал его, и даже совсем не знал о его существовании. А впервые, практически, познакомился с ним года три назад<sup>104</sup>. Это сочинение

---

<sup>104</sup> Очевидно, в 1990 году.



мне нравится, хотя оно, как мне кажется, и не лучшее у Циммерманна. Он, насколько я знаю, вложил в него много личного, даже автобиографического – в музыке очень слышны и какая-то постоянная боль, и страдания. Но сочинение слишком литературное – там выбор текстов, и сами тексты имеют большее значение, чем сама музыка, – слишком много внемузыкальных приемов.

И мне сначала хотелось, не знаю почему, сделать нечто подобное, то есть я стал искать разные тексты, причем почему-то в обычных газетах, начал даже делать вырезки из них (например, я хотел вставить в такое сочинение зачем-то газетные материалы о чешских весенних событиях), затем решил всё это соединить с кусками латинского текста, с русскими православными песнопениями, кусками политических речей, и просто какой-то газетной информацией – в общем была такая немножко космополитическая идея. Но, слава Богу, я от нее почти сразу отошел. Однако эта идея самого монтажа разных текстов во мне где-то застряла и стала, очевидно, постепенно как-то вызревать по музыкальному материалу. И когда с Гамбургского радио обратились ко мне с заказом и предложили написать Реквием для солистов, хора и оркестра абсолютно любой протяженности, правда, сказав при этом, что они ничего мне не смогут заплатить, за исключением чисто символической суммы в 4000 марок, но зато гарантируют его исполнение осенью 80 года и, к тому же, в самом лучшем концертном составе, то я, естественно, согласился написать такое сочинение, тем более что мне и самому давно хотелось реализовать себя в этом жанре. И поскольку я в это время совершенно случайно попал на стихотворный цикл Франциско Танцера, который как раз и назывался (по странному совпадению) «Реквиемом», и состоял из пяти частей, то я и ответил в Гамбург, что хотел бы написать свое сочинение на основе этого стихотворного цикла. Тем более, что стихи Танцера, как я это уже понял при работе над циклом «Листья», очень удобны и хороши для музыки. Но только этих стихов мне явно где-то не хватало, особенно в последнем разделе, и я сделал монтаж его стихов с другими текстами. Поэтому, если, например, второе, третье и четвертое стихотворения Танцера – это целиком вторая и третья части Реквиема, то есть я в них ничего не вводил, и ничего из них не вырезал, то вот в первую часть я уже ввел фразу из «Нагорной проповеди» Христа: “Я – свет земли и кто пойдет за мной – будет иметь свет жизни”<sup>105</sup>. А в финале – пятая часть – мне пришлось текст Танцера сильно урезать и, напротив, ввести много других. Там есть тексты из католической литургии (по-моему, 33-й и 25-й псалмы) и из канонического реквиема три части – *Requiem aeternam*, *Confutatis* (*Confutatis* я взял в варианте на французском языке. Здесь его поет тенор соло с колоколами – последнее большое соло тенора перед самым концом сочинения) и потом *Lux aeterna*, на котором выстроена вся кода Реквиема. Ну, и, кроме того, в общий текст

---

<sup>105</sup> «Нагорная проповедь» взята из Евангелия по Иоанну – 8, 12.

иногда как бы врываются отдельные латинские фразы типа “Спаси меня”. И такие, кстати говоря, вторжения латинского языка в последней части, где текст самого Танцера написан на трех языках (иногда, в одной и той же фразе, он одно слово пишет по-французски, другое – по-немецки, третье – по-английски<sup>106</sup> и то же самое с отдельными строчками), они оказались вполне естественными и как бы еще более расширяют языковое пространство текста. И, кроме всего прочего, я выстроил все тексты таким образом, чтобы они прежде всего работали на определенный конечный вывод. В частности, в финале, например, есть антитеза между текстом Танцера, который говорит, что сегодня всё больше и больше забываются все десять заповедей Христа, и что вряд ли сейчас возможна вера в Бога как Создателя всего сущего, и тем, что говорится в 33-м псалме арии сопрано – “всё лучшее, что есть на земле, в сердце человека и сама его бессмертная душа – всё это сделано только руками Бога”. И эта антитеза есть и в тексте, и в музыке. И таких антитез здесь много и в отдельных деталях, и в самой драматургической идее цикла.

Это сочинение написано для двух солистов (сопрано, тенор), большого хора и большого оркестра. Причем в оркестр, помимо всех обязательных остальных инструментов, введены также и саксофон, и электрогитара, и орган. Я очень люблю краски органа в оркестровых сочинениях, но у меня это, пожалуй, на сегодня единственное сочинение, где использован орган. И в Реквиеме он много солирует и играет очень важные драматургические функции. Впервые орган появляется в музыке вместе со словом “свет” в первой части сочинения, а потом очень важно его звучание и в третьей части, и пятой, которые здесь имеют наиболее важное и особое смысловое значение.

Всё сочинение построено таким образом, что центральной по смыслу частью является последняя – пятая, а первые четыре – как будто бы четыре отдельные прелюдии к этому центру-финалу.

Для названия частей я каждый раз брал одно или два слова из текста Танцера, который входит в эти части. Первая часть называется «Anflug des Lächelns» – «Рождение (или прилет) улыбки», вторая часть – «Fundamental variation» – «Основная вариация», третья – «Danse permanente» – «Вечный (или непрерывный) танец», четвертая часть – «Automatic variation» – «Автоматическая вариация» и пятая часть – «Крест» – «La croix». Все эти названия абсолютно точно определяют происходящее в своих частях.

– А почему такое значение придается слову “вариация”? Это предопределяет определенные конструктивные и тематические отношения отдельных частей Реквиема?

– Отчасти да, но прежде всего потому, что драматургическая линия стихов у самого Танцера выстраивается именно как цепочка вариаций на

---

<sup>106</sup> Например, light – Licht – la lumière.

тему “человек и его жизнь”. Если говорить как бы несколько упрощенно, то первая часть – это история рождения человека, вторая – его детство, третья часть – любовь, четвертая – семья и пятая часть – смерть.

Первая часть – как развернутое большое вступление.

– А почему в заглавии этой части нет слова “вариация”?

– А потому, что я здесь немножко сократил стихотворение Танцера, а вместе с этим из текста и выпали слова “первая (или начальная) вариация”. Но это не главная, всё-таки, причина. Как я уже сказал, эта часть по музыкальной роли – это, прежде всего, большое вступление. И дальше этот материал никак не становится темой для формы собственно музыкальных вариаций, то есть это вариации не на музыкальный материал, а вариации, прежде всего, на саму идею танцеровского текста: ведь жизнь каждого отдельного человека – это вечное и непрерывное повторение всего, что уже было и что будет на нашей земле.

Вторая часть, в отличие от первой, напротив, пролетает очень быстро, где-то в течение двух минут. Здесь только сопрано и тенор – он и она, звучание ажурное, прозрачное, как воздух, – это вот детство человеческое. Единственная часть, где нет совсем хоровых красок. Третья часть (её начало – это ярчайшая вспышка ре-мажорного аккорда фортиссимо) очень объемная по своему звучанию. Она же и первая драматическая точка всего Реквиема. В ней есть довольно большой элемент чувственного и как бы внешнего начала, особенно в гармонии (здесь много именно чувственных и, можно сказать, даже страстных импульсивных quasi-джазовых гармоний, которых потом будет еще больше у меня в опере «Пена дней» и которые уже были в финале Фортепианного концерта). И всё время идет борьба вот этих вот элементов с более конструктивными, сосредоточенными в самих себе, то есть по-своему более интимными, более высокими. Затем идет четвертая часть, написанная для маленького ансамбля, в котором играют только несколько инструментов (в частности, арфа, флейта), и хора. В целом характер звучания всё время остается камерным, и в результате получается что-то вроде динамической репризы на камерную звучность второй части. Четвертая часть по манере письма очень напоминает манеру хорового письма позднего Веберна, но только без каких-то конкретных аллюзий на него. Этого здесь абсолютно нет. А Пятая часть – финал, она возвращает всё к первой части, потому что первая часть начинается длинным соло гобоя *d’amore*, и финал начинается длинным соло этого гобоя, и в нем опять же повторяется переключки низких тамтамов, их тремоло, которые были и в первой части. При чем и там, и здесь всё время такое ощущение, будто музыка рождается из самых глубин звукового пространства. Здесь есть даже прямые образные аллюзии, как, например, стук литавр, соответствующий ритм, который возвращается несколько раз, или триольное, почти колыбельное уходящее движение арфы в тихом-тихом Си-бемоль мажоре на слова “убаюкай меня”, которым как бы все остальные краски начи- нают обволакиваться,

размываться и наступает вечный сон. Появление *Requiem aeternam* в Ре мажоре готовится здесь очень долго и тщательно. Всё время буквально долбится ровными четвертями низкое *re* большой октавы у литавр. Этого раньше не было, разве только чуть-чуть в первой части, когда литавры начинали играть тему судьбы. А так, в принципе, остигатные ритмы избегаются абсолютно. Хор здесь – это очень важный драматургический момент, он как бы вступает ровными шагами, в основном на восьмых, и, вместе с этим, происходит и принципиальный перелом во всем звучании, ритме: музыка становится предельно строгой, сдержанной, даже суровой и аскетичной, и тут возникают один за другим вот эти три важнейшие разделы канонического реквиема: *Requiem aeternam*, *Confutatis* и *Lux aeterna*. Но в последнем разделе – «*Lux aeterna*» – «Вечный свет» – впервые наступают и моменты какой-то тихой прострации, особенно в самом конце его. Здесь же всё уходит в тихое звучание Соль мажора, которым и завершается весь Реквием. И, таким образом, вся последняя его часть, которая и называется не случайно «*La croix*» – «Крест» – это, конечно, мысли о смерти, о том кресте, о своем кресте, который каждый должен с честью нести по жизни. Все последние такты этого Соль мажора – это челеста немножко холодная и это холодно звучащий аккорд струнных. Но в целом понятие света в Реквиеме, оно больше, всё-таки, связано с Ре мажором. А он в финале имеет у меня уже совершенно другую краску – это свет, о котором сам Господь говорит: “Я Свет земли”, это свет теплой Его любви ко всем нам. Возьмите хотя бы тот момент, когда звучат слова из литургии: “За тех, кто ищет свет в жизни, кто идет дорогой правды и справедливости, чтобы они родились к новой жизни во Христе, помолимся Господу”, – вот это вот соло тенора под орган, после которого собственно и рождается *Requiem aeternam* – реквием в Реквиеме – это очень теплая, хотя и неземная краска.

И вообще, если вы проследите всю драматургию появления Ре мажора, то увидите, что нигде нет разрыва или отрыва неземного тепла и света Ре мажора от того, что есть в обычном добром человеческом сердце. Уже с самого начала Реквиема образ Света – это как единое целое его земного и неземного звучания в Ре мажоре. Первый Свет – это самое начало сочинения – это то, что впервые видит ребенок, только открывший свои глаза, он еще не видит предметов, но он видит свет. И этот Свет рождается у хора сразу на многих языках – *Licht*, *la lumière*, *light* – и здесь впервые в сорок пятом такте вступает орган, и первое вступление органа – это ре-мажорное трезвучие. И этот Ре мажор, и это первое вступление органа – всё это и есть главная идея сочинения, которая дальше получает свое развитие. Например, когда открывается третья часть, этот Ре мажор звучит уже *tutti* – у всего оркестра, и звучит абсолютно по-земному, даже чувственно, потому что, во-первых, вступают чисто джазовые инструменты – саксофоны там, бас-гитара, и, во-вторых, труба играет почти джазовое соло. А когда Ре мажор появляется на словах “*requiem aeternam*”, то он, напротив, становится даже не-

множко страшноватым. И совсем по-иному он, как видите, звучит, когда врывается “аллилуйя, аллилуйя...”: здесь Ре мажор как взрыв абсолютного Света (примерно такие же взрывы есть и в кульминации оперы «Пена дней», и в кульминации Симфонии).

Тенор в этом сочинении – в основном протагонист, то есть, в принципе, играет более важную партию, чем сопрано. Он вступает уже в первой части, где сопрано еще молчит. Во второй части сопрано поет только в дуэте с тенором – это такой легкий, проскальзывающий дуэт, весь летящий тридцатьвторыми. В третьей и четвертой частях солисты не участвуют. А в финале тенор уже самый настоящий протагонист. И здесь важны не только те слова, которые я уже назвал (“за тех, кто ищет свет в жизни, кто идет дорогой правды и справедливости, чтобы они родились к новой жизни во Христе, помолимся Господу”), но еще и те, что он произносит в *Confutatis*, в своем центральном соло: “Господи! Поверни ко мне Лицо свое, не отвернись от меня в мой предсмертный час, в момент смерти моей, Господи, взгляни на меня”. Здесь Ре мажор – как крик души. Это то же одна из важных страниц Реквиема, одна из его кульминаций. И тоже в конце *Confutatis*. Там, правда, уже нет никакого Ре мажора, но есть важное в драматургическом отношении его большое соло. А сопрано в финале, практически, и не поет. Есть только один, по существу вставной номер – псалом, но это чистая ария, а не речитатив. Она вся построена тоже в Ре мажоре и тоже на ровном движении, как это уже было у хора в *Requiem aeternam*.

– Тенор, сопрано и хор – это символика?

– Не совсем, но отчасти да.

– Я спросил так, прежде всего, потому что солисты с самого начала и до конца – это только духовные тексты, в то время как у хора везде тексты мирского содержания (ведь только в конце, после цитаты из моцартовского Реквиема, хор исполняет чисто канонические тексты). В целом складывается впечатление, что, кроме всех других драматургических линий, включая сюда и идею вечных вариаций на жизнь человеческую, в вашем сочинении есть и еще более главная, которую можно назвать идеей неминувшего обращения человечества к Вечному Свету, нашему Спасителю.

– Я, Дима, не люблю говорить на подобные темы. Но думаю, что вы правильно поняли эту сторону музыкального развития. Я очень рад.

– Здесь есть и еще один небезынтересный момент – ваше собственное отношение к такому финалу.

– Что вы имеете в виду? Я не совсем вас сейчас понимаю.

– Я имею в виду появление вашей монограммы в финале.

– Ну, это уж несколько прямолинейно. Хотя наверное, в этом, конечно, есть определенная аллюзия.

– У вас в «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» протагонист бас, а в «Пене дней» – баритон, здесь – тенор. Почему получилось именно такое различное тембровое решение одной, в

принципе, роли?

– Видите ли, я не могу совсем себе представить, чтобы собственные слова Христа пелись каким-либо другим голосом, кроме тенора. А в опере – это совсем не его слова, во всяком случае это не библейские тексты, и его образ в опере – это образ немножко другого Христа, это, скорее, чье-то как бы приземленное, что ли, его видение.

А почему я взял сопрано, а не меццо-сопрано, то это прежде всего потому, что в дуэте эти голоса лучше клеятся, чем тенор и меццо-сопрано. И еще, может быть, потому, что во второй части мне нужна была очень легкая звучность, почти моцартовская легкость. И меццо я не могу представить себе здесь. Это слишком чувственный земной голос.

Причем, когда я вел переговоры с немцами, то они просили, чтобы я подробно описал, какие именно мне здесь нужны голоса и тембры. И я им сказал, что тенор мне здесь нужен лучше всего молодой с большим и сильным голосом, но умеющий петь церковную музыку. И что удивительно, что именно такого певца – Лутца Михаэль Хердера – они и пригласили на премьеру. Великолепный голос. И работал он одновременно и в театре, и церкви. А для сопрано я просил найти певицу, которая бы хорошо пела именно Моцарта. Мне прислали массу пластинок с разными сопрано и я выбрал Еву Чапо – венгерку, которая давно уже тогда иммигрировала в Швейцарию. Так что её пригласили из Швейцарии в Гамбург на премьеру 30 октября 1980 года, а потом она же пела Реквием и во многих других городах. Замечательная певица. Она же, кстати говоря, пела потом и пела очень хорошо в Швейцарии мои «Итальянские песни». Там ведь тоже фактура очень легкая, почти моцартовская.

– Эдисон Васильевич, а где прошла премьера?

– Это было самое удачное из всех решений, которые только можно было себе представить – церковь святого Иакова в городе Гамбург.

Акустика потрясающе удачная, вся атрибутика церковного убранства, и солисты, и хор, и оркестр с Фрэнсис Трэвис – в общем всё было замечательно, абсолютно всё!

## **ОПЕРА «ПЕНА ДНЕЙ»**

**(1981)**

Опера – это жанр, который всегда притягивал меня, и если бы моя жизнь сложилась по-другому, то, скорее всего, я ничего кроме опер и не писал бы. Всю жизнь, вот буквально всю жизнь, мне больше всего хотелось сочинять оперы.

И когда я, где-то в конце 60-х, впервые прочитал роман Бориса Виана «Пена дней», у меня сразу же возникло желание написать оперу на этот сюжет – настолько мне всё это оказалось близким и по самой идее, и по образам, и по исключительной музыкальности самого романа, в общем, буквально по всему. Я тогда еще не знал, что Виан был не только вели-

колепным писателем и великолепным поэтом, но был и не менее тельным музыкантом. И его проза так же, как вот картины Пауля Клее, который, как известно, был и отличным художником, и хорошим скрипачом с высшим образованием, всегда тоже полна музыки. Ведь и Виан был талантливым джазовым трубачом и отличным сочинителем совершенно блестящих шансон, почему и вся его проза оказалась такой поразительно музыкальной. На нее так же легко писать, как и на его стихи.

Кроме того, этот роман меня привлек еще и своей высокой эмоциональной напряженностью. Я думаю, прав был Рамон Кено, который сказал, что «Пена дней» это самый пронзительный из всех романов о любви. Действительно, в нем есть именно какая-то очень натянутая струна, невероятно натянутая, постоянно звенящая. Напряженный роман. Очень напряженный. И еще одна сторона романа была интересна для меня – это его особый, не дешевый какой-то, а настоящий сложный психологический сюрреализм – тот сюрреализм, который есть в некоторых вещах Достоевского, особенно поздних его сочинениях, или еще, может быть, больше у Гоголя в его «Петербургских повестях», в той же «Шинели» и особенно в «Носе» – чисто сюрреалистической, по-моему, повести. И вот таким же сюрреализмом буквально пронизано всё и в романе Виана. Мир, в котором живут его главные герои – эти молодые люди: Колен, Хлоя, Алиса, и Шик, – это современный страшный, жестокий, алогичный мир, мир бездуховный, и они на его фоне – как четыре чистых детских души, как дети, которые в этом мире не могут понять ни его логики, ни его смысла, ни всего этого абсурдного существования. Но при всем этом, никакая грязь не может их даже коснуться: они – удивительная чистота. Герои эти, все до одного, гибнут у Виана – это трагический роман, но их чистота не может погибнуть – она для меня вечна и прекрасна.

Удивительно, каким образом Виан, не будучи профессиональным писателем и, практически, каждый день, работая в каком-то техническом бюро инженером-вычислителем, написал в свои двадцать четыре года такой поразительный по глубине роман и, я считаю, вечный по своей литературной и художественной ценности.

Что еще привлекло меня в этом романе? Наверное, и обилие аллюзий, которые он вызывает. Например, с Тристаном и Изольдой в той же 9-ой картине, когда смертельно больная Хлоя просит Колена рассказать ей историю этой романтической любви, и Колен читает ей те страницы из книги о Тристане и Изольде, на которых Изольда узнает о смерти Тристана и говорит, что жизнь без него не имеет для нее теперь никакого смысла, что она должна умереть. В романе – это прямая аллюзия с душевным состоянием Колена: он ведь тоже не сможет и не захочет жить без Хлои, потому что и для него мир без Хлои, без её любви будет совершенно и пустым, и бессмысленным.

Не случайно, когда в Париже ставили оперу, я попросил дать мне на роль Хлои певицу, которая считается хорошей Мелизандой. Ведь и Хлоя и Мелизанда – это образы, пришедшие в жизнь неизвестно откуда. Они не имеют биографии. Они как будто возникают из тайны и в тайне опять исчезают. И если в романе Алиса – это женский образ вполне реальный, взятый из нашей жизни, то Хлоя для меня – это уже как будто бы существо из другого мира – хрупкого, нежного. Ведь она даже и умирает-то здесь от какой-то странной, совсем неземной болезни – в её легком растет огромный цветок кувшинки, и единственное лекарство, которое хотя бы немного облегчает эту смертельную болезнь – это цветы, это море цветов, которые должны её окружать. И Колен тратит все свои последние деньги, покупая ей эти цветы, но смерть всё равно забирает от него Хлою.

Когда я начал работать над оперой, то прежде всего думал о том, как мне выстроить сценическую драматургию, потому что в романе Виана отсутствовало какое бы то ни было театральное деление материала на отдельные акты и, тем более, отдельные мизансцены. Иногда даже и текста сильно не хватало: у Виана были большие, огромные важные главы с самым разным текстом, но при этом вообще не было ни одного диалога. Откуда их было взять? Сам писать я не хотел. Пришлось пойти на очень большой литературный монтаж и ввести довольно много стихотворных текстов из других сочинений Бориса Виана, в частности и из его шансон. И это, по-своему, было даже необходимо – это давало важные и естественные аллюзии и на самого Виана – великолепного шансонье, и на тот музыкальный мир, в котором разворачиваются основные события романа. И поэтому даже вся опера начинается не обычной увертюрой, а почти легкомысленной шансон, песенкой (Колен всё время напевает её и бреясь в ванной комнате, и потом, завязывая галстук перед зеркалом), которая, однако ведь, и текстом, и настроением сразу же дает нам ключ ко всему, что будет происходить дальше, вплоть до самого конца оперы:

Ваш автобус под носом ушел,  
По вашим ногам кто-то грубо прошел...  
А в газетах кошмары сплошь –  
Убийства, насилие, грабеж,  
И полиция делает вид,  
Что на поиски вора спешит.  
На барахолке честь продают за грош...  
Ах, как жить было бы грустно,  
Если бы нельзя было петь!..

Или возьмите всю первую сцену, где с самого начала перемешано и реальное и абсурдное, но при этом весь текст ложится, практически, на один и тот же вальс; особенно важна здесь, по-моему, такая как бы quasi-пародийность вальсовых интонаций, вальсовой структуры в хоре на «Катке Молитор» – это всё необходимые аллюзии, они указывают нам на



мир примитивный, на мир пошлый, на ту чисто животную, если хотите, разгульную радость, которой многие из нас пытаются заслониться от всего высокого, прекрасного, что есть только в истинной любви, в истинной духовности. И то же самое вы найдете в песне полицейских (кстати, самый нарочито вульгарный текст у Виана, и сделан он им таким, конечно, неслучайно): перед тем как убить хорошего и чистого юношу Шика, полицейские хором поют бодрую, идиотскую, маршевую песню (здесь у меня есть очень ясная аллюзия на такие как бы quasi-марионеточные маршевые интонации через краску трех флейт пикколо), в которую я намеренно ввел даже несколько каких-то и очень пошлых эстрадных интонаций.

Из других текстовых введений важно серьезное стихотворение Виана в последнем интермеццо, которое поет маленькая, бедно одетая, непонятно откуда возникшая на сцене девочка (вокруг пустой мертвый город, вдаль бледное солнце, усеянное большими черными пятнами – совершенно сюрреалистический текст):

В переулке укромном  
У окна навзрыд рыдал  
Двухсотлетний младенец,  
Что из люльки упал...  
В переулке укромном  
Острием гильотины  
Обрезали сигары  
Для папаши Алины...  
Чертовски странный переулок!  
Там всё мертво кругом...

Еще мне, как я уже говорил, понадобились тексты не из сочинений Виана. Один из них даже я искал несколько лет подряд, наверное, лет шесть, и нашел я его в книге религиозных песен – это анонимный текст песни о Христе, написанный очень много веков назад:

С рассветных дней нас милость ждет Господня,  
И мы к Спасителю идем...  
Он сад земной, как рая отраженье,  
От мрака ограждал,  
Сердца людские, тайну тайн творенья,  
Бессмертными создал.

В опере, в самом конце, – это песня одиннадцати слепых девочек из приюта Юлиана Заступника.

Еще были взяты тексты из католического реквиема – *Agnus Dei* и *Requiem aeterna* – это для тринадцатой картины, затем также тексты из мессы – *Credo* и *Gloria* (вторая картина) и тоже для тринадцатой картины – текст молитвы тенора из похоронной службы.

Роман свой Виан, как вы знаете, начал писать еще во время Второй мировой войны и закончил его где-то 46 году.

Главная линия романа – это конфликт мечты – красивой, почти детской сказки и страшной нашей повседневности, то есть, с одной стороны, любовь, человеческая, если хотите, теплота, мир юношеской еще наивной, может быть, чистоты и нежности, а с другой – это отвратительность животной бессмысленной жизни, её дикая подлость, ханжество, цинизм и так далее. У Виана его молодые герои живут как бы в придуманном ими самими времени: они не видят жизни и потому, когда непосредственно сталкиваются с ней, окунаются, так сказать, в эту кошмарную “пену жизни”, они не могут постоять за себя, и, конечно, все погибают, все тонут в этой пене. Но при этом, несмотря на всю придуманность их мира, они, всё-таки, по-настоящему живые люди. И, наоборот, все, кто их окружает, это как раз всё как бы полуживое, полумеханическое. Например, Директор завода или Аптекарь, или Пегас и так далее. В них есть только часть того, что мы воспринимаем как жизнь – это слова, движения, но всё остальное в них бессмысленно, и потому ненужное для жизни и абсолютно чуждое ей.

Еще одна линия в романе, которая показалась мне важной, и потому я сохранил её – это сказочные, но одновременно, всё-таки, и сюрреалистические персонажи – Кот и Мышь. В опере они не поют, а только говорят. Образ Мыши примыкает к линии главных героев – она здесь как символ любви и верности. И наоборот, Кот – это символ жестокости, символ бездушной гильотины... когда приходит смерть к Колену, Мышь отказывается от жизни и добровольно кладет свою голову в пасть Коту. “Он несчастен, – говорит она о Колене, – и я не могу вынести этого”. Но и Кот, кстати, сам по себе не способен на убийство, в отличие, скажем, от полицейских-марионеток. Он только орудие смерти<sup>107</sup> и какая-то еще аллюзия на сытых и самодовольных, которые готовы буквально распать вас, лишь бы не был нарушен их покой... В тот момент, когда одна из одиннадцати слепых девочек случайно наступает на хвост Кота, его челюсти смыкаются, откусывают голову Мыши. И этим всё и заканчивается. Выглядит это всё на сцене довольно страшно. В опере вообще образ гильотины играет большую роль второго плана. В парижской постановке восьмой картины («Аптека») художник-декоратор Тадеуш Кантор даже сделал огромную, буквально во всю сцену, гильотину, и это только для того, чтобы разрубить рецепт на лекарство для Хлои, который подает Аптекарь Колен. Здесь всё связано с игрой слов во французском языке “exécuteur” и “ordonans”, которые имеют двойной смысл – выполнить то, что написано в рецепте и осуществить приговор, обезглавить кого-то. И вот эта игра слов, очевидно, и дала возможность режиссеру Жан Клоду Фалль придумать образ гигантской гильотины, который как бы находит свое продолжение в страшных смыкающихся челюстях Кота.

---

<sup>107</sup> Кот предлагает Мыши положить голову в его пасть и ждать до тех пор, пока кто-нибудь не наступит ему на хвост.

В опере три действия, четырнадцать картин и пять интермеццо. Всё интермеццо – это обрисовка соответствующей окружающей обстановки и одновременно создание и какого-то конкретного психологического настроения. Сюжетная линия в интермеццо, если и развивается, то очень значительно. Исключение – только два последние интермеццо, то есть четвертое и пятое. Но особенно четвертое, потому что здесь происходит первый и очень важный перелом всего действия.

Интермеццо перед второй картиной – улица, ветер сухой и сильный – это, конечно, символика, но символика, так сказать, “реальная”, с которой непосредственно связано и всё напряженное состояние реального человека – Колена (он с тревогой ждет своей первой встречи с Хлоей).

Четвертое интермеццо – самое, как я уже сказал, драматургически важное – оно идет перед восьмой картиной, – и это, напротив, символика уже чисто сюрреалистическая: широкий такой канал с мутной водой, в которой тянутся много-много длинных нитей полусвернувшейся крови, здесь же плывут клочья полуразложившейся человеческой кожи, бинты в виде колец и, наконец, человеческий огромный глаз, который всё время вращается, движется и затем вдруг исчезает под широкой простыней окровавленной ваты “мягкой, как больная медуза”. Здесь всё связано со смертельной болезнью Хлои и страхом за неё Колена. Музыка вся тяжелая, мрачная, страшная.

А пятое интермеццо, тоже очень важное в драматургическом отношении – это трагическая гибель Алисы. Ей необходимо сжечь все книги Партра и вырвать, таким образом, из-под его влияния своего возлюбленного Шика. Она говорит: “...Так как Шик не желает, чтобы я жила с ним, я сейчас убью Партра и сожгу все его книги! И все те, кто продавал книги Партра Шикю, умрут, а их магазины сгорят!”. Но, к несчастью, она и сама погибает в большом и черном пламени этого пожара, и в центре страшной кучи пепла остается только сверкающий свет, но сверкающий намного ярче этого черного пламени. В оркестре здесь, начиная с шестидесятого такта<sup>108</sup>, полный обвал, полный слом и затем сразу большая, на несколько тактов, секвенция, о которой мне говорили еще в Париже, что она здесь как почти прямая аллюзия на тему *Dies irae*...

Либретто я писал с самого начала на французском языке и только потом сделал редакцию для русской постановки. Многое из романа здесь не включено – меня больше привлекала чисто интимная сторона сюжета, то есть в основном лирические мотивы и лирические герои. Поэтому я, кстати, и назвал свою оперу “лирической драмой”. И несмотря на то, что в опере предостаточно и других действующих лиц, на самом деле и прежде всего это опера-дуэт – опера только Хлои и Колена. Всё остальное здесь – только дополняющий материал, который только дорисовывает и оттеняет главное –

---

<sup>108</sup> С шестьдесят третьего такта.

трагическую, высокую любовь и душевную чистоту этих двух молодых людей. Но тем не менее, здесь есть и всё, что бывает обычно в операх, то есть и арии, и дуэты, и ансамбли, и хоры, и даже лейтмотив любви, и другие сквозные музыкальные символы. Это в основном множество аллюзий на джазовую музыку и на шансон: практически, все сочинения Дюка Эллингтона, о которых говорится в романе Виана, процитированы и в моей опере.

Оркестр обычный – по три инструмента. Но к нему добавлена группа джазовых инструментов, потому что писать эту оперу, не делая никаких аллюзий с джазом, было нельзя: во-первых, Виан был прекрасным джазистом (да я и сам люблю хороший джаз); во-вторых, в романе Эллингтон, точнее его музыка – это как бы еще одна из героинь романа и можно даже сказать центральная; и наконец, Хлоя, она появляется впервые на сцене именно из музыки Эллингтона<sup>109</sup>. (Когда Хлоя называет свое имя Колену, в этот момент начинает звучать музыка эллингтоновской «Хлои», и Колен спрашивает её, не из этой ли музыки она появилась<sup>110</sup>.) Мелодия Эллингтона здесь буквально состоит из трех нот: *си-бемоль – ля – соль*, и они почти всё время звучат только у электрогитары – важная мотивная и тембровая характеристика Хлои. В романе есть даже такая фраза, которую Виан выписал в своем ироническом предисловии (а я перенес её в центральную дуэтную сцену<sup>111</sup>): “На свете есть только две вещи, которые что-то стоят: это любовь с красивой девушкой и музыка Дюка Эллингтона. Всё прочее должно исчезнуть, как безобразное”. И поэтому я счел возможным и даже необходимым ввести в оперу ряд цитат из сочинений Дюка Эллингтона, тем более что это для меня композитор, который, безусловно, обладал замечательным мелодическим дарованием. И поэтому же и вся сцена свадьбы Колена и Хлои, она почти целиком проходит в опере под музыку эллингтоновской «Хлои».

– Но это не столько музыка Эллингтона, сколько больше ваши импровизации на нее.

– Да, здесь есть, конечно, изменения... Например, цитата, которая мной введена в седьмую картину, в центр второго акта<sup>112</sup> – это только тема Эллингтона у трубы и затем её начальная гармонизация, но всё остальное – все эти контрапункты, джазовые импровизации – они все написаны мной...

– А не лучше было бы не выписывать такие импровизации? По моему, любая запись импровизации всегда как-то обескровливает джазовую ткань.

– Это, конечно, правильно. И я тоже так думаю. Безусловно. Но всё же, согласитесь: рассчитывать на то, что в оперном оркестре всегда найдутся музыканты, способные к настоящей джазовой импровизации, едва ли было

---

<sup>109</sup> Знакомство Хлои с Коленом в гостях у Изис (Третья картина).

<sup>110</sup> “... Вы аранжированы Дюком Эллингтоном?”

<sup>111</sup> «У Колена» (Седьмая картина).

<sup>112</sup> Момент, когда Хлоя просит Колена поставить его любимую пластинку.

можно. Конечно, если будут другие постановки этой оперы, лучше, чтобы эти разделы, всё-таки, импровизировались настоящим джазовым пианистом, а не игрались по нотам...

И то же самое есть у меня в первом акте, когда Шик приходит к Колену, и тот объясняет ему устройство изобретенного им музыкального рата под названием “пианококтейль” (это рояль, который готовит коктейли в соответствии с тем или иным типом гармонии, ритма и так далее, что как бы заложено в его программу)<sup>113</sup>, а потом садится и начинает играть импровизацию на тему Эллингтона. Лучшее всего, чтобы пианист здесь брал только начало и конец моей музыки, ну, и еще, конечно, учитывал само общее пространство записанной импровизации как общую структурную идею, но играл бы её абсолютно свободно, с полным самовыражением и только в конце, постепенно, переходил на то, что записано в моей импровизации – иначе нельзя будет перейти к вступлению следующей картины, к тому, что скажет Колен, запоет Шик и так далее.

К счастью, всё это было и в парижской постановке, и в пермской постановке.

Оркестр как масса, он, как правило, нигде не используется у меня, и почти нигде не аккомпанирует солистам, то есть, в принципе, это самостоятельный музыкальный пласт оперы. В нем очень много собственного материала. Это тот оркестр, который, например, есть у Дебюсси и у Вагнера. Но, естественно, я говорю только о сходстве по функции, а не по письму или, там, по манере инструментовки.

Какой у меня здесь язык: русский, французский, немецкий или международный – я не знаю, но это тот язык, которым я писал и свой Реквием, и «На снежном костре» и многие другие свои сочинения. И при всех своих аллюзиях музыка оперы, по-моему, не имеет никакой специфической национальной краски. Тем более, что и сама тема оперы – это вечная и достаточно интернациональная, так сказать, тема чистой и искренней любви.

В оркестре много инструментов, которые отчасти даже персонифицированы. Поэтому, например, в любовных сценах здесь особенно важными оказываются и тембр солирующей скрипки, и тембр солирующей виолончели, и тембр электрической гитары.

В целом, если говорить о музыкальном языке оперы, то здесь сосуществуют два пласта: первый пласт – это язык людей, которые буквально живут, как дети, – они наивны, они чисты, они нежны, их совершенно не

---

<sup>113</sup> “Я каждую ноту с напитком связал с каким-нибудь, или ликером, или настойкой. Правая педаль – это сбитые сливки, а левая педаль – кусочки льда. Для сельтерской воды нужна трель в верхнем регистре. Все дозы зависят от длительностей... Изменяя мелодии темп, ты можешь, если хочешь, и объем изменить напитка даже на сотую долю уменьшить его, чтобы получить напиток с учетом всех законов гармонии...”.

интересует вся окружающая жизнь, они попросту не видят ни её самой, ни того реального зла, который в конце концов убивает каждого из них; и второй пласт – это уже язык, практически, механических существ – бездушных людей, людей-марионеток и это еще и язык разных странных вещей, животных – то полуреальных, то полунереальных, – которые окружают Колена и Хлою. И поэтому в опере есть письмо собственно вокальное, предназначенное только для Колена, Хлои, для Алисы и Шика, и письмо только чуть-чуть вокальное – это у Николая – человека, который находится как бы между миром живых людей и людей-марионеток – он и шофер, и слуга, но он и настоящий друг Колена. Другие персонажи – люди-марионетки – это Директор военного завода, это доктор Манжманш, это Аптекарь – они подаются через совершенно иную речь как бы механическую и даже, можно сказать, антивокальную. Возьмите хотя бы того же Директора завода – он всё время поет на одной и той же ноте, то есть как какая-нибудь механическая мертвая кукла, и лишь в конце его партии появляется что-то чуть-чуть человеческое, чуть-чуть мелодическое. И так же все полицейские: у них нет никакого лица – всё стерто. Недаром Виян назвал их “Первый Дуглас”, “Второй Дуглас” и так далее. И тексты их бессмысленны, и музыкальный язык их у меня соответствующий – такой песенно-танцевальный примитив и к тому же не в лучших эстрадных традициях. Другое дело, правда, Сенешаль полиции – у него труднейшая партия. Здесь нужен певец, владеющий quasi-итальянской манерой ариозного пения, причем пения очень виртуозного, с сильным, с очень сильным, голосом и огромным диапазоном.

И есть в опере и еще одна совсем другая манера пения – это *a-cappella* хора слепых девочек в самом конце оперы. Она внешне тоже довольно простая, даже где-то совершенно элементарная, но это простота очень высокого смысла – простота искренней детской молитвы, обращенной к Иисусу. Здесь, кстати, я выбрал для её сопровождения и совершенно чистые тембры деревянных духовых – гобой, флейта. Гобой здесь как пастуший рожок: Господь как бы собирает свое стадо, сзывает своих агнцев. И еще здесь же в драматургическом плане исключительно важно выдержанное в течение восьми тактов тихое звучание ре-мажорного аккорда, который сам никак не меняется в течение этих тактов и только на его фоне звучит тихая, как бы прощальная игра флейты. Здесь много грусти, которую я так люблю у Шуберта. Опера по музыке с ним, конечно, не имеет ничего общего, но по своему характеру последние такты оперы где-то в общем близки его духу так же, как скажем, последние такты моего Скрипичного концерта.

В этой заключительной сцене очень важным было для меня также свести вместе и три разных по краске музыкальных пласта, потому что окончательное решение всей драматургической идеи оперы у меня резко расходится с тем, как завершает свой роман Борис Виян. Мне казалось тогда и также кажется и сегодня, что не может быть у жизни такого беспросветного и бессмысленного существования и такого страшного финала, и не

должно быть в ней никакого, даже самого маломальского, торжества зла. Выход всегда есть... Так вот, весь финал моей оперы – это мой ответ Виану, и всем, кто стоит за ним в романе, в частности тому же Сартру и ему подобным “безверам”. Для меня песня слепых девочек здесь, эти их слова: “С светлых дней нас милость ждет Господня, и мы к Спасителю идем...” – они для меня как символ единственно правильного пути. Поэтому и музыка здесь очень спокойная, светлая, а не громогласная. Она несколько, по-моему, даже похожа на какую-то детскую колыбельную. Мы все должны жить как дети: с их искренней верой в любовь, в сказку, жить чисто. Песня здесь, конечно, главный пласт. Второй – важный пласт – это мелодия гобоя, о которой я уже говорил, её пасторальные, очень светлые краски – звучание немножко как бы отрешенное ото всего. И, наконец, вот третий момент, третий пласт, он тоже очень здесь важный и тоже играющий, безусловно, роль определенного музыкального символа – это удары колокола – такие почти мрачные низкие удары и тут же как бы расплывающееся вокруг них облако обертонов от удара тамтама.

– Этот колокол – вестник неизбежного высшего суда?

– Не знаю, я как-то об этом не думал...

Здесь в целом получается почти стереофоническое и, как это ни странно, то есть несмотря на всю эту довольно тяжелую краску колокола, и очень разреженное музыкальное пространство (практически, в шесть октав); и здесь, в общем музыкальном звучании возможна, если хотите, еще одна, как бы самая главная и самая у вас развернутая аллюзия: весь этот финал оперы – это как бы всеобщая, так сказать, даже вселенская молитва.

Это мой финал и это мой ответ на все вопросы виановского романа...

Когда я добавлял элементы, которых здесь нет у Виана – службу церковную, последнюю песню слепых девочек, – я, конечно, понимал, что это напрочь меняет общую концепцию его романа. Но это же совершенно нормально, потому что каждый художник имеет право на свою собственную позицию. Но при этом здесь нет и никакого моделирования, я не люблю этого, здесь нет ничего ритуально-ортодоксального, этого здесь совсем нет и его не надо у меня искать никогда. Мне всё равно совершенно: католическая или православная литургия идет у меня в опере – это абсолютно не важно. Мне важно, что здесь поется вот этот текст, который есть в *Agnus Dei*, что поет его хор, мне важны здесь комментарии этого солиста тенора, который за сценой читает службу, потому что это смысловой фон, это подтекст, на котором происходит весь этот диалог Колена и Христа; и мне важно, что здесь есть своего рода четыре элемента пространства: Христос, Колен – это две разных, конечно, контрастных линии даже по вокальному письму; еще хор а cappella, который долго поет здесь и составляет, так сказать, музыкальный базис всего, основу всей картины; и есть этот голос за сценой, который читает куски литургии и в этой литургии упоминает имя

Хлои. Это не просто какая-то литургия вообще – это литургия по Хлое. И потом есть и еще, пожалуй, один план, тоже комментарий, своего рода, – его дают Кот и Мышь: остаются одни ударные инструменты и два актера, которые здесь не поют, а говорят – это как будто-то бы второй диалог, и он как бы продолжает диалог Колена и Христа (я не могу сказать, что он ему противопоставляется – это оба диалога о смерти). А вывод из этих двух диалогов дает заключительный хор, который только подытоживает то, что связано с этими двумя диалогами. Это всё так же, как у меня постепенно сближаются два полярных элемента в “Голубой тетради”: Хармс – Введенский, то есть музыка, которая рассказывается и музыка, которую певица поет всё время, а потом это всё объединяется в последней части.

Еще я хотел бы добавить к разговору о вокальном языке оперы следующее: при всем различии манеры вокального письма для Колена и Хлои, для Алисы и для Шика, оно, всё-таки, у них нарочито сближено: ни у кого из них здесь нет больших развернутых характеристик и нет какой-то особой разницы в вокальном характере. Такая вокальная близость, по-моему, хорошо особенно слышна в одиннадцатой картине, когда происходит трагический разговор Алисы и Колена недалеко от постели спящей и смертельно больной Хлои: они оба жалеют о том, что не встретились раньше, потому что с первой минуты своего знакомства оба чувствовали, что почти идеально подходят друг другу в этой жизни<sup>114</sup>. И вот параллельно этому диалогу, многократно проходит тема Хлои у электрогитары, но вы не ощущаете никакого контраста или конфликта между всеми музыкальными линиями, потому что и по тексту, и по музыке здесь нет никакой грязи, совершенно никакой грязи, а есть только чистая любовь, сожаление и взаимное сострадание...

В опере всё начинается совершенно безоблачно и очень постепенно.

Первый акт это фактически только большая развернута увертюра из трех картин: всё действие начинается и происходит только во втором акте. А третий акт – это по существу только эпилог-развязка всех сложившихся событий. Первый акт: Колен бредет, думает о том, чем угостить Шика; приходит Шик, Колен рассказывает ему историю о том, как его слуга Николай поймал угря из водопроводного крана на ананас и потом приготовил из него чудный паштет; затем Колен демонстрирует Шика свой “пианококтейль”; потом Шик рассказывает, как он встретил Алису на лекции Жан-Соль Партра (это не задействованный на сцене персонаж, который у самого Виана не без иронии символизирует Жан-Поля Сартра – лидера французской литера-

---

<sup>114</sup> В первом интермеццо есть символический момент – Колен отправляется на каток и по дороге фантазирует: “Наверняка я встречу мою девушку завтра... Она будет одета в белый свитер и желтую юбку, а имя её Ал...”. На катке он знакомится с Алисой, невестой Шика, которая оказывается одета именно в белый свитер и желтую юбку.



туры сороковых годов<sup>115</sup>. Он, кстати, в опере тоже один из символов, так сказать, деструктивного типа); потом Шик приглашает Колена пойти на каток. Колен спешит на «Каток Молитор» и весь путь гадает об имени своей будущей возлюбленной, но встречает он там только свою старую приятельницу Изис, которая приглашает его на вечеринку. И вот только здесь, в третьей картине в доме «У Изис», он, наконец, встречается впервые Хлою. И финал первого акта – их первое свидание, он совершенно чистый, нежный по своему музыкальному звучанию. Здесь возникает первый страшный контраст мира чистоты, любви и мира сюрреалистического: они идут по городу, видят страшные вокруг витрины (здесь у Виана нарочно даны такие как бы исключительно сюрреалистические видения: Мясник, который обезглавливает маленьких детей – витрина пропаганды Общественной благотворительности; молодая женщина, лежащая на матрасе, грудь которой специальный аппарат расчесывает длинными щетками, а на табличке написано: “Берегите вашу обувь, применяя крем «Антипод преподобного Шарля» и так далее.) В общем, много такой жесткой иронии, того, что называют “черным юмором”. Но в целом всё первое действие идет, всё-таки, как спокойная экспозиция, как длинная развернутая прелюдия.

Второй акт – всё поднимается на совершенно другую высоту – очень напряженную и выразительную.

Третий акт – самый развернутый – это трагический финал (здесь погибают все главные герои и Мышь) и совершенно сюрреалистический образ мира, который их окружает.

Опера, как я уже сказал, во многом является оперой-дуэтом, потому что все её основные сцены – седьмая, девятая и одиннадцатая картины – это сцены-дуэты: седьмая – большой дуэт Колена и Хлои, девятая – большой дуэт Колена и Хлои, одиннадцатая – большой дуэт Алисы и Колена.

В опере преобладает сквозное действие, но есть и отдельные почти самостоятельные номера. Например, довольно большой монолог Колена в начале четвертой картины (Колен здесь ожидает Хлою и размышляет о том, куда можно её пригласить); или, правда уже небольшое, но зато драматургически очень важное ариозо Хлои в конце седьмой картины – это её рассказ об этом горном санатории, о снеге и снежных городах, об операции, где из её легкого извлекают эту страшную болезнь – цветок кувшинки с огромным длинным стеблем. Это ариозо, по существу, как тихая кульминация второго акта. И когда Хлоя говорит о том, как много было яркого чистого солнца в горах, наступает очень важный музыкальный момент – тихо выплывает ре-мажорный аккорд и его светлая краска постепенно окрашивает весь конец седьмой картины; кроме того, относительно замкнутыми номерами оперы можно считать и quasi-арию Колена, когда он читает текст из истории Три-

---

<sup>115</sup> В романе Виана есть и еще один персонаж такого же типа – герцогиня Симона де Бовуар, как литературный шарж на Симону де Бовуар.

стана и Изольды (здесь, кстати, я ввел вагнеровский мотив “томления”, но, правда, с другой, почти джазовой краской – он всё время проходит у саксофонов, труб и тромбонов), и большой монолог Алисы из предпоследнего интермеццо – сцена пожара в книжном магазине. Это, по существу, уже не только её монолог, но и настоящая ария.

– Насколько я понял, в романе Виана явно прослеживается антиклерикальная направленность всей драматургии, можно сказать, даже подчеркивается идея абсолютного безверия, а отсюда и связанная с ним пессимистическая тональность в решении всех поставленных проблем. А в музыке оперы, несмотря на гибель её главных героев, такой всеподавляющей безнадежности, всё-таки, нет. И ваш Христос – это не черный Антихрист Виана, а именно Спаситель – единственно возможный путь...

– Об этом трудно говорить с такой уж прямой...

Я много лет жил этой оперой. И здесь многое получилось не так, как это складывается в романе. Но вы, конечно, правы: здесь нет в самом деле никакого ощущения какой-то безнадежности, хотя это и трагическое сочинение. И мой Христос, в этой картине смерти Хлои, он, скорее, уставший от нашей грязи и лжи, может быть, даже несколько разочаровавшийся тем, что всё, почти всё, ради чего он пошел на крест, оказалось бесполезным, забытым и даже растоптанным. Но всё равно, этот Христос дан у меня без всякой иронии и антиклерикальности в отличие от виановского. И по музыке сразу становится ясно, где говорит Антихрист и где Христос, хотя самой партии Христа и нет в опере. И письмо здесь в партии антихриста – это только обрывистые реплики, всё время небольшие, обрывистые и короткие реплики, очень холодные и очень циничные. Когда Колен со страшной болью произносит эти страшные слова: “Хлоя мертва...”, – то в ответ он же слышит насмешливую и совсем бездушную фразу, которую никогда истинный Иисус и не смог бы произнести: “Вы знаете, я привык, и я не реагирую так” – или чуть дальше: “Почему вы не дали больше денег на похороны?”. И обратите внимание, что вся манера вокальной речи “Антииисуса” – письмо абсолютно далекое от того, которое было всегда связано с ним в церковной музыке. Все его фразы здесь исключительно короткие, они как бы оборванные, с очень неровным ритмическим рисунком, и еще здесь много диссонансных скачков, и много хроматики, а это, конечно, никак не может быть связано с обликом истинного Христа.

Его присутствие здесь косвенное, но оно очень ощутимо в момент, когда за сценой вы слышите хор, исполняющий великолепное *Agnus Dei* из католического Реквиема, прекрасный, возвышенный, очень строгий, очень светлый ре-мажорный хорал.

– Всё время Ре мажор.

– Да. Для меня эта краска света и чистоты во всех моих сочинениях.

– В этой сцене поют два тенора: один – Колен на сцене, другой – молитва за сценой. Причем в интонационном материале обоих тено-

ров есть и явно общие элементы. Кто же из них настоящий Колен?

– Они оба настоящие. Но просто один из них всё еще здесь, на земле, и этот Колен ощущает только один страх и бессмысленность своей жизни без Хлои, и поэтому он, естественно, не видит, кто пред ним распят на этом страшном черном кресте. А другой – это Колен, для которого смерть Хлои – это путь в вечную жизнь, поэтому он просит Господа отрыть Себя для Хлои, взять её на небеса.

– У вас был заказ на эту оперу?

– Нет, никакого заказа не было. Просто, когда я в 79 году приехал во Францию на премьеру «Concerto piccolo», то мне сказали, что директор оперы Бернард Лефор хотел бы со мной оговорить о «Пене дней». Откуда он узнал, что я уже работаю над ней, я не знаю, хотя и подозреваю, что, скорее всего, это дело рук Николая Сноумен: он знал о моих замыслах и к тому же имел большие связи в то время в Париже. Он сказал, что если я закончу оперу в 81 году, то в 83-м он сможет её поставить в Париже. Но потом к власти пришел Миттеран, который повсюду сменил чиновников, и в том числе музыкальных, и на место Лефора был поставлен Массимо Боджанкино. С ним я, к счастью, тоже был знаком (до этого он был директором La Scala и несколько раз приезжал в Москву по поводу постановки оперы Луиджи Нони, которую должен был делать в Милане Юрий Любимов), и поэтому я просто позвонил в Оперу, он тут же согласился меня принять, и когда я пришел к нему, то он сказал, что несмотря на все финансовые трудности, он не отказывается от этого проекта, и предложил мне сразу посмотреть и сцену «Opéra Comique» – Salle Favart и сцену «Grand opera» – Palais Garnier и выбрать то, что мне больше подойдет. Он мне дал в провозатые человека, который отлично знал все подробности расположения и кулис, и оркестровой ямы, и самих залов. И когда я пришел в «Комическую оперу», то увидел, что там Жан-Пьер Понель репетирует «Травиату» Верди (а «Травиата», конечно, имеет прямые аллюзии с историей Колена и Хлои, не случайно сам Виан один раз в своем романе даже называет Хлою "Дама с камелиями"), и я решил, что это перст судьбы... Тем более, другая сцена, «Grand opera» мне показалась слишком большой: что собственно могут делать, казалось бы, на такой большой сцене, как сцена Palais Garnier, два актера в дуэтных сценах, которых большинство в моей опере. И к тому же акустика этого Salle Favart, старинного театра «Opéra Comique» совершенно изумительная. Но вот в оценке ямы я сделал грубую ошибку: мне показалось, что яма достаточно большая, но очень ошибся, и потому при постановке оперы пришлось дополнительно использовать целых четыре ложи для ударных и меди.

– Вам понравилась работа художника?

– Нет. Как раз декорации и костюмы мне не понравились.

– А режиссерская работа?

– Здесь всё было хорошо. Жан-Клод Фалль оказался очень талантливым режиссером. Но он режиссер, которому очевидно лучше удаются

трагические вещи (как раз незадолго до моей оперы «Пена дней» он поставил очень напряженную пьесу Самюэля Беккета), поэтому он прекрасно поставил в опере третий акт. Замечательно. И хорошо сделал второй. Но в первом акте он явно ничего не понял и поставил его плохо. Я помню, что кто-то из критиков написал по этому поводу, что режиссер вошел в оперу только с середины второго акта. И действительно, именно начиная со второго акта, режиссура была великолепна и полностью соответствовала музыке.

Но в целом я был очень доволен и постановкой, и музыкальным исполнением. Певцы были прекрасные. Особенно Вероника Дьеччи и Терри Дран, которые пели главные роли. И очень хороший был молодой дирижер англичанин Джон Бурдекин, который великолепно провел все спектакли оперы. В Париже было пять спектаклей, поскольку это система вообще парижской сцены: выпускают пачку спектаклей, а потом обязательно ставят уже другую оперу.

– А пермская постановка вам понравилась?

– Тоже очень хорошая. И даже в чем-то более близкая моей музыке, чем парижская. И очень хорошие солисты. Особенно Татьяна Полуэктова, которая пела Хлоу, и Виктор Савалей, певший Колена, – два прекрасных солиста.

– А постановка Голода?

– Вячеслав Голод, как я узнал позднее, впервые тогда работал в опере, и тем не менее, сделал постановку талантливо и очень близко к моей музыке. И что было еще здесь важно для меня, так это минимум купюр. В Париже их было гораздо больше.

– А с первым актом он справился?

– Да. Мне кажется, что они нашли здесь хорошее решение.

– А что вас не удовлетворяло в парижской постановке первого акта?

– Мне казалось, что режиссер просто не знает, что делать с солистами на сцене, и еще мне не понравились очень тяжелые декорации. Опера по музыке легкая, несмотря на всю её серьезность, – и костюмы, и декорации, и к тому же вся гамма цветов, – они все должны быть совершенно иными. И, в принципе, здесь не должно быть проблем у режиссера, потому что в романе Виана очень точно описываются не только костюмы героев, но даже и их цвета. Мне кажется, что с этим необходимо считаться, – Виан прекрасно чувствовал всю цветовую гамму и не только отдельных костюмов, но и всего, так сказать, декоративного плана.

Мне хочется вообще, чтобы опера ставилась целиком, потому что в ней нет никаких длиннот. И например, вот то, что французы купировали в первом акте арию Николая – чтение этого нарочито идиотского рецепта из «Поваренной книги» Гуффе – это во многом нарушило общую драматургию оперы. И то же самое получилось при купировании всего конца сцены “На катке” – момент смерти конькобежца. И хорошо, что в Перми это

не было вырезано.

– А как вы оцениваете работу осветителей?

– Свет и цвет – это то, что мне фактически здесь больше всего не доставало. Особенно в парижской и немецкой постановках<sup>116</sup>. Но в пермском варианте это опять же было сделано более удачно. Всё было хотя и лаконично, но очень тщательно выполнено. Они и в свете, и в декорациях очень точно почувствовали важность духовной стороны этого сочинения. Вся опера была поставлена под символом огромного креста, который всё время присутствует на сцене – это было очень точной находкой и художника, и режиссера.

– На премьере в Большом театре, по-моему, никаких противоречий между камерностью мизансцен и огромным пространством сцены не возникло, хотя вы опасались такого контраста в Париже.

– Да, это так. Но, всё-таки, здесь лучше всего какой-то средний вариант – большая оркестровая яма и не слишком большая сцена. Хотя, конечно, с другой стороны, в опере есть и сцены, которые просто требуют большого пространства. Так что, наверное, лучше всё же брать и большую оркестровую яму и достаточно большую сцену. А там, где это необходимо, “убирать” лишнее пространство за счет декораций и освещения.

Но самое главное – это всё же, чтобы режиссер всегда старался найти оптимальную связь между своим видением сценической драматургии и тем, что заложено в драматургии литературной и музыкальной. Это самое важное.

## *СОНАТА ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО*

*(1981)*

Это сочинение было написано мной по просьбе Райнберта Эверса – прекрасного гитариста, с которым я много работал, для которого я написал уже целый ряд сочинений и обязательно буду писать еще. Соната очень гитарная и очень трудная. В ней много нарочитых таких клише, но клише, в общем, всё-таки, переосмысленных, увиденных мною в новом решении. Скажем, первая часть – «Токката» – это бесконечные, ровные, именно гитарные переборы. И, в принципе, идея здесь почти такая, как у Баха в его До-мажорной прелюдии из ХТК – это такие же непрерывно движущиеся, как бы плывущие, гармонические комплексы, и такая же скрытая в них мелодия. Во второй части, которая называется «Колыбельная», напротив, уже нет намеренных клише. Она в Сонате наиболее сложная по музыке, сложная и психологически и по письму; здесь очень часто используется полифония с довольно сложным движением сразу нескольких мелодических голосов, частые красивые низкие регистры. А финал – это «Воспоминание об Испании»

---

<sup>113</sup> Премьера состоялась в «Gelsenkirchen».

– здесь опять много клише с таким немножко ироническим, так сказать, пародированием гитарных “испанизмов”.

– Разве в то время вы уже побывали в Испании?

– Конечно, нет. Потому и такая quasi-ироническая музыка. В Испании я тогда еще не был и причем думал, что меня в нее никогда и не пустят. Но вот жизнь, к счастью, всё решила по другому. Удивительно прекрасная страна и люди, и вся их эта гитарная музыка. Очень красивые и гостеприимные люди.

К гитаре у меня особое пристрастие, какая-то особая нежность. Мальчишкой в Томске я довольно много и часто играл на ней.

– Тоже на шестиструнной?

– Нет на семиструнной. Но это, в принципе, всё равно.

Сейчас мне очень хочется написать такое совсем небольшое Трио для флейты, альты и гитары с аллюзией на одно сочинение для флейты, альты и арфы, которое я очень люблю у Дебюсси.

– А почему премьеру сыграл Николай Комолятов, а не Райнберт Эверс?

– Вы знаете, я, честно говоря, до сих пор точно не знаю, когда Райнберт Эверс это сыграл. Мне кажется, у него какие-то были трудности с первым исполнением, и вполне возможно, что Комолятов и сыграл её в Москве раньше... Но, может быть, и позже. Поскольку у меня нет никакой даты исполнения на Западе, то я условно поставил, как первое, исполнение в Москве. Хотя я совсем не уверен, что это было на самом деле первое исполнение.

Соната относится к тем сочинениям, которые являются для меня, в хорошем смысле слова, немножко прикладными, то есть прикладными в том плане, что в них подчеркнуто используются разные клише для определенного инструмента, и поэтому в них нет вот такого какого-то моего большого что ли участия. Это сочинение гораздо более объективное по сравнению с большинством других моих камерных сочинений или с теми же операми. Другая особенность этой Сонаты в том, что здесь, в принципе, нет и настоящей цикличности и нет, так сказать, как бы единой драматургической линии, нет глубокого интонационного развития, и поэтому, практически, каждая часть может играть даже отдельно, как самостоятельная концертная пьеса, что, в принципе, я не люблю.

– Но таких сочинений у вас ведь очень немного.

– Да, к счастью, немного.

По такому принципу написана моя Соната для флейты и гитары, и по такому же принципу написаны, уже совсем недавно, Три пьесы для ударных, где первая пьеса – «Черные облака» – для вибратона играет сейчас всеми вибратонистами мира как самостоятельная концертная пьеса, то же происходит со второй пьесой – «Возникновения и исчезновения», и особенно с третьей – «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве».

– А почему именно она исполняется чаще других?

– Наверное, потому, что в первой пьесе играет только один ударник, во второй два, а в третьей все три, что в красочном отношении, конечно, намного эффектнее и ярче.

– Сочиняя, вы предполагали и такую возможность исполнения цикла?

– Откровенно – нет. Это всё мыслилось как единый цикл из трех частей.

### ***ТРИО ДЛЯ ГОБОЯ, ВИОЛОНЧЕЛИ И КЛАВЕСИНА***

***(1981)***

Это сочинение было написано мной по просьбе лейпцигского ансамбля «Aulos – Trio» и впервые исполнено было им, по-моему, в Донауэшингене (в Германии). Я на премьере не был – меня не пустили на эту премьеру, и впервые именно их исполнение я услышал только лет через семь-восемь, когда они на фирме «Eterna» сделали замечательную запись этого довольно большого сочинения на пластинку.

– Вы были знакомы со всеми музыкантами ансамбля?

– Нет, только с двумя из них: с Бурхардом Глетунер – это прекрасный гобоист, который играл мою музыку не один раз и раньше, и второй – Вольфганг Вебер – тот самый виолончелист, который исполнил мировую премьеру моего Виолончельного концерта в Лейпциге.

Сочинение игралось не так много. Чаще других это делает Хайнц Холлигер со своей командой.

Это сочинение я бы не отнес к числу особенно важных для меня вещей. Например, таких, как «Ода» или те же «Силуэты» и некоторые другие мои камерные сочинения, про которые, пожалуй, можно сказать, что они неординарны, то есть выпадают из общей линии и имеют лицо, которое я нигде не повторял.

Здесь три части. Первая очень развернутая и полифоническая, с довольно тонкой, я бы сказал, очень изменчивой и непростой ритмикой. Здесь манера письма очень напоминает первую часть моей последней Сонаты для кларнета и фортепиано 93 года. Вторая часть с элементами хоральности и намного более простой ритмикой на три четверти; здесь много ровного движения четвертями, которое иногда чередуется с более свободными и независимыми ритмами. А последняя часть очень короткая, по-моему меньше двух минут, хотя всё сочинение большое и идет около тридцати минут. Это своеобразный эпилог. И по функции в цикле и такой небольшой протяженности, она предвосхищает то, что я сделал потом в Кларнетном квинтете.

– И здесь довольно много общего и в содержании их музыкальной ткани.

– Да... по музыке эти финалы, пожалуй, тоже близки.

– А почему вы взялись исполнить такой заказ?

– Во-первых, потому что это была просьба друзей, как я уже зал, а во-вторых, меня очень привлекли, говоря откровенно, и новые тембровые возможности для сочинения, такое редкое необычное сочетание гобоя, виолончели и клавесина.

**«НА СНЕЖНОМ КОСТРЕ»**

**(1981)**

Этот цикл для голоса и фортепиано на стихи Александра Блока, он очень важен для меня. Я конечно не могу быть объективным судьей самому себе, но по-моему, это вершина того, что сделано мною раньше в вокальной музыке. Все предыдущие сочинения и 78, и 79 и 80 годов – они только как разбег перед этим циклом. Это их финал. Он самый развернутый и самый сложный среди них. И для меня это сочинение, практически, то же самое, что для Шуберта его «Зимний путь». И, кстати, вот эти два, рядом стоящие, мои циклы: «Твой облик милый» (1980) и «На снежном костре» (1981) и по содержанию, и по своей драматургии, и даже по масштабам соотносятся между собой так же, как соотносятся у Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь»<sup>117</sup>.

Я всегда очень любил поэзию Блока. И кстати, один из самых первых моих романсов, который я послал Шостаковичу из Томска на рецензию в свое время, был тоже написан на стихи Блока. И потом я еще несколько раз возвращался к его поэзии. И вот, наконец, в 80-х написал этот большой цикл, в котором, как мне кажется, я сделал именно то, к чему всё время только приближался. Поэзия Блока... она глубоко личная и настоящая высокая поэзия. Это человек с огромной индивидуальностью и с огромным, глубочайшим, хотя и очень часто, правда, сюрреалистическим видением мира. И, кроме того, Блок, как и Пушкин – это для меня самые глубоко музыкальные поэты.

В своем цикле я, как говорится, намешал очень много стихотворений, написанных Блоком в разное время. Цикл сознательно составлен так, чтобы в нем постоянно ощущалось возвращение, кружение нескольких поэтических и музыкальных идей-лейтмотивов. И одна из самых главных здесь – это идея снежного креста: “и выюга поднимает снежный крест”. И в конце концов всё приходит к главному – видению Христа, распятого на кресте – по-моему, один из самых сильных поэтических образов Блока. Кто-то из моих знакомых французов даже сказал, что цикл «На снежном костре» – это мой “второй реквием”. Наверное, в этом есть своя доля истины.

Большинство романсов, составляющих цикл, это романсы медленные и драматические. Очень много миниатюр, но есть и несколько развернутых, довольно крупных частей.

---

<sup>114</sup> Есть и чисто формальное сходство – и в «Зимнем пути» Шуберта, и в цикле Денисова «На снежном костре» по двадцать четыре части.



Весь цикл буквально прославляется идеей снежного ветра – еще одна важная лейтмотивная идея, которая постоянно возвращается в музыкальный текст разных романсов. Она здесь у меня реализуется и в «Ночи», и в «Снежном пути», а «На снежном костре» – у рояля здесь вообще самая настоящая снежная метель; затем, конечно, «Смятение» и особенно «Второе крещение», где этот ветер становится совсем непрерывным, как бы воющим и очень стремительным. Далее идут уже более сдержанные по материалу части – это как бы отдельные эпизоды жизни, отдельные воспоминания о ней: например, и «Одинокий странник», и «Последняя встреча», «И я любил», или, наконец, как своеобразный финал в этой цепи воспоминаний, романс «Протекли за годами года», где буквально всё – это такое почти как бы погребальное звучание, это страшные, но, в то же время, как бы и спокойные удары вот этого тяжелого “колокола” – самое низкое *ре* у фортепиано и на нем трехзвучные, хоральные аккорды – quasi-колокола – с тихими такими колокольными подголосками во второй и третьей октавах. И потом снова ветер: сначала очень затаенный, очень малоподвижный как бы – это «Перед закатом», но затем, после вот этих тревожных quasi-колокольных ударов, он опять набирает большую силу<sup>118</sup>, и, наконец, как видите, снова снежная метель, снова снежная буря – «И опять снега». И вместе с этим ветром постоянно, хотя и незримо, как бы за сценой, всё время где-то присутствует самое важное во всем цикле – “снежный крест” Христа. Финал же цикла – «Последний путь», он здесь вообще аналогичен шубертовскому «Шарманщику» в «Зимнем пути» по своему драматургическому значению. К тому же здесь есть и та же строфическая песня, и та же оstinatность, и то же звучание quasi-шарманки. Причем сама игра шарманки, которая у меня немножко и даже специально как бы “расстроенная”, она сама по себе очень напряженная – всё время, как видите, идет такое намеренное балансирование между почти диатоническим, почти светлым совсем звучанием в левой руке и, напротив, совсем напряженными хроматическими линиями в правой руке. Однако при этом у них есть всё же и общее – очень важная здесь общая диссонансная краска. Практически, и там и здесь, каждый звук всё время как бы раздваивается в малую секунду, то есть всё время получается такое почти quasi-разбитое звучание старой и больной шарманки. И, кстати, каждый такт здесь – это одни и те же одиннадцать звуков – такое непрерывное как бы ostinato одного звукового ряда (не серии, конечно, а только ряда одних и тех же звуков), и одновременно и какая-то постоянная игра между quasi-классической и двенадцатитоновой тональной музыкой.

– Главная тональность цикла *ре* и важнейшая нота в вокальной и фортепианной партиях часто тоже нота *ре*.

– Да, это здесь есть во многих романсах: «Одиночество», «На снежном костре», «Снежные цветы», например (в этой части, кстати, очень мно-

---

<sup>115</sup> «На кресте».

го теплоты и света, и мажора: “И я опять затих у ног, у ног давно и тайно милой. Заносит вьюга на порог пожар метели белокрылой... Но имя тонкое твоё твердить мне дивно, больно, сладко...”); а в части «Одинокый странник» есть даже настоящий ре минор с мажорным окончанием: “За те погибелные муки неверного сама простишь, изменнику протянешь руки, весной далекой наградишь”; «И я любил» – тоже мажорное завершение... «Перед закатом» – здесь и первая нота голоса, и заключительная самая низкая нота рояля – опять нота *re*; и «На кресте», и «Последний путь»...

– Эдисон Васильевич, тема креста в вашем цикле – это, как я понимаю, не только поэтический образ и определенная символика, но, очевидно, и музыкальная. Например, в романсе «На кресте» – это явное имитирование традиционных линий креста (я имею в виду, движение *cis-d-es-cis-d*, и, уже более свободные, формулы креста с широким мелодическим движением в вокальной линии), а в романсах «Смятение» или «На снежном костре» символику “триединства”, по-моему, можно услышать даже и в самом движении аккордов рояля на “три четверти”, причем как в собственно трехдольном, так и даже в четырехдольном размере...

– Наверное... Если вы это слышите, значит для вас так оно и есть... Но это получилось абсолютно ненамеренно. Конечно, символ креста в этом есть какой-то, вероятно, но это так же, как и любые зашифрованные имена, как те же темы BACH или DSCH, или моя – EDS – это символы, которые, как говорится, широкая публика на слух воспринять не может.

– Как для вас решались в этом цикле отношения текста и музыки?

– Как и всегда. Для меня во всех сочинениях главное – чтобы текст был услышан, чтобы каждый изгиб слова и каждый изгиб музыки взаимно влияли друг на друга, взаимно дополнялись. Я не могу оторвать одно от другого. Если я меняю текст, начинаю перерабатывать его, то обязательно должен менять музыку. Только поэтому я местами и менял вокальную линию, скажем, в той же опере «Пена дней», когда работал над русским её вариантом, что она никак не соответствовала музыке русского слова. И должен вам сказать, что подобрать русское слово к мелодии, сочиненной сразу с другим языком, бывает иногда очень трудно. Это сложная и большая интонационная работа. И в музыке этого цикла каждое слово и каждая музыкальная интонация, и все особенности ритмики, они настолько связаны между собой, что здесь любой перевод, любая подстановка другого языка просто погубит всё сочинение. Этого делать никак нельзя. Возьмите любой переход от речитатива к пению, от немелодического к мелодическому, все эти смены микро- и макроэлементов кантиты и их прерывание элементами речитатива, и опять же соответствующие смены фортепианной фактуры – ведь это всё связано очень глубоко с тем, что происходит в тексте, в интонациях даже отдельных слов. Поэтому, например, когда я работаю с певцом (а здесь мне очень, кстати, повезло с замечательным певцом Алексеем Мартыновым, который исключительно хорошо спел мировые премьеры и цикла «На снежном

костре», и цикла «Твой облик милый»; замечательный певец и человек боко интеллигентный, и очень образованный, тонко чувствующий поэзию), то я всегда прошу от него прежде всего найти вот эту связь, или, если хотите, “единение” слова с музыкальной интонацией, каждой строчки с каждой музыкальной фразой. Иначе сочинение просто засыхает на корню.

– Цикл может исполнять любой голос?

– Нет, лучше чтобы его пел тенор, так же как, например, и цикл «Твой облик милый». Хотя, конечно, их может петь и сопрано. И сейчас, кстати, «На снежном костре» чаще поют женщины, чем мужчины. Но мне самому нравится больше здесь, всё-таки, тенор. Он органичнее подходит к циклу и по тексту, и по характеру звучания всей музыки.

– По-моему, в этом цикле есть какое-то глубокое, чисто психологическое сходство с настроениями вашей «Жизни в красном цвете». Простите за этот невольный каламбур.

– Да, здесь общая линия, или, как говорится, программа этих сочинений, в общем, одна и та же. И это, кстати, особенно ощущается, когда оба цикла исполняются именно тенором и особенно в одном концерте. В свое время, правда, я специально для Сергея Яковенко, очень хорошего баритона, сделал другую версию «Жизнь в красном цвете»: убрал некоторые высокие ноты (он не мог петь выше *фа*, а у меня там есть и *фа-диез* и *ля*). Но лучше, всё-таки, оставить так, как это задумано с самого начала.

– Премьеру спел, и спел превосходно, причем почти вскоре после сочинения, Алексей Мартынов<sup>119</sup>. И очень музыкально, кстати, вел фортепианную партию Аристотель Константииниди.

## «СМЕРТЬ – ЭТО ДОЛГИЙ СОН»

(1982)

Сочинение это написано мной для виолончели и фортепиано. “Смерть – это долгий сон” – это первые слова канона<sup>120</sup> Гайдна из его «Двадцати четырех канонов», который я выбрал в качестве основы для этого сочинения.

Это, по-моему, один из немногих серьезных канонов Гайдна с чисто духовным текстом. В точном своем виде, то есть в том, в котором его написал сам Гайдн, канон появляется только в репризе у струнного оркестра, когда виолончель начинает играть быстрые пассажи тридцатьвторыми. А так, с самого до начала и, практически, до самого конца, он везде непрерывно и по-разному деформируется: то растягивается до развернутой двенадцатитоновой темы, то, напротив, сжимается до темы, состоящей из одних малых секунд. И когда вы слушаете это сочинение, то в такие моменты вы, практически, не можете найти никаких аллюзий с самой темой Гайдна, настолько

---

<sup>116</sup> Премьера состоялась в Москве 12 апреля 1982 года.

<sup>120</sup> "Tod ist ein langer Schlaf".

она оказывается переосмысленной во всех отношениях (правда, ритм темы Гайдна часто, всё-таки, у меня остается).

Здесь нет никаких вариаций в их традиционном понимании, в старом, так сказать, смысле слова, а есть просто какое-то “варьированное отношение” к этой теме – идея непрерывного канонического изменения материи и плюс отсутствие репризы. Ведь настоящей, собственно репризы здесь конечно нет, хотя в конце, как я уже сказал, и появляется тема канона. Но это совсем не реприза, поскольку темы в её настоящем реальном виде, то есть самой её экспозиции, до этого нигде не было ни в развитии, ни в самом начале.

– Вы сказали, что концепция пьесы это “варьированное отношение” к теме. В этом вашем отношении к ней есть какая-то скрытая программа?

– Нет, Дима, абсолютно нет. Просто это разные видения темы, разные, если хотите, её разные музыкальные прочтения, но всё это совершенно без какого-то скрытого, особого смысла. Здесь нет никакой программы. Это только разные взгляды на тему.

– А чем продиктовано изменение этих взглядов?

– Просто логикой течения самой музыки. По-моему, сами эти слова: “смерть – это долгий сон”, они и дают достаточный ключ ко всему, что происходит в сочинении. Недаром, всё-таки, я не написал, что это «Вариации на тему Гайдна», а вынес в заголовок именно эти слова – первые слова канона Гайдна...

Это сочинение можно, по-моему, с полным правом отнести к сфере того, что мы называем духовной музыкой...

Идея развития здесь сводится к тому, что после всех взглядов на эту тему, на слова, стоящие за ней, вся музыка приходит к вот этому длинному, очень протяженному, соло виолончели, то есть такой новой здесь краске, когда остается только одинокая виолончель, которая поднимается в крайне высокие регистры – прозрачные, но немножко и как бы напряженные одновременно. Тут возникает драматический момент, который очень связан со всей духовной сутью канона Гайдна. И затем, в самых последних тактах, возникает еще одна также очень важная и также связанная с этой же основной идеей новая краска: выстраивается многозвучный одиннадцатитоновый аккорд и тогда один из исполнителей – обычно это бывает второй гобоист – берет колокол и играет только три ноты – вот эти самые три повторения *до-диеза*, то есть двенадцатого звука, которого не было в аккорде.

– По-моему, эта эволюция материала, или, как вы сказали, “логика течения музыки”, завершаемая именно таким образом, не говоря уже и о репризном проведении весьма строгой канонической темы Гайдна, – это как раз и есть свидетельство вполне определенной программной установки. Это, в принципе, всё тот же финал, вся та же цель, к которой приходят многие ваши сочинения, включая и такое очень важное, как «Пена дней».

– Может быть, и так ... Да, пожалуй, это всё та же идея. Я раньше об этом как-то не думал... Наверное, потому, что не придавал, в принципе, большого значения этой пьесе.

Сочинение это совсем небольшое, оно идет всего двенадцать минут, но, в то же время, в нём всё время ощущается какое-то балансирование между камерной музыкой и почти концертной, то есть здесь есть вторжения контрастной, как будто совершенно чужой, музыки – такие вот, почти барочные, фигуры, построенные на трезвучиях и идущие *piu mosso*, – это как будто, немножко, как видение из другого мира; оно появляется и в начале, и в конце пьесы; и здесь же есть довольно развернутая и довольно трудная сольная каденция виолончели, которая расположена, правда, ближе к началу, чем в конце, то есть не так, как обычно. Но в целом, всё-таки, музыка выдержана в достаточно спокойных тонах, она очень серьезная, очень сдержанная и кантиленная по природе.

Основной принцип изложения материала здесь канонический.

И язык здесь достаточно традиционный, во всяком случае не такой, как в большинстве других моих сочинений, потому что всё время возникают прямые и ясные тональные аллюзии, появляются даже отдельные тональные аккорды самого Гайдна. Ну, и, естественно, когда появляется сама тема Гайдна в своем, так сказать, первоизданном своем виде, она, конечно, идет в настоящей тональности Гайдна.

Пьеса эта была написана мной по просьбе Ивана Монигетти – очень хорошего виолончелиста, с которым я много и всегда с удовольствием работал. Сочинение приурочивалось к юбилею Гайдна, по-моему, к столетию со дня его рождения, и поэтому тогда же Монигетти, кстати, попросил меня написать еще и Каденции к двум Концертам Гайдна – ре-мажорному и до-мажорному.

А премьера состоялась в Доме ученых, в Москве, где эта пьеса и была исполнена вместе с обоими концертами. Солировал, естественно, сам Монигетти, а камерным оркестром дирижировал Павел Коган<sup>121</sup>.

## ***КАМЕРНАЯ СИМФОНΙΑ***

***(1982)***

...Есть произведения, в которых больше меня самого, которые я просто не могу оторвать себя, как опера «Пена дней», Реквием, как циклы на стихи Пушкина, Блока, а есть произведения, которые стоят как бы немножко в стороне. Вот скажем, я не могу ничего плохого сказать о произведении, которое до сих пор очень люблю – «Смерть – это долгий сон», но оно где-то чуточку стоит в стороне от меня самого, чуточку отодвинуто в сторону от тех сочинений, которые я только что назвал.

---

<sup>121</sup> 30 мая 1982 года.

А Камерная симфония, пожалуй, еще менее субъективное сочинение, и в ней почти совсем отсутствует как раз момент того, что я называю “элементом исповедальности”, который есть и в этих моих сочинениях, и в балете и во многих других. Я бы даже сказал, что его здесь нет вообще. Это музыка очень объективная.

Сочинение было написано мной по заказу участников французского ансамбля «2Е2М», которым руководит Поль Мефано, и им же посвящено. Они же добились, кстати, и того, чтобы это стало заказом и французского государства (во Франции исполнители всегда, как правило, добиваются того, чтобы их заказ был оформлен как правительственный). Так что Камерная симфония стала моим вторым заказом от французского государства после Струнного трио.

Сочинение написано для несколько уменьшенного состава камерного оркестра, который сейчас очень распространен во всем мире... Позже для такого состава и, как говорится, для собственного удовольствия я оркестровал целых шесть циклов вальсов Шуберта и еще два вокальных цикла Александра Мосолова.

Симфония состоит из трех частей. По общей концепции – это типичное циклическое сочинение, хотя здесь нет никакой настоящей, скажем, сонатной формы и нет никакого сонатного цикла в старом понимании слова. Первая часть здесь основная, затем идет быстро пролетающее, буквально летящее Скерцо, построенное в основном как бы на стремительном, кружащемся образе ветра, а третья часть – это самый настоящий по всем драматургическим канонам финал всего сочинения, его настоящий итог.

В какой-то мере музыкальный язык и манера письма Камерной симфонии являются более современными, чем в предыдущем моем сочинении «*Tod ist ein langer Schlaf*». Здесь тональность, как правило, избегается и только иногда, в движении аккордов, есть небольшие аллюзии на нее. Например, в коде – в заключительных тактах, когда музыка вся как бы истает, исчезает вот... в этих высветленных трезвучиях.

В сочинении есть один важный момент, не совсем обычный для такого жанра – это элемент концертирования. Но связан он больше всего с роялем, который концертирует здесь особенно часто, а в финале даже играет довольно большое соло как вполне самостоятельный инструмент.

Это сочинение довольно много игралось разными ансамблями и было записано на компакт-диск московским «Ансамблем современной музыки», но с не Виноградовым, а с Владимиром Понькиным, есть несколько и других записей, например, очень хорошая с Александром Лазаревым.

## ***СОНАТА ДЛЯ ФАГОТА СОЛО***

***(1982)***

Соната для фагота была написана мной по просьбе нашего выдающегося фаготиста Валерия Сергеевича Попова и ему же посвящена.

Очень трудно писать сочинение большой длительности для одного инструмента (Соната идет примерно пятнадцать-шестнадцать минут) и особенно трудно это делать для одного духового инструмента.

– Почему?

– Потому, что здесь имеется очень мало красочных возможностей. К тому же тембр того же, скажем, фагота, он сам по себе гораздо более специфичен, чем тембр виолончели соло, например. Поэтому писать для виолончели соло значительно легче: здесь вы можете использовать гораздо больше разных приемов – и легато, и пиццикато, и тремоло, и так далее, вплоть до игры аккордами; наконец, вы можете играть очень развитую мелодическую двухголосную музыку. А на фаготе вы двухголосия уже никак не сыграете. Да и те аккорды, которые вы можете взять на нем, они по существу и не являются настоящими аккордами, потому что в них тембр фагота, как и у других духовых инструментов, напрочь ломается. По существу – это полный слом краски, самой тембровой специфики инструмента, а не аккорд в полном смысле слова. Тем более что структура аккорда здесь не так-то легко и различима на слух: большинство аккордов всегда с какой-то примесью четвертитоновости и потому не очень ясны по своей структуре – это уже не те аккорды, к которым мы все привыкли, а только quasi-аккорды, это, скорее, только новая краска, которой к тому же нельзя злоупотреблять. Они могут вводиться, но только ненадолго, и поэтому, в основном, всё письмо приходится делать мелодическим. А мелодическое письмо на пятнадцать-шестнадцать минут без двойных нот, без полифонии сочинить для одного инструмента очень трудно.

– А почему же тогда у вас из одиннадцати сольных сочинений только четыре написаны не для духовых<sup>122</sup>?

– Не знаю, так уж получилось.

– Может быть, это как-то связано с тем, что на них у вас был заказ от очень талантливых исполнителей, которые могли справиться с самым сложным письмом?

– Это, конечно, сыграло свою роль. И наверное, я думаю, довольно большую. Но важнее всё же здесь была для меня возможность поработать с новым тембровым материалом. Я думаю – это самая главная причина. Хотя наверняка всё это трудно объяснить.

Здесь, кстати, было и еще одно важное обстоятельство. Скерцозные возможности фагота давно уже исчерпаны, и это всем ясно – лежит, как говорится, на поверхности. А вот экспрессивные возможности фагота, они, по моему, еще далеко не исчерпаны. Это очень экспрессивный инструмент и очень интересный по звучанию. И особенно необычно фагот звучит в высоком регистре. Здесь у него абсолютно какой-то неповторимый по вырази-

---

<sup>122</sup> Соната для скрипки соло (1978), «Мертвые листья» для клавесина, Соната для гитары соло (1981), «Зимний пейзаж» для арфы (1987).

тельности тембр, правда, иногда чуть-чуть сближающийся с тембром софона. И мне, например, было интересно написать почти всю вторую часть в основном только в скрипичном ключе – по существу, только в очень высоком регистре фагота.

Это трехчастная соната. В крайних частях, которые в основном достаточно подвижные, есть очень много разных таких скерцозных приемов: уколов, разных прыжков и так далее, а в первой части много, к тому же, и так называемых общих форм движения, нарочито как бы сделанных, и есть иногда такая, как бы нарочито стертая, мелодия. В настоящем смысле слова это письмо, конечно, не является письмом мелодическим. Мелодической является только вторая – медленная – часть.

Это произведение, к которому я отношусь серьезно, но естественно, когда ты пишешь сочинение только для одного духового инструмента, твои возможности как композитора, всё-таки, ограничены.

Сейчас, как мне кажется, происходит настоящий высокий ренессанс духовых и еще больше ударных, то есть тех инструментов, которые долгое время считались как бы второстепенными. И очень многие исполнители на этих инструментах сегодня гораздо больше музыканты в высоком смысле слова, чем, скажем, те же струнники (сейчас среди струнников намного меньше таких вот именно ярких и независимых личностей, чем это было раньше).

– Когда состоялась премьера Сонаты?

– По-моему, это было в Москве, в ноябре 1982 года, если я не ошибаюсь<sup>123</sup>.

Сыграна она была совершенно замечательно Валерием Сергеевичем Поповым. Так что и здесь он как всегда был на высоте, за что ему очень благодарен.

## ***СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ОРГАНА***

***(1982)***

Эта соната написана мной по просьбе Михаила Израилевича Фихтенгольца<sup>124</sup>. Он играл её довольно часто, во многих концертах, во многих городах, и очень её любил.

Это сочинение может быть так же, как и Трио для гобоя, виолончели и клавесина, я бы не отнес к числу моих уж очень важных и тем более основных сочинений. Но мне кажется, что вот возможности игры на скрипке и органе здесь довольно хорошо использованы.

Соната, в принципе, светлая и даже очень светлая по музыке, но в ней много уже такого не ностальгического мажора, что я особенно люблю у Шуберта, а уже как бы более обычного что ли. Хотя, конечно, здесь есть и

---

<sup>123</sup> 1 ноября 1982 года.

<sup>124</sup> Ему же сделано посвящение.



элемент прощания, и грусти, особенно во второй части – там даже, может быть, у меня даже некоторый перебор такого вот именно ностальгического Ре мажора.

В сочинении довольно много приемов обычного полифонического письма: и канонического, и контрастного (оно в такой комбинации – скрипка с органом – всегда звучит великолепно); и, кроме того, довольно много элементов органной токатности. Так что здесь, как видите, есть и некоторые вот такие аллюзии с прошлыми временами, с XVIII-XIX веками, хотя и без всякой, конечно, намеренной стилизации. Ритмика очень простая, но это объясняется, скорее, внешней причиной: я не хотел писать слишком ритмически усложненное сочинение для этого прекрасного музыканта, который воспитан был на классических традициях и, практически, никогда не играл современной новой музыки, то есть нетональной и с новым ритмическим языком. Поэтому сочинение в целом и лежит где-то в пределах почти обычной тональности и почти обычного ритма.

Премьера состоялась в Ленинграде. Играли её Михаил Израилевич Фихтенгольдц и Евгения Лисицина. И, как напечатано здесь в каталоге, это было 26 марта 1983 года.

### ***КАМЕРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ АЛЬТА, КЛАВЕСИНА И СТРУННЫХ (1982)***

Это сочинение было написано мною про просьбе выдающегося нашего альтиста Юрия Башмета. Игралось оно им много раз и в Москве, и в Петербурге, и в Прибалтике. И обычно вместе с оркестром Саулуса Сондецкиса.

Сочинение небольшое, примерно на двенадцать минут, тихое, одночастное и неvirtуозное. Написано оно достаточно просто, и немножко похоже на те мои концерты, которые можно назвать “концертами-монологами”. Здесь тоже есть соло альта, есть несколько quasi-соло клавесина, и даже есть каденция альта. Но это, всё-таки, если можно так сказать, только “концерт-минимонолог”, потому что элементов настоящей концертности здесь очень мало, а virtуозной музыки вообще почти нет. Та же каденция альта, например, она совершенно неvirtуозная.

Струнный оркестр по составу обычный и участвует почти во всем сочинении. Иногда он трактуется как нормальный, то есть традиционный такой пятиголосный оркестр, но чаще всего расщеплен на отдельные голоса – каждый музыкант здесь имеет почти независимую собственную партию. Но это не *divisi*, нет, а прежде всего использование оркестра как суммы солистов.

Всё письмо чисто камерное и в основном полифоническое.

– Ритмический рисунок здесь, как и в предыдущей вашей Сонате для скрипки и органа, довольно упрощенный и, я бы даже сказал, не совсем ваш.

– Это так. Конечно, он здесь несколько более элементарный по сравнению с другими моими вещами – в нем намного больше простого и ровного движения восьмыми и четвертями.

– Такое письмо было опять вызвано какими-то внешними причинами?

– Нет. Этого бы я тут не сказал.

– Тогда чем? Какими-то жанровыми или просто тембровыми ассоциациями?

– Скорее и тем, и другим.

Здесь, конечно, есть некоторые аллюзии с музыкой прошлых веков, как это было и в моей Сонате для скрипки и органа: потому что звучит струнный оркестр, потому что звучит клавесин, и есть даже такая как бы quasi-цитата из до-минорной Фуги Баха. Она проходит здесь несколько раз изменяясь. Но это не “прямая” баховская тема, хотя аллюзия на нее и была сделана мною вполне сознательно, это больше только её ритм, который буквально на слуху у каждого из нас. И то же самое – тембр клавесина, он конечно, не может не вызывать настоящую временную аллюзию с прошлыми веками. Но прямой стилизации здесь нет, хотя, скажем, тот же клавесин и создает немножко, всё-таки, аллюзию с *basso continuo*. Но на самом деле настоящего *basso continuo* здесь нет совсем.

И опять же здесь нигде нет и стилизованной старой тональной музыки. Иногда она является только как quasi-тональная. Например, в кульминации. Здесь, как видите, весь струнный оркестр вдруг берет до-минорный аккорд фортиссимо и затем, тут же, альтист начинает свое соло с ноты *ре-бемоль* – это очень выразительно и почти тонально. Нота звучит сразу, и сама по себе должна быть сыграна очень экспрессивно. Но тональности, как таковой, здесь конечно нет. Такой же, кстати, аккорд несколько раз появляется у меня и в опере «Пена дней». Там, у трех низких флейт в первой октаве, это тихо звучащее трезвучие; оно как символ смерти, как видение смерти. И еще такой пример в кульминации сцены «Смерть Алисы», где вдруг вся медь вступает с ярко звучащим до-минорным аккордом, к которому при-мешена еще нота *ре*.

– И как это всё на ваш взгляд звучит у Юрия Башмета? Произведение оказалось ему “по силам”?

– Так ему всё по силам! Просто он из тех музыкантов, которые не любят и не понимают музыку так называемого авангарда... Но это совсем другое. А сам по себе – и как музыкант, и как исполнитель – он абсолютно не знает себе равных среди других альтистов. Он великолепный талантливейший альтист, исполнитель с прекрасным звуком и человек он хороший... Но вот так уж получилось у него с некоторыми другими моими альтовыми сочинениями...

– В этом сочинении есть два контрастных раздела, нечто вроде главной и побочной партий сонатной экспозиции, и даже...

– Я не знаю, Дима, какая здесь форма. Я вообще ни в одном своем сочинении этого до конца не знаю. Я знаю только одно, что это не те формы, которые мы изучаем в консерватории. И к тому же, по-моему, это и знать не надо. Каждое сочинение, если оно вправе таким называться, оно должно иметь свою неповторимую форму.

– Но наверное, какие-то общие конструктивные моменты здесь, всё-таки, сохраняются?

– Не знаю. Наверное.

## *СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО*

*(1982)*

Это большое сочинение<sup>125</sup>. Писать сонату для флейты соло было очень трудно. Очень! У флейты возможности для создания ярких сильных контрастов значительно меньше, чем у других духовых. Тем не менее, в силу какой-то особой выразительности, флейта меня всегда притягивала. Недаром у меня столько соло флейты во всех сочинениях и столько сочинений для флейты<sup>126</sup>. Но всё же, вот как сольный инструмент, она имеет, всё-таки, меньше возможностей, чем тот же кларнет или тот же фагот. В основном, это инструмент тихий, лирический, хотя конечно и не чуждый экспрессии в определенных границах. Поэтому Соната для флейты соло, в целом, – сочинение поэтическое. В ней, практически, нет никакой скерцозности, никакого юмора, если иметь в виду определенную игру ритмических структур, в отличие, скажем, от Сонаты для кларнета соло, и от Сонаты для фагота соло. Здесь этого, пожалуй, нет. Это сочинение прежде всего интимное, лирическое.

Соната трехчастная. Крайние части – медленные, средняя – единственно быстрая часть. Она здесь как своего рода интермеццо и построена вся на непрерывном и ровном движении шестнадцатыми. Это ритмически самый простой раздел цикла. В крайних же частях ритмическое письмо намного сложнее, особенно в третьей части.

В Сонате очень ограниченно использованы какие-либо современные приемы письма. Так что в основном флейта играет здесь в обычной манере. И только в конце есть несколько довольно сложных флажолет, двойных флажолет и еще некоторые глиссандо, которые не легко выполнимы на этом инструменте.

А так, здесь больше рассказывать не о чем. Сочинение написано достаточно традиционно.

---

<sup>125</sup> Шестнадцатиминутное сочинение.

<sup>126</sup> Для флейты соло и для флейты как солирующего инструмента Э.В. Денисовым написано три сочинения; для флейты или нескольких флейт, как участниц различных ансамблевых и камерно-оркестровых сочинений, создано двадцать шесть сочинений.

Премьера Сонаты состоялась 15 февраля 1984 года. Сыграл мьеру Пауль Майзен. Кстати, он же и записал её на компакт-диск, причем вместе с сонатами Иоганна Себастьяна Баха и его сына. И как оказалось, моя соната великолепно монтируется с этими сочинениями, хотя в ней нет ни малейшего, вот буквально ни одного, структурного элемента, связанного с музыкой XVIII века.

### **«СВЕТ И ТЕНИ»**

**(1982)**

Это очень небольшой вокальный цикл<sup>127</sup>. Написан он на стихи Владимира Соловьева, одного из малоизвестных, но очень интересных поэтов России (человек глубоко верующий, и вся его поэзия очень связана с религией).

Цикл небольшой, из трех романсов (они все без названия) для баса и фортепиано.

– Довольно редкий голос в ваших сочинениях.

– Да. У меня есть только три цикла для баса. Это «Песни Катулла», затем цикл с некоторыми элементами стилизации музыки глинковской эпохи – «Веселый час» на стихи Карамзина, Хованского, Державина (тоже, кстати говоря, не часто встречающихся в вокальной музыке) и третий цикл – это вот «Свет и тени» на духовные стихи Владимира Соловьева.

Цикл этот, практически, никак не связан с другими моими вокальными сочинениями для баса.

В целом, это музыка высокая, светлая, достаточно строгая и её прекрасно пел Анатолий Сафиулин.

Премьера состоялась в Москве, по-моему, в октябре 83 года<sup>128</sup>.

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ФАГОТА И ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ**

**(1982)**

Концерт для фагота и виолончели с оркестром я написал по просьбе двух замечательных музыкантов – Валерия Попова и Наталии Гутман.

...Этот концерт – один из моих таких вот невезучих концертов, которые очень долго ждали своей премьеры. Валерий Попов, конечно, хотел его сыграть сразу же, буквально в том же 82 году, но вот Наташа всякий раз откладывала исполнение: я даже одно время думал, что она может быть потеряла партитуру и стесняется об этом сказать; но сейчас, мне кажется, что, возможно, она и до сих пор так её ни разу и не открыла. Один раз, когда уже повесили афишу в Большом зале консерватории и объявили этот концерт, я думал, что всё будет в порядке, но нет – она нас опять подвела. Во всяком

---

<sup>127</sup> Общее звучание цикла занимает около семи минут.

<sup>128</sup> 31 октября 1983 года. Бас - Анатолий Сафиулин, фортепиано – Георгий Федоренко.

случае, этот концерт столько лет дожидался своей премьеры, что наконец Попову это надоело (да и мне, честно говоря, тоже) и он попросил молодого и очень талантливого виолончелиста Александра Судзиловского выучить концерт и сыграть его на «Московской осени».

– Вам понравилось это исполнение?

– Да. Это было очень хорошее исполнение<sup>129</sup>. И очень хорошо дирижировал Александр Ведерников.

Кстати, перед тем как начать писать этот концерт, я попробовал сочинить несколько дуэтов для фагота и виолончели. Причем у меня была идея написать даже целый цикл: «Десять дуэтов для фагота и виолончели», чтобы попробовать все возможные варианты взаимодействия этих инструментов. Но я написал всего лишь два дуэта.

– Почему так?

– Не знаю почему... Не могу вспомнить.

И эти дуэты пролежали очень много лет (я про них даже забыл), и вот только сейчас, когда Саша Загоринский записывал этой осенью<sup>130</sup> пластинку с моей музыкой на фирме «Etcetera» в Голландии, он буквально вытащил у меня их “силой” и записал вместе с Сюитой для виолончели и фортепиано, Сонатой для виолончели и фортепиано, Тремя пьесами для виолончели и фортепиано, Вариациями для фортепиано и еще с несколькими другими моими сочинениями.

Концерт одночастный... Начинается он совсем небольшим оркестровым вступлением, после которого сразу вступает фагот – это основная тема всего сочинения. Тема мелодичная, лирическая, но немножко, всё-таки, и напряженная, хотя эта напряженность её, она здесь как бы спрятанная, то есть ни динамически, ни темброво, она никак себя еще не проявляет. Мелодия, как видите, вся складывается из этих вот всё время как бы выходящих, сплетающихся друг с другом разных секунд и терций, то есть характерных для меня интонаций; здесь даже есть интонации, напоминающие и мою обычную роспись... Затем тема постепенно разворачивается, становится всё более и более напряженной, и в кульминации, а это, кстати сказать, самая развернутая из двойных каденций Концерта, она, наконец, обретает очень сильное и экспрессивное выражение, которое было скрыто в ней с самого начала. После же этой каденции идет третий раздел – нечто вроде и репризы и даже какой-то еще одной разработки: здесь есть элементы того, что уже было в развитии темы до главной двойной каденции, и есть элементы нового. Кода небольшая; она появляется только в самом конце, когда всё напряжение, которое скопилось раньше, уже уходит и вся музыка как бы окончательно растворяется в мягких, светлых красках.

Концерт идет ровно тридцать две минуты.

---

<sup>129</sup> 22 ноября 1990 года.

<sup>130</sup> Осень 1993 года.

– То есть столько же, сколько и Концерт для флейты, гобоя и оркестра. Но это совпадение, очевидно, случайное?

– В смысле протяженности – случайное, но во всем другом здесь довольно много общего. Конечно, состав оркестра у них разный: там оркестр большой, а здесь оркестр маленький, по существу струнный с прибавлением очень небольшого количества дополнительных инструментов. Но зато оба концерта одночастные, оба двойные. В обоих концертах очень много двойных каденций, потому что и там и здесь мне было очень интересно попробовать, что могут вместе играть каждая вот такая пара инструментов, когда они остаются без поддержки оркестра; и по сути, впервые для себя, именно в этих концертах, я написал такие длинные дуэты и для флейты с гобоем, и для фагота с виолончелью.

Фагот и виолончель – это оказываются инструменты, которые удивительно могут пересекаться, и в некоторых двойных каденциях (написанных без оркестра, естественно) они звучат иногда так, что слушатель не может различить, где играет фагот, а где виолончель – они поразительно сливаются иногда. Поразительно сливаются.

Как оказалось во время работы над концертом, возможности диалога у этих двух инструментов большие... Можно сказать даже очень большие. Ведь, по существу, и фагот, и виолончель – это два очень экспрессивных и технически почти равно богатых инструмента. Естественно, что в Концерте я старался использовать как можно больше этих их возможностей, старался как можно лучше распределить их во временном пространстве; потому что, если всё сразу сваливается в одну кучу, в одну какую-то первую совместную экспозицию, то потом уже нечего и делать, и слушать плохо. Нельзя, чтобы два инструмента, два солиста, начинали играть все сразу и вместе. Всегда лучше, когда в двойном концерте сначала начинает играть один инструмент и только затем другой. Так намного лучше. И всегда здесь должна быть не только какая-то общая логика музыкального развития, но и логика распределения солистов во времени, и логика распределения их исполнительских приемов, того, что они могут и должны уметь сыграть: либо это мелодическая музыка, либо это виртуозная каденция, либо это отстранение от тембра и всякого рода эффектов и так далее. Всё это есть и в этом концерте.

– Всё это было продумано заранее, то есть до сочинения, или вы что-то, конструктивно важное, находили уже в процессе этого сочинения?

– Когда как. Обычно, во всяком случае, уже с конца семидесятых, я просто импровизирую с материалом, но в принципе, всё равно до этой импровизации мне необходимо бывает продумать драматургию: и общую, и тембровую, и даже отдельные моменты того, что наши музыковеды обычно называют образным развитием. Но это у меня всегда только общие, только самые общие установки. Всё остальное я уже решаю исключительно по ходу сочинения.

Пьесы написаны по просьбе очень хорошего издательства в Лейпциге – «Deutscher Verlag für Musik». Это был второй их заказ. Первым были «Мертвые листья» для клавесина, написанные мною в 1980 году. Я и сейчас продолжаю с ними сотрудничать.

Это издательство выпустило, как я уже вам рассказывал, большую серию педагогических сборников, предназначенных для самых разных инструментов. Общая идея здесь была такая: привлечь как можно больше разных современных композиторов для того, чтобы они специально написали художественные пьесы для инструментов соло и использовали при этом, по возможности, как можно больше новых технических приемов игры на этих инструментах. И позднее, с такой же целью, я написал для этого же издательства (сейчас оно называется «Bärenreiter») «Пьесу для арфы», «Пять этюдов для фагота соло», и «Пьесу для вибратона соло».

Про эти «Две пьесы...» говорить нечего. Они наименее интересные из всего, что я написал, потому что являются, прежде всего, чисто инструктивными пьесами. Здесь, в первую очередь, передо мной стояла просто задача реализовать в достаточно интересной художественной форме самые различные, в том числе и многие совсем еще малоизвестные технические приемы игры на флейте. Пьесы очень небольшие<sup>131</sup>. Первая – «Пастораль» – это, как видно из названия, очень спокойная и довольно светлая по звучанию музыка; а вторая пьеса, напротив, более динамичная и вся выстроена как такой вот непрерывный стремительный звуковой поток. Отсюда и её такое название – «Движение»...

### **«ЭПИТАФИЯ»**

**(1983)**

«Эпитафия» написана по просьбе моего друга Луиджи Песталотти (замечательный человек и большой энтузиаст нашей новой музыки), специально для музыкального фестиваля, который проводился в Reggio Emilia в 83 году. Фестиваль был организован по случаю юбилейного праздника газеты итальянской компартии «Унита». Один из вечеров этого праздника был целиком посвящен памяти Сальвадора Альенде – очень яркого и очень честного человека. На концерте, кстати, присутствовала его вдова. Многие тогда композиторы посвятили его памяти сочинения, в том числе например, и Ксенакис.

«Эпитафия» – небольшая пьеса<sup>132</sup>, написанная для полного состава камерного оркестра. Сочинение это гораздо более левое по языку, чем те,

---

<sup>131</sup> Общая протяженность восемь минут.

<sup>132</sup> Общая протяженность шесть минут.

что его окружают, без каких-либо тональных аллюзий и, в основном, такое скорбное и quasi-хоральное по звучанию, как и полагается этому жанру.

Исполнено оно было под открытым небом очень хорошим итальянским ансамблем под управлением молодого дирижера Джорджио ни<sup>133</sup>. А позднее его прекрасно записал на компакт-диск с камерным оркестром «Амстердам-симфониетта» Лев Маркиз на шведской фирме BIS.

– Маркиз – хороший музыкант.

– Очень хороший, замечательный музыкант.

## **БАЛЕТ «ИСПОВЕДЬ»**

**(1984)**

Этот балет я написал по заказу театра «Эстония» в Таллинне, вернее по просьбе замечательного танцора и очень интересного хореографа Тийто Хярма. До этого я с ним не был знаком, хотя знал его по имени и слышал очень много о нем хорошего. Конечно, это был уже тогда один из самых выдающихся наших танцоров и человек очень интеллигентный. Когда он приехал в Москву, позвонил и предложил написать балет на такую тему, то я вначале засомневался: во-первых, способен ли я вообще написать балет, и, во-вторых, смогу ли я написать балет именно на такую тему. Я очень люблю балет. И в особенности люблю балеты Чайковского. Наверное, многие будут считать меня неисправимым консерватором, но для меня всё равно лучшее, что создано в области балета, – это три сочинения Чайковского: «Спящая красавица», «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». Сколько бы ни писалось балетов после него, никто, не то что бы не превзошел, но даже и не достиг уровня балетов Чайковского.

– Неужели, так уж и никто?

– Совершенно никто. Его лирика просто недостижима. Возьмите, в общем хорошие, балеты, хотя бы, Стравинского: скажем, «Петрушку» его, «Весну Священную», которые я тоже люблю, но ведь это балеты совсем другого типа – здесь нет никакой лирики и нет никакой настоящей психологической глубины. Хотя, сама по себе, музыка в них и интересная, и яркая.

По своему языку балет «Исповедь» ничем не разнится от моих основных сочинений 80-х годов. Но по музыке, он, пожалуй, ближе всего к Реквиему и еще больше к опере «Пена дней», поскольку и здесь, и там главное – это идея прощания, это высокая лирика и, наконец, это неумолимая смерть, которая приходит к основным персонажам (последние ноты балета – это смерть Октава и маска Смерти, которая закрывает ему глаза). Весь балет, по существу – это нескончаемая исповедь: главный герой – Октав – не покидает сцену ни на минуту от начала до самого конца трехактного спектакля.

---

<sup>133</sup> 11 сентября 1983 года.



А одному исполнителю танцевать без перерыва все три акта, все шестнадцать картин балета очень трудно. Это под силу только крупному мастеру.

Идея такого балета целиком принадлежит Тийто Хярму. Им же вместе с талантливым литературоведом Александром Демидовым (который, кстати говоря, написал много о балете, но, к сожалению, умер ужасно рано), сделано было очень хорошее либретто по роману Альфреда Мюссе «Исповедь сына века». Но когда я прочитал этот роман, точнее, перечитал, мне показалось, что перевести его на язык балета если не невозможно, то очень трудно. Однако всё это меня очень заинтересовало. Кроме того, мне очень нравятся сюжеты романтические из XIX века. И потом – это глубоко человеческий сюжет. Но вот когда я сел с Тийто Хярмом на этот же самый диван, и мы с ним просидели несколько часов за либретто (хотя, конечно, что такое либретто – это три странички текста – там и читать-то ведь нечего), и Тийто Хярм мне подробно рассказал всё, что он хочет сделать, как он видит балет и то, что он как хореограф хочет сделать на сцене, то, в общем, почти все мои сомнения здесь отпали. И, кстати, именно в тот день, когда он всё же уговорил меня, я сказал ему, что хотел бы видеть художником этого балета Бориса Биргера (Тийто сам меня попросил выбрать художника) – моего друга, замечательного, выдающегося художника. А почему именно его? Потому что мне казалось, что декорации здесь должны быть не стандартно-балетные, чисто фоновые, так сказать, а гораздо более выразительные, гораздо более поэтичные. И Биргер всё сделал изумительно хорошо: и декорации, и костюмы, и свет. А свет здесь играет просто огромную психологическую роль. Когда таллиннский балет приехал в Москву и играл в Большом театре все спектакли «Исповеди», световики Большого театра сказали мне, что они никогда в жизни не делали спектакля с таким сложнейшим светом, как в этом балете. Они совершенно замучились с непрерывно меняющимся и очень сложно поставленным, и очень выразительным светом. И мне кажется, что эта вот идея, которую реализовал Борис Биргер в свете, она очень точно связана с тем, что происходит в музыке. И без него балет бы многое потерял в своей выразительности. Здесь очень важно находить гармонию краски, музыкальной и световой краски.

Сюжет балета традиционен. Это идея одиночества, идея каких-то таких вот внутренних мучений человека, который ищет всё время образ красоты. И этот образ красоты всё время обманчив – часто вместо настоящей красоты герой видит только обман, иллюзию красоты. Он ищет идеал, но этот идеал от него ускользает. Здесь, собственно, как и в опере «Пена дней», действие начинается только во втором акте. И, кстати, вся основная схема действия тоже в обоих сочинениях одинаковая: первый акт балета – Октав одинок, он еще не встретил свою возлюбленную, и Колен в опере знакомится с Хлоей только в конце первого акта; второй акт (и там, и здесь) – это опять же основное развитие событий, всех отношений главных ге-

ров; и третий акт – это центр и кульминация и всей оперы, и всего балета.

Первый акт балета (он называется «Болезнь»)<sup>134</sup> – это Октав, который (разочарованный светской жизнью, разочарованный городом) бежит в деревню. Несмотря на всю эту светскую мишуру, он всё время чувствует себя глубоко одиноким. Во втором акте<sup>135</sup>: однажды, прогуливаясь по лесу, он слышит звуки рояля – далекие звуки вальса, доносящиеся из какого-то дома; Октав подходит ближе и видит, как прелестная молодая девушка сидит за роялем и тихо играет... вот этот вальс. И эта музыка в дальнейшем становится основной характеристикой Бригитты – будущей возлюбленной Октава. И это, кстати, и первое соло рояля в балете. Раньше ни он, ни этот вальс не появлялись в музыке балета. Здесь же очень драматургически важны и такие моменты, как болезнь Октава<sup>136</sup>, и его объяснение в любви с Бригиттой в последней картине второго акта<sup>137</sup>. Далее, в третьем акте балета<sup>138</sup>, эта лирическая линия продолжает свое развитие, но это уже разочарование и страшная боль Октава, потому что Бригитта бросает его, когда встречает друга своего детства, и Октав снова остается один, наедине со своими разбитыми иллюзиями. Здесь, кстати, впервые появляется и один из самых основных лейтмотивов сюжета.

– И здесь же, как и у Колена в «Пене дней», тембр солирующей виолончели...

– Да, виолончель очень важная краска здесь. Кстати... Вот эта тема у солирующей виолончели – она напряженная не только по тембру, но и по своему звуковому наполнению, потому что включает в себя все двенадцать различных нот. Но это, обратите внимание, не двенадцатитоновый мелодизм Шёнберга, не додекафония, а мелодия столь же естественная, как и самые простые тональные темы балетов Чайковского; она естественно мелодична и потому противоположна додекафонному мелодизму Шёнберга. Иногда с ней здесь же оказывается связанным и еще один важный тембр – “тембр-двойник” – это бас-кларнет: Октав часто очень сумрачен и погружен в себя, и это отражается, в частности и на смене его тембровых красок.

– Им же открывается и весь балет.

– Совершенно верно. Это тембровые мосты, они здесь очень важны.

Музыка балета не является танцевальной в прямом смысле слова и совершенно неномерная. Собственно танцев здесь, практически, только три: небольшая сцена «Маскарад» в первом действии и еще два противополож-

---

<sup>134</sup> В первом действии пять картин: «Октав», «Маскарад», «Октав и Деженэ», «Монолог Октава», «Кабак».

<sup>135</sup> Во втором действии шесть картин: «Одиночество октава», «Дуэт Октава и Надежды», «Бригитта», «Лихорадка», «Вакханалия», «Дуэт Октава и Бригитты».

<sup>136</sup> Девятая картина – «Лихорадка».

<sup>137</sup> Одиннадцатая картина – «Дуэт Октава и Бригитты».

<sup>138</sup> В третьем действии снова пять картин: «Сомнения Октава», «Фантасмагория», «Хоровод масок», «Прощание» и «Эпилог».

ных по характеру вальса во втором действии – вальс Бригитты и этот вот самый страшный, как бы немножко деформированный и дикий, вальс сюрреалистических видений Октава (здесь как раз впервые появляется та страшная маска Смерти, которая в конце концов принимает его в свои объятия). В балете как раз намного больше того, что можно назвать, скорее, монологами человека, полностью погруженного в себя, в свои мысли, в свои чувства. И Октава, и все появляющиеся здесь другие герои, и даже, так называемые, персонажи-аллегии<sup>139</sup> – всё это выстраивается, как правило, на непрерывном, почти совсем безостановочном, развитии, то есть без обычных для балета реприз или каких-то других остановок. Поэтому здесь самое важное по драматургии – это различные и практически незамкнутые по музыке сольные эпизоды Октава и Бригитты, и разные дуэты, и разные общие сцены (например, вот этот хоровод непрерывно сменяющихся масок жизни, которые окружают Октава. Среди них есть и настоящие маски-символы и есть маски-иллюзии, то есть маски, в которых как бы отражаются представления Октава о нереальном мире<sup>140</sup>). Вся музыка балета, напрямую связана с его названием – это музыка исповеди, то есть музыка не внешняя, не изобразительная, а музыка внутренняя и выразительная. И кульминационная сцена (я очень люблю не громкие, а тихие кульминации) – это огромный любовный дуэт Октава и Бригитты<sup>141</sup> – очень тихий, очень мелодичный, и по сути своей очень балетный. И письмо в этом дуэте, и оркестр – они совершенно прозрачные, все краски, как сама нежность. И музыка очень нежная.

А если вы возьмете третий акт, то здесь вообще нет ни одного танца. И всё письмо здесь, сама его манера, она, пожалуй, стоит уже ближе не к опере, а к тому, что было у меня в Реквиеме.

Я бы сказал даже, что в музыке балета есть многое из того, что я иногда делал и в театре, и даже в кино, если иметь в виду отчасти, всё-таки, её прикладной характер. Всё-таки музыка сочинялась под определенный балетный сценарий, пусть не досконально разработанный, так сказать, по тактам, но всё же заранее известный. Однако всё это делалось, конечно, без снижения её уровня до чисто прикладной музыки. И здесь, конечно, нет ни малейшей цитаты из того, что я писал для кино и театра. Единственный раз я процитировал собственную киномузыку только в моем ироническом сочинении «Happy end», и это была цитата из музыки к «Идеальному мужу». А здесь есть только как бы приближение к тому, что я делал в театре и кино.

В балете, кроме Октава и Бригитты, есть еще один реалистический персонаж – Деженэ – друг Октава, который никакой важной роли по существу в драматургии не играет. Остальные персонажи – это образы, символизирующие отдельные черты характера Октава. Они введены в сценарий Деми-

---

<sup>139</sup> В сценарии балета они называются Спутниками Октава.

<sup>140</sup> Четырнадцатая картина – «Хоровод масок».

<sup>141</sup> Одиннадцатая картина – «Дуэт Октава и Бригитты».

довым и Хярмом, поскольку в самом романе Мюссе их не было. Это горни Гордости, Надежды, Ревности, Печали и Совести Октава. Они появляются постепенно, один за другим; у каждого, естественно, свой язык. Например, Гордость – это всегда очень сильные аккорды в шесть голосов, а Надежда, напротив, – очень мягкие краски, нежные трели. Ревность – это бесконечные многоголосные имитации, а Совесть – это возвышенные, чистые и даже величественные колокольные звучания.

– А Печаль?

– Печаль в основном очень мягкий и лирический, красивый такой музыкальный материал.

И вот эти пять персонажей с самого начала, уже в первой картине, окружают Октава, тянут его по очереди каждый к себе. Отсюда есть и дуэты Октава с этими персонажами, и трио, и другие ансамбли. Обратите внимание, что вся эта картина складывается как какая-то даже трехчастная форма: вначале Октав в одиночестве – это первая часть; затем вторая – появляются его Спутники (каждый из них пытается перетянуть его на свою сторону)<sup>142</sup>; и третья часть, она начинается вот здесь со сто пятнадцатого такта, все они танцуют одновременно.

Вся музыка балета всё время развивается непрерывно, то есть она вся звучит как какое-то единое, почти симфоническое даже действие. И это единство, в первую очередь, связано, так сказать, со сквозным развитием в балете сразу нескольких драматургических линий. Но, прежде всего, линии лирической, которая непосредственно связана с судьбой Октава и Бригитты, их сольными партиями, отдельными дуэтами<sup>143</sup>, и линии, которая связана с одиночеством и страданиями Октава, а потом еще дополняется его разными болезненными видениями и всякой такой фантаσμαгорией. И, конечно, здесь

---

<sup>142</sup> В сценарии балета начало этой картины выглядит следующим образом: «После открытия занавеса из пустоты, словно из небытия, высвечивается фигура Октава. Он медленно, из глубины, идет к нам, как бы вступает в жизнь, еще не зная горя, ни разочарований. Постепенно рождается, “складывается” его танец – танец осваивающего мир человека. Начинают возникать спутники Октава, спутники человечества. Сначала – Гордость: она как бы учит “держаться прямо”, указывая путь, пробуждает честолюбие, призывает к непокорности, будто бы говоря ему, что главное в жизни – это уверенность в своих силах. Гордость пробуждает Надежду. Она учит порыву, стремительна в своих движениях. Она манит за собой, но её полет “обрывает” Ревность. В более широком смысле – сомнение, какая-то неуверенность, вдруг поселившаяся в душе. Она крадется за Октавом и “оплетает” его в самый прекрасный миг обретенной им было надежды. Она лишает его танец полета, рождает в душе подозрения, будто “опускает” с неба на землю. И тогда Печаль овладевает сердцем Октава, печаль, грусть, просветляющая и утешающая его. И медленно, в статике торжественных движений, приближается к юноше Совесть, обращающая его к мыслям о вечном, о бренности жизни, в суете которой важно “не потерять себя”».

<sup>143</sup> Очевидно, речь идет о лирических дуэтах в «Маскараде», в «Кабаре», в «Дуэте Октава и Бригитты».

очень важны все сквозные тематические связи. Прежде всего самого Октава и его Спутников.....

Балет этот для меня очень дорог. Как я вам уже говорил, есть сочинения, которые для меня имеют очень большую ценность, которые, я считаю, просто очень удались, как, например, Скрипичный концерт, но они почти не исполняются, во всяком случае, очень мало. И то же самое произошло с балетом. Мне казалось, что этот балет должен был пойти и дальше после такой замечательной постановки театра «Эстония». Ведь и в Таллинне, и в Москве на всех спектаклях был всегда полный аншлаг. Но вот, нет! Это оказалось первой и последней постановкой.

— Но, может быть, можно сделать телевизионную редакцию на основе какой-то сборной балетной труппы?

— Не знаю. Сейчас это, по-моему, просто невозможно сделать у нас из-за разных материальных проблем. Да и не так-то будет легко найти и ответственного премьера, и художника. То, что сделали Тийто Хярм и Борис Биргер — это замечательная и вполне традиционная хореография, это классические декорации и прекрасные костюмы: легкие, выразительные костюмы, яркие по цвету, по краскам. Это была удивительная гармония всего, что только должно гармонировать: и хореография, и цвет, и свет, и декорации — всё было в полном взаимодействии с музыкой.

### **«ГОЛУБАЯ ТЕТРАДЬ»**

**(1984)**

«Голубая тетрадь» — это большой десятичастный цикл для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов. Он несколько разнится от других моих вокальных циклов. И не только потому, что написан он сразу на тексты двух очень разных поэтов — Даниила Хармса и Александра Введенского или, что здесь, кроме певицы, есть еще и обычный актер-чтец, который играет в действии цикла, пожалуй, не меньшую, а равную роль с ней, и даже иногда и большую, но еще эта разница связана и с двумя другими обстоятельствами: одно из них — что здесь есть элементы музыкального театра, а другое, что этот цикл — это единственное у меня сочинение-аллегория, которое связано с Россией, с тем, что происходит в нашей стране уже долгие годы. И речь здесь идет об очень многих вещах, типичных на сто процентов только для нашей несчастной Родины.

Цикл этот исключительно русский. Но это совсем не то русское, что, скажем, есть в моем хоровом цикле «Приход весны». Это совсем другое. В том фетовском сочинении главное — поэзия русского пейзажа, то, что я очень люблю у Левитана. А здесь всё как бы с изнанки нашей жизни — жёсткое сюрреалистическое сочинение, сочинение, в котором есть даже и элементы того, что правильно иногда называют “чёрным юмором”.

Вообще поэзия русская меня притягивает намного больше, чем западная. Хотя, конечно, и там, и здесь есть очень много одинаково

замечательных и поэтов, и писателей. Но Россия для меня всегда остается самым дорогим. И неважно какая она на самом деле кажется всем “нерусским” – это совершенно не имеет для меня никакого значения.

«Голубая тетрадь» написана на тексты поэтов, которых я очень люблю и очень ценю, но которые до сих пор так еще и не заняли того высокого места, которое они должны занять во всей истории нашего искусства. Особенно это относится к Александру Введенскому, практически, совсем у нас забытому и незаслуженно забытому.

Оба поэта – и Хармс, и Введенский – были дружны между собой и даже, как известно, входили в один и тот же литературный кружок. Но это, правда, в данном случае неважно.

– Почему?

– Просто, по-моему, все эти кружки больше мусор несли в искусство, чем что-либо полезное: все эти отрицания прошлого, погони за новизной ради новизны – всё это редко шло на пользу искусству.

– Но, всё-таки, иногда и шло, наверное.

– Только иногда. Но, в общем, главное не в этом.

Главное в том, что при всей их дружбе и общих увлечениях, они были совершенно разными личностями. И к тому же творческая судьба Введенского, в отличие от Хармса, сложилась крайне трагично: ведь большая часть его поэтического наследия исчезла. Практически, осталась только одна четверть того, что он написал, но и по этой четверти уже можно видеть, насколько удивительно талантлив был этот человек. И когда я говорю, что для меня три самых больших поэта России – это Пушкин, Блок и Введенский – в этом нет ни малейшего преувеличения. Просто я так чувствую. И для меня Введенский стоит, по меньшей мере, на уровне Блока и, уж конечно, значительно превосходит многих других своих современников. Это поэт большей глубины и большей оригинальности даже по сравнению с Мандельштамом, с Пастернаком, с Цветаевой и Ахматовой. Не поймите это как мои какие-то личные симпатии там и антипатии. Нет! Просто мне кажется, что его талант и его внутренняя сила – они очень значительные. И бесконечно жаль, что осталась только малая часть его замечательного литературного наследия...

«Голубая тетрадь» сделана так, что всё сочинение вначале идет как бы в двух параллельных плоскостях, почти совсем не пересекающихся. Правда, я делаю одно такое пересечение уже во втором номере цикла, когда чтец начинает пересказывать абсурдную историю Хармса о рыжем человеке<sup>144</sup>, а певича входит одновременно с очень поэтичными стихами Введен-

---

<sup>144</sup> “...у которого не было глаз и ушей, не было и волос, так что и рыжим назвали его условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было”... В общем “ничего у него не было! Так что непонятно, о ком идет речь”.

ского, хотя тоже, всё-таки, достаточно сюрреалистическими<sup>145</sup>. Но проза Хармса и стихи Введенского при этом здесь по смыслу почти совсем не связаны – это как будто вот такой коллаж двух не склеивающихся ни по ке, ни по тексту художественных пластов, и потом всё время идет только их параллельная экспозиция и параллельное развитие, то есть чтец продолжает дальше читать прозу Хармса (тексты Хармса – это совсем небольшие прозаические истории), а певица, в перерывах такого чтения, поет музыку на стихи Введенского. И лишь в самом конце они снова, но уже по-настоящему пересекаются и даже смыкаются, потому что последние две части – рассказ Хармса о молодом человеке, который обманул сторожа и попал на небо, и заключительный эпилог на стихи Введенского с его ключевыми словами “мы сядем с тобою, ветер, на этот камушек смерти”<sup>146</sup> – это в равной степени тексты и о смерти, и о Боге, это тексты, которые по своей внутренней структуре, и по характеру очень близки друг к другу.

– Идея окончания вновь в русле финалов «Итальянских песен», «Солнца инков» и...

– И не только их, правильно, но еще и оперы «Пена дней», в какой-то степени. И эта тема ветра, ведь она тоже проходит в опере, например в интермеццо «Улица», и есть во многих моих сочинениях – это всё, конечно, сближает их. И по языку они здесь очень близки – совершенно похожие почти сонористические приемы письма.

Но всё равно эти две линии «Голубой тетради» остаются чаще всё же больше параллельными, чем пересекающимися, при всей, казалось бы, общей сюрреалистичности и прозы Хармса, и стихов Введенского. Конечно, всё самое страшное они оба как настоящие большие поэты всегда выражают только самыми точными и самыми краткими словами. Но у Введенского – это, всё-таки, не так жестко, как у Хармса. У того, скажем, и эти слова, которые я поставил в эпиграф<sup>147</sup>, и этот текст про милиционера, который спрятался в кустах<sup>148</sup>, или опять же текст про “мертвую кассиршу, сидящую за кассой” – один невидящий глаз её открыт, а другой совершенно закрыт – это очень бьёт.

---

<sup>145</sup> “Глядите все, глядите все: цветы стоят на расстоянии, деревья, мокрые в росе, фигуры гнут, как девы... Из-под земли несутся ноты, бегут бобры, спешат еноты, все звери покидают норы, минорные заводят разговоры...В могильном коридоре глухое воеет море, и лодка скачет как блоха, конечности болят у лодки. О лодка, лодка, ты плоха, ты вся больна от ног до глотки. А в лодке стынет человек, он ищет мысли в голове, чтоб все понять и объяснить и чтоб движенья нить”.

<sup>146</sup> Эти слова неоднократно повторяются в последней части, и ими же заканчивается всё сочинение.

<sup>147</sup> “...Из паровой трубы шел пар, или так называемый дым. И нарядная птица, влетая в этот дым, вылетала из него обсосанной и помятой...”

<sup>148</sup> Четвертая часть – «Сон».

Всё время в текстах живут два мира: мир реальный и мир нереальный, и всё это, естественно, подчеркивается самой музыкой, самим выбором тембров. Например, два рояля, по существу, всё время играют здесь, как два разных, два "параллельных" инструмента: один – это нормальный рояль, а другой – это рояль подготовленный, в котором все струны деформированы и темброво, и звуковысотно. Поэтому, скажем, те обычные каноны, которые написаны в «Кассирше», они на самом деле звучат совершенно необычно: нормальный канон соседствует с каноном полностью деформированным и по тембру, и по высоте: всё сдвинуто в пространстве, и возникает наложение двух разных миров, находящихся одновременно как бы в совершенно разных измерениях – реальном, страшном, но для нас всё же обычном, и нереальном, в котором всё кажется как бы сдвинутым, искаженным, и потому, конечно, еще более страшном. И в конце, когда пианист встает, подходит к настоящим колоколам и начинает играть на них (причем, лучше, чтобы это были не трубчатые колокола, а колокола, приближающиеся по тембру к церковным), а певица и чтец тоже подходят каждый к своей группе колоколов, но уже ненастоящих, с совершенно “неживым” тембром (здесь могут быть использованы разные какие-нибудь стеклянные предметы и даже просто какие-нибудь железные немusикальные предметы)<sup>149</sup> – это опять образ двух миров, но уже не только музыкальный, но и, так сказать, визуальный, чисто сценический. И именно здесь-то и возникает очень важный для всего сочинения финал-перезвон, финал-имитация – совершенно сюрреалистический диалог звуков искаженных, не чистых, которые идут ото всех фальшивых колоколов (стеклянных и металлических), и звуков истинных, которые идут к вам от колоколов настоящих, – это всё, конечно, перекрестная символика, это и колокола, так сказать, официальные, насквозь фальшивые, за которыми на самом деле и нет ничего... и не может быть – одна только жуткая бессмысленность – это, конечно, символ смерти духовной, а с другой стороны – это колокола, как я уже сказал, настоящие, и это символ обратного, то есть как раз самого высокого, самого духовного, или, если хотите, даже небесного света.....

Этот конфликт на самом деле скрыт почти во всех строчках и каждой части сочинения. Он есть и в той же второй части – «Рыжий человек», и в третьей части – «Снег лежит», особенно вот в этих очень глубоких словах: “Как свинцовая рука, спит бездумная река, и не думает она, что вокруг нее луна... Мир летает по вселенной возле белых жарких звезд, вьется птицею нетленной, ищет крова, ищет звезд. Нету крова, нету дна и вселенная од-

---

<sup>149</sup> Реальные колокола находятся в глубине сцены; сделанные из стеклянных предметов, должны располагаться на левой стороне сцены; сделанные из разных металлических предметов – на правой стороне.



на...". И далее в шестой части – «Значение моря»<sup>150</sup>, и, конечно, в последней части – самой важной и самой большой: "Мне жалко, что я не зверь, гающий по синей дорожке, говорящий себе "Поверь. Мне жалко, что я не звезда, бегающая по небосводу в поисках точного гнезда... – и дальше. – Я вижу искаженный мир, я слышу шепот заглушенных лир..."

В центре сочинения расположена пьеса под названием «Тюк» на тексты Хармса. Это часть особая по драматургическому замыслу. Музыка в ней нет вообще: пианист только молотком от колокола постоянно бьет несильно по струнам рояля – небольшой quasi-сонорный эффект<sup>151</sup>, а скрипач и виолончелист здесь поворачивают свои инструменты и играют на пустых деках так, как бы они играли на струнах, то есть очень эмоционально, очень выразительно, но и несколько как бы утрированно, как вот некоторые плохие музыканты играют, скажем, Трио Рахманинова или что-нибудь еще в этом роде, но самой музыки здесь никакой нет – только театр, только чисто театральное психологическое действие. И этот театр, его идея, которая возникла у меня сама по себе, она, по-моему, очень логически связана со всей концепцией цикла и с содержанием текстов Хармса.

В принципе это сочинение, которое обязательно должно реализовываться и театрально, а не только музыкально. Самый оптимальный вариант его исполнения – это концерт с элементами актерской игры (в той же части «Тюк» певица ведь не поет, но и не просто стоит на сцене, а обязательно и мимикой, и своими другими движениями играет всё время эту маленькую пьесу как обычная драматическая актриса<sup>152</sup>). Поэтому, я думаю, что запись «Голубой тетради» на обычную пластинку никогда не сможет дать необходимого впечатления, потому что визуальная часть имеет здесь тоже глубокий смысл и фактически неотделима от всего остального – и от текста, и от музыки. Здесь нужна, скорее, запись на видеокассету.

---

<sup>150</sup> "Выются демоны, как мухи над кусочком пирога... Звери сочные воюют... Дети молча в трубку дуют, бабы плачут на сосне. И стоит универсальный Бог на кладбище небес, конь шагает идеальный. Наконец, приходит лес. Мы испуганно глядим, думая, что это дым...И стоят поля у горки, на подносе держат страх..."

<sup>151</sup> Удары производятся в районе "ля" первой октавы и сразу после удара левая рука заглушает отзвук.

<sup>152</sup> На сцене: "Лето. Письменный стол. Направо дверь, на стене картина. На картине нарисована лошадь, а в зубах у лошади цыган. Ольга Петровна колет дрова. Евдоким Осипович сидит в кресле и курит". Ольга Петровна (сопрано) бьет колуном по полену, которое при этом не раскалывается. Она надевает пенсне и снова ударяет по полену. Все эти действия повторяются несколько раз. Евдоким Петрович (чтец) после каждого удара произносит слово "тюк"... "тюк". Все это раздражает героиню. В конце концов чтец как бы уходит со сцены, а Ольга Петровна становится настолько рассерженной, что не может произнести больше ни слова, а только раскрывает рот и смотрит на удаляющегося Евдокима Осиповича – здесь у рояля появляется новая краска – "скрежет", которая создается движением ногтей по обмотке басовых струн.

– В партитуре сказано, что колокола должны быть обязательно стеклянные...

– Обязательно. Но вообще это могут быть и любые бытовые предметы из стекла.

Когда сочинение исполнялось в Ростове<sup>153</sup>, то там использовались даже обычные бутылки и пивные кружки, подвешенные на веревках. И это тоже визуально дало соответствующий образ из нашей жизни. И к тому же, с правой стороны сцены был подвешен тоже обычный простой и деформированный металл: висели куски ржавых водопроводных труб и другие металлические предметы... А вот когда это сочинение исполнялось в Лондоне, то режиссуру уже делал Любимов. И у него возникла идея использовать в качестве таких колоколов даже куски от брошенных автомобилей (они задолго до концерта все отправились на какую-то местную автосвалку и там подбирали разные и по величине, и форме куски автомобильного железа) – в результате и по внешнему виду, и, главное, по звуку, получилось особенно что-то по-настоящему нереальное, мертвое и сюрреалистическое.

И еще, кстати, здесь очень важен один момент (но это было сделано, к сожалению, только единственный раз в Ростове-на-Дону) – партитура света. В Ростове премьера проходила в обычном театре, и поэтому там была возможность сделать и хороший свет, и хорошие цвета (в партитуре всё это очень точно продумано: где и какой свет должен быть, и почему он меняется; указаны цвета и наложения цветов, и так далее).

...Некоторые такие вещи в постановке, да и в тексте, они, по-моему, могут быть поняты только русскими. Иностранцы не всё здесь понимают.

– Почему вы так думаете?

– Слишком русское содержание, которое связано прежде всего с проблемами нашей страны и со всей её многовековой историей. И музыка здесь, особенно вокальная, она тоже очень русская. Но, естественно, речь идет не о той русской музыке, где композитор рядится в кафтан; дело здесь, конечно, не в каких-то музыкальных средствах, а в том, что лежит и под текстом, и под его, так сказать, музыкальной одеждой.

– А почему сочинение называется «Голубая тетрадь»?

– А я, откровенно говоря, и сам уже не помню почему. Название, конечно, парадоксальное. Но искал я почему-то его очень долго, что впрочем, обычно у меня происходит почти со всеми сочинениями.

Иногда, кстати говоря, критики делают ошибки, когда пытаются объяснить некоторые из моих названий. Вот, например, французы писали, что я назвал «Солнце инков» именно так потому, что у меня была, якобы, аллюзия с ранней кантатой Булеза «Солнце вод» на стихи Рене Шара<sup>154</sup>. Но я

---

<sup>153</sup> Это была премьера сочинения, которая состоялась 11 апреля 1985 года. Солировала Елена Комарова.

<sup>154</sup> Кантата 46 года.

в то время даже и не знал о существовании такого сочинения. И, по-моему, само слово “солнце” достаточно распространено, чтобы его брать не у Булеза. Так что это совпадение просто случайное.

— Может быть это сочетание слов встретилось вам в каких-то других текстах Хармса или стихах Введенского?

— Нет, нигде не встречалось...

Видите ли, тут вообще всё больше связано с психологическими, скорее, моментами: молодой человек – основное действующее лицо «Голубой тетради» – в конце концов, всё-таки, попадает на небо, и тут, по структуре, вся сцена должна буквальнолиться голубым цветом. А для меня – это цвет очень чистый, это настоящий символ небесного. И поэтому здесь же, когда каждая группа колоколов высвечивается своим цветом, именно настоящие колокола, реальные колокола, они высвечиваются именно голубым. Кроме того, здесь возможны и другие аллюзии. Используют же, например, выражения “черная книга” или “белая книга” и так далее. И здесь, по-моему, очень уместно возникает название «Голубая тетрадь», и именно тетрадь, а не книга.

В сочинении есть еще и третья, тоже очень важная, образная линия – это те введения, которые иногда идут даже на уровне почти апокалиптических. Например, аллюзии, связанные со словом “конь”. У Введенского это имеет необычайно глубокий смысл, практически, общечеловеческий<sup>155</sup>. Здесь весь текст – сложнейшая образная структура и очень сложная структура ассоциативных связей, и очень сложная структура символов. Но это символизм особой природы, особенно у Хармса (его литературоведы часто называют даже абсурдным), который хорош только у самых больших поэтов, и это символизм, за которым стоит очень глубокая сюрреалистическая психологическая многоплановость, которой буквально насквозь пропитаны тексты и Хармса и Введенского. В музыке это, естественно, тоже отражено. Но главные символы здесь, это, всё-таки, “ветер” и “колокола”, и все краски, с которыми они связаны. Это самое важное...

*«IN DEO SPERAVIT COR MEUM»*

*(1984)*

«In Deo speravit cor meum» – «На Бога надеется сердце моё»...

---

<sup>155</sup> “...Я услышал конский топот и не понял этот шепот. Я решил, что это опыт превращения предмета из железа в слово, в ропот, в сон, в несчастье, в кашлю света. Дверь открылась, входит гость. Боль мою пронзила кость. Человек из человека наклоняется ко мне, на меня глядит как эхо, отражаясь, как в стекле. Повернулся боком конь, я взглянул в его ладонь. Свет возник, слова возникли. Мир потух, орлы притихли”.

Это сочинение было написано мной по заказу баховского фестиваля в городе Кассель, в Германии к юбилею Иоганна Себастьяна Баха<sup>156</sup>.

За основу здесь была взята тема, которую он в свое время, как известно, получил для своего «Музыкального приношения». И помимо нее большую роль играет монограмма ВАСН – она тоже является здесь одним из основных тематических источников.

Состав исполнителей минимальный: скрипка, гитара и орган.

Сочинение это я писал специально для исполнения в том церковном здании, где неоднократно играл и сам Бах – это замечательный кассельский собор. Церковь большая и очень много пространства.

Я знал заранее, что «In Deo speravit cor meum» будет исполняться сразу после «Музыкального приношения», и заранее знал, как будут расставлены исполнители: мне было сказано, что гитариста посадят в алтаре, скрипач будет стоять на хорах, а органист, естественно, будет играть на самом верху. Таким образом, было ясно, что должна получиться стереофония. Кроме того, в каждой большой и старой церкви, как известно, всегда ведь есть очень большая реверберация – отставание звука, так что мне нужно было найти и решение того, чтобы музыканты не расходились ни в отношении друг друга, ни слушателя, потому что в таких церквях звук обычно доходит до слушателя с разным опозданием в зависимости от того, в каком месте он сидит. Поэтому моё сочинение и написано так, что музыканты иногда могут даже сдвигаться в своих партиях, то есть предусмотрена возможность смещения отдельных фраз во временном пространстве: если, например, где-то гитарист ушел, как говорится, на пять-шесть нот вперед, то это никак не нарушает структуру сочинения – всё равно там есть моменты, где все они обязаны вернуться и подождать друг друга, чтобы затем опять сыграть всем вместе. Кроме того, у каждого исполнителя на премьере рядом с пультом стоял маленький телевизор (я, кстати, с телекамерами и телевизорами столкнулся только на репетициях), так что они видели друг друга и поэтому могли спокойно синхронизировать свою игру и по движениям, и по кивку головы там, и так далее. Это, конечно, очень помогало, но всё равно, кстати, полностью проблемы никак не снимало, потому что одно дело – синхронизация визуальная, и совсем другое дело – реальное путешествие всех звуков по огромной церкви и их бесконечные отражения.

Пьеса вся тихая, небольшая. Всё написано четвертями, половинками, целыми нотами и восьмыми. Идет она, по-моему, около двенадцати минут и вся выстроена на очень спокойном диалоге трех музыкантов. Язык здесь достаточно традиционный и для меня, в общем-то, не совсем типичный; и есть, естественно, как я уже сказал, намеренные аллюзии на Баха.

---

<sup>156</sup> Премьера состоялась 1 ноября 1984 года. Исполнители: Отфрид Нис – скрипка, Райнберт Эверс – гитара, Клаус Мартин Циглер – орган.

Пьеса потом игралась в разных городах. Довольно много было и разных исполнений. У нас её очень хорошо играли Григорий Фейгин на скрипке, Александр Мартынов на гитаре, а на органе – Людмила Голуб. Исполнялась она и в Музее Глинки, и в Малом зале консерватории, и в зале имени Чайковского.

Кроме того, чуть позднее я сделал и вторую версию этого сочинения, специально для очень хорошего флейтиста Эркarta Хаупта из Дрездена, с которым до этого уже много работал. И в этой версии «In Deo speravit cor meum» мне даже больше понравилось. Поэтому теперь я предпочитаю, чтобы оно игралось с флейтой, а не со скрипкой.

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ДВУХ АЛЬТОВ, КЛАВЕСИНА И СТРУННЫХ (1984)**

Это был уже третий мой двойной концерт, и тоже одностанный.

Почему это сочинение возникло? Опять-таки по просьбе Юрия Башмета и еще Олега Кагана – они хотели сыграть его вместе. Но всё с самого начала складывалось как-то неудачно: Олег не раз пытался Юру организовать, но Юра... все разы срывал исполнение. И сколько потом мне ни предлагали на западе, причем очень хорошие исполнители, сделать мировую премьеру, и сколько я ни звонил Юре, ни говорил ему: “Юра! Вот мне предлагают премьеру сделать во Франции с такими-то исполнителями или в Германии”, – то он каждый раз отвечал: “Нет! Нет! Эдисон. Не надо никому его отдавать, я обязательно сыграю с Олегом. Обязательно. Пожалуйста, никому это сочинение не разрешайте играть”. Ну, и я, конечно, отменял все возможные исполнения. И в конце концов, это сочинение пролежало очень много времени, так что я уже и перестал надеяться, что оно когда-нибудь прозвучит со сцены.

А тут, совершенно неожиданно для меня, и по чьей инициативе мне тоже неизвестно (может, это была инициатива Льва Маркиза, я не интересовался), но в июне 1991 года вдруг состоялась премьера этого Концерта в Амстердаме<sup>157</sup>. Я о ней узнал уже позднее, уже после того, как даже вышла пластинка шведской фирмы BIS, которая, кстати, целиком была посвящена тому, что я написал для альты. Там была моя «Камерная музыка для альты, клавесина и струнных», «Эпитафия для камерного оркестра» и там же были записаны мои Вариации на тему хорала Баха «Es ist genug». И всё это в прекрасном исполнении, в прекрасной технической записи. Одно время я даже думал, что сначала Концерт был записан на пластинку, и только потом состоялась его премьера в Голландии, что вполне было возможно. Но потом я узнал, что премьера состоялась раньше. Но сам я его впервые услышал только с пластинки в исполнении этих замечательных голландских музыкантов

---

<sup>157</sup> 25 июня.

под управлением Льва Маркиза и этих прекрасных альтистов – японки Нобуко Имаи и голландца Петра Вале.

Концерт по манере письма, пожалуй, больше приближается к тем сочинениям, которые я писал для альты с большими составами, то есть к «Камерной музыке для альты, клавесина и струнных» и более поздним, чем он, Вариациям на баховский хорал «Es ist genug». Он не такой контрастный, не такой развернутый, как другие два моих двойных концерта, и здесь, пожалуй, намного больше мягкого камерного письма. И клавесин здесь и струнный оркестр в этом Концерте – камерные спутники солистов и совсем, практически, абсолютно не конфликтуют с ними по материалу. По форме он, практически, похож на все мои одночастные концерты, то есть это опять экспозиция *Lento*<sup>158</sup>, опять развивающая часть<sup>159</sup> и реприза. И в конце дается очень спокойная кода<sup>160</sup>...

### «ПРИХОД ВЕСНЫ»

(1984)

Это первое из моих сочинений, написанных не для вокального ансамбля *a cappella*, как, например, «Осень» на стихи Хлебникова, а для хора *acappella*.

Как возник этот цикл? Сначала я написал только первую часть, как отдельную хоровую пьесу, к дипломному экзамену моей дочки Кати, которая в тот год заканчивала хоровое отделение музыкального училища при Московской консерватории. И ею же она, кстати, потом дирижировала и на вступительном экзамене в консерваторию. Потом, поскольку Фета я очень люблю, мне как-то захотелось продолжить, перевести этот хор в многочастное сочинение, и я добавил еще несколько стихотворений Фета. И в результате, как видите, получился такой вот очень небольшой, хотя и пятичастный хоровой цикл *acappella*<sup>161</sup>.

Впервые это сочинение исполнил хор Валерия Полянского, по моему, 7 ноября 86 года на концерте в Большом зале консерватории. Но я был почему-то неудовлетворен тогда: не помню, почему у меня было такое ощущение, что что-то не получилось: либо цикл не удался, либо спели его не так... Не помню. И вот потом, где-то через полгода примерно исполнил его со своим хором студентов Московской консерватории Борис Тевлин. И я понял, что Полянский пел просто из рук вон плохо, абсолютно ничего не выучил, потому что, когда я услышал как тщательно Тевлин работает, как всё выстраивает, как делает все детали – это было совершенно другое сочи-

---

<sup>158</sup> Экспозиция с трехчастной репризной структурой.

<sup>159</sup> *Roco agitato* (со сто тридцать девятого такта по двести двенадцатый).

<sup>160</sup> Кода начинается с триста тридцать третьего такта.

<sup>161</sup> Время звучания цикла восемь минут.

нение. Я даже его не узнал. И я понял, что виноват здесь, к счастью, не Денисов, а Полянский.

Ну... это сочинение, оно где-то тоже – *hommage* “на полях”, так сказать... и для меня очень милое. Музыка здесь вся в основном прозрачная, поэтичная, легкая. Я, может быть, вам уже говорил, что, наверное, лучшие страницы своей оперы «Пена дней» я написал во время моих прогулок зимой на лыжах, когда совершенно один уходил в лес и специально выбирал места, где не мог встретить, практически, ни одного лыжника, ни одного человека – только полная тишина кругом и природа – всё это для меня всегда было очень важно. Так же, как вот раньше, в Сортавала я выезжал в пять утра, иногда в четыре утра, выезжал на лодке тоже совершенно один и сидел с удочкой, ловил рыбу (но потом мне стало её жалко и я перестал этим заниматься), или просто, сколько раз! я долго сидел по вечерам в лодке и смотрел закаты солнца... Закаты солнца! Я специально даже, помню, в течение целого месяца, каждый раз выезжал на середину озера смотреть эти закаты, потому что и они каждый раз были другими. И вот, очевидно, в этом цикле есть и какие-то очень важные для меня, глубоко интимные вещи, и есть вот эта моя любовь к природе.

### *СЕКСТЕТ*

(1984)

Секстет<sup>162</sup> был написан мной по заказу фестиваля в городе Челтенхэм – Англия. И там же состоялась премьера<sup>163</sup>. Исполнял Секстет замечательный английский ансамбль «Carpicorn».

Это сочинение очень близко по манере письма, по характеру музыки к Фортепианному квинтету и Кларнетному квинтету, которые были мною написаны чуть позднее, и еще, может быть, но в меньшей степени, к Квинтету саксофонному...

Секстет состоит из двух частей. Части исполняются без перерыва. Первая – спокойная, вторая – быстрая; в конце её возвращается материал первой части, как такая тихая-тихая кода. Но, по существу, это сочинение, по-моему, всё-таки, одночастное, то есть первая часть здесь как экспозиция, вторая часть – середина и вот эта кода как реприза и кода одновременно...

В целом манера письма здесь полифоническая и мелодическая, без всяких тембровых фокусов – все инструменты используются достаточно традиционно. Хотя, правда, есть моменты, где сам состав секстета трактуется не совсем обычно, а как сумма двух разных трио: трио духового и трио струнного. В особенности это проявляется в финале, но и здесь инструменты, всё-таки, чаще перекрещиваются, то есть образуют самые разные инструментальные связи.

---

<sup>162</sup> Для флейты, гобоя, кларнета, скрипки, альты и виолончели.

<sup>163</sup> 15 июля 1985 года.

Здесь нет какой-то программы, которую я мог бы выразить словами. В других моих сочинениях такие программы иногда есть, хотя я и не хотел бы их особенно афишировать, потому что это связано с какими-то личными страницами биографии, как вот в Скрипичном концерте, например, или во Флейтовом концерте, или в «In Deo speravit cor meum». Здесь этого ничего нет и нет никаких элементов и литературной программности. Здесь вся подкладка чисто музыкальная, то есть если какая-то программность и есть, то она вся внутри, она исключительно музыкальная.

« ТРИ КАРТИНЫ ПАУЛЯ КЛЕЕ»

(1985)

Это относительно небольшое<sup>164</sup> сочинение для солирующего альта и ансамбля из пяти инструментов: гобоя, валторны, вибратона, фортепиано и контрабаса. Написано оно было по просьбе альтиста из Большого театра, концертмейстера альтов Игоря Богуславского, и ему же посвящено.

Идея самого цикла возникла не сразу. Вначале Богуславский попросил меня написать какую-нибудь пьесу с несколькими инструментами для его сольного концерта в Малом зале консерватории. И я написал сочинение под названием «Диана в осеннем ветре». Это пьеса для концертирующего альта, вибратона, контрабаса и фортепиано. Но потом, где-то через год примерно или чуть побольше, у Игоря Богуславского и у меня, практически, одновременно возникла идея как-то продолжить этот материал: и ему, и мне захотелось, чтобы из всего этого получилось бы какое-то многочастное сочинение. И поэтому позднее, уже для его следующего концерта<sup>165</sup>, я и сделал такой вот цикл из трех пьес «Три картины Пауля Клее» для концертирующего альта и небольшой группы инструментов. «Диана в осеннем ветре» так и осталась первой пьесой, второй стала «Senecio» – пьеса для альта соло – это своего рода развернутая виртуозная большая и очень трудная, технически трудная каденция для солирующего альта, а третьей частью стала пьеса «Ребенок на перроне». Здесь я добавил еще два инструмента: гобой и валторну. И вот в таком виде сочинение и обрело свой законченный облик.

Цикл, в принципе, лежит в нити тех моих сочинений, которые так или иначе связаны с живописью. Пауль Клее – это очень оригинальный и большой художник. Один из тех, которые прекрасно чувствуют музыку<sup>166</sup>. И поэтому почти вся его живопись очень музыкальна. Моя реализация его трех картин – это не музыкальное описание, а прежде всего мои собственные музыкальные аллюзии на его живопись – иногда это только краска какая-то,

---

<sup>164</sup> Протяженность пьесы двадцать три минуты.

<sup>165</sup> Он состоялся 27 января 1985 года в Москве.

<sup>166</sup> Пауль Клее закончил швейцарскую консерваторию по классу скрипки, много выступал как скрипач, особенно в камерных ансамблях. Жена его также профессиональный музыкант, профессор консерватории и концертирующая пианистка.



близкая картине, а иногда это только какой-то момент общего движения, которое возникает тоже как аллюзия на движения в картине...

«Диана в осеннем ветре» – одно из таких мягких полотен Клее. У него есть и жесткие, есть и трагические, есть даже и просто страшные полотна, но есть и, напротив, очень поэтичные и полные воздуха. Вот эта картина как раз именно такая: в очень мягкой, слегка зеленоватой, краске угадывается изогнутый силуэт очень красивой женщины, и здесь же есть и мой любимый образ – осенние, летящие по ветру листья. И название картины – «Диана в осеннем ветре» – оно удивительно музыкально само по себе.

А вторая часть – «Senecio» – это очень странный портрет человека, весь составленный из квадратов разного цвета: разноцветные глаза, которые смотрят в разные стороны, разноцветные части лица – во всем этом есть для меня что-то очень тревожное, очень напряженное, неприятное – это, как лицо “живой куклы”. Поэтому и в пьесе, в её музыке, есть и определенная жесткость, и определенная нервность, и даже иногда как бы накапливается и при этом совсем не находит никакого выхода какая-то загадочная внутренняя напряженность.

Последняя пьеса – наиболее сюрреалистическая и наиболее страшная. Это пустой, чёрный, практически, мёртвый город и маленький ребёнок на железнодорожном перроне. Он весь в страхе, в ужасе, потому что весь город вокруг деформирован: все здания искажены, сдвинуты, сломаны – страшное состояние одиночества брошенного, забытого ребенка. Эта пьеса по языку наиболее жесткая и нервная; много элементов серийности, гораздо больше, чем в двух других пьесах; и здесь же возникают частые и большие отстранения от звуков музыкальных – появляются звуки “неживые”, то есть намеренно искаженные, деформированные. Здесь альт не солирует – он равноправен со всеми остальными инструментами, он только часть ансамбля. (Поэтому я даже предпочитаю, чтобы в третьей части альтист не стоял, а сидел, как и все остальные музыканты.) Тембр альты как бы растворяется в общей краске, теряется среди других тембров. И наоборот, в первой части (не говоря уже, естественно, обо всей второй части, которая целиком выстроена на сложнейшем соло альты) у него есть довольно большая сольная каденция и дуэт с вибратоном, и там же, кстати, есть и каденция самого вибратона (здесь некоторые моменты письма немножко предвосхищают то, что я сделал позже в большой пьесе «Черные облака» для вибратона соло), и довольно развернутая партия контрабаса в очень длинной коде (я здесь использую очень интересные краски натуральных флажолет контрабаса в глиссандо и не глиссандо), то есть в первой пьесе акцент делается в равной степени и на смешанных красках, то есть на ансамблевой манере высказывания, и на сольных выступлениях отдельных инструментов...

– Вы писали свое сочинение под впечатлением подлинников?

– Нет, к сожалению, нет. Я их увидел только через несколько лет

после премьеры. А когда я писал, то видел перед собой только репродукции.

...Мне хотелось бы, всё-таки, подчеркнуть здесь один очень важный для этого сочинения момент (в нем нет абсолютно никакой иллюстративности и искать её здесь – занятие совершенно бесполезное) – это всё время только образ-состояние, только образ-аллюзия и ничто другое. И если это, например, образ ветра, то здесь он совсем не такой, каким иногда бывает в других моих сочинениях – он уже не сухой и жесткий, как, скажем, в интермеццо «Улица» из оперы «Пена дней», и не леденящий душу, как в том же цикле «На снежном костре», а он здесь мягкий и как бы обволакивающий вас.

### «HOMMAGE A PIERRE»

(1985)

«Hommage a Pierre» – это пьеса типа «DSCH». Сочинялась она к шестидесятилетию Пьера Булеза, специально для концерта-сюрприза, который должен был пройти в его честь. Сам он ничего, естественно, не знал об этом. Просто близкие ему люди и музыканты обратились к ряду композиторов с просьбой сочинить что-нибудь по случаю его юбилея. И весь праздник этот проходил в Баден-Бадене, а сам концерт состоялся 31 сентября 1985 года<sup>167</sup>.

– Вы были на этом концерте?

– Был, но попал на него совершенно случайно, потому что буквально за два-три дня до этого рядом с Баден-Баденом играли мой Реквием, и вот поэтому у меня и оказался счастливый повод впервые приехать туда. Это, кстати, очень красивый город.

Пьеса писалась для относительно небольшого камерного ансамбля: две флейты, два кларнета, валторна, вибрафон, арфа, фортепиано, скрипка, альт, виолончель. Главное здесь – это валторна, которая, практически, всё время выступает как протагонист по отношению к другим инструментам. Большинство своих вступлений она начинает с ноты *b* – *си-бемоль*, то есть первой буквы фамилии Булеза. Это “точка”, вокруг которой вертятся все остальные ноты темы. Но в отличие от нее, вот эти вот звуки: *ми*, *ми-бемоль*, *ля* и *ля-бемоль*, они, как видите, уже не связаны так же напрямую с именем Булеза.

– Ну, почему же? И *e*, и *a* здесь тоже вполне уместны... А если, например, произносить его фамилию с мягким окончанием на *es*, вместо твердого “z”, то и *ми-бемоль* окажется при деле<sup>168</sup>...

---

<sup>167</sup> На концерте это сочинение Э. Денисова исполнялось ансамблем «Intercontemporain».

<sup>168</sup> P. Boulez.

– Вы знаете, просто зависть берет – до чего же могут додуматься теоретики. Ну, что ж... если вам нравится такой расклад, то пускай так и будет...

Пьеса написана очень просто, то есть совсем просто, она довольно мягкая по письму, поэтичная. Здесь же, кстати, мне удалось найти и новую инструментальную группу: вибрафон, арфа и рояль. Они часто выступают в этом сочинении как для меня совершенно новая тембровая комбинация. И это, может быть, в какой-то степени, уже превосходит то, что я потом сделал в своей иркамской пьесе «На пелене застывшего пруда» – там эти три инструмента тоже выступают как самостоятельная концертирующая группа...

Я знаю, что пьеса очень понравилась Булезу; об этом мне написал Николай Сноумен. И потом, у меня есть еще и другое свидетельство: я ведь до этого юбилейного концерта изредка переписывался с Булезом, но тогда все его письма были всегда написаны только на машинке, и при этом он давал обратный адрес только или ИРКАМа, или Баден-Бадена, где сам, практически, и не жил, а тут впервые он написал мне большое письмо и благодарность в нем от руки, – практически, первое письмо не на машинке, и впервые же он указал там свой настоящий домашний адрес и свой домашний телефон. Так что я понял, что Булез очень тронут был этой пьесой, что она ему понравилась. И кроме того, это была единственная из всех его юбилейных пьес, которую он иногда потом ставил в свои гастрольные концерты (например, в Америке) и сам дирижировал ею. Значит это сочинение было ему, всё-таки, симпатично.

– Вы посылали это сочинение на концерт в рукописи?

– Нет. Только копию.

А с самой рукописью всё получилось очень странно. Я, кстати, вспомнил, что он еще и очень просил прислать эту рукопись ему в подарок. И я, естественно, решил, что наиболее верно будет послать её через французское посольство дипломатической почтой. И вы представляете – эта рукопись потерялась. Булез до сих пор иронизирует, что она всё еще едет в одном из дипломатических чемоданов из Москвы в Париж. Так что она, как и некоторые другие еще мои рукописи, потерялась видно навсегда.

### **«ПЕЙЗАЖ ПРИ СВЕТЕ ЛУНЫ»**

**(1985)**

Это пьеса, о которой можно и не говорить. Небольшое, пятиминутное сочинение для кларнета и фортепиано, одна из немногих моих вещей, так называемого, концертно-педагогического репертуара. Написано оно было по просьбе парижского издательства «Bilaudaut».

«Пять каприсов Паганини» для скрипки и струнного оркестра написаны мной по просьбе Олега Кагана – замечательного нашего скрипача. У него как-то возникла идея сыграть со струнным оркестром самые исполняемые из каприсов Паганини. Мы работали параллельно: у него были свои предложения, у меня свои – в общем, вместе выбрали эти пять пьес. И точно я помню только, что первый каприс выбрал он, а последний выбрал уже я.

В целом сочинение образует своеобразный цикл с определенной внутренней динамикой. Она как бы изначально заложена, с одной стороны, и в самом материале этих каприсов, а с другой – и в самой логике их выстраивания по отношению друг к другу.

Общая идея здесь несколько иная, чем в той же моей Партите, где я опираюсь на тематизм скрипичной партиты Баха ре минор. Там, как вы знаете, баховский материал у меня постоянно варьируется и не только в оркестровой партитуре, но и в партии скрипки, причем в последней – вплоть до серьезной деформации и даже стилистической, а здесь, в партии скрипки, я не изменил ни одной ноты Паганини, не убрал ни одного его такта. Но в оркестре, правда, бывает по-разному. В первой пьесе, например, больше просто расшифровки тех гармоний, которые как бы подразумеваются в мелодическом материале этого каприса, и оркестр здесь только аккомпанирует, а в других же пьесах, наоборот, материал, который я написал сам, он становится здесь основным, ведущим, и скрипач как бы играет только какую-то мелодическую фигурацию на его фоне, хотя, на самом деле, как я уже сказал, это абсолютно неизменяемые каприсы самого Паганини. Последний же каприс было делать особенно интересно потому, что на него писали чуть ли не все на свете: и Рахманинов писал на него, и Брамс писал на него, и Лютославский, и многие другие. И я думаю, что сделал это абсолютно по-своему.

Цикл этот, когда он игрался и играется сейчас, всегда имеет большой успех у публики, потому что в таком варианте эти каприсы хуже не стали, и по-моему, даже они стали просто лучше от этого.

Премьера прошла в Москве<sup>169</sup>. Прошла прекрасно. Солировал Олег Каган, а дирижировал Саулус Сондецкис – очень профессиональный и хороший музыкант, правда, не всегда достаточно артистичный, и очень милый человек.

## **ДУЭТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И АЛЬТА**

**(1985)**

Это маленькая шестиминутная пьеса. Она не имеет большого значения для меня. А сочинена она была вот по какому случаю: первая жена мое-

---

<sup>169</sup> 5 февраля 1986 года.

го сына Дмитрия, тоже, как и он, студентка консерватории, она должна была как-то по камерному классу играть небольшое сочинение для двух исполнителей, и вот у них-то и возникла как раз идея, чтобы я что-нибудь написал специально к её экзамену или концерту (я сейчас не помню точно), где бы они играли вдвоем. И я написал этот «Дуэт для флейты и альтя».<sup>170</sup>

– В нем, кажется, нет никаких монограммных хитросплетений?

– Нет, нет, нет. Ничего там такого не было.

## «HAPPY END»

(1985)

Это сочинение я написал по просьбе Лилианы Исакадзе, специально для её фестиваля, который назывался «Музыканты смеются». Вначале я хотел отказаться, но потом подумал, почему не попробовать, тем более что в таком ироническом жанре никогда раньше не писал. Но она так и не сыграла его.

– Было недостаточно смешно?

– Не знаю... Может быть, и по этой причине.

Но потом это сочинение довольно много игралось и продолжает играть в разных странах. И у нас его, кстати, очень хорошо сыграли на премьере<sup>171</sup>, и потом еще не один раз и лучше всех ансамбль «Amadeus», которым руководил Валя Зверев. Он оказался талантливым дирижером. Единственный из духовиков действительно талантливый дирижер.

Эта пьеса является своего рода пародией на Concerto grosso: здесь почти такая же концертирующая группа – две скрипки, виолончель, контрабас (альта нет) и оркестр струнных; манера письма тоже близкая немножко к этим концертам, но сам материал, особенно вторая тема, очень несерьезный. И поскольку сочинение задумывалось как ироническое, то я решил здесь сделать элемент такой дружеской как бы пародии на concerto grosso Альфреда<sup>172</sup> (я об этом даже специально думал, когда писал пьесу): поскольку он часто брал музыку из своих фильмов и вставлял её в свои серьезные concerto grosso, то и я решил: чем я хуже, возьму и использую здесь музыку из своего фильма. Я взял тему, самую дешевую голливудскую тему из кинофильма «Идеальный муж», тем более, что там как раз, как на заказ, есть типичный такой вот happy end, и использовал её здесь как вторую тему. Но эта и другие темы – они все при этом сделаны в неоклассической почти фактуре.

Но вообще, это сочинение абсолютно несерьезное. В нем нет никакой настоящей подкладки.

---

<sup>170</sup> Концертная премьера состоялась 28 марта 1990 года в Москве. Солисты – Дмитрий Денисов и Игорь Богуславский.

<sup>171</sup> Премьера состоялась 4 декабря 1989 года.

<sup>172</sup> Альфред Шнитке.

Эта опера мне была заказана Геннадием Рождественским...

Я в то время еще совсем не знал, что Пикассо вообще писал что-то кроме своих картин, а тут вдруг «Галлимар» издал большое собрание его литературных работ и среди них две пьесы: первая – «Желание, пойманное за хвост» и вторая – вот «Четыре девушки». Ну, и, конечно, Геннадий тут же мне подсунул одну из них: «Прочитай, – говорит, – я очень хочу, чтобы ты написал на этот сюжет оперу... одноактную». И одновременно, кстати, попросил меня сделать еще и редакцию оперы «Аполлон и Гиацинт» Моцарта, то есть, во-первых, ужать её в один час, и, во-вторых, ни мало ни много, написать все каденции, поскольку у Моцарта они ведь только указаны и должны импровизироваться певцами, а сегодняшние певцы этого уже давно не умеют делать. И кроме того, – это тоже была идея Генки (у него замечательные идеи бывали всегда), ведь в этой опере всё основное действие происходит в речитативах – арии здесь почти все вставные, а речитативы эти написаны под basso continuo, то есть там ничего и нет, кроме аккордов – так он попросил, чтобы я написал все речитативы с оркестром. И я проделал всю эту огромную работу: ужал и оперу до часа, и написал все каденции, и сочинил, практически, заново все речитативы, а он, в конце концов, так и не поставил ничего! Хотя ему хорошо было известно, что делал я всё, зная, что во втором отделении концерта после «Аполлона и Гиацинта» будут обязательно «Четыре девушки». И для меня это была бы идеальная комбинация; то есть если когда-нибудь она состоится, то будет просто идеально. А если её нет, то трудно понять, например, почему в пятой картине моей оперы вдруг идет целый пучок цитат из «Аполлона и Гиацинта», совершенно неожиданный веер таких цитат – мой поклон дорогому для меня Моцарту. И в результате всей проделанной работы эти две оперы очень хорошо сочетаются вместе. Но Геннадий тут поругался со Светлановым и почему-то аннулировал концерт. Хотя идеи постановочные у него здесь тоже были замечательные: снять шесть рядов партера в Большом зале консерватории, сделать на их месте интересные декорации (он даже уже и художника хорошего нашёл), пригласить балетмейстера для постановки больших танцевальных кусков, которые есть в опере... И еще у него была очень хорошая мысль: ввести в оперу разные пантомимы в виде интермеццо, во время которых бы ттец на авансцене кратко рассказывал, о чем говорят персонажи в этих пантомимах. В общем идеи были отличные. Но вот всё сорвалось почему-то...

Пикассо – испанец, живший во Франции. Написал он эту пьесу всю на французском языке в Экспровансе. Я сочинил оперу, естественно, на оригинал, потому что никакой перевод никогда не даст того, что есть в подлиннике. Пришлось, правда, вырезать отдельные и довольно крупные фрагменты, но в остальном материале фактически нет никаких изменений... Правда, еще я добавил три стихотворения в конце чет-ных картин: во второй

картине я ввел хор за сценой (маленький такой, камерный ансамбль век на двенадцать-шестнадцать, не больше) – это тихий заключительный хор на стихи Рене Шара, а в финале шестой картины ввел еще два хора, но на стихи уже Анри Мишо.

– А зачем вам понадобились эти введения?

– Почему я это сделал? Потому что текст Пикассо иногда, всё-таки, чуть-чуть жестковат... суховат даже и мне тут просто не хватало какой-то человечности что ли, поэтичности. А эти стихи очень поэтичны и очень интимны. У меня такое уже, как вы знаете, было в Реквиеме, где я тоже расширял литературное пространство за счет разных введений...

Обе оперы написаны, практически, для моцартовского состава оркестра: две флейты, один гобой, два кларнета, один фагот, одна труба – ну, в общем, маленький такой духовой состав и небольшая струнная группа – человек двадцать, примерно. Правда, партию оркестра в «Аполлоне и Гиацинте» я делал, в отличие от всего остального моцартовского материала, уже далеко отступая от самого Моцарта, – там даже есть гармонии, которые Моцарт никогда бы и не смог написать. А в языке «Четырех девушек», за исключением только таких вот маленьких, летящих как бы аллюзий, цитаты из Моцарта, они здесь неожиданны сами по себе, но, по-моему, вполне естественно вписываются в остальную музыку, где уже нет совсем никаких элементов неоклассического письма, то есть ни моцартовской фактуры, ни, тем более, моцартовских гармоний, ни каких других – ни прямых, ни косвенных – аллюзий. Но тем не менее вся манера музыкальной речи в моей опере всё равно очень близка моцартовской, потому что в ней тоже нет никакой тяжести: там ничто не давит – музыка как бы летит и всё голосоведение исключительно легкое.

Практически, это камерная опера или опера-ансамбль, или даже опера-квартет, где есть только два сопрано и два меццо; и еще это “опера-игра” четырех юных девочек, почему мне и очень хочется, чтобы певицы здесь, если можно было бы всегда находить таких певиц, были не старше двадцати лет, то есть где-то на пределе двадцати-двадцати одного года.

В опере нет никакой драмы и никакого напряжения – только всё время свет и очень много света. О нем, кстати, часто говорится и в тексте пьесы, и в одном месте есть даже слова самого Пикассо, что “вся сцена должна залиться здесь светом”. Конечно, там есть некоторые и довольно жесткие музыкальные введения. Например, во второй картине, где происходит эта игра в жертвоприношение Козы, но все они очень короткие и, в принципе, совсем ненастоящие как бы, потому что всё это только фантазии, выдумываемые девушками по ходу игр.

В опере шесть картин, и идут они около часа. Здесь нет никакого привычного оперного сюжета – только игра-пение, только игра-танец. Всё это постоянно происходит в одном и том же саду: то при свете луны, то при свете солнца, то под дождем. Девочки всё время выдумывают

вые игры и иногда причем совершенно неожиданные – полудетские и полувзрослые одновременно. Это как бы такой переходный мир, когда девушка еще не стала женщиной, но она уже и не ребенок, и её восприятие пока еще очень светлое, детское, хотя, вместе с тем, в нем много уже и чисто женского: здесь много разговоров о любви и много рассуждений, которые похожи на мысли совершенно взрослых людей.

Для меня тут есть и определенные аллюзии с тем периодом Пикассо, когда он вдруг начал писать совсем легкие рисунки, в которых так мало линий, где ничто не деформировано, – только вот красивые обнаженные женские силуэты на фоне каких-то, иногда почти греческих, пейзажей. И мне казалось, что эта пластика обнаженного тела абсолютно необходима и в опере. И она тоже здесь должна излучать свет. И здесь не должно быть ничего чувственного, как нет этого и в музыке. Вот если вы возьмете музыку оперы «Пена дней», то там этой чувственности много. А здесь её нет. Но зато есть легкость и игра света... везде. У Пикассо больше половины пьесы девушки играют абсолютно обнаженными. И мне кажется, что в этом нет ничего ни пошлого, ни грязного, ни порнографического. Это всё совершенно другое. Это поэзия красоты тела, красоты исчезающей, красоты тончайшей. Это... поэзия только нежных и только целомудренных движений и больше ничего...

Весь сюжет построен на игре и на декорациях. В пьесе Пикассо очень часто – вдруг страница или больше – нет никакого текста, а только подробнейшее описание декораций, которые придумывают и создают на сцене сами девочки. Причем это могут быть совершенно детские как бы декорации: девочки то лазают на деревья<sup>173</sup>; то сидят и беседуют в какой-то большой клетке, которая стоит посреди сцены<sup>174</sup>; то они расстилают там разн-ые голубые тряпки, придумывая, что это озеро... раздеваются, купаются в нем<sup>175</sup>; то они вдруг играют в жертвоприношение и как бы убивают Козу – отрубают ей голову, а затем вырывают у нее сердце<sup>176</sup> и так далее<sup>177</sup>. То есть, по существу, всё это, что мне тоже, кстати, очень понравилось у Пикассо, выстраивается здесь, как настоящий детский мир, как настоящая чистая и светлая фантазия ребенка...

---

<sup>173</sup> Первая картина, где девушки играют в саду, смотрят на кота, птиц, цветы и деревья.

<sup>174</sup> Третья картина.

<sup>175</sup> Четвертая картина: На сцене наступает ночь. Девушки купаются в голубом озере, окруженном цветами, и говорят о любви, жизни и смерти.

<sup>176</sup> Вторая картина.

<sup>177</sup> Пятая картина: Девушки читают письмо, полученное ими от старой служанки. Шестая картина (последняя): Ночь. Девушки ложатся на землю и засыпают. В конце картины хор «Во влажном тумане дыхания молодой девушки я занял место».



Но многое из этого, к сожалению, в опере ускользнуло в тех станках, которые уже состоялись в России<sup>178</sup>... В том числе и из-за этой боязни обнаженного тела.

По-настоящему опера, конечно, еще не поставлена. И очень жалко, потому что Геннадий Рождественский мог бы это сделать очень хорошо.

– А нельзя её поставить во Франции?

– Можно конечно... Но тут еще трудность в том, что у Пикассо огромное количество наследников. Огромное! Причем все они находятся друг с другом в ужасных отношениях. И иногда бывает так, что шесть наследников разрешают, а седьмой говорит “Нет!”, и поэтому они никогда не могут ни о чем договориться...

Были однажды попытки поставить оперу в Бонне: уже начались репетиции и уже костюмы были готовы... почти; потом еще – в Лондоне, в Страсбурге, но! ни одна из них не была реализована из-за несогласия наследников.

– Это напоминает мне историю с третьим актом «Лулу» и вдовой Берга...

– Да таких же примеров, Дима, масса. Огромное количество. Ведь пока, скажем, не умерла Елена Вайгель, которая не разрешала исполнять мои «Пять историй о господине Койнере», так они до этого дня и не могли тоже прозвучать нигде. Она ведь всё время носилась с мыслью, что Брехт ни с кем не хотел работать, кроме Эйслера, Курта Вайль или еще вот с Дессау, и поэтому значит никто другой, кроме этих умерших, хороших, конечно, композиторов не имеет право писать музыку на тексты Брехта. Так что у каждого наследника свое.

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ**

**(1986)**

Концерт для гобоя с оркестром написан мной по просьбе Хайнца Холлигера и ему же посвящен.

Премьера Концерта состоялась в марте 86 в Кёльне<sup>179</sup>. Причем здесь Холлигер выступал не только как гобоист-исполнитель, но еще и как композитор и даже как оркестровщик, потому что в первом отделении шли его собственные сочинения, а во втором – сначала мой концерт и в конце – его оркестровки некоторых сочинений Листа.

По просьбе Холлигера в конце концерта я ввел специальное соло английского рожка: он очень хотел играть здесь на двух инструментах (естественно, не одновременно, а последовательно). Сейчас многие исполнители почему-то любят играть сразу на нескольких инструментах в одном сочине-

---

<sup>178</sup> Премьера состоялась в Москве 24 мая 1990 года (театр «Форум», дирижер Михаил Юровский).

<sup>179</sup> 4 марта 1986 года.

нии. Но мне кажется, что это всегда трудно – всё-таки, у каждого инструмента свой тембр и для каждого нужна своя техника игры и, конечно, своя музыка. Вот и у английского рожка тембр не такой, как у гобоя, поэтому мне тоже пришлось сочинять немножко разный материал. И пошел я на такую смену только в конце финала – то место, где единственный раз у меня звучит цитата из православного песнопения «Свете тихий». Это тема, кстати, к которой я возвращался несколько раз: еще раньше в музыке к «Преступлению и наказанию», и затем в большом семнадцатиминутном акапелльном хоре на православный литургический текст «Свете тихий».

Концерт этот близок Кларнетному моему концерту и, в частности тем, что в нем тоже преобладает лирическое состояние. Особенно в крайних частях. Эти же части несут и основную драматургическую нагрузку, а вторая – она не лирическая – имеет функцию, скорее, интермедийную.

Концерт трудный... Очень трудный. Но в нем нет такого уж явного виртуозного, концертирующего начала. Это трудность больше смыслового порядка: здесь много внутреннего напряжения, много глубоких монологических высказываний. И в этом он, пожалуй, стоит ближе к Виолончельному концерту, то есть продолжает линию того, что можно было бы назвать “концерт-монолог”.

Что же касается самого языка, самой манеры письма, то он, в общем, очень близок и этим сочинениям, и всем другим концертам, которые написаны недалеко от него. Так что с техникой здесь, по-моему, всё ясно...

Это было очень хорошее исполнение. И дирижировал очень хороший музыкант – Матиас Бамерт, который сейчас является директором фестиваля в Люцерне.

## ***ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ШУБЕРТА***

***(1986)***

Вариации на тему Шуберта для виолончели и фортепиано писались мной как эскиз финала Альтового концерта. Сочинены они где-то в феврале 86, по-моему, а Концерт – чуть позднее – в августе того же года. Я как раз обдумывал идею этого Концерта, потому что он мне был уже заказан тогда, а тут ко мне обратился виолончелист, очень хороший виолончелист, Александр Рудин с просьбой написать какую-нибудь пьесу для концерта, который он делал вместе с Владимиром Сканами в Малом зале консерватории. Концерт был целиком шубертовский, где Рудин играл всё, что написал Шуберт для виолончели, а остальную программу заполнял тем, что играл четырехручные шубертовские сочинения вместе со Сканами (Рудин к тому и хороший пианист... очень). И вот нужна была здесь одна пьеса, которая бы шла не от Шуберта, но была бы с ним связана. И я специально сочинил такие вот Вариации для виолончели и фортепиано на тему самого Шуберта<sup>180</sup>. Они, как

---

<sup>180</sup> Тема из ля-бемоль-мажорного Экспромта Шуберта.

оказалось в процессе исполнения, великолепно легли в эту программу. И были прекрасно ими сыграны.

— Вы заранее знали, что в Альтовом концерте это обязательно будет финал и обязательно вариации?

— Честно говоря, знал. Это был просто первый эскиз финала в варианте виолончель и фортепиано... и, кстати, редкий случай для меня, когда я пишу что-то для одних инструментов, а потом переделываю совсем для других.

— Но материал Концерта, по-моему, очень отличается от этой пьесы...

— Конечно отличается. Там многое абсолютно пересочинено. Это был примерно тот же процесс, который я проделал, превратив «Знаки на белом» в пьесу для оркестра «Колокола в тумане», примерно такая же степень деформации, то есть, фактически, взят только каркас, а музыка внутри наполнена уже совсем другими красками. Но начало и конец сохранены. Особенно конец.

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ**

**(1986)**

Вот эти вот два концерта – Скрипичный концерт и Альтовый, а по ходу наших разговоров я как-то стал постепенно всё расставлять заново, они имеют для меня, пожалуй, наибольшее значение. Это те концерты, которые одинаково мне кажутся лучшими, хотя они и очень разные.

Альтовый концерт просил меня написать Башмет. Здесь получилось так: когда в Москву приехал директор берлинского фестиваля «Berliner Biennale», то он сказал, что они хотели бы дать мне заказ для «Berliner Biennale – 86», и сразу же спросил, что я хотел бы написать для оркестра; я ответил, что напишу концерт для Башмета с условием, что он будет заранее приглашен на этот фестиваль. Они сразу же поддержали эту идею и дальше всё получилось как-то легко и довольно быстро. Кончил я Концерт в августе, а уже второго сентября, если не ошибаюсь, он уже был исполнен в Берлине.

Башмет играл его очень хорошо. Очень! И дирижер был хороший – Шарль Дютуа, и оркестр – «Молодая немецкая филармония» – это был оркестр, состоящий только из молодых исполнителей, играл тоже хорошо. Единственно, что было плохо, что мой Концерт был исполнен вместе с Восьмой симфонией Шостаковича. Это была большая ошибка руководителей фестиваля, потому что ему такое соседство просто противопоказано. Его можно играть и с Брамсом, и с Чайковским, и с Моцартом, и с Шубертом, с кем угодно, даже с Мусоргским, но только не с Шостаковичем. Эти сочинения ставить вместе нельзя, ни в коем случае... Это просто разрушило всё...

Концерт большой, четырехчастный. Вот, если я не ошибаюсь, то берлинское исполнение шло тридцать восемь минут, а в Будапеште, когда дирижировал его Рождественский, там было сорок две минуты.

В целом концепция Концерта близка к концепции традиционного сонатно-симфонического цикла. Первая часть – быстрая, она выполняет функцию сонатного аллегро. И хотя здесь есть тоже вступление, экспозиция и разработка, и реприза, и кода, но это, конечно, никакая не классическая сонатная форма. И это та моя уже обычная манера письма, где всё сплавлено вместе: и мелодическое моё письмо, и тембровое моё письмо, и ритмическое... в общем всё; и здесь уже одно, практически, абсолютно неотделимо от другого. Мелодизм важен, но не менее, а иногда и значительное более, важна краска, тембр... Вторая часть – медленная и написана только для струнного оркестра. Третья часть – очень небольшое интермеццо, которое вводит и новые гармонические краски, и новые инструменты, и новое письмо, которых совсем не было почти в предыдущих частях. И кроме того, это и единственно виртуозная, концертирующая часть во всем сочинении. Ну, а финал, как это часто бывало в старые времена концерта, – мои любимые вариации. Я взял тему Шуберта из его ля-бемоль-мажорного Экспромта<sup>181</sup>.

Вообще Концерт написан трудным языком. Но несмотря на то, что здесь очень много концертирования и виртуозного письма, всё-таки, в нем, также как и в некоторых других моих концертах (например, в Гобойном и Кларнетном концертах), преобладает музыка тихая и поэтичная.

Весь Концерт строится так, что центром, таким психологическим его центром, оказывается финал, то есть вариации на тему Шуберта. И вот тема Шуберта, если вслушиваться внимательно... очень внимательно, она не интонационно, а именно психологически долго и очень медленно подготавливается в музыке всех предыдущих частей. И поэтому-то она здесь так естественно и возникает... Тема вся изложена хорально. Это такой тихий мажор... мажор очень грустный... такая вот как будто ностальгия, прощание с жизнью. ля-бемоль-мажорный Экспромт – ведь одно из последних сочинений Шуберта. Эта хоральность и это настроение его – они готовятся и характером моей музыки, и даже ритмически довольно точно и довольно определенно подготавливаются еще во второй части. Эта часть исключительно мелодичная, всё время играют только одни струнные, и здесь же есть очень красивое соло первой скрипки в паре с альтом, а в самом конце... начиная вот с этого места<sup>182</sup>, количество мелодических голосов становится всё больше и больше – только у первых скрипок здесь, как видите, уже девять самостоятельных голосов... А третья часть Концерта временно разрушает общую линию: создает большой контраст и уводит вас в совершенно другой мир. Это небольшое, но очень напряженное интермеццо... прослойка между двумя медленными частями – второй и четвертой. Мелодизм здесь полностью исчезает... В основном пуантилистический и еще часто сонорный материал. Альт играет всё очень нервно и очень напряженно. Это настоящее виртуоз-

---

<sup>181</sup> Ля-бемоль-мажорный экспромт ор. 142.

<sup>182</sup> Сто девятый и сто десятый такты.

ное скерцо из таких вот острых, колючих, отдельных нот и из очень быстрых и нервных пассажей, которые, кстати, несколько аналогичны здесь тем нервным вторжениям скрипки, что разрушали тему «Прекрасной хи» в финале моего Скрипичного концерта. Но здесь такого разрушения нет. Наоборот! В конце интермеццо постепенно выстраивается странный, тихий, мягкий такой двенадцатитоновый кластер, который охватывает все струнные, и на фоне этого двенадцатитонового аккорда челеста, которая до этого абсолютно молчала и во второй части, и в третьей части, точно (ни одна нота совершенно не изменена ни в правой, ни в левой руке) и просто играет тему Шуберта; затем медленно входит кларнет с контрапунктами и этот аккорд начинает исчезать: тема как будто выплывает из какого-то сонористического облака, которое её окутывало, и в конце, когда это облако совсем растаивает, она звучит в чистом своем виде, но уже у солирующего альта и у оркестра.

Вариации четвертой части не являются, собственно, вариациями в прямом смысле слова. Это вариации не в области формы, а вариации в области каких-то, если хотите, духовных смен, и даже смен концепционных. Это что-то подобное идее “Автоматических вариаций” в моем Реквиеме, когда ребенок, рождающийся от отца и матери, естественно что-то вбирает от них в себя, что-то в себе повторяет, но он при этом всегда уже новый человек. И поэтому всё развитие музыки в финале дальше идет по пути постепенного вытеснения материала Шуберта и подмены его другим материалом, другой музыкой. Как видите, тема Шуберта здесь то оплетается разными подголосками и как бы дробится на отдельные свои элементы, то есть то выступает уже совсем деформированной, то... появляется снова как какое-то далекое хоральное видение, которое звучит как бы совсем из другого мира, а то и вообще исчезает, и постепенно почти забывается, – с этого момента начинается длинная каденция альта соло, но когда она заканчивается – вдруг снова реприза, настоящая реприза темы Шуберта. Это как раз то, что некоторых, не очень умных, критиков, приводит в полное недоумение: почему, дескать, Денисов заканчивает Альтовый концерт не своей музыкой, а музыкой Шуберта. А вот то, что в том же Скрипичном концерте всё происходит наоборот – это почему-то недоумения не вызывало. Но ведь и там, и здесь, есть свои определенные и разные внутренние программы. Если, вот, в Скрипичном концерте появление челесты с темой из «Прекрасной мельничихи» тоже носило характер видения, появляющегося из другого мира, видения как какого-то символа вечной красоты, который скрипка разрушала своей музыкой, уничтожала, размывала... и то же делал оркестр, то здесь наоборот!.. это всё остается!.. это не искажается, не исчезает, не размывается, а как раз доминирует – тема тихо звучит, на трех пиано... но всё время остается Шуберт – этот символ вечной красоты, символ искусства, если хотите, и, конечно, это символ того, что никогда не умирает ни в жизни, ни в музыке – символ чистой высокой любви.

Этот принцип вариаций проходит у меня, кстати, во многих и других сочинениях: и тех же Вариациях на тему Генделя для фортепиано, о которых мы еще будем говорить, и в тех же виолончельных Вариациях на тему канона Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» – «Смерть – это долгий сон» (но там это было, пожалуй, в первый раз), и еще в Вариациях на тему хорала Иоганна Себастьяна Баха «*Es ist genug*» для альта и фортепиано, о которых мы уже говорили...

– Такая духовная концепция, по-моему, близка финалу малеровской «Песни о земле», где есть, в частности и такая же чистая челеста, и такой же мажор, который тоже весь буквально окутан ностальгией и той же грустью, что и мажор Шуберта в его Экспромте или ваш мажор в финале Альтового концерта...

– Я конечно об этом не думал, когда его писал, но вы совершенно правы. Здесь много общего... много. Я бы сказал, что это достаточно общая «человеческая программа».

– А как сложилась дальше судьба Концерта?

– А как и должна была сложиться: чем лучше твое сочинение, тем меньше его играют. Башмет его играл мало. После Берлина сыграл на «Московской осени». Но это исполнение было ужасное. Юрий прилетел на концерт из какой-то своей дальней зарубежной поездки, прямо в тот же день явился на репетицию с огромным опозданием и успел проиграть на ней только первую часть, так что все остальные части и он, и оркестр, практически, играли с листа. К тому же и оркестром дирижировал Володя Зива, который вообще никогда это сочинение не играл<sup>183</sup>. А как можно исполнять Концерт в зале Чайковского на публике, не прорепетировав его ни разу?.. Правда, потом, в Будапеште Башмет сыграл его хорошо. Но в этом была уже и очень большая заслуга Рождественского. Геннадий, конечно, выдающийся дирижер, замечательный дирижер. Тем более что и в Будапеште тоже произошла странная история – я об этом узнал позднее от венгров, которые вначале и не хотели мне ни о чем говорить. Там мой концерт – его венгры слышали по радио из Берлина – очень понравился, и они поставили его в свою программу, договорились с Рождественским, а тут Юра категорически почему-то уперся: Денисова играть не буду и просил поставить вместо моего Альтовый концерт Шнитке. Но когда венгры сказали, что вообще отменят всё, то он вынужден был согласиться... так что играл он против своего желания. И с тех пор больше нигде его не играл. А другие альтисты как-то до него еще и не добрались. Хотя мне казалось, что хороших альтистов, которые могут справиться с этим материалом, немало. Тем более что, как мне кажется, вообще хороших концертов для альта, практически, еще не было. Во всяком случае, я не знаю ни одного такого концерта. Потому что, скажем, Концерт для альта Бартока, несмотря на всю мою любовь к этому компози-

---

<sup>183</sup> Оркестр Дмитрия Китаенко.

тору, это слабое сочинение, которое он, кстати, и писал, когда был очень тяжело болен.

Потом я сделал версию своего Концерта по просьбе саксофониста Клода Делянгля – версию для альтового саксофона с оркестром. И как раз в этом варианте он играет сейчас довольно много. Но вот, знаете, здесь возникает всё время одно и то же любопытное для меня обстоятельство: если я пишу сочинение для одного инструмента, то совсем не могу его сам слышать в переложении для другого инструмента. Мне кажется, что у меня настолько всё связано с определенным тембром каждый раз, что играть одно и то же сочинение на другом инструменте просто невозможно.

И в общем, я, всё-таки, очень рад, что написал свой Альтовый концерт. И берлинская премьера в исполнении Юры была просто замечательной. Он для меня – самый лучший альтист... и я очень люблю это исполнение.

### **«В ВЫСОТЕ НЕБЕС...»**

**(1986)**

Это сочинение для голоса и камерного оркестра. Я его написал к десятилетнему юбилею ансамбля «Intercontemporain» и по их же заказу.

Стихи Жоржа Батай – одного из самых больших, самых странных и загадочных, но и малоизвестных еще писателей Франции. Это был исключительно интеллигентный и высоко образованный человек. Удивительно яркая и неповторимая личность. Он очень долгое время был запрещен, потому что то, что он писал, во всяком случае, многие из его романов, всё это долгое время считалось почти порнографическим. Стихи – их у него написано мало – я взял не из его романов, а из его книги, философской книги, которая называется «Внутренний эксперимент». В ней нет ничего личного – только о человеке, только о Боге, о смерти – о ней особенно много... и вот посреди этой прозы вдруг вклинивается то одно, то другое стихотворение. Правда, и его проза, она сама по себе, тоже стоит где-то на грани с поэзией... Я взял некоторые из этих стихов и, кроме того, ввел еще один кусок его прозы, который называется «Голубизна неба...».

«В высоте небес...» написано для тенора и восемнадцати инструментов. Правда, в Париж на премьеру была приглашена почему-то певица из Лондона – Мари Анжель, хотя лучше всего, поскольку тексты очень мужские, чтобы оно исполнялось тенором. Но вот до сих пор, к сожалению, это сочинение еще ни разу не было исполнено в правильном составе.

– А как прошла премьера<sup>184</sup>?

– Ансамбль играл прекрасно, но Мари Анжель – она австралийка по происхождению – ни одного слова по-французски не знала, поэтому с про-

---

<sup>184</sup> 11 мая 1987 года. Дирижер Петер Этвош.

изношением были сплошные мучения, и я не понимаю до сих пор, зачем они так поступили.

В сочинении двенадцать небольших частей – тексты очень короткие. И между отдельными частями есть еще интермедии.

Практически, этот цикл, в той или иной степени, связан со всеми другими моими вокальными циклами. Хотя структурно, может быть, больше всего с «Солнцем инков», потому что и там и здесь, в частности есть такая вот как бы сплошная линия интермеццо, и где-то функции этих интермеццо почти аналогичны, то есть примерно имеют общий тип структуры и общий тип драматургии.

Главная тема цикла «В высоте небес...» – это тема, которая у меня, к сожалению, наверное, во всех сочинениях повторяется – тема смерти. Она есть почти везде, почти во всех моих сочинениях. И я сейчас почему-то сразу вспомнил тексты «Осенней песни» (об этом, по-моему, мы еще не говорили). Там первое, с чего всё начинается в ней – это такие странные вдруг шумы в оркестре и слова певца, обращенные к певице, когда он говорит, что слышит страшный где-то звук, как будто заколачивают чей-то гроб...

Музыка здесь очень духовная, человеческая. Всё в ней – это как видение жизни, устремленной в небеса. Но эти небеса выше всякого голубого неба над нами. Это то последнее из небес, где только ангелы, ангелы и... Музыка, в основном, тихая. В ней гораздо меньше эффектного звукового письма, чем в тех же «Плачах», чем в «Солнце инков» и даже, чем в «Итальянских песнях». Она гораздо более интимна и почти вся написана полутонами, без больших драматических каких-то кульминаций, взрывов; всё письмо в основном исключительно мягкое...

Здесь почти в каждой строчке текстов, во всех поэтических образах очень много символики. И эти поэтические символы буквально пронизывают всё; именно за ними, практически, скрывается всё содержание цикла. Один из важнейших здесь – это, конечно, “голубизна небес” – она здесь символ духовной красоты и такой же духовной чистоты, как и в «Голубой тетради». И все поэтические понятия здесь так же символичны, как те же, скажем, образы у меня в балете «Исповедь»: “О! Мое Горе! Дай мне руку, уйдем от них...”; или, вот дальше, образ “Умиращее солнце под аркой...” и так далее. Но как и в «Осенней песне», особенно в её последней части – «Сосредоточенность», в «Высоте небес...», всё-таки, преобладает удивительно какой-то человеческий и образно необычайно светлый текст.

Здесь есть и важная инструментальная идея – это партия гобоя в одном из номеров, где он используется в той же примерно функции, в которой он использован в заключительном хоре из оперы «Пена дней» – это идея такого вот пастуха, который ведет наше людское стадо, то есть фактически образ Христа.

– Чье исполнение вам понравилось у нас в стране?



– Наверное, Илмара Лапиньш, который его играл и в зале ского и в Томске. Но опять-таки в “женском” варианте, хотя и в нем было много хорошего. Но всё же, по-моему, это сочинение так еще и не было исполнено по-настоящему...

### «WISHING WELL»

(1986)

«Wishing well», или по-русски «Пожелание добра» – это маленькое сочинение. Кстати, для такого же состава, для которого я написал цикл «Боль и тишина». Сочинение написано абсолютно “на случай” и целиком за один день. Я к нему серьезно не отношусь... Но оно по музыке хорошее сочинение, мягкое такое и красивое.

– А что это за случай?

– А это Франциско Танцер, мой друг и поэт, попросил меня, чтобы я написал на его стихи как бы “музыкальное приношение” к юбилею одного его приятеля... по-моему, из Америки. Я даже имени этого приятеля не знаю до сих пор. И вот там же, в Нью-Йорке оно и было один раз исполнено ансамблем «Continuum», где-то в марте 86<sup>185</sup>. Но с тех пор оно больше не игралось.

### «ES IST GENUG»

(1986)

«Es ist genug» – это вариации на тему Баха для альта и камерного оркестра. Но первоначально я написал их для альта и рояля. Сочинение написано было по просьбе Юры Башмета. Он очень просил написать его для своего майского концерта, и сказал, что если к февралю я это сочинение кончу, то он в мае его обязательно сыграет. Но ничего из этого опять не получилось. Вариации я ему отдал... концерт скоро... а репетиций нет и нет... И вот прихожу в консерваторию: в Большом зале висит афиша, где всё на свете есть... моего сочинения нет. Так что вот... И, по-моему, он даже ноты не открыл до сих пор.

Это вариации на тему того самого хорала Баха, который Берг ввел в свой Скрипичный концерт. Так что я сделал уже два реверанса этому замечательному композитору: в свой Скрипичный концерт ввел цитату из «Прекрасной мельничихи» в той же функции, в которой Берг ввел «Es ist genug» в своем Скрипичном концерте, и затем использовал «Es ist genug» для отдельного сочинения.

Хорал этот очень странный – он даже ладово построен как-то необычно, особенно в этих целотоновых гаммах.

Сочинение это, если хотите, имеет свою внутреннюю программу, которая объясняется и музыкальной и текстовой характеристикой самого

---

<sup>185</sup> 1 марта 1986 года.

хорала Баха. Это, конечно, хорал о смерти, но это и хорал, если можно так сказать, “усталости и разочарования”. Это, по-моему, то же состояние, рое есть у Христа в моей опере «Пена дней»: он устал от человеческих проблем, он разочарован – всё, ради чего он пошел на крест, люди, ради которых он сделал это, они не стали лучше – они стали хуже, и проблемы все эти остались.

И когда я писал Вариации для рояля и альты, мне показалось, что, всё-таки, это не совсем то, что мне хочется. Поэтому, когда гобоист Слава Лупачев обратился ко мне с просьбой: нет ли у меня чего-нибудь для его ансамбля, то я решил сделать вариант этого сочинения для такого состава: флейта, гобой, челеста и струнный ансамбль. Но чуть позднее (у Холлигера, кстати, первого возникла эта идея) я решил, что еще лучше, чтобы струнный квинтет здесь был полный, в виде камерного оркестра...

И вот первое исполнение «Es ist genug» в настоящем своем окончательном виде состоялось в Люцерне 3 сентября 1989 года. Солировал на альте Кристоф Шиллер, а ансамблем «Camerata Bern» дирижировал Хайнц Холлигер.

Но особенно хорошо, просто прекрасно это сочинение сыграла замечательная альтистка Табеа Циммерманн на моем фестивале в городе Ставангер, в Норвегии.

– А как возникла идея этого фестиваля?

– Это традиция. Норвежцы каждый фестиваль посвящают какому-то композитору. Самый первый фестиваль они, например, посвятили Люто-славскому. Вариации должны были пройти на последнем концерте фестиваля, с которого я вынужден был уехать, потому что мне необходимо было тогда попасть во Францию. Так что концерт прошел без меня, но я был на репетиции... Табеа Циммерманн, конечно, совершенно замечательная альтистка – женщина большого таланта. И к тому же, потом я слушал кассету с записью этого концерта. Она исполнила Вариации совершенно замечательно.

Сочинение это небольшое. Идет оно где-то около четырнадцати минут. Написано оно в уже совершенно обычной для меня тогда манере: ничего нового в технике здесь нет, по-моему, то есть то же письмо, как и в других моих вариациях, о которых мы уже говорили. Например, на Шуберта в Концерте для двух альтов или в «Смерть – это долгий сон» на Гайдна и так далее. Естественно, здесь опять много есть работы с краской, с тембром, с отдельными мелодическими голосами. И принцип построения структуры примерно такой же, то есть тема сначала появляется в основном своем виде – цитатном, так сказать, варианте, потом она начинает распадаться на отдельные фразы там, мотивы, иначе говоря, дробится различным образом; все эти части темы затем подвергаются разной фактурной обработке, в том числе и ритмической, и тембровой, и полифонической – появляются разные подголоски, самые разные имитации и так дальше, вплоть до

ной деформации самой темы... В общем, об этом я уже не раз рассказывал...

## **ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ГЕНДЕЛЯ**

**(1986)**

Это сочинение написано для определенной концертной программы – я знал, в каком концерте и с чем оно будет играть. Организовывал этот концерт Феликс Готлиб – хороший пианист и хороший клавесинист. И он решил выстроить программу таким образом, чтобы в первом отделении он играл три сюиты Генделя только на клавесине (начинал он с Сюиты B-dur, потом играл, кажется, Сюиту F-dur и заканчивал отделение g-moll' ной Сюитой), затем, в начале второго отделения должны были идти эти мои Вариации для фортепиано, а закончить концерт он хотел уже Вариациями Брамса на Генделя – замечательное, кстати, сочинение, которое написано на тему Арии из сюиты B-dur Генделя. Так вот, я всё это знал и поэтому специально написал свои Вариации на тему последней Пассакалии из сюиты g-moll Генделя, которой заканчивалось как раз первое отделение. Таким образом, первое отделение концерта получало свое непосредственное продолжение во втором, и к тому же получалась еще и интересная концентрическая форма у всего концерта.

Выстроено всё сочинение сознательно таким образом, что носит на себе следы не только Генделя, но и следы Брамса. Поэтому, в частности там и пианистическая фактура местами не совсем типичная для меня, а близкая как раз где-то к брамсовской с такой вот крупной фортепианной техникой<sup>186</sup>.

И здесь как раз тот редкий случай у меня, когда каждая вариация имеет полное окончание и когда почти нет сквозного развития темы<sup>187</sup>. Это первые мои настоящие, в полном смысле слова, вариации, если не считать очень ранних и написанных в совершенно другой манере фортепианных вариаций<sup>188</sup>... Это получился полный вариационный цикл с настоящим финалом – большим, развернутым – и кодой, в которой есть и свое развитие и еще и элементы репризы на многие другие вариации.

Концерт состоялся 26 марта 1987 года в Ленинграде и сочинение моё было исполнено Феликсом Готлибом очень удачно. Очень!

## **«ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ»**

**(1987)**

---

<sup>186</sup> Здесь возникло, возможно, и неслучайное совпадение протяженности звучания сочинений Денисова и Брамса – двадцать три минуты.

<sup>187</sup> Есть только несколько вариаций, идущих attacca.

<sup>188</sup> Фортепианные вариации 1961 года. Премьера состоялась 28 марта 1965 в Копенгагене в исполнении Торбен Петерсон.

... Ну, это совсем небольшая пьеса для арфы соло<sup>189</sup>. Написана она мной по заказу «Deutscher Verlag für Musik» для сборника концертно-педагогических пьес. Об этих всех пьесах я уже говорил, поэтому повторяться не стоит.

Пьеса была исполнена в Берлине, но когда и кем, этого я совершенно не помню. Могу только сказать, что исполнялась она без названия «Зимний пейзаж», потому что название я придумал только через несколько месяцев после того как её написал...

### **ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ.**

**(1987)**

Это квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано. Написан он мной по заказу одного английского фестиваля в 1987 году. И тогда же, на этом же фестивале, был исполнен ансамблем «Chameleon»<sup>190</sup>. Ансамбль этот тогда только начинал складываться и был еще не совсем постоянным и сыгранным. Но исполнили квинтет они, всё-таки, неплохо.

Мне давно уже хотелось написать фортепианный квинтет в традиционном составе, потому что многие такие квинтеты, написанные, в основном, в эпоху немецкого романтизма, мне всегда очень нравились...

Сочинение получилось, в общем, типичное для моей музыки того времени. И оно как будто вот открывает собой целый ряд других квинтетов: почти сразу я написал Кларнетный квинтет – тоже в 87 году, а через четыре года (в 91-м) еще и Квинтет для четырех саксофонов и фортепиано. И все эти три квинтета, кстати, очень связаны между собой: манера их письма в основном полифоническая, мелодическая и лирическая.

Сочинялся Фортепианный квинтет с большой ответственностью, с интересом, и с большим напряжением.

Но сочинение это, по-моему, не должно иметь успеха у широкой публики, потому что в нем внутреннее, как правило, абсолютно преобладает над внешним. Здесь много глубокой камерной выразительности и очень мало внешних таких эффектов, и совсем нет такой броскости, которые так любит публика.

По своей концепции, по манере мышления (не по языку) оно приближается к брамовским сочинениям. И как и все сочинения Брамса, оно тоже требует большой концентрации, вслушивания во все мельчайшие детали и еще большого какого-то доверия к композитору, и умения следить за его мыслью. Сочинение это достаточно многослойное с довольно сложным, хотя и камерным, всё-таки, письмом. Но, как это ни странно, с первого взгляда оно может показаться даже и очень простым.

В Квинтете три части. Первая часть – и лирическая, и драматическая одновременно, и довольно ровная по характеру. Но вторая во многом изме-

---

<sup>189</sup> Время звучания пьесы семь минут.

<sup>190</sup> 24 мая 1987 года.

няет музыку: в ней намного больше и более напряженных драматических моментов, и намного больше нервности письма. А финал – это то, что потом будет и в моей Симфонии – это дуализм, борьба за первенство между первой и последней частями. И хотя по размерам своим, по развитости материала первая часть квинтета всё же превышает финал, но по смыслу, по важности того, что говорится здесь, того, что выражается, последняя часть оказывается, в конце концов, важнее, и по музыке даже чем-то лучшей частью Квинтета. И в финале же вы можете ощутить еще и какие-то элементы эпилога – этот такой тихий-тихий мажор, который постепенно высветляется и является настоящей финальной концепцией. Это то, что есть в по-настоящему чистой жизни, и то, что вы найдете во многих моих сочинениях, как, например, в цикле «В высоте небес...», в опере «Пена дней» и очень многих других.

...Мне трудно говорить более подробно о вещах, которые я писал с удовольствием. Тем более что уже тогда я многое писал без всякого, абсолютно без всякого, внешнего усилия, какого-то сознательного расчета. Это то, что, как говорится, идет изнутри, из самой твоей души. Такие вещи и раскладывать совсем как-то не хочется и даже... для меня совсем неприятно... А этот Квинтет мне почему-то было писать особенно интересно...

Я думаю, что, если сложить всё то, что у меня было тогда сделано по технике, и то, что, как говорится, уже отстоялось, улеглось по-настоящему, – оно уже тогда стало только моим собственным, и никак уже не разрывается для меня на отдельное. Конечно, музыковеды всегда найдут, что здесь можно анализировать и что здесь можно раскладывать на составные части. Но я не думаю, что это имеет какое-нибудь значение вообще для моей музыки и, уж тем более, для той, что я пишу все эти последние годы... Язык здесь, конечно, как-то может меняться, но уже никак, так сказать, не коренным образом. Это для меня уже абсолютно невозможно, потому что я давно уже нашел свое письмо, свою манеру такого письма, свой, если хотите, стиль. И здесь, как ни разбирай, всё равно вы сможете найти только то, что есть уже давно только моё, только мой собственный, денисовский, стиль. И меняться теперь здесь могут только пропорции каких-то отдельных элементов языка, отдельных красок и так далее, но всё это никак не в принципе, не в главном для меня...

Квинтет этот я особенно люблю. Очень люблю...

– Мне кажется, это вполне нормальное чувство, когда композитор любит свои сочинения и не хочет их подвергать анализу ...

– Это чувство, конечно, нормальное. Другое дело, когда он считает, что всё, что он ни делает – всё сверхзамечательно...

Я например, всё время мучаюсь, когда слушаю свои сочинения.

– Почему?

– Потому, что я всё время думаю, что ...ах, вот это не так... это вот не получилось так, как хотелось... Свою музыку мне очень трудно слушать... И я её почти никогда и не слушаю, только раз- ве что в новых исполне-

ниях.

– Ну, тогда, может быть, анализ, всё-таки, нужен?

– Может быть, и нужен, но это для меня уже совсем другой анализ... Это такой анализ, который происходит где-то внутри меня и вне моего сознания. Я, конечно, всякий раз ищу, какие отдельные технические моменты можно исправить, но, всё-таки, каждый раз это приходит как-то само по себе – я просто уже не повторяю того, что не понравилось мне в последнем сочинении. Конечно, отдельные детали... там чисто какие-то тембровые связи, моменты или там отдельные фактурные приемы – это всё можно проанализировать, но, всё-таки, самое главное – само движение музыки, её, так сказать драматургическая линия, форма и так далее – это осознается на совсем другом уровне. Здесь сколько ни планирую, ни думай – всё равно материал заставит тебя всё переделать...

В исполнении этого Квинтета нужна большая свобода игры. Здесь камерная манера письма, которая подразумевает очень непростую синхронизацию отдельных голосов... Здесь нужно много репетиций... Нужно полное слияние. И если исполнители в этом сочинении слишком привязаны к нотам, не могут от них отстраниться, забыть про эти ноты, то это сочинение никогда не будет хорошо исполнено. Здесь просто жизненно необходимо ощущение, чтобы музыканты были абсолютно свободны в своем высказывании. Но это совсем не игра наизусть – это другое. Просто надо себя, как говорится, ощущать, хорошо себя чувствовать себя в музыке, не испытывать никаких технических и других проблем. Ты не должен думать: кто вступит, кто не вступит, совпадет твоя фраза или не совпадет. Об этом надо забыть навсегда и играть так, как будто ты играешь совершенно один, или разговариваешь свободно и естественно со всеми партнерами, которые тебя окружают. Тем более что здесь очень много диалогов в этом сочинении...

#### *КВИНТЕТ ДЛЯ КЛАРНЕТА, ДВУХ СКРИПОК, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ (1987)*

Этот квинтет был написан мной в 1987 году по просьбе Эдуарда Бруннера, с которым я постоянно сотрудничаю<sup>191</sup>. Вот, в частности и последнее сочинение, что я не так давно закончил – Соната для кларнета и фортепиано – оно тоже написано по его просьбе.

Премьеру Бруннер сыграл в Саарбрюкен в том же 87 году<sup>192</sup>.

Квинтет он играл много раз и даже записал его на диск вместе с польским «Wilanow-kwartet»...

Я вообще очень люблю сочетание кларнета со струнными. Для меня здесь всегда лучшим композитором, который замечательно чувствовал кларнет и сам по себе, и в разных ансамблях, всегда был и сейчас остается Брамс.

---

<sup>191</sup> Квинтет посвящен Эдуарду Бруннеру.

<sup>192</sup> 30 мая 1987 года. Эдуард Бруннер – кларнет, струнный Квартет SDR.

Его квинтет с кларнетом, его трио с кларнетом, его две кларнетные сонаты – это, пожалуй, высшие для меня образцы кларнетной музыки.

– А кларнетные сочинения Берга?

– Я очень люблю кларнет и у Альбана Берга. Особенно его пьесы для кларнета и фортепиано. Но это вещи немножко другого типа. Всё-таки там очень сильна экспрессионистская эстетика... и, несмотря на мою большую любовь к Альбану Бергу, эта его эстетика мне абсолютно чужда.

– А эстетика Брамса?

– А вот эстетика Брамса, она мне где-то очень близка. Вся его музыка... она поразительно благородна и чиста. В ней нет, конечно, такого света, как в музыке Шуберта или Моцарта, но в ней есть какая-то удивительная доброта, мягкость и еще какой-то такой чисто брамсовский внутренний покой. И в ней совсем нет никакой болезненной нервности, которую я всегда чувствую у Альбана Берга. Вот те фотографии, которые сохранились до нашего времени (кстати, мне Лютославский, когда мы с ним встретились как-то в Варшаве, подарил на память одну фотографию Брамса, настоящую фотографию-оригинал), так они, по-моему, ясно говорят, что Брамс не был человеком с какой-то обостренной, нервной психикой...

Я вообще очень часто возвращаюсь к Брамсу и дома, и когда езжу на “мастер-класс” (там я, как правило, всегда делаю анализ нескольких его интермеццо). И вообще, когда я начинаю анализировать что-то Брамса, всегда поражаюсь не только совершенству его работы, но и удивительной какой-то многоплановости и многомерности того, что он делал. Причем, чем больше анализируешь – по второму там, по третьему разу – то каждый раз замечаешь всё новые и новые вещи, которые раньше оказывается и не замечал, но которые очень важны для понимания целого, для понимания развития его композиторской мысли.

– В Квинтете, безусловно, чувствуется духовная близость с Брамсом. Но у меня здесь возникали и довольно сильные аллюзии с настроением и моцартовского кларнетного Квинтета...

– Может быть, и так. Но я, тем не менее, не могу сказать, что мой Квинтет написан под влиянием кларнетного квинтета Брамса или под влиянием кларнетного квинтета Моцарта... Конечно, моя любовь к этим двум сочинениям... вероятно, всё-таки, какой-то её след остался здесь. Я сейчас вспомнил, что когда мы с Бруннером предварительно говорили об этом сочинении, то он тоже сказал, что чаще всего будет играть мой Квинтет вместе именно с Квинтетами Моцарта и Брамса... Так что, наверное, это, всё-таки, возможная аллюзия...

Я писал его с большим удовольствием. Тем более, что кларнет очень выразительный инструмент и, может быть, самый романтический из всех деревянных духовых инструментов. И низкий регистр кларнета – он удивительно выразителен. Чайковский это в особенности хорошо почувствовал: какую-то немного сумрачную и очень глубокую выразительность

кларнета. Я меньше люблю высокий его регистр – третью октаву, потому что там он начинает становиться сдавленным и неприятно напряженным, то есть теряет там какую-то мягкость, благородство. Это происходит даже у самых хороших кларнетистов. И звуки, сами по себе – они здесь не такие выразительные. Но вот низкий регистр, весь средний и нормально высокий, но не сверхвысокий – регистры кларнета поразительно выразительны. Кроме того, кларнет очень хорошо сочетается со струнными инструментами, со струнным квартетом. И я думаю: не было случайностью, что такие великие мастера, как Моцарт и Брамс, написали свои сочинения именно с таким составом...

Квintет состоит из трех частей.

Первая часть фактически выполняет ту же функцию, что и большинство первых частей во многих моих инструментальных циклах. И это примерно та же функция, что и в первой части Фортепианного квintета, и та же функция, что и в первой части Саксофонного квintета.

Но вот вторая часть... она, пожалуй, отличается от вторых частей этих сочинений. В Саксофонном квintете вторая часть быстрая и нервная, и тоже вторая часть Фортепианного квintета (она, кстати, очень близка со второй частью моего Фортепианного трио) – и там музыка быстрая и нервная. А здесь всё наоборот: эта музыка очень поэтичная, тихая и, пожалуй, самая выразительная из всех частей, хотя, как ни странно, написана она очень экономно по письму. В ней много и монолога, и диалога, и много того, что я очень люблю и часто применяю: каноны в унисон. Она и начинается вся вот этим каноническим наложением в унисон одного голоса на другой. Всё, как видите, начинается с ноты *ля* и потом ткань расщепляется, полифонизируется, но при этом музыка становится не напряженной, а напротив, всё более и более интимной... всё более выразительной. И когда в ткани появляются четвертитона (это, конечно, только одна из причин), здесь музыка становится особенно внутренней, особенно выразительной... Мне кажется, что именно в этой части есть и что-то особенно брамсовское по духу. Это есть тоже и в первой части, хотя и в меньшей степени, но в третьей – нет совсем. Внутренний большой монолог, который проходит почти через всю вторую часть, он постепенно вызывает у вас потребность в какой-то вот всё большей и большей сосредоточенности, и отсюда происходит и нарастание веса каждой, практически, каждой, музыкальной интонации. И вероятно, это является и основной причиной, почему здесь образуются четвертитоновые, особенно выразительные, интонации. Они, в основном, появляются ближе к центру и их здесь довольно много, потому что всё идет к общему углублению выразительности и всё большей интимности этого тихого, мелодического в своей основе высказывания. И, пожалуй, самым выразительным местом и одновременно кульминацией здесь становится как раз очень тихое место...



– У вас довольно часто в сочинениях бывают именно “тихие кульминации”. Вот, как, например, в финале последней части «Жизнь в красном цвете»...

– Да, там тоже есть такое место – это дуэт сопрано и флейты на словах “Спите, ночь так спокойна...”: практически, тоже ничего не остается – полная тишина – только флейта одна, играющая в низком регистре, и сопрано. Это тоже, может быть, самое выразительное место в цикле «Жизнь в красном цвете»...

И в этом Квинтете, во второй части, такое самое выразительное место – это тоже дуэт, но уже кларнета и виолончели: виолончель поднимается, поднимается, поднимается и в конце концов тихо растворяется, как бы тает в очень высоком регистре, и тут же, вдруг – у меня уже не раз так было – неожиданный совершенно – слом краски и появляются как будто какие-то видения, какой-то явный сюрреализм – кларнет берет вот эти самые *sons multi-phoniques* – многозвучные аккорды – и его тембр сразу же переходит в иную плоскость, не только в иную краску, но и в иную именно психологическую плоскость. Если хотите, это звучит почти как переход из реального в ирреальное. Примерно та же функция – появление флажолет контрабасов – есть у меня и на последней странице второй части Симфонии. Там тоже, несмотря на то что играет только один струнный оркестр, благодаря большому *divisi*, благодаря как бы почти “застывшему” двенадцатитоновому аккорду, благодаря вот этим всё время перемешанным, перекрещивающимся *divisi* виолончелей “на четыре веши” и контрабасов “на четыре”, которые играют все флажолет, там тоже всё создает такое же впечатление какой-то вот не совсем реальной, не земной краски, а как будто видения совсем иного мира. Так что эта образность мне довольно характерна...

В последней части драматургическая концепция тоже не очень обычная. Чаще всего у меня всё направлено к финалу. Возьмите, например, хотя бы Реквием. Там центральная часть – это последняя – пятая, а первые четыре части – это как четыре прелюдии к ней. Здесь же всё наоборот, здесь центральная – первая часть и очень важна большая и выразительная вторая часть, а третьей, практически, её нет – идет только маленький эпилог, небольшое послесловие, которое появляется *attacca*. Но зато она, по существу, разрушает, смывает буквально всё, то есть вся предыдущая музыка как будто бы рассыпается: идут только отдельные звуковые пятна и совершенно нет никакой выразительности, никаких мелодических элементов, даже микромелодизма нет никакого и нет никакого драматизма – всё построено вот на этих нервных сонорных всплесках, коротких нотах и на паузах. Единственно, пожалуй, что может являться выразительным здесь – только паузы. Часть эта настолько коротка, что Квинтет можно считать даже двухчастным сочинением, а не трехчастным.

– Я не совсем понимаю выражение “нет никакой выразительности”. Что оно обозначает?

– Ну, вот, например, во второй части, когда кларнет и виолончель играют в своем диалоге, там каждая интонация у них буквально наполнена очень большим внутренним смыслом. А здесь? Какая может быть выразительность, если вы берете тридцатьвторую ноту, а до нее и после нее только паузы. Никакой выразительности здесь не может быть. Содержание музыкальное, то, что является смыслом, то, что можно широко назвать информацией, оно здесь, конечно, всё равно есть, но... Возьмите, к примеру, картины – есть картины, в частности в абстрактной живописи, где вы не можете говорить о выразительности – смысл, информация, пусть даже абстрактно выраженная, здесь может быть, но вот психологически... У того же Рембрандта или Сезанна вы можете говорить о выразительности. И у того же Клее есть картины, которые очень полны иногда и поэтичности, иногда иронии, и иногда выразительности. Но у него же есть и картины, в которых нет этих элементов, а информация, тем не менее, есть, и иногда очень большая, хотя это другого типа информация и изложена она совсем другими средствами.

– “Слом тембра” у кларнета здесь – это переход на аккорды и то, что, скажем, происходит у вас с гобоем в «Романтической музыке», или под этим подразумеваются еще какие-то нетрадиционные приемы звукоизвлечения?

– В принципе, да.

Аккорды, они же ничего не имеют общего с тембром кларнета или того же гобоя. Это совершенно другой звук. Он гораздо ближе к электронным, то есть как бы к ирреальным звукам, чем к настоящему звучанию инструмента. Это всегда полный слом тембра. Если вы играете на рояле на клавишах, а потом начинаете играть на струнах – это тоже полный слом тембра.

– А если рояль приготовленный?

– Это другое дело. Когда вы ломаете тембр приготовленного рояля – это, всё-таки, какой-то промежуточный слом, – это не радикальный слом. Но если вы полностью забываете клавиши и делаете глиссандо вдоль обмотки струн – такой тембр ничего общего уже не имеет с роялем, вообще ничего общего – это уже другой инструмент, и это просто возможность, используя одного и того же исполнителя, расширить тембровую палитру иногда до почти невозможных пределов.

– Очень хорошая и необычайно светлая музыка во второй части этого Квинтета. Удивительно нежная. Хотя, говоря откровенно, мне и весь Квинтет очень нравится...

– Я очень рад этому...

Наверное, я вам еще должен сказать, что это сочинение писалось как раз в период моего романа с Катей<sup>193</sup>... А до этого ведь я долгое время был совершенно один... хотя столько женщин... странно... в это же время, и молодых, и красивых, мне делали предложение, и даже стояли на коленях, и

---

<sup>193</sup> Е.О. Купровская.

плакали... а я ни разу не согласился. А вот Кате я сам предложил: “Катя! Я хочу быть с тобой, я хочу, чтобы ты была моей женой...” И вот мы столько лет живем вместе, слава Богу! Не знаю, как будет дальше, но пока мы живем прекрасно, даже замечательно живем, то есть у нас никаких вообще личных проблем нет. Абсолютно никаких и ни в чем. Мы понимаем друг друга с полуслова, и мне кажется, я нашел, наконец, того человека, которого искал всю жизнь... Так что, вот в общем, всю вторую часть я написал где-то незадолго до нашей свадьбы. Мы тогда впервые с ней поехали за город в Рузу на неделю. И вторую часть я как раз написал целиком в Рузе, когда мы были только вдвоем. Это было первое сочинение, первые мои ноты, написанные в нашей совместной жизни. Так что здесь, вероятно, в этой части как-то отразилось вот то моё настроение, то состояние... И там, если есть какая-то нежность, тихая нежность, так эта нежность связана только с Катей...

...Сочинение это небольшое<sup>194</sup> и не имеет, по-моему, никакой музыкальной ценности – чисто театральная пьеса. Написана она по просьбе Марка Пекарского для его ансамбля ударных инструментов и для его же весьма экстравагантной сценической программы. У Марка была тогда идея сделать пьесу, в которой бы возрождалась вся эта шумовая музыка, связанная с эстетикой русского авангарда 20-х годов... то есть связанная вот с теми уличными спектаклями для простых русских людей, которых было немало в первые послереволюционные годы. И меня, кстати, эта идея очень заинтересовала тогда... Он дал мне целую кучу книжек по шумовой музыке (да я и сам кое-что достал), ну я и начал придумывать материал... И Марк, кстати, очень хотел, чтобы здесь был и оркестр соответствующий: организованный из совершенно как бы случайных шумовых инструментов. Он вообще такой человек: не только очень талантливый, но и с большой фантазией. Сам, например, специально придумал для спектакля некоторые инструменты, в частности вот “сковородофон” – такой набор сковородок, на котором играют все двенадцать нот хроматической гаммы. И еще им были здесь задействованы какие-то разные наковальни и даже настоящие стиральные доски. В общем, примерно то, что когда-то было и в этих вот шумовых оркестрах русского авангарда. Причем в его оркестре играли сразу шесть ударников, которые должны были одеваться в разноцветные такие рубашки<sup>195</sup>, затем баянист и один пианист. К тому же предполагалось, что часть исполнителей будет всё время двигаться по сцене, то есть мне нужно было продумать и какие-то отдельные как бы стереофонические эффекты музыкальные. Ну, и так далее...

Надо сказать, что это сочинение имеет под собой не только определенную временную, но и определенную политическую подкладку, потому что всё оно построено на темах из революционных советских песен 20-х и 30-х годов. И даже само название ведь тоже взято из известной песни «Яблочко», где есть как раз эти слова: “Пароход плывет мимо пристани, мы на фронт идем коммунистами...”. И название это я взял неслучайно: оно дает ключ к пониманию всего – так же, как, например, в «Знаках на белом» эпиграф Швоба, который тоже дает ключ буквально ко всей пьесе.

Сочинение, конечно, написано только для нас – русских, потому что эти песни, еще со времен революции, буквально застряли в нашем сознании. И поэтому только мы, слушая здесь все эти вот деформированные фрагменты, их наложения, сразу слышим в себе и слова, которые стоят за каждой песней, а за ними, естественно, и весь как бы драматургический подтекст происходящего на сцене. Ведь в спектакле буквально вся драматургия

---

<sup>194</sup> Протяженность сочинения десять минут.

<sup>195</sup> Рубашки на ударниках были с засученными рукавами и с расстегнутым воротом. У баяниста рубашка была кумачового цвета.

выстроена именно на выборе этих песен, на самом распределении текстов... Это всякий раз то же самое, как что-то, что вырывается у каждого за песней «Эх, хорошо в стране советской жить»... Я помню, что когда мы писали с Любимовым «Дом на набережной», так он говорил: “Эдисон! Здесь обязательно нужна краска времени, краска эпохи... Дай мне её музыкальный символ...” Я просмотрел массу песен Дунаевского и увидел, что в 37 году он написал музыку к какому-то небольшому фильму (я забыл, как он называется... в общем, это не имеет сейчас значения), в котором была эта песня “Эх, хорошо в стране советской жить”. Ну, я ему и предложил её. Любимов страшно обрадовался: “Эдисон, – говорит, – это замечательная идея: пионеры на набережной... они будут петь «Эх, хорошо в стране советской жить» и тут же кого-то будут арестовывать и сажать”. И когда пришел – ...кто же это был?... совершенно не помню, кто это сказал... в общем, кто-то из близких Юрию Петровичу, из умных и близких ему, людей на репетицию (еще до сдачи спектакля министерству культуры), то вот он сказал буквально следующее: “Юрий! Этот спектакль, если запретят, то запретят прежде всего из-за вашей музыки”... И в самом деле, первое условие было (на приеме спектакля) вынуть эту песню полностью. И даже директор театра Николай Лукьянович Дупак пришел потом на следующую репетицию, когда мы делали изменения по предписанию министерства культуры, и сказал: “Если я услышу хотя бы один такт этой песни в записи, я уничтожу всю пленку с музыкой...”

И вот есть нечто подобное и в пьесе «Пароход плывет мимо пристани». Здесь тоже есть пионеры, которые разыгрывают целый спектакль, целую пантомиму без слов<sup>196</sup>, выстраивают разные гимнастические пирамиды, ходят по сцене и так далее. Там есть, в частности такой очень характерный момент, когда они крутят обычные школьные линейки, изображая пропеллеры первых советских самолетов, а в музыке как раз идут слова “...всё выше, и выше, и выше”...

И еще здесь обязательно должно быть расстроенное пианино. Я помню, когда Марк Пекарский впервые исполнял это в институте Гнесиных, то за рояль на сцену он специально посадил очень хорошего музыканта, но такую характерную по внешности, как бы тапершу из немого кино, старую и полную еврейку Раису Барановскую, которая всё время играла на нарочно расстроенном пианино музыку «Эх, хорошо в стране советской жить». И это было прекрасно. Публика, по-моему, восприняла весь спектакль просто со страшным энтузиазмом, с каким-то даже рёвом...<sup>197</sup> Но после этого, конечно, посыпались звонки из ЦК, и, вообще скандал был очень большой.

---

<sup>196</sup> В спектакле участвовало двенадцать пионеров в традиционной своей праздничной форме.

<sup>197</sup> Премьера состоялась 1 апреля 1987 года.

Это сочинение написано к двадцатилетию «Orchestre de Paris» по заказу Даниэля Баренбойма, который в то время был главным дирижером этого оркестра.

Сам заказ образовался почти совсем случайно... Я с Баренбоймом тогда уже был знаком и всегда очень высоко ценил его как замечательного дирижера и как не менее замечательного пианиста... Это большая личность и большой музыкант. Так вот Баренбойм как-то, когда однажды был у нас в Москве, пригласил меня на обед во французское посольство от имени французского посла. Нас на этом обеде было всего четыре человека: посол с женой, Баренбойм и вот я. Это было *dejeuner*, то есть в час дня, как говорят французы. Обед получился очень милый, совсем домашний. И потом, поскольку Даниэль в то время остановился у Лены – своей жены – в доме Башкирова, то есть, практически, рядом со мной, то мы и поехали вместе на моей машине. И вот, когда мы уже подъезжали к Студенческой, он вдруг говорит: “Эдисон! А не могли вы написать какое-нибудь крупное, большое такое сочинение для нашего юбилея, которое мы бы обязательно сыграли на концерте? Что-то, скажем, типа симфонии?” Я ответил, что это, вообще, интересная идея, и что мне давно уже и самому хочется написать нечто подобное, но я вот до сих пор мучаюсь таким сомнением, а можно ли в наше время писать вообще симфонии или этот жанр уже всё – кончился. “Я, конечно, могу попробовать, – сказал я ему, – и, в общем, подумаю”. Ну, а поскольку мало ли таких разговоров бывает по дороге иногда, то я как-то и забыл об этом его предложении. А он, оказывается, ничего не забыл, потому что потом, где-то через месяц, я получил письмо от директора «Orchestre de Paris» Пьера Возлинского, где он от лица оркестра, официально обратился ко мне с этой же просьбой. Да еще, к тому же, прислал мне полный состав оркестра со всеми видами инструментов, с их количеством и даже с фамилиями прямо всего «Orchestre de Paris».

И я принялся за работу... Она шла не так быстро и были довольно большие перерывы между частями. Первую часть я закончил летом 87 года в Сортавала. Но мне почему-то никак не удавалось решить для себя окончательно концепцию финала – каким он должен быть. И вот уже прошли, как говорится, последние сроки (премьера, я знал, должна быть в марте; мне было заранее объявлено, что это будет второго или четвертого марта в «Salle Pleyel» в Париже), и вот уже начало декабря, а я еще не написал симфонию, не закончил её финал. И ведь всё еще надо расписать по голосам. Срывать никак нельзя заказ – концерт юбилейный, то есть это особый концерт. И тут, как нарочно, я еще и получаю приглашение от очень странного для меня учреждения – это был венский «Институт исследования человека». Они вдруг пригласили меня на целый месяц в Вену. Я, естественно, поинтересовался: А что я там должен делать? – “Ничего, – мне отвечают, – абсолютно ничего, – просто живите и всё”. Институт оказался очень интересный

и, кстати, с очень хорошей библиотекой. Денег, правда, дали мало, но зато предоставили удобную однокомнатную квартиру с холодильником и телефоном, естественно, в самом центре Вены – буквально вот, пять минут пешком от венской оперы. Кроме того, что было просто замечательно, мне предоставили возможность бесплатно ходить на все концерты. А там концертная жизнь, как нигде, очень интенсивная, но, правда, и очень консервативная: современной музыки я в Вене вообще не слышал. Ни Шёнберга даже, ни Берга, ни Веберна за этот месяц так ни разу никто и не сыграл. Вся музыка, как говорится, до Брамса и кончая почти Брамсом. Но исполнители были высочайшего класса. Там я услышал почти все звезды. И кроме того, мне был дан, так сказать, *карт-блани*: не просто какие-то билеты на галерку, а прекрасные места – в партер и абсолютно на любой спектакль венской оперы. Туда я ходил тоже часто...

И вот там я и работал, практически, над симфонией...

– У вас было фортепиано?

– Нет, инструмента вообще никакого не было. Но ведь инструмент мне, как правило, и не нужен.

И вот четвертую часть я начал и закончил как раз в этой маленькой однокомнатной квартире в Вене.

Издательство «Leduc», которое вообще мной как-то всегда интересовалось, решило, кстати, выпустить и партитуру этой симфонии. Сейчас я как раз делаю корректуру. И думаю, что она, в течение ближайшего года, выйдет у них как всегда замечательно изданная.

Симфония получилась большая; идет она около часа<sup>198</sup>.

Мне не хотелось здесь ничего моделировать: во-первых, мне, естественно, не хотелось писать никакую сонатную форму, и, во-вторых, мне не хотелось брать и те типы мышления, которые так распространены в музыке симфоний XX века, в частности даже того же Шостаковича – всё-таки, лучшие, вероятно, симфонии в XX веке писал Шостакович. У него к этому просто был огромный дар и, в общем-то, хотя я не люблю ярлыков, но этот ярлык – “Шостакович – симфонист” – это, пожалуй, один из немногих верных, потому что Шостакович, он действительно единственный на сегодня композитор, который мог писать и в наше время настоящие симфонии. Но при всем том, его симфонии всё-таки являются моделями, и иногда даже слишком прямолинейными моделями, симфоний XIX века. Мне же хотелось только сохранить смысл того, что стояло за словом симфония и, прежде всего, в послебетховенское время, но, вместе с тем, не делать никакой модели. Осуществил я эту свою идею или нет – это, как говорится, не мне судить...

Это большое четырехчастное сочинение, в котором, как и во многих других у меня, центр тяжести колеблется между первой и последней частями. Однако последняя часть выполняет здесь больше функцию эпилога – не

---

<sup>198</sup> Пятьдесят семь минут.

столько финала, сколько именно эпилога. Это такой же вот медленный эпилог, какой есть, скажем, в Шестой симфонии Чайковского. У меня здесь нет никаких, конечно, аллюзий с ней, но я люблю это сочинение... очень! И, кстати, когда в Париже шла премьера Симфонии, рядом со мной, справа, сидел Оливье Мессиан, так он после исполнения сказал мне – и это были его самые первые слова еще во время аплодисментов, – что для него моя музыка, как Шестая симфония Чайковского. То есть, как видите, и у такого большого музыканта сразу возникла именно эта аллюзия, потому что мой финал здесь тоже медленный, тоже тихий, но и с очень неожиданным одним моментом: взрыв – и сразу как бы ослепительный поток света – Ре мажор у четырех труб и четырех тромбонов, который совершенно заливает всё вокруг себя. Это несколько аналогично тому, что я сделал раньше в опере «Пена дней» в сцене смерти Хлои: ведь она, казалось бы, одна из самых трагических сцен, и вдруг такой сверхгромкий взрыв Ре мажора – публика здесь всегда вздрагивает и правильно делает – всё так и рассчитано в принципе. И еще это где-то шло от Реквиема, где, может быть, впервые было сделано особенно ярко: произносится слово “Аллилуйя”, и, одновременно, взрывается Ре мажор. Но в Симфонии это сделано, всё-таки, несколько по иному (я себя стараюсь не растаскивать), просто здесь концепции, конечно, близкие, и потом сам Ре мажор – для меня единственно возможная краска такого взрыва света, заливающего собой всё остальное звуковое пространство.

...В смысле контрастов проблема решена сравнительно элементарным способом: здесь просто разного типа письмо, иногда есть различного типа материал и очень много камерных включений. Вот, например: постепенно складывается очень напряженная главная тема первой части и вдруг – в ней мелодические и лирические небольшие островки – чистые и светлые – среди этой тревожной музыки, почти напоминающие некоторые страницы «Исповеди» – это чисто камерное письмо – играет скрипка соло, прорезаются какие-то светлые видения сквозь весь хаос, тьму, которые их окружают... Но в основном, нужно сказать, в этой части, всё-таки, преобладают разные сонорные краски: у духовых здесь, например, очень много вот таких засурдиненных и мягких, очень мягких, как бы наплывающих всё время на вас сонорных звучностей, красок, и здесь же вот это контрастное – нежное и чистое – письмо у скрипок, которые играют свои восьмиголосные трели, или, потом, вот этот настоящий хорал четырех тромбонов... Здесь очень много разного красочного движения.

А между частями цикла контрасты сделаны тоже за счет манеры письма и еще больше за счет изменения состава оркестра...

Из четырех частей три – медленные: первая часть – *Lento*. *Agitato*, вторая часть – *Tranquillo*, третья быстрая – *Agitato* и четвертая снова медленная – *Adagio*. Первая часть и последняя не столько контрастны, сколько просто далеки друг от друга, поскольку по письму финал, конечно, другой. И там, в частности нет никакого аджитато, которое есть в первой



части, но это, всё-таки, тоже медленная часть. Вторая часть написана ко для струнного оркестра. Он здесь у меня как бы вынимается из большого оркестра. А третья выполняет примерно ту же функцию, что и третья часть в Альтовом концерте. Это тоже маленькое интермеццо, прослойка между второй и третьей частями. (Между Альтовым концертом и Симфонией для меня есть вообще что-то общее даже в форме цикла: в симфонии правда нет никаких вариаций и нет протагониста, но концепция формы близка.) Это интермеццо – одновременно и очень короткая часть, и очень быстрая: если первая здесь идет больше двадцати минут, то третья – меньше одной минуты. И помимо контраста темпа здесь же и очень контрастное письмо, которого не было ни в одной части, ни до, ни после: у струнных сплошное пиццикато – свой особый тембр-краска<sup>199</sup>, они как бы подражают игре ударных инструментов, перекликаются с ними; затем сами ударные, они здесь как совершенно отдельная группа со своей собственной краской; и, наконец, группа духовых – тоже со своей собственной краской. Вообще, введение новых тембров в нужный момент – это, конечно, один из самых сильнодействующих принципов контраста в музыке.....

Первая часть Симфонии начинается большим медленным вступлением... Оно выстраивается здесь в две волны, как любят говорить наши музыковеды. Первый подъем, его вершина – это ре-мажорный аккорд, а второй подъем заканчивается очень большим тридцатитрехголосным аккордом, который звучит, однако, здесь совершенно легко, даже мягко...

Основная тема симфонии складывается здесь очень постепенно, не сразу: в начале вступления, только вот эти две очень низкие ноты *ре*, *ми-бемоль* – *d*, *es*.

– А как же *до-диез*?

– *До-диез* идет здесь в таком низком регистре у литавр, что он воспринимается, скорее, как звучание просто большого барабана или низкого тамтама: здесь эта нота как определенный по высоте звук, не слышна, почти не слышна. Настоящая реальная первая нота – всё-таки, нота *ре*... И затем эта интонация постепенно начинает как будто расщепляться и окружаться разными подголосками и где-то только к девятому такту (у третьего кларнета) тема становится чуть больше: *ре* – *ми-бемоль* – *ля-бемоль* – *соль* – это как раз её первое становление, и дальше еще – *фа-диез* – *соль* – *си-бемоль*... И так везде. Ее не всегда отчетливо слышно, но это и не нужно – главное – она всё время есть где-то под этим всеми голосами. Возьмите, например, здесь шестую валторну – *ре* – *ми-бемоль* – *ля-бемоль* – *соль* – *фа-диез* – *соль* – тема у нее<sup>200</sup>, практически, не слышна: она спрятана в этом клубке голосов, в этом огромном сверхмногоголосии, в котором вы не можете уже, естест-

---

<sup>199</sup> Последние шесть тактов струнные играют смычком небольшой ряд отдельных аккордов.

<sup>200</sup> Восемнадцатый такт.

венно, различить отдельные инструменты. И тема, именно в этом своем, так сказать, сверхмногоголосном мелодическом варианте, возвращается многократно... И тут, кстати, есть не только обычное контрапунктическое сплетение всех этих проведений темы, но есть и самые разные настоящие каноны. Вот, например, здесь... у шести валторн – это такт сто сорок четвертый. Как видите, это те же самые ноты: *ре – ми-бемоль – ля-бемоль – соль – фа-диез – соль – фа* и это настоящий трехголосный канон у шести валторн в унисон. Или дальше такт сто пятидесятый – первое вступление тубы – абсолютно чистая фактура и туба фортиссимо играет в унисон с контрафаготом опять те же самые ноты... Но зато ритм меняется всё время. Здесь нет ни одного буквального повторения: то квинтоль, то половинка, то четверть, то, как в начале у валторн, тот же самый пунктирный ритм, с которого началась вся Симфония; и здесь же тема и триолями. Но! Здесь ни разу не была нарушена звуковысотность темы, всё время она возникает на одной и той же высоте. Возьмите, например, сорок первую страницу рукописи. Что играют здесь басы? Тема очень слышна: три форте, *tutti* и верх весь кластерами; она играет слышно: и у тубы, и у контрафагота и у всех контрабасов опять те же самые ноты... Я, нарочно, беру почти наугад, но то же самое – вот это вот бесконечное становление и обновление темы можно проследить, практически, в каждом такте...

Во второй части, в основном, полифоническое имитационное письмо. Но оно здесь одновременно и обычное полифоническое развитие, когда весь мелодический материал подается “одноголосно” – идут обычные полифонические приемы: имитации, сжатия, уменьшения и так далее, но и здесь же появляется и почти сонорная полифония, когда в контрапункте у меня уже связаны целые красочные гармонические пласты... И на всем этом, так сказать, фоне от начала до самого конца у альтов, у струнных, неторопливо развивается вот эта как бы совершенно бесконечная мелодическая линия... И в конце, по-моему, очень красивая краска – два независимых пласта флажолет и здесь же и еще одна независимая краска – вот этот как бы совершенно повисший в музыкальном пространстве многоголосный аккорд.....

А в третьей части всё это разрушается. Здесь очень много того, к чему я обычно всегда стремлюсь в оркестровых сочинениях: очень много многомерности – все группы играют как абсолютно независимые друг от друга. Если вы возьмете, например, центральный раздел третьей части, то услышите, что здесь всё дерево – это одно измерение, вся медь – совершенно другое измерение и также ударные, которые играют совершенно независимо от них, как бы *quasi*-импровизируют, и тоже, конечно, струнные. Здесь есть, по крайней мере, четыре типа письма, но иногда бывает и больше... И эта смена инструментальных групп, которой здесь очень много и которая, кстати, была и в предыдущей музыке, в третьей части она проходит почти мгновенно из-за исключительно быстрого темпа. Вот посмотрите: сначала ударные – восемь тактов, затем духовые – пять тактов, затем только три

такта – опять ударные... но только legno, боги, томтомы (то есть ударные без определенной высоты), потом – деревянные духовые<sup>201</sup> и так далее... Затем появляется уже ансамбль из ударных и струнных пиццикато<sup>202</sup>... И только в самом конце все эти группы наконец объединяются – звучит очень напряженное, очень мощное tutti, но и очень короткое, которое совершенно неожиданно вдруг начинает разрушаться: вся эта мощная сильная краска просто буквально разлетается на части, на отдельные свои осколки – они как бы застывают отдельными видениями. Каждый из них здесь как бы отделяется от других множеством пауз, и всё это, в конце концов, ложится на очень светлую краску струнных, которые впервые здесь играют алго, спокойно, тихо, очень нежно... И что еще я хотел бы добавить: здесь, с самого начала, очень важна особая, очень нервная ритмика. С нее и начинается Интермеццо. Она всё время повторяется у разных ударных, всё время как бы имитируется у них, а потом тоже и у разных духовых: кларнетов, фаготов, труб, валторн. Я использовал здесь даже намеренно определенный принцип в построении этой вот ритмической темы. Здесь, как видите, звуки появляются с определенной закономерностью, то есть вначале только один звук, за ним сразу пауза, потом два звука и опять пауза, опять два звука – пауза, один звук – пауза, затем уже шесть звуков, и снова – один, один, два, и всё время между ними паузы, паузы, паузы. И здесь же бесконечные разные фугато из этих вот ударных тем, которые постоянно проходят внутри всех независимых групп инструментов.

А в финале опять возвращается вся та работа, которая происходила с главной темой в первой и во второй частях, но особенно, конечно, в первой. В начале всё идет кантилена. Ни одна нота темы здесь не изменена, и ритм, какой был у шестой валторны в восемнадцатом такте первой части, он в первых трех тактах четвертой части тоже полностью сохранен. Но там это было спрятано, то есть таилось где-то подспудно, а здесь всё вышло на поверхность и стало ясным началом четвертой части. Потом тема переходит к другим инструментам, но особенно часто звучит у флейты, а не у более сильных инструментов, как это было с ней в начале первой части, и совсем не так низко (вот здесь, на семьдесят третьей странице, первое её вступление – это опять те же самые ноты темы, только другой ритм – синкопированный, острый); ноты флейты играет абсолютно те же, которые играл кларнет в девятом такте, хотя и без его квинтоли... И еще очень важна функция флейты на самой последней странице Симфонии, где она играет заключительную мелодическую фразу, которой вообще заканчивается вся музыка этого сочинения. И здесь у нее опять те же самые ноты и с теми же самыми триолями, в которых она излагалась тубой и контрафаготом в первой части. В общем

---

<sup>201</sup> Пятнадцатый – двадцать второй такты.

<sup>202</sup> Тридцатый – тридцать пятый такты.

получается такая огромная, огромная арка-реприза по форме. И, практически, всё вырастает здесь из одного зерна...

— И из вашей музыкальной росписи...

— Ну, да, конечно... Вся работа идет только с ней... всё из одного. Я всегда стремлюсь к тому, чтобы целое складывалось как непрерывное развитие.

А в конце финала я сделал такое как бы антифугато: здесь голоса один за другим начинают постепенно выключаться, ткань становится всё легче, прозрачнее, и так до тех пор, пока не остаются только первые скрипки, которые устремляются всё выше и выше вот к этому *си* третьей октавы...

Это, по-моему, Виктор Петрович Бобровский придумал такое понятие “контрастно-составная форма”. У меня никогда её не было и никогда не будет. Вообще этот тип мышления – монтажный – мне абсолютно чужд. Почему, может быть, я так люблю Чайковского, потому что у него тоже есть это стремление к непрерывному развитию музыки, к непрерывному развитию материала. И Дебюсси стремился к этому, когда он говорил, что мечтает о бесконечной мелодии, в которой ничто не возвращается точно и всё время обновляется. Возьмите, хотя бы, как это ярко и хорошо у него сделано в «Шагах на снегу...».

Вот и меня очень тянет к такой вечно обновляющейся, всё время новой, непрерывной и нескончаемой мелодии. И, по-моему, в Симфонии это удалось.

— Наверное, со временем многие музыковеды будут говорить здесь и о сонатных закономерностях, которые, на мой взгляд, всё-таки, при всей вашей нелюбви к подобным уточнениям, хорошо просматриваются и в финале, и в первой части; и, вероятно, обязательно будут вестись беседы и о монистичности вашего мышления, о диалектике симфонизма в построении всей её композиционной структуры...

— Знаете, Дима, я не люблю такие термины. Я в них ничего не понимаю... По-моему, за ними, практически, ничего и не стоит... Вообще, я считаю, что обо всем надо говорить нормальным живым человеческим языком... Моя музыка – это обычная человеческая жизнь и обычные человеческие чувства, и, по-моему, чем меньше здесь будет всякой такой терминологии, тем будет лучше для всех...

...В этой симфонии я впервые обратился к четверному составу и даже большему, чем четверному – здесь огромное количество инструментов: шесть валторн, четыре трубы, четыре тромбона и туба, четыре фагота, пять кларнетов... И это мне дало возможность оперировать иногда той или иной группой как одним самостоятельным тембром. У меня очень часто, особенно в первой части четыре флейты и пять кларнетов используются как единая краска и то же шесть валторн. Такая возможность появилась впервые именно в Симфонии, потому что остальные мои сочинения были написаны либо для смешанного тройного состава, либо только для парного. А когда в

оркестре два инструмента – это, конечно, не красочное пятно, а два румента и только. Поэтому здесь я и применил несколько иное, новое для себя, оркестровое письмо, потому что смог оперировать краской как единицей...

– Вы были в Париже на премьере<sup>203</sup>?

– Был. Прошла она хорошо. Оркестр играл прекрасно. Но вот публика – «Salle Pleyel» – это самая консервативная публика Парижа, которая вообще не желает слушать новую музыку, абсолютно никакие сочинения, написанные в XX веке. И только Баренбойм, он и в этом отношении замечательный человек, он и Лютославского здесь исполнял, и Булеза играл, причем нарочно, несмотря на то что знал, что зал этот всегда настроен априори враждебно. Туда публика ходит совершенно иная, чем даже в «Champs Elysees». Но Баренбойм был очень доволен премьерой, чем я поначалу даже был немножко удивлен: мне показалось, говоря откровенно, что прием был несколько холодноватый, хотя и слушали внимательно, но, всё-таки, холодноватый, а Баренбойм, напротив, сказал, что это прекрасный прием: “Вас, Эдисон, вызывали три раза, а Лютославского только один раз”. Так что публика там, в «Salle Pleyel» – это особая публика.

Играл Баренбойм, конечно, замечательно. Но, пожалуй, лучшее его исполнение было, всё-таки, в Чикаго. Он играл там трижды мою Симфонию и в очень хорошей программе. Правда, вначале я думал, что она не очень-то пойдет с Третьим концертом Прокофьева, но, как ни странно, всё получилось хорошо.

– А что еще было в программе?

– Там же была еще увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки, то есть вышел целиком концерт из русской музыки.

Я сам, правда, не люблю Третий концерт Прокофьева, но он дал определенный контраст. Я еще даже спросил Баренбойма, почему он взял этот Концерт в программу, так Баренбойм сказал, что он Прокофьева никогда вообще не дирижирует и не любит, но что это был точно день в день, когда Прокофьев играл в Чикаго премьеру этого своего сочинения, и что ему хотелось вот таким образом как-то отметить это событие. И когда я остался после репетиции Симфонии послушать прокофьевский Концерт, то Баренбойм даже сказал мне: “Эдисон! Ну, зачем вам нужна эта музыка, где нет ничего, кроме этого тупого мажора...”. Но, всё-таки, я остался послушать. Концерт, конечно, плохой и написан плохо, и оркестрован он из рук вон плохо – это образец того, как нельзя писать партитуры для оркестра... Там всё нелепо, в особенности вторая часть: оркестровка нелепа до предела, то есть он, очевидно, совершенно не чувствовал и не понимал здесь, что такое оркестр.

И в Москве было прекрасное исполнение. Рождественский дважды сыграл мою Симфонию. Но это было совсем другое исполнение. У Геннадия

---

<sup>203</sup> Премьера состоялась 2 марта 1988 года.

совершенно иной темперамент, чем у Баренбойма. Он сыграл на десять минут быстрее, но сыграл зато и намного ярче. И вообще, это сочинение, конечно, только для русской публики. Здесь его слушали, я вам должен, просто буквально затаив дыхание. И оба раза прием в Москве был лучше, чем в Чикаго или в Париже. Ее еще играли в Алма-Ате, в Палермо, но на этих исполнениях я не был.

### **«СВЕТЕ ТИХИЙ»**

**(1988)**

Как видите, к этому материалу я возвращался уже три раза: вначале, вот музыка к «Преступлению и наказанию» для театра на Таганке – женский хор в сопровождении колоколов, где это была в основном краска, связанная с Сонечкой Мармеладовой; затем я ввел его же в финале, в последнем эпизоде Гобойного концерта, как цитату из православного песнопения (естественно, без слов) в оркестре, у струнных; и вот, последний раз – это сочинение «Свете тихий». Однако здесь у меня, наоборот, использован только канонический текст, и нет ни одного такта, где была бы цитата из этого русского православного пения.

А история этого сочинения такая: когда ко мне обратились из Таллинна (у них там намечался какой-то очень большой хоровой праздник), то они попросили написать меня что-нибудь для хора Эрне Сакса (предполагалось, в частности что это должен быть детский большой хор); я сказал, что мне очень хотелось бы написать сочинение на текст «Свете тихий», но я не знаю, поскольку вы – католики, согласитесь ли вы исполнить православное песнопение, – а они ответили, что это их совершенно не смущает и я написал вот такой смешанный хор – «Свете тихий».

– Вы были на премьере?

– Нет. И они, кстати, на меня сильно обиделись за это: им очень хотелось, чтобы я приехал и поработал с хором – всё-таки, мировая премьера<sup>204</sup>.

– А почему вы не поехали?

– Ну, понимаете, Дима, январь для меня святой месяц – я всегда удираю в Рузу и много работаю, – так вот, чтобы не прерывать путевку, я и не поехал в Таллинн... И теперь у меня нет даже записи этой премьеры, хотя я абсолютно уверен, что они пели хорошо.

Сочинение долго не исполнялось. И вот только сейчас наш очень хороший камерный хор, которым руководит Елена Растворова, выучил его и спел впервые в Москве на фестивале «Московская осень» в ноябре 93 года.

Это большое сочинение... на семнадцать минут. Конечно, «Свете тихий» ни в одной церкви не длится так долго, так что получилось просто самостоятельное концертное сочинение, написанное для большого смешанного хора.

---

<sup>204</sup> Премьера состоялась 30 января 1989 года.

«Колокола в тумане» – это не оркестровка, это версия, оркестровая версия, моей фортепианной пьесы «Знаки на белом». Написана она по просьбе тогдашнего ректора Московской консерватории Бориса Ивановича Куликова, который мне позвонил и попросил сочинить пьесу для гастролей студенческого советско-американского оркестра – они должны были дать цикл концертов в Америке и потом цикл концертов у нас, в России.

Я не знаю, как они играли в США, но думаю, что играли, наверное, плохо, потому что дирижер Леонид Николаев сказал мне, что он сделал купюры, а в этой пьесе купюры ведь делать абсолютно невозможно; я тут был просто удивлен и поражен даже: как можно было здесь хотя бы одну ноту вырезать – весь смысл теряется! И в Москве я, всё-таки, настоял, чтобы сочинение было сыграно полностью... в Концертном зале Чайковского. И это было хорошее исполнение у Николаева. Оркестр играл очень хорошо...

После этого пьеса довольно много игралась в разных странах Европы. И вот, недавно Нееме Ярви очень хорошо продирижировал его с оркестром Радио на «Champ Elysees» в Париже...

Это сочинение всё построено на драматургии красок. И вот эта идея расщепления звука, и идея гетерофонии, которая была намечена в фортепианной пьесе, они здесь реализованы гораздо более полно, потому что уже я оперировал большим количеством оркестровых красок. Тут появляется даже своего рода протагонист – вот эта тема, которая сама рождается из ноты *ля*. Ее играет здесь гобой. Так что линия гобоя – это немножко линия как бы солирующего инструмента в этой пьесе.

– А почему вы изменили название?

– Потому что я чувствовал, что название, которое было в фортепианном варианте, оно абсолютно не соответствует тому, что получилось в оркестровом, оно просто не подходит, оно дезориентирует слушателя. Здесь намного важнее оказалась идея колокольности, которая там была только намечена (там колоколов фактически почти не было), а здесь колокольные краски – это всё. Но само название – «Колокола в тумане» – как всегда у меня, появилось позднее, уже после того, как я кончил писать этот оркестровый вариант...

– Название очень красивое, как, впрочем, и все другие в ваших сочинениях.

– У меня, если вы помните, в «Осенней песне» есть эти и в самом деле красивые слова Бодлера “Les carillons clans la brume...” – “Колокола в тумане...”. Иногда, правда, это название пьесы переводят как “Cloches clans la brume” или “Cloches clans la brouillard”, поскольку там играют реальные cloches – реальные колокола. Но в пьесе много и quasi-колоколов, то есть эта колокольная краска очень расширена и проецируется и на другие инструментальные сферы оркестра...

Пьеса вся тихая, вся построена только на прикосании к звуку: все колокольные краски всё время тушатся, всё время приглушаются вот этой вот непрерывной оркестровой гетерофонией, то есть постоянным и очень даже вязким плетением голосов; всё как бы поглощается вот таким, если хотите, звуковым туманом.

Я был, кстати, очень удивлен, что, хотя эта пьеса игралась в Зале Чайковского в абсолютно традиционной программе, публика удивительно хорошо слушала, просто идеально слушала, её на премьере в Москве<sup>205</sup>.

## **«ТОЧКИ И ЛИНИИ»**

**(1988)**

«Точки и линии» – это пьеса для двух фортепиано в восемь рук. Я её написал для голландского фортепианного квартета «Orgella-Kwartet», которым руководит хороший композитор и прекрасный пианист Роберт Насфелд – замечательный музыкант и большой энтузиаст современной музыки. В Голландии он как раз где-то осенью 88 года, организовал небольшой такой фестиваль, точнее сказать, микрофестиваль моей музыки. Вначале это был очень большой, пятичасовой, концерт в Амстердаме, где было исполнено просто огромное количество моих сочинений, и затем еще три нормальных, обычных концерта в Роттердаме и еще в каком-то городе... И эта пьеса «Точки и линии» была написана специально для вот такого фестиваля.

Пьеса отняла у меня очень много времени. Я когда её писал, даже думал, что как же вот: Реквием, который длится почти сорок минут, я смог написать за семнадцать-восемнадцать дней, а здесь прошло уже тридцать пять дней и никак не могу кончить одну пьесу, хотя целые дни над ней и сижу, и работаю. Пьеса писалась очень медленно...

Концепция её заложена в самом названии – «Точки и линии»: здесь всё время происходит взаимодействие точечных элементов и того, что образует линии... мелодические линии, то есть это всё время материал, стремящийся сложиться из маленьких, почти точечных ячеек в большие пуантилистические образования и в развитые довольно мелодические линии. И вот эта идея уколов – этих звуковых точек, частых пауз между ними, идея вот таких нервных всплесков, она является контрастной материей, непрерывно взаимодействующей с идеей мелодической материи; они непрерывно сопоставляются в одновременности или в последовательности, они постоянно конфликтуют и в результате этого конфликта происходит общее разрушение – музыка просто исчезает, потому что паузы постепенно вытесняют все эти изолированные ячейки, изолированные ноты, и, в конце концов, пьеса кончается одними паузами.

– По манере письма «Точки и линии» мне напоминают ваши «Три пьесы для фортепиано в четыре руки» 67 года?

---

<sup>205</sup> 19 августа 1988 года.



– Может быть и так... Но, по-моему, они, всё-таки, не близкие друг другу, хотя в идеях здесь, пожалуй, есть всё же некоторое сходство...

Пьеса трудная для ансамбля, потому что ритмы здесь очень “рваные” и сложные. И как ни странно, самое трудное место для ансамблевой игры – это кульминационный эпизод, где все четыре пианиста ритмически полностью играют в унисон, каждый играет свои двенадцатитоновые аккорды, и при этом одни аккорды спускаются, уходят вниз, а другие одновременно поднимаются, то есть происходит пересечение двух роялей. И вот это место как раз, поскольку ритм там довольно сложный, и оказалось наиболее трудным для синхронизации. Правда, это я предвидел заранее.

– Вы были на премьере?

– Конечно был<sup>206</sup>. Правда, потом с самого последнего концерта я уехал.

– А почему уехали?

– А потому, что он уже был не так важен для меня...

– Вам понравилось исполнение?

– Да, «Orgella-Kwartet» вообще очень хороший ансамбль<sup>207</sup>. Это очень профессиональные музыканты, которые и чувствуют хорошо, и понимают современную музыку.

– А были потом другие исполнения «Точек и линий»?

– Как ни странно, были.

– А почему “как ни странно”?

– А потому, что мне казалось, что это сочинение трудное, что его мало кто будет поэтому играть. Но его играли, и не один раз. Я слышал его и в исполнении педагогов музыкального училища в Екатеринбурге, и потом его, к моему удивлению, несколько раз играли студенты на “мастер-класса”. Например, когда я приехал в Мюнстер на “мастер-класс”, то там было два концерта из моих сочинений, организованных студентами и педагогами, и вот в одном из концертов, в конце, были исполнены как раз «Точки и линии», и исполнены просто замечательно, совершенно замечательно. И то же повторилось потом в Женеве, где четверо студентов Женевской консерватории опять замечательно его сыграли... Так что раз студенты это делают, то, значит, оно не такое уж сверхсложное, как мне казалось, для ансамбля.

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ**

**(1989)**

Концерт для кларнета с оркестром – это заказ фестиваля «Schleswig-Holstein», и написан он для моего постоянного партнера и друга, швейцарского кларнетиста Эдуарда Бруннера. Премьера состоялась в городе Любек 8

---

<sup>206</sup> Амстердам, 2 октября 1988 года.

<sup>207</sup> Пьеса посвящена «Orgella-Kwartet».

июля 1989 года<sup>208</sup>. Потом Бруннер играл его в Мюнхене, Берлине, Дрездене... в общем, во многих городах, и сейчас продолжает играть довольно часто.

Концерт двухчастный... И по манере своего письма, и по настроению, он принадлежит к тем концертам, которые можно было бы назвать “концерт-монолог”, то есть к тем, что начались от моего Виолончельного концерта. Но ближе всего он стоит, всё-таки, к Гобойному концерту и к Кларнетному. Может быть, это связано с тем, что когда пишешь для духовых деревянных инструментов, то, всё-таки, здесь можно использовать похожую манеру письма, которая, конечно, совсем другая, если ты пишешь для струнного смычкового инструмента или для гитары, например.

В основном, здесь преобладает лирическое, тихое состояние. А музыка, которая врывается сюда, тревожная и нервная, она, пожалуй, где-то близка таким вот quasi-драматическим моментам из первой части Кларнетного квинтета. Здесь, безусловно, есть определенные аллюзии. И еще здесь есть небольшая такая аллюзия в кульминации с кульминациями Двойного концерта для фагота и виолончели и Концерта для гитары. Но это аллюзии только по манере письма, конечно. Если взять вот эту – главную кульминацию<sup>209</sup>, то, как видите, у меня здесь тоже три очень контрастных оркестровых пласта: первый пласт – вот этот quasi-канон на главную тему, которая здесь идет в аккордах у дерева и меди; второй пласт – это струнные, которые играют кластер в тремоло, и третий пласт – это колокола с очень короткими фразами, это колокольное созвучие, это литавры с очень быстрыми пассажами и вибрафон...

Первая часть очень свободная: в ней всё время образуется вот такой непрерывный и очень связанный внутренне звуковой поток – мне хотелось, чтобы здесь создавалось впечатление, что вот музыка всё время как бы рождается заново, что она как бы непредвидима: она то вдруг становится быстрой и тревожной, то совершенно неожиданно застывает и становится простой и лиричной, и так далее, то есть здесь происходит частая неожиданная смена состояний, манеры письма, и как будто при этом сам исполнитель и дает толчок к таким переменам музыки, как будто бы он участвует в творении музыки. И это крайне важно. Я всегда говорю исполнителям на репетициях: “Вы должны играть эту музыку только так, как будто бы сами её сочиняете, как хороший джазист играет свою сольную импровизацию: чтобы была свобода и было ощущение такое, что музыка рождается непосредственно, импульсивно, если хотите, то есть совершенно и только от вашего вдохновения...”

– И как прошла премьера?

---

<sup>208</sup> Дирижировал оркестром Удо Циммерманн.

<sup>209</sup> От сто пятого такта.

– Как и всегда у Бруннера – очень хорошо! Играет он этот Концерт, практически, всегда замечательно. Это очень большой музыкант и выдающийся кларнетист.

### **ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ УДАРНЫХ**

**(1989)**

Три пьесы для ударных написаны мной в разное время и по разным поводам – они не задумывались как цикл.

С первой пьесой всё получилось просто: когда издательство «Deutscher Verlag für Musik» обратилось ко мне с просьбой написать сочинение для одного ударника, то я сразу решил написать пьесу для вибрафона соло – мне всегда казалось, что этот инструмент еще недооценен, а я очень люблю его, и он очень много играет, иногда, может быть, слишком даже много, в моих других сочинениях, – это как раз тот ударный инструмент, для которого и можно, и нужно писать как для солиста, потому что для него нет еще, к сожалению, хорошей литературы... почти нет. А ведь этот инструмент потенциально имеет очень большие исполнительские возможности: на нем можно играть даже полифонию и аккорды, и, может быть, даже более сложные чем только четырехголосные; потом, благодаря смене палок и смене манеры игры, возможны и довольно большие изменения тембра, краски, и некоторые, как у нас говорят, сонорные эффекты на нем очень хорошо звучат. В общем, он такой же живой и богатый возможностями инструмент, как и рояль, и другие клавишные инструменты. Я уже не говорю о том, что вибрафон – это совершенно особый, поэтический очень тембр.

И вот, когда я написал эту довольно большую пьесу – «Черные облака», мне почему-то захотелось её продолжить, отчего и образовался такой вот трехчастный цикл. И я специально рассчитал контраст здесь. Первая пьеса – «Черные облака», она очень мелодичная и, в каком-то красочном смысле, вполне импрессионистическая – всё время краски вибрафона – это как бы самые разные “облака звуков”: и самые светлые, и темные, и даже вот такие, совсем черные “звуковые облака”. А вторая пьеса – «Возникновения и исчезновения», она, наоборот, целиком написана только для ударных инструментов, не имеющих определенной высоты, то есть полностью контрастна первой и по тембру, и по манере письма – в основном, это, как правило, только распределенные во времени отдельные импульсы – звуковые точки, короткие пассажи, и здесь совершенно нет никаких элементов вот того мелодического и поэтического письма, которое типично для «Черных облаков»<sup>210</sup>. А третья пьеса, она называется «Лучи далеких звезд в искривленном

---

<sup>210</sup> Вторая пьеса исполняется двумя ударниками (пять Tom-toms, Legno, три Piatti sospesi, четыре Bongos, Tamburo militare, Claves, три Triangoli).

пространстве», в цикле является своего рода синтезом и даже репризой<sup>211</sup>. Это у меня уже было в «Плачах»: там третья часть – сопрано и вибрафон, они как будто предвещают то, что будет в пятой, потому что пятая часть – тоже сопрано и вибрафон, но плюс, правда, еще колокола и другие металлические ударные – тарелки и так далее, то есть вроде бы та же тембровая идея, которая уже была, но здесь она обрывается другими голосами. И вот так же и в этом цикле: здесь идея колоколов – их краски, которая была, практически, спрятана в первой части (но она там есть, она там чувствуется), в третьей пьесе уже полностью развернута, потому что здесь довольно много тех же поэтических звучаний из «Черных облаков», но уже переходящих к совсем другим тембрам. И кроме мелодического материала, который отражает здесь идею первой части, здесь же есть и вот тот красочный пуантилизм, который особенно развернут во второй – «Возникновения и исчезновения». И, естественно, что здесь есть и тембровый синтез: вибрафон первой части связывается с тарелками и с треугольниками из второй. Название у третьей части несколько кажется странным – «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве», но оно, по-моему, полностью соответствует тому, что есть в музыке. Мне кажется – это название очень поэтичное и точно найденное для такой музыки...

Все пьесы были написаны с некоторым промежутком во времени. И каждая часть может исполняться в концерте как вполне самостоятельная пьеса, что в общем-то абсолютно невозможно в большинстве других моих циклических сочинений...

Я вообще люблю ударные инструменты. И вот сейчас хотел бы написать пьесу, которую давно обещал для «Les percussions de Strasbourg», потому что, когда я еще писал для них Concerto piccolo для четырех саксофонов и ударных в 77-м, по-моему, году, они попросили меня написать пьесу только для одних ударников, причем обязательно для шести исполнителей. И вот я надеюсь, что, всё-таки, в этом году мне удастся реализовать этот заказ.

– А как прошла премьера в Москве<sup>212</sup>?

– По-моему, удачно. Марик Пекарский играл очень музыкально, просто превосходно. Ну, а технических трудностей для него, как я знаю, вообще не существует. Замечательный ударник.

#### **«ЧЕТЫРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ЖЕРАРА де'НЕРВАЛЯ»**

**(1989)**

В 89 году Михаил Хэфлигер, сын знаменитого тенора Эрнста Хэфлигера, попросил меня написать к юбилею его отца какое-нибудь сочинение;

---

<sup>211</sup> Третья пьеса исполняется тремя ударниками (Campanelli, три Triangoli, три Tam-tams, Vibrafono, три Piatti sospesi, Campane, три Gongs).

<sup>212</sup> 14 апреля.

к тому же, он организовал в Давосе, в Швейцарии (это такой замечательный, маленький городок в горах и, кстати, это город, где происходит всё действие «Волшебной горы» Томаса Манна), небольшой такой фестиваль, посвященный моей музыке. И Эрнст Хэфлигер там спел премьеру этого цикла<sup>213</sup>; на рояле играл другой его сын – прекрасный пианист Андреас гер, а флейту играл Орель Николе – старый партнер и друг Эрнста Хэфлигера. Это был вообще очень хороший фестиваль. Там исполнялись многие мои сочинения, в том числе например, и «Плачи».

Это маленький десятиминутный цикл для голоса, флейты и фортепиано, который состоит из четырех очень коротких частей на стихи Жерара де Нерваль. Жерар де Нерваль – это вообще одна из самых интересных фигур французского романтизма, человек огромного дарования и настоящий такой, в самом высоком смысле слова, романтик. Но он прожил, к сожалению, очень короткую жизнь...

Центральная часть цикла – последняя и она очень разнится по характеру от предыдущих частей: первые три стихотворения почти совсем не касаются духовной сферы, а последняя, напротив, – это Христос в Гефсиманском саду – это последний и самый большой монолог Христа: Его разговор с Отцом. И в общем тут я уже чувствовал, что написав этот монолог (как видите, я несколько раз возвращался к этой теме: вероятно, во мне здесь бродило всё больше и больше желание написать очень большое духовное сочинение, уже нечто вроде Страстей), я обязательно сделаю то, что и сделал в 92 году, когда сочинил «Историю жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа». Этот цикл как будто бы стал для меня как бы эскизом Страстей. И еще здесь в этом монологе было важно для меня опять взять флейту. А почему мне захотелось присоединить флейту? По разным причинам. Вот, например, когда я написал сочинение «Рождественская звезда» на стихи Пастернака для голоса, флейты и струнных, то флейта мне понадобилась как инструмент, который звучит, пожалуй, наиболее таинственно из всех деревянных духовых. В особенности так звучит, конечно, низкая флейта: в ней что-то есть такое вот очень странное и таинственное, какой-то особый внутренний голос... У кларнета или гобоя этого нет. И тоже, если взять «Три отрывка из Нового Завета»: там хор, колокола и опять флейта! То есть флейта у меня в духовных текстах почему-то всегда особенно оказывается важна. И еще один пример: когда Баренбойм прочитал моё интервью для программы концертов в Чикаго, где исполнялась Симфония (организаторы концертов почему-то в качестве аннотации решили использовать именно это интервью; по-моему, это очень хорошо – мне совсем не нравится, как у нас говорят о содержании Симфонии), так вот он был очень рад, когда прочел мои слова, что Симфония для меня исключительно духовное сочинение. Но почему я вспомнил о ней, а потому, что там всё заканчивается тоже флейтой. И также

---

<sup>213</sup> 22 июля 1989 года.

опера «Пена дней», где после этого хора слепых девочек о Христе, последние восемь тактов в Ре мажоре опять играет низкая флейта соло. Так что, тут есть, очевидно, что-то для меня очень важное в её тембре, что-то для меня духовно связанное с ней. Соло скрипки, оно для меня слишком земное. И вот даже эта пьеса «In Deo speravit cor meum»: когда Эккарт Хауп попросил меня сделать версию для флейты, гитары и органа, я услышал, что вот это тот оптимальный вариант, который мне здесь хотелось бы иметь. Эта музыка, исполненная на флейте (она лучше всего звучит в церкви), она становится более, как ни странно, глубокой и более духовной. И поэтому, конечно, «In Deo speravit cor meum» должно обязательно играть и в церкви.

### **«LÉGENDES DES EAUX SOUTERRAINES»**

**(1989)**

«Легенды подземных вод» – это вот второе моё сочинение, написанное для камерного хора, после «Осени». И оба сочинения оказались в определенном отношении невезучими. «Осень» я написал для братиславского ансамбля «Мадригал» и как раз в это время начались известные события в Чехословакии, и ансамбль распался – я не знаю: что там было с ним на самом деле, но это сочинение так и не было никогда исполнено в Чехословакии. И то же самое произошло с «Légendes des eaux souterraines»: я написал его по заказу «Groupe vocale de France» и оно было даже объявлено в абаонементе, было указано число, вся программа концерта была составлена – очень хорошая... и всё полетело, и всё сорвалось. Возникли какие-то финансовые трудности буквально за несколько недель до концерта и его аннулировали. И вот прошло уже три года, а сочинение до сих пор там не исполнялось.

Сейчас Лена Растворова выучила его. Правда, она целиком его не исполняла еще, потому что премьера, в принципе, должна состояться во Франции.

– А почему только во Франции?

– А потому что, когда оно писалось, я решил: конечно, для Франции, для парижского ансамбля надо писать только на французские тексты, и потом, это же и заказное сочинение, это заказ, идущий от французов...

Это сочинение для двенадцати певцов, но это не хор – это ансамбль: здесь у каждого певца своя партия, свой голос...

Я довольно долго искал эти тексты, но остановился на стихах моего старого приятеля, которого знал очень хорошо еще с тех пор как он учился здесь в университете, – на стихах Ива Бержере. Он в свое время подарил мне несколько книжек своих стихов... Может быть, он и небольшой поэт, но человек он необычайно интеллигентный, и в его поэзии есть то, что мне почему-то захотелось выразить своей музыкой. Он сам к тому же вообще страстный путешественник и альпинист, больше альпинист. И наверное, поэтому в его стихах в основном красота горных пейзажей, которые он не раз

видел во время своих ежегодных альпинистских вылазок. И это, кстати говоря, пейзажи совсем другого типа, чем в той же «Осени». В ней – русский, исключительно русский пейзаж. А здесь, у него, пейзажи – это всё ледники, горы, и холодное... высокое холодное солнце и... мороз.

Но в музыке нет никакой специальной, намеренной изобразительности всех этих пейзажей, хотя, конечно, что-то всё равно остается: каждая часть (это довольно большой цикл<sup>214</sup>) – это такие небольшие, немножко как бы холодные и очень светлые акварели, и тут вероятно есть и какой-то даже определенный французский, как мне уже говорили, колорит (я не знаю: есть он или нет), но я его, во всяком случае, не искал сознательно.

Сочинение это получилось мягкое, здесь много воздуха, много пространства, какой-то особой чистоты, даже особенной нежности, но оно очень сложно написанное для хора... трудное – много разнотембровых сложных моментов. Если их не сделать, не выучить всё это идеально, то вся музыка здесь потеряется... и вся эта её акварельность, все эти акварельные краски, всё это сразу исчезнет... ничего не останется.

Это особый тип письма. Посмотрите партитуру: ритм сложный, интонации очень сложные, тональной опоры нигде нет, все двенадцать голосов абсолютно независимы... Возьмите, скажем, «Осень» – всё-таки, это сочинение, хотя его нельзя называть ни додекафонным, ни серийным, оно где-то всё равно ближе к хоровой манере письма и эстетике Веберна (несмотря на весь русский характер музыки и, конечно, самих стихов Хлебникова). А здесь вообще, пожалуй, ничего общего с Веберном нет. Единственно, может быть, вот эта чистота и ясность письма, звучания, которые могут напоминать иногда некоторые страницы «Das Augenlicht» Веберна. Но, по-моему, никаких других здесь аллюзий с Веберном больше нет. И техника письма здесь совсем иная, чем в «Осени»: нет никакой немецкой краски, никакого немецкого настроения; краска, если она здесь есть, она вся, абсолютно вся, либо русская, либо французская, если хотите, но ни в коей мере не немецкая.

Когда вы, например, говорили мне о некоторых аллюзиях с Брамсом в Кларнетном квинтете, то я не знаю почему, но там это для меня несколько не обидно, это вполне даже объективно, если вы или кто-то другой, найдете там некоторые элементы немецкого, немецкой краски. Наоборот! Мне нравится это, я согласен с этим. А здесь же этого нет. Это всё другое.

### **«ТРИ ОТРЫВКА ИЗ НОВОГО ЗАВЕТА»**

**(1989)**

Это сочинение было мною написано для «Hilliard-Ensemble», и по просьбе Хайнца Холлигера. Он, кстати, не только замечательный гобоист, не только пишет музыку, не только замечательно дирижирует, но и удачно организует самые разные циклы концертов в Швейцарии. И вот это сочинение

---

<sup>214</sup> Время исполнения цикла пятнадцать минут.

– «Trois fragments du Nouveau Testament», оно как раз и предназначалось для исполнения в одном из таких циклов, где должна была идти в основном духовная музыка. И ему же здесь пришла в голову интересная идея: взять мессу Окегема (одну из его месс *a cappella*) и написать для нее своего рода вставки тоже на духовные тексты, которые должны были исполняться непосредственно между отдельными частями мессы как своеобразный музыкальный комментарий к событиям, происходящим в самой Мессе.

Тексты из «Нового Завета», и выбирал я их сам – это, в основном, «Послание к коринфянам» – фрагменты из этого послания.

Я не пытался моделировать здесь: как-то писать музыку в стиле самого Окегема, хотя сделать это было очень легко, откровенно говоря, и это было первое, что пришло на ум. Нет! Эти все три фрагмента написаны обычным для меня языком, о котором я, практически, всё уже рассказывал раньше. Так что ничего нового здесь, так сказать, революционного, что так любят наши музыковеды, вы не найдете...

Эти три фрагмента небольшие по протяженности – около восьми минут, по-моему...

– А почему, Эдисон Васильевич, вы использовали тексты Евангелия на французском языке, а не на русском?

– Только по одной причине, Дима: поскольку я то время, когда писал это сочинение, был на фестивале «Schlezwig-Golstein» и жил там не так далеко от города Любек, то у меня под рукой не было русского Евангелия; кроме того, на русском языке англичанам было бы очень трудно петь, и поэтому я решил, что напишу свои фрагменты на французском языке. Тем более что французское Евангелие в Швейцарии всегда под рукой.

– Ну, я думаю, что и немецкое там тоже было где-то рядом.

– Конечно было. Но я, как уже говорил, немецким языком владею намного хуже. А французская речь, французская интонация – она мне давно, уже очень давно, близка...

– А чем продиктован выбор такого инструментального дуэта: флейты и колокола?

– На этот вопрос я тоже могу ответить. Дело в том, что, поскольку мессу Окегем написал *a cappella*, то я для того чтобы как-то немножко сделать более ясным вторжение чужой музыки в эту мессу, я взял не только его акапелльный состав, то есть контртенор, два обычных тенора и баритон, но добавил еще солирующую флейту и колокола. Так что мои эти три фрагмента написаны для такого небольшого, камерного, вокально-инструментального ансамбля.

Премьера «Trois fragments du Nouveau Testament» прошла в швейцарском городе Базель и, по-моему, где-то в декабре 90 года<sup>215</sup>. А исполнял эти фрагменты «Hilliard -Ensemble», который пел и мессу Окегема.

---

<sup>215</sup> 7 декабря 1990 года.



Но это сочинение, откровенно говоря, для меня не очень важное, и оно, в принципе, никому не известно, поскольку даже не указано ни в одном из зарубежных каталогов и нигде не издано. Так что если другие исполнения и состоятся, то неизвестно когда.

### ***КВАРТЕТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, СКРИПКИ, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ (1989)***

Этот квартет лежит в линии тех ансамблей, которые я писал и незадолго до него и после, то есть между Кларнетным квинтетом, Фортепианным квинтетом и Саксофонным.

Я вообще очень люблю квартеты Моцарта для флейты и струнного трио, и мне давно хотелось написать ансамбль именно с такой вот тембровой комбинацией. Сочинение это мне никем заказано не было – просто меня вот опять как-то потянуло к тем краскам и к тому, что я может быть вообще лучше делаю... Но определенный предлог, всё-таки, какой-то был: мне предложили сделать такие авторские полконцерта в городе Тренто (в Италии) наполоам со Стравинским, то есть одно отделение – Стравинский, одно – моё. И, кстати, организаторы концерта очень хотели, чтобы я приехал обязательно с русскими исполнителями, и еще чтобы среди этой программы была одна мировая премьера, какое-то новое сочинение. Но этот заказ – чистое пожелание, потому что не было никаких финансовых предложений и ничего другого. Мне, говоря откровенно, было приятно, что всё пойдет вместе со Стравинским – это композитор, которого я очень высоко ценю, и я решил, поскольку довольно много музицировал, как говорится, вместе с компанией Алихановых, привлечь их всех к этому итальянскому концерту.

Премьера состоялась 7 ноября 89 года. На флейте играл мой сын Митя, и вместе с ним играли вот Женя Алиханова – скрипка, Таня Кохановская – альт и на виолончели – Оля Огранович.

Митя помимо этого играл еще в концерте мои Четыре пьесы для флейты и фортепиано, а партию фортепиано исполнил Тигран Алиханов; и потом он же играл еще «Знаки на белом». Кроме того, в программе был и мой Фортепианный квинтет.

Квартет этот состоит из двух частей. Форма его, в каком-то отношении, близка форме Секстета для флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели, но Квартет более развернут – двадцать шесть минут: в нем первая часть длится столько же, сколько весь Секстет, то есть почти четырнадцать минут. И в остальном у них довольно много общего, потому что первые их части, они в основном лирические, спокойные, полифонические, а вторые, наоборот, быстрые – аджитато, аллегро и так далее. И к тому же во вторых частях есть реминисценции из первых частей. Так что здесь явно много общего.

Квартет довольно труден для ансамбля – ритмы все несинхронные и, естественно, здесь без дирижера проблема синхронизации, согласо-

вания игры, она встает очень остро. Конечно, музыкантам приходилось довольно долго работать для того, чтобы вот так свободно играть, как это у них получилось на премьере. Я был очень доволен этим исполнением.

Кроме них Флейтовый квартет играл пока только один ансамбль Орель Николе во Франции...

– Ноты еще не изданы. Но вот я недавно подписал договор с издательством «Leduc» в Париже, и я думаю, когда появится партитура и голоса, то это сочинение будут больше играть<sup>216</sup>.

## «ОТРАЖЕНИЯ»

(1989)

Эта пьеса написана для Сьюзан Брэдшоу, которая до этого уже играла довольно много моих сочинений<sup>217</sup>.

Премьеру она сыграла на фестивале в Глазго. Я там не был, но мне прислали копию с записи её исполнения – она замечательно играла. И потом еще ею же была сделана запись на Би-Би-Си<sup>218</sup> – та, что есть и у вас: мне очень нравится, как она здесь играет. Сейчас эту пьесу исполняют и некоторые другие пианисты. Особенно часто это делает Жан-Пьер Арманго (он замечательно записал её на фирме «Русский сезон»).

Сочинение это как-то больше связано не с моими сольными фортепианными пьесами, которых у меня вообще очень мало, а, скорее, оно ближе по письму к тому, как, например, трактован рояль в моем Фортепианном квинтете. И по сравнению со всеми другими фортепианными сочинениями, если взять то небольшое, что я написал, пьеса «Отражения» является, пожалуй, наиболее трудной.

Идет она минут двенадцать, не больше.

Это тихое, лиричное сочинение...

– А почему у нее такое название? Это как-то связано с некоторыми зеркальными элементами в её структуре?

– Да нет: местами там, действительно, есть элементы такого вот, в общем, как бы отражения, но, скорее, всё-таки это пришло от настроения. Вот как у Дебюсси «Отражения в воде» – это, скорее, от характера музыки.

Некоторые страницы у меня здесь – не манера письма, нет! и не по отношению к роялю, а вот по такой своей утонченной поэтичности – перекликаются иногда с сочинением «Знаки на белом». Но «Отражения» – пьеса более сложная и музыкально, и пианистически, и по драматургии – в ней есть иногда определенный драматизм, которого, конечно, нет в том сочинении.

---

<sup>216</sup> Квартет в настоящее время уже издан названным издательством.

<sup>217</sup> В 1967 году также для Сьюзан Брэдшоу Эдисон Денисов написал Три пьесы для фортепиано в четыре руки.

<sup>218</sup> BBC.

«Рождественская звезда» была написана для «Декабрьских вечеров»: мне как-то позвонила Ирина Александровна Антонова, директор пушкинского музея, и попросила меня к юбилею Пастернака написать какое-нибудь сочинение<sup>219</sup>. Она даже предлагала оплатить этот заказ, но я гордо отказался: сказал, что я очень люблю этот цикл – «Декабрьские вечера» и очень люблю музей Пушкина, и поэтому деньги принципиально не возьму. Сочинение было поставлено в программу в исполнении оркестра, которым руководил в то время Юрий Башмет. И он хорошо сыграл – хорошо продирижировал, музыкально... Но здесь были два момента, которые мне очень не понравились. Во-первых, у нас был договор, что я напишу это сочинение специально для Алеши Мартынова, которого высокого ценю как замечательного певца (я писал «Рождественскую звезду» принципиально для тенора, а не для женского голоса; здесь манера письма такая, что, пожалуй, женский голос и петь правильно это сочинение не может), но поскольку у Башмета всегда свои идеи и свои дела (он тогда почему-то очень зависел от Нины Львовны Дорлиак, а она очень дружит с Рихтером, который, как известно, патронирует этот фестиваль), то он, не спросив никого – ни меня, ни певца... даже не позвонив ему (я считаю, что это было непорядочно по отношению к Алеше Мартынову, который знал, что я пишу специально для него это сочинение, и к тому же имя его уже было в афишах) – поставил на премьеру ученицу Нины Львовны Елену Брылеву (певицу неплохую, но с маленьким и не очень интересным голосом). А поскольку я об этом узнал только в день генеральной репетиции концерта, то, естественно, ничего не мог уже изменить. Я только сказал Юре, что я по этому поводу думаю... Единственно, что я мог сделать (и я очень хотел это сделать) – снять сочинение с программы, но мне не хотелось обижать Ирину Александровну Антонову, которую я очень уважаю, тем более что она мне сразу сказала, что это полностью сорвет всю идею фестиваля.

– А почему это сорвет?

– А потому, что это было единственное новое сочинение, написанное специально к юбилею Пастернака, единственная на концерте мировая премьера.

И второй неприятный для меня момент (и он опять оказался связанным с Юрой Башметом): я написал в конце сочинения, там, где заканчивает петь тенор, каденцию для альты (здесь должно быть ощущение, как будто солирующий альт продолжает в своей краске – более как бы внутренней – голос тенора), и, естественно, хотел, чтобы Юра сам сыграл этот конец, то есть чтобы он взял альт и уже не дирижировал, а только играл, потому что играет он, конечно, на альте замечательно. Но Юра отказался это сделать и

---

<sup>219</sup> Столетие со дня рождения поэта и писателя.

отдал всё какому-то альтисту из своего оркестра, у которого плохо звучал альт и который ничего не понял в этом соло. Поэтому, всё-таки, исполнение было для меня далеко не идеальным.

Текст для «Рождественской звезды» взят из «Доктора Живаго» – это вот самое, может быть, лучшее стихотворение Пастернака...

– Но вы над ним довольно хорошо поработали...

– Да, я сократил его, конечно, поскольку некоторые слова мне показались немного вычурными. Мне хотелось, всё-таки, чтобы это событие – Рождение Христа – было рассказано как можно более просто и естественно; и мне казалось, что весь этот литературный язык вообще должен быть ближе к пушкинскому, а ведь у Пастернака иногда выступает не очень-то хороший, на мой взгляд, маньеризм. И я, конечно, очень извиняюсь, но я, всё-таки, вынужден был его стихи немного подправить для того, чтобы сделать их более простыми...

– ... и просто сделали некоторые замены слов и некоторые большие купюры.

– Совершенно верно. Но, по-моему, я там ничего не испортил...

Сочинение написано, в принципе, в тех же красках, которые для меня связаны всегда с духовным в музыке. Поэтому я, кроме тенора и струнных, опять взял флейту, то есть, как видите, это стало определенной уже для меня традицией.

Премьера прошла 28 декабря 89 года и, естественно, в Москве, а на флейте играл мой сын Дмитрий.

## «*POUR DANIEL*»

(1989)

Это совсем маленькая пьеса для рояля<sup>220</sup>, написал я её за час или за полтора в одно утро. А сочинил я, как говорится, её на определенной случай: мне просто позвонили из французского посольства и сказали, что вскоре вот предстоит процедура ухода Даниэля Баренбойма из «Orchestre de Paris» – такой вот вечер прощания Баренбойма с оркестром, и что оркестр (это, по-моему, была идея Пьера Возлинского – очень хорошего музыканта, который знал, что Баренбойм ко мне относится с симпатией, и что я тоже всегда с нежностью относился к Баренбойму: я до сих пор глубоко благодарен и признателен ему за замечательные премьеры моей Симфонии в Париже и в Чикаго) хочет вручить ему вот несколько таких музыкальных подарков перед расставанием, и они просят меня написать по этому случаю какую-нибудь пьесу – небольшую, не обязательно для рояля, – которая могла быть вручена Баренбойму на это вечер в Париже.

– Вы были там?

---

<sup>220</sup> Время исполнения две минуты.

– Нет, к сожалению, нет: я, конечно, не мог из-за этого ехать в Париж – слишком дорогое удовольствие; но писал я эту пьесу с удовольствием, как говорится, от всей души.

– А почему именно для рояля?

– Почему для рояля? А потому, что он не только выдающийся дирижер, но и замечательный пианист: когда в Москве, например, Баренбойм давал свой концерт – один из самых последних своих концертов с оркестром, то, когда всё уже кончилось, он вышел и сыграл на бис Экспромт Ля-бемоль мажор Шуберта – это было совершенно удивительное исполнение – он замечательный пианист.

В общем же, пьеса, конечно, написана, как говорится, на случай, как вот такой маленький мой *hommage* Даниэлю Баренбойму.

И по характеру это, своего рода, совсем небольшая лирическая прелюдия, о которой, практически, и говорить не нужно.

### **ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МОЦАРТА**

**(1990)**

Это сочинение небольшое. Написано тоже на случай. Я очень люблю Моцарта и поэтому вот получилось так, что я написал сразу два сочинения к его юбилею: одно – эти вот Вариации для восьми флейт, а другое – Кугие для хора и оркестра.

Вариации были написаны мной по просьбе флейтиста Андраша Адорьяна. Это один из самых замечательных флейтистов мира. И вот он организовал прекрасное турне: собрал вокруг себя всех, каких мог знаменитых флейтистов<sup>221</sup> и отправился с ними с концертами по Европе.

– А почему в этот ансамбль не вошли Орель Николе и Рампаль?

– Ну, Рампаль, он уже, всё-таки, старый человек и сейчас, практически, не играет нигде; а вот Орель Николе – он тогда был очень занят какими-то другими собственными мероприятием, но его приглашали, я это точно знаю.

... Состав мне был дан Адорьяном – четыре нормальных флейты, две альтовых флейты и две басовых флейты. Я впервые, кстати, писал для басовых флейт, и, оказалось, что это инструмент очень интересный (правда, трудный, очень тихий, но, всё-таки, очень интересный инструмент), для которого нужно писать и сольные вещи... обязательно. Существует ведь вообще очень много разных флейт: и контрабасовая, и флейта “in f”, и флейта “in g”, и другие – это очень большое семейство. Некоторые из них, конечно, уже забыты, но вот басовая флейта: здесь сейчас явный ренессанс – многие композиторы стали писать для нее. Это инструмент с очень необычным и приятным тембром.

---

<sup>221</sup> Солисты ансамбля: Андраш Адорьян, Вильям Беннетт, Мишель Дебост, Петер-Лукас Граф, Хироши Хари, Максанс Ларрьё, Вольфганг Шульц, Рансом Вильсон.

- Тема вам была тоже задана?
- Нет! Совсем нет! Тему я выбирал сам<sup>222</sup>. И форму вариаций я тоже взял сам. Мне её никто не заказывал.

Премьера этого сочинения состоялась в Зальцбурге, ровно в день рождения Моцарта – 27 января<sup>223</sup>, а потом уже они поехали в турне. Там были Мюнхен, Дюссельдорф, Кёльн, Берлин и другие города. Они и меня звали на премьеру (я в это время был в Париже) и потом с собой в турне это, но мне как-то, из-за такого небольшого десятиминутного сочинения, столько ездить совершенно не хотелось – у меня была большая работа в ИРКАМе: сидел целые дни с этим сочинением «На пелене застывшего пруда...» и просто некогда было ехать, так что я отказался.

- Сочинение трудное для ансамбля?

– Нет! Я, наоборот, писал его как технически простое: для виртуозов совершенно необязательно писать виртуозную музыку. Просто это прекрасные музыканты, у которых прекрасный звук и так далее. Так что, главное, на что я здесь рассчитывал – это, прежде всего, красивый звук, красивая тембровость, разнообразные флейтовые краски: и контрастные сопоставления, и, напротив, совершенно мягкие переливы из одного флейтового тембра в другой. Они здесь сделаны с использованием просто тончайших, очень нежных оттенков этих тембров, а это доступно, конечно, только настоящим, сильным музыкантам, которые, безусловно, хорошо владеют своим инструментом.

- Вам понравилось исполнение?

– К сожалению, Дима, я до сих пор так его и не слышал. Это, конечно, только моя вина: я вот как-то не позаботился в свое время – не попросил Андраша прислать мне запись; но зато, правда, они прислали мне шикарно изданную, поразительно красивую программу премьеры. И сочинение это должно быть вскоре издано; не знаю, вышло оно сейчас или не вышло в парижском издательстве Billaudot<sup>224</sup>...

- Вам приходилось до этого сочинения слышать басовую флейту?

– Нет! Никогда! Я её услышал уже после того как написал свои Вариации.

- А как же вы предугадывали характер её звучания?

– Ну, это нетрудно. Это вполне можно представить. Как-то вот услышал и всё – проблемы здесь не было...

---

<sup>222</sup> Темой для Вариаций послужила тема хора, открывающего второй акт «Волшебной флейты» Моцарта.

<sup>223</sup> По последнему из известных автору каталогов 1995 года (© Chant du Monde), премьера состоялась в Мюнхене 25 января.

<sup>224</sup> Сочинение издано в этом издательстве в 1992 году.

Кюрие – это сочинение для хора и оркестра. Заказано оно мне было Баховским фестивалем из Штуттгарта к юбилею Моцарта<sup>225</sup>. Там это традиционный фестиваль, который всегда проходит ранней осенью<sup>226</sup>. А заказ этот мне передал Хельмут Рилинг – основной руководитель этого общества и, к тому же, и замечательный дирижер. И, собственно, на этом вот фестивале и состоялась премьера Кюрие<sup>227</sup>.

У руководителей фестиваля возникла такая идея: было найдено несколько незаконченных сочинений Моцарта (по-моему, таких отрывков чуть ли не пять существует), то есть сочинение или начинается, или есть середина и так далее<sup>228</sup>; но вот это сочинение – Кюрие<sup>229</sup> – от него осталось тридцать с чем-то тактов, не больше<sup>230</sup> – вызывало у меня такое ощущение, что это просто первая часть, вероятно, целиком написанного сочинения, может быть, даже целой утерянной Мессы.

– А почему вы так думаете?

– По манере письма, по тому, как Моцарт выписал все детали, и даже по тому, как оно всё неожиданно обрывается на половине такта. Я работал ведь по фотокопии его авторской рукописи: эта половина такта написана так, что даже лиги там, все фигуры движения, явно переходят на следующую страницу – значит, эта страница уже точно была написана таким же образом, это не недописанная какая-то страница, а это именно потерянная страница; я думаю, что в этом сочинении одна или несколько частей были, всё-таки, полностью закончены Моцартом, и это уже зрелый, судя по всему, Моцарт, абсолютно зрелый; я даже думаю, что это, скорее всего, сочинение самого позднего периода его творчества – оно просто замечательное, если судить даже по этим немногим тактам<sup>231</sup>.

Но у меня не было никакого желания восстанавливать, реконструировать его Кюрие. Для меня это был просто вот как будто бы вот такой начальный толчок, начальные мысли, начальные несколько страниц, которые дали мне идею к дальнейшему развертыванию музыки. И поэтому моё сочи-

---

<sup>225</sup> Двухсотлетие со дня смерти.

<sup>226</sup> Конец августа.

<sup>224</sup> Премьера состоялась 25 августа 1991 года в Штуттгарте.

<sup>228</sup> Кроме отрывков из незаконченных сочинений Моцарта, предполагалось использовать также и отрывки из потерянных, но завершённых его произведений, к которым, в частности по мнению Э. Денисова, относится и Кюрие.

<sup>229</sup> Кюрие C-dur (K.323).

<sup>230</sup> Тридцать семь тактов.

<sup>231</sup> Согласно исследованиям Г. Аберта, в этом отрывке Кюрие всего было пятьдесят три такта, причем, по его мнению, такты с тридцать восьмого по пятьдесят третий написаны аббатом М. Штадлером и именно в таком варианте сочинение и было издано под общим названием «Regina coeli».

нение, оно, начинаясь с музыки Моцарта, которая абсолютно не изменена (сохранен даже состав его оркестра), оно затем постепенно отходит от Моцарта<sup>232</sup>, но потом, в какой-то момент, снова возвращается к нему. И это, в общем, вполне, по-моему, естественное продолжение того, что написал Моцарт, но без моделирования его письма, без обязательного сохранения его стиля, особенностей его гармонии, голосоведения и так далее. И сочинение это не коллажное – в нем нет ни малейшего даже намека на какой-либо коллаж!.. ни малейшего элемента коллажа! Просто всё начинается как естественное продолжение моцартовского материала и потом музыка начинает усложняться, и здесь же появляются интонации, которые для Моцарта абсолютно нетипичны, они отходят далеко от его музыки, и потом, как видите, наступает самая настоящая реприза<sup>233</sup>.

Фактически здесь есть и отдельные такты, и целые куски, которые написаны совершенно тем же языком, которым я писал все свои последние сочинения, абсолютно в той же манере. Здесь нет принципиального отрыва от Моцарта, с одной стороны, но, с другой – нет и принципиального разрыва с тем, что я делаю обычно в своих других работах и, в частности, в других своих вариационных циклах. Метод, практически, в общем, один и тот же: вначале тема, затем её варьирование, которое постепенно приводит вас к полной её деформации, и потом реприза – это у меня есть и в Вариациях на Генделя, и в Вариациях на Баха, и в Вариациях на Гайдна, и в том же Альтовом концерте в финале.

И вы же знаете, что Моцарт для меня – это один из самых великих композиторов, и совершенно удивительный со всех точек зрения в области искусства, и поэтому то, что здесь написано, это всё написано с очень большой любовью к Моцарту, и написано, как мне кажется, достаточно естественно...

Сочинение получилось небольшое. Оно может идти примерно десять-двенадцать минут.

Принято оно было очень хорошо публикой, и даже по её просьбе было повторено дважды...

*ОКТЕТ*

*(1991)*

... Когда я был в Швейцарии на фестивале в Давосе вместе с Катей, мне позвонил и потом приехал в гости Бруно Шнайдер – замечательный валторнист из Женевы вместе с Сабиной Майер – той самой кларнетисткой, из-за которой Караян в свое время чуть не ушел из оркестра.

– А что это за история?

---

<sup>232</sup> Сорок второй такт.

<sup>233</sup> Сто тридцать девятый такт.



– Дело в том, что у Караяна был тогда чисто мужской оркестр, то есть состоящий только из одних мужчин, и вот, когда он взял к себе первую женщину, то возник очень большой конфликт с оркестром из-за этой Сабина Майер, кстати, прекрасной кларнетистки. Все газеты чуть ли не на всех полосах писали об этом скандале Караяна с оркестром. И вот Сабина в то время как раз и организовала инструментальный октет, в котором Бруно Шнайдер играл на валторне. И поскольку я, во-первых, был как раз в Швейцарии и, во-вторых, Сабина Майер не говорит по-французски, а я не говорю по-немецки, то они поэтому приехали вдвоем и попросили меня написать вот этот Октет. Я согласился – мне всегда нравился такой традиционный состав октета: два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны – и написал двухчастный октетный цикл.

Писался он, в общем-то, непросто и довольно медленно. Я уже не помню сколько точно, но помню, что довольно сильно опаздывал, и, практически, заканчивал его уже в Чикаго, где был тогда на премьере своей Симфонии.

Дело в том, что меня пригласили довольно задолго до премьеры Симфонии и вообще предоставили замечательные условия: по существу, мне дали в отеле не просто какой-то там номер, а на самом деле, целую квартиру, большую прекрасную квартиру, с прекрасным видом из окна (это, по-моему, был какой-то тридцатый этаж: тридцать седьмой или тридцать восьмой этаж – уже точно не помню), абсолютно экипированную – несколько комнат и великолепнейшая кухня с полностью заполненным холодильником. И у меня было к тому же много свободного времени, и полная тишина вокруг. Так что в общем, всю вторую часть Октета я написал и довольно быстро в этой квартире.

– А где писалась первая часть?

– По-моему, здесь, в Москве...

Сочинение это для меня интересное: состав довольно однородный – здесь нет концертирующих инструментов – и поэтому, конечно, здесь много полифонии.

Кстати, эта вот двухчастность цикла, которая была впервые реализована в Сонате для кларнета соло, она потом почему-то повторилась и здесь, и затем еще в Сонате для кларнета и фортепиано – последнем моем сочинении<sup>234</sup>. А идея здесь такая: первая часть является своего рода развернутой интродукцией, а финал весь построен на другом материале; в частности на этом вот остином повторении одной ноты – на технике групп, в которых большую роль играет это повторение.

– Впервые, кажется, этот прием появился у вас в Интермеццо из «Солнца инков»?

---

<sup>234</sup> За этим сочинением, после этого разговора с композитором, появилось еще несколько новых работ.

– Да, по-моему, там и потом еще в Концерте для гитары – там тоже много этого приема. Некоторые дирижеры у нас его почему-то называли “азбукой Морзе” или просто “морзянкой” – я уже точно не помню – но там, конечно, никакой азбуки Морзе нет.

– И этот же прием, отчасти, повторяется и в финале Сонаты для флейты и гитары?

– Да, там тоже много такого... Трудно объяснить, почему иногда так пишется.

– А чем вызвано такое настойчивое возвращение к двухчастному циклу?

– Не знаю. Вероятно, каждый раз, когда я это реализую – остается некоторый элемент неудовлетворенности. Наверное, так. Но вот сейчас мне кажется, что как раз наиболее может быть точно это сделано в последнем сочинении – Сонате для кларнета и фортепиано...

Это происходит не от того, что я не могу придумать ничего другого – взял какую-то форму и решил её повторять, как говорится, от скудости мысли, – нет, конечно! Просто эта идея – кантиленное письмо в первой части и точечное письмо во второй части, идея “точек и линий”, когда линии из первой части превращаются в точки во второй, – эта идея мне просто представляется драматургически интересной, и, наверное, поэтому я каждый раз пытаюсь найти её самое удачное воплощение. И поэтому в Октете главное то, что в первой части, при всей её кантиленности, всё, тем не менее, совершенно несинхронно, и, наоборот, во второй части, где всё, казалось бы, совершенно рассыпано – сплошная точечная структура – всё время есть тенденция к синхронности. И в конце всё собирается, но когда всё собирается, то оказывается, что это и музыкально, и исполнительски самое трудное из всего, что было, – восемь человек играют вместе аккорды в очень сложных ритмах: септолы, которые все буквально рассыпанные – постоянные точки внутри этих септолей; ритмические фигуры девять на восемь, одиннадцать на восемь и так далее – это всё безумно трудно вместе сыграть... И конечно, такой материал требует наибольшего репетирования.

Кстати, я тут не совсем точен, потому что вообще идея такой вот двухчастности, она возникла у меня, пожалуй, еще раньше – с Духового квинтета, и только потом, по-другому немножко, она воплотилась и в Сонате для кларнета, и в этих двух сочинениях. Там, правда, как вы помните, концепция цикла как бы обратная, то есть всё выстраивается в обратной последовательности: в первой части, наоборот, полное несовпадение ритма и одновременно эта точечность в подаче каждого звука, а во второй, как раз, звуки берутся одновременно, там много движения и постоянное полное совпадение ритма. Но, тем не менее, эта идея та же самая по структуре, по её концепции, и сочинения здесь, безусловно, близки, но вот решение этой идеи, оно, конечно, идет с вариантами.

И поэтому в Сонате для кларнета и фортепиано первая часть, пример, абсолютно непохожа по манере письма на те первые части, которые я писал до этого в других двухчастных циклах: в ней намного больше движения, очень много быстрых пассажей, много трелей – музыка здесь иногда близка к «Отражениям», к отдельным страницам Секстета и Кларнетного квинтета, из его первой части...

– Но что же, всё-таки, вас не удовлетворяет в этих решениях двухчастного цикла?

– Трудно сказать. Для меня вообще проблема цикла – проблема очень непростая...

### «DEDICATION»

(1991)

...Как вы знаете, у меня все названия обычно русские – я терпеть не могу западных названий. И в этом отношении, мне кажется, Сонечка<sup>235</sup> немножко кокетничала, когда она один раз сказала мне (по-моему, лет пятнадцать назад), что все сочинения её отныне будут называть только по-латински. А мне кажется, что если ты русский человек, то должен писать и названия по-русски – не надо стесняться своей национальности.

– Но тогда, очевидно, ей следует использовать не только русский, но и татарский язык...

– Не знаю, не знаю. Моя позиция в этом вопросе абсолютно иная.

– И тем не менее, первоначальное название этому сочинению дано вами, всё-таки, на английском языке...

– Здесь же, Дима, совсем другое: ведь эта пьеса написана мной по заказу английского ансамбля «Nash Ensemble», и поэтому её название «Dedication»<sup>236</sup> – это же, прежде всего, дань моего уважения такому просто замечательному ансамблю; тем более, что они до этого очень много, буквально по всему миру, уже прекрасно играли мой Секстет...

Пьеса получилась небольшая, идет она примерно минут двенадцать, одночастная. Состав инструментов здесь: флейта, кларнет и струнный квартет.

На премьере<sup>237</sup> я не был, и записи они мне не прислали, поэтому я не знаю, как она там была сыграна. Но я уверен, что они это сделали замечательно.

А у нас «Посвящение» много играл и продолжает играть московский ансамбль АСМ, и они же записали его на компакт-диск в Olympia.

Сочинение тихое, строгое и очень, по-моему, поэтичное: много полутонов, мелких штрихов, и, как часто у меня бывает, когда музыка стано-

---

<sup>235</sup> София Губайдулина.

<sup>236</sup> «Посвящение».

<sup>237</sup> 6 февраля 1992 года, Лондон.

вится такой вот утонченной, простой, тихой, то появляются четвертитона – здесь масса расщеплений одного звука и на полутона и на четвертитона, много разных кластерных образований и также, как в других последних моих сочинениях, здесь же есть частые, рассыпающиеся, как бы дрожащие, трели... Мне нравится такая дрожащая, почти воздушная, материя и я очень люблю, когда вдруг звучание переходит в такое качество, в котором всегда есть что-то совершенно новое. Например, в «Живописи», когда нарастает вся эта сверхполифония – сколько там? по-моему, почти до шестидесяти независимых голосов доходит – и вдруг наступает какая-то грань, всё ломается, и начинается такое звучание, которое и представить себе в обычном оркестре нельзя. И тоже, скажем, эпизод с трелями в «Точках и линиях»: ведь там играют два рояля в восемь рук, играют причем не на его струнах, никто не хлопает ни ладонями, ни кулаками – только обыкновенные трели, а получается, тем не менее, звучание совершенно невиданное для рояля, то есть, это выход... выход за пределы обычной, привычной для нас краски. И вот в «Посвящении», здесь тоже, мне кажется, всё-таки, есть (может быть, правда, еще и из-за того, что состав нетяжелый, поскольку флейта, кларнет и струнные, в принципе, это инструменты легкие), есть вот такая же аналогичная полетность трелей и удивительная свобода... Это особенно хорошо слышно, когда то какой-нибудь солирующий речитатив кларнета врывается в общий поток, или неожиданно всё вдруг смывается вот этими бегущими трелями, или там, скажем, музыка застывает и начинается статичное звучание, которое расщепляется на четвертитона и появляются такие вот движущиеся и незаметно меняющиеся тонкие краски – пастельная скорее, а не акварельная манера письма.

– А где вы писали «Посвящение»?

– В Париже, в «собственной» хорошей трехкомнатной квартире на улице La Brouduy. Улица удивительно тихая, совсем нешумная.

– И кто же вам предоставил такой «дворец»? Театр?

– Нет, почему? Я же был приглашен тогда в ИРКАМ, и пока семь месяцев там работал – писал свою вторую электронную пьесу «На пелене застывшего пруда...» – они всё и оплачивали. ИРКАМ – это часть большого центра Помпиду – музыкальная часть, в которой директором был тогда Пьер Булез.

Приехали мы туда с Катей и двумя нашими девочками двенадцатого сентября 90 года, а уехали, по-моему, четвертого или пятого мая 91...

Нам там было всем хорошо: мы ходили гулять каждую субботу в Венсенский лес – это тридцать минут пешком от нас. Я сажал Машку на плечи, Анку Катя брала за руку, и мы долго, совсем не спеша, шли пешком: прекрасный лес, пруд замечательный, огромный зоопарк, в который всегда свободно можно заходить...

И, кстати, ведь Филипп Гаварден, директор «Le Chant du Monde», тогда же предлагал мне остаться в Париже на целых три года, но я

казался от его предложения.

– Почему вы отказались?

– А так...

У меня, естественно, некоторые сомнения вначале были, но потом они совершенно отпали. Я посоветовался с Катей, и мы решили, всё-таки, что “в Париже хорошо, а у нас в России лучше”. Так что собрали чемоданы и возвратились домой...

...Хотя, конечно, если честно говорить, предложение было очень хорошее: ведь три года на всем готовом – ничего не надо платить за квартиру; они и деньги на жизнь давали, но я, всё-таки, отказался... Очень захотелось домой.

### ***КВИНТЕТ ДЛЯ ЧЕТЫРЕХ САКСОФОНОВ И ФОРТЕПИАНО (1991)***

Это сочинение было написано по заказу министерства культуры Франции, но писал я его, прежде всего, по просьбе моего друга и постоянно-го исполнителя всех моих саксофонных сочинений Клода Делянгля. Это прекрасный молодой саксофонист, один из самых лучших музыкантов, с которыми я когда-либо работал, человек с большим обаянием, очень энергичный и очень любящий музыку (даже когда была премьера оперы «Пена дней» в Париже, он очень просился поиграть в оркестре, и потом играл все спектакли оперы – сидел в “яме”, постоянно приходил на репетиции. И он это делал не для того, чтобы зарабатывать деньги, – он мог заработать больше другими путями – просто ему хотелось участвовать). И его жена Одиль тоже очень хорошая пианистка. Так что, фактически, Квинтет сочинялся специально для них.

Когда я пришел на первую репетицию Квинтета, я просто поразился: мне нечего было сказать, то есть это такой был уровень исполнения, которого не всегда ждешь и со сцены, а не то что на репетициях. Они очень много работали. Это просто замечательные люди: если нужно тридцать репетиций – будет тридцать, если нужно восемьдесят репетиций – будет восемьдесят; они будут репетировать столько, сколько посчитают необходимым. Поэтому с ними работать – никаких проблем. И я знал, что если напишу Квинтет, то они обязательно будут его играть так, что, как говорится, “комар носа не подточит”, – всё будет идеально. Единственно, конечно, что нужно было сделать, когда первый раз работаешь на репетиции – немножко поправить темп и где-то чуточку характер, указать чтобы здесь, скажем, был сделан “люфт”, там небольшое замедление и так далее. Или вот пришлось объяснить, что *tranquille* в моей партитуре – это не темп, это “спокойно”, то есть это обозначение характера, и поэтому “старайтесь внутренне здесь быть спокойными”; еще я объяснил, что если в партитуре у одного саксофона написано *expressivo*, а у другого *poco expressivo*, то это значит, соответственно, *hauptstimme* и *nebenstimme*, то есть, что вы должны, когда и кого

слушать, решить уже во время репетиции, и что необходимо всё время ращать внимание на то, что если ничего специально не указано, значит, это еще один, третий или четвертый по значению голос, то есть нужен хороший баланс отношений. Вот такие вещи пришлось объяснять, но всё остальное, оно было уже сделано просто замечательно.

Премьера состоялась в феврале 93 года<sup>238</sup>. Это был очень хороший фестиваль, который ежегодно проводится Radio-France. Кстати, идея такого фестиваля принадлежала Клоду Самуэлю, который за два года до этого, когда мы с ним как-то гуляли по Москве, сказал мне, что хочет сделать на французском Радио фестиваль, посвященный исключительно русским современным композиторам. И они сделали такой фестиваль: пригласили наш «Ансамбль современной музыки», который дал у них три концерта в Париже; послали шесть заказов почти неизвестным во Франции русским композиторам, то есть было шесть мировых премьер и мы еще седьмую сыграли сами – «Пастораль» Димы Капырина. И вот там же состоялась премьера моего Саксофонного квинтета. Это было в очень хорошей программе, в малой аудитории Radio-France на дневном концерте. (Это всё входило в цикл передач, которые ведет Дамьен – довольно опытный и очень любимый французами радиожурналист, который прекрасно проводит диалоги с артистами, с публикой, с композиторами и так далее.) В этом же концерте были еще исполнены мои «Итальянские песни» (пела Наташа Загоринская) и «Посвящение». И тогда же французы попросили меня выбрать для этого концерта еще два сочинения, которые мне симпатичны, и я выбрал вещи Капырина и Щетинского. Это была прямая трансляция на весь мир, естественно. Вот так и состоялась премьера Саксофонного квинтета.

– Хорошее исполнение?

– Прекрасное...

Квинтет трехчастный. Первая часть здесь довольно большая, развернутая, в ней много сложного полифонического письма и различных ритмических сложностей. Вторая часть выполняет функцию скерцо – здесь, в основном, преобладает разнообразная ритмическая игра и полифонии почти нет совсем. Третья же часть – это медленный Финал и Эпилог одновременно, потому что она где-то, немножко возвращается и к музыке первой части. Но репризы этой музыки здесь нет – возвращается просто её характер и при этом много прибавляется очень виртуозного письма, очень сложных ритмических взаимоотношений голосов. Она поэтому безумно сложна ансамблево, намного сложнее, чем обе предыдущие части, особенно в полифоническом отношении.

Рояль здесь используется так же, как это уже было в Фортепианном квинтете, то есть это вполне иногда концертирующий инструмент, со своим соло, а иногда только партнер. И даже есть такие моменты (например, конец

---

<sup>238</sup> 20 февраля 1993 года в Париже.

второй части), где рояль с низкими саксофонами, играя левой рукой быстрые пассажи, практически, сливается с ними в один необычный тембр, в вую почти краску. И это та же идея сближения тембров, которые полностью однако не могут сблизиться и которую я проводил в Концерте для фагота и виолончели: тембры как будто разные, но, на самом деле, есть места в двойных каденциях, где мы не можем их почти различить – настолько тембры сближаются. Вот и здесь тоже местами рояль то играет, как один из голосов квинтета, то местами противопоставляется и по краске, и по письму квартету саксофонов, и тогда эти звучности уже совершенно противоположные.

Я писал это сочинение очень долго: почему-то всё шло трудно. Вот, скажем, «Посвящение», оно удивительно быстро шло. Я написал его буквально за несколько дней. А тут мучился много месяцев. Вот так же, как с Сонатой для кларнета и фортепиано. Я писал её два года с лишним: никак не мог решить, как должна кончаться вторая часть. Ну, никак не мог это понять. И конец получился где-то не так и давно – только в октябре 93. А ведь началось всё еще в Швейцарии...

– Квинтет вы писали в Москве?

– Нет! Всё целиком написано во Франции, и большая часть, причем, в Рождественские каникулы... Это мой друг, директор пластиночной фирмы «Erateo», Фредерик Жеслер пригласил меня: у него четверо детей, у нас с Катей двое, и он решил собрать всех нас в Доназаке. Снял там дом, и мы жили больше недели в этом местечке, где всего-то сорок человек живет крестьян (зато, правда, два винных завода на эти сорок человек), много гуляли там, вернее, все гуляли, а я сидел целыми днями в комнате и писал вот этот вот Квинтет.

И там я написал очень много. По-моему, вторую часть я как раз и закончил в Доназаке.

– Когда вы говорите, что не могли найти решение, то о чем здесь идет речь?

Ну... вот я не понимал, не знал, например, когда закончил вторую часть Квинтета, что будет дальше – куда идти, как закончить сочинение.

– Но может быть этого конца и не должно было быть?

– Нет, нет! Я чувствовал ясно, совершенно ясно, что мной написано примерно около одной трети второй части, что еще две трети впереди, но какие эти две трети, я не мог понять – не слышал в себе. А писать просто, чтобы закончилось сочинение, то есть плохо для меня, я не хотел. И поэтому я даже сорвал первый срок исполнения Квинтета. Ведь он должен был исполняться в декабре 92 года, но у меня ничего не получалось тогда, и я ничего не мог с этим поделать. И вот только через год – 27 декабря – он и вышел на премьеру.

«Sur la nappe d'un étang glacé...» – «На пелене застывшего пруда...» – это строчка из стихотворения Рене Шара.

Сочинение написано мной по заказу ИРКАМа – института акустики, которым руководит Пьер Булез и который является музыкальной частью центра Помпиду в Париже.

Идея привлечь меня к работе в этом институте целиком принадлежит Булезу и возникла она у него очень давно: он не раз говорил об этом, писал и пытался пригласить меня в Париж, но тянулось это около двенадцати лет, потому что мне всё как-то не разрешали и не разрешали выехать тогда. Ну, а потом, когда это стало возможным, где-то, примерно, в 88-м, то я и сам уже никак не мог поехать, и сказал тогда Булезу, что раньше, чем в сентябре 92 года, приехать не могу. Так что тут уже я сам оттягивал, как говорится, эту работу.

«Sur la nappe d'un étang glacé...» – это второе моё сочинение, написанное с магнитофонной пленкой; первым было «Пение птиц».

В принципе мне кажется, что, всё-таки, несмотря на все кажущиеся богатства электронной музыки, она где-то очень ограничена. Поэтому я сразу же сказал в Париже, что мне хотелось бы написать сочинение не только для одной магнитофонной пленки, а сочинение, в котором участвуют и живые исполнители – меня это гораздо более привлекало, это было намного интереснее. И поэтому в конечном варианте сочинения я использовал девять разных инструментов.

Состав выбирался, естественно, мною самим. Я взял три самостоятельных группы инструментов, которые, если площадка сцены достаточно велика, должны быть обязательно расположены далеко друг от друга и как бы полукругом: одна группа – это деревянные духовые (флейта, гобой, кларнет), другая группа – это медные (труба, валторна, тромбон), и третья группа – это, можно сказать, здесь только “ударные” инструменты – рояль, вибрафон и арфа. Как видите, у меня нет струнных – по идее сочинения они совсем не были нужны.

Вся музыка, сделанная на компьютере, была записана на пленку и затем эта пленка проигрывалась во время концерта одновременно с “живым” исполнением – техника здесь, таким образом, в общем, та же, что и в «Пении птиц». И, кстати, запись эта на премьере подавалась сразу из шестнадцати динамиков, которые мы расположили вокруг инструменталистов буквально по всей сцене, то есть не только вот позади их, но и спереди, и слева, и справа – получилась в результате очень интересная, практически, “круговая стереофония”: звук, во-первых, шел из самых разных точек сцены (и то же самое почти было с живым звуком), и во-вторых, ведь ещё использовалось и его непосредственное движение по кругу, то есть непрерывное, постепенное, круговое движение от одного динамика к другому. А это было осо-



бенно важно для создания многих эффектов: например, эффекта того же поющего ветра, или эффекта плывущих по залу колокольных звучаний и так далее.

Вначале мы стали писать шестнадцатиканальное сочинение, то есть делались шестнадцать разных пленок, но потом, когда уже проводилось микширование (в последние три дня работы), мы свели всё это на четыре канала. Все звуки, которые есть на этих шестнадцати каналах, они все до одного получены только с помощью компьютера.

Я впервые работал с такими великолепными компьютерами. В принципе, компьютер может очень интересно, практически, моментально и моделировать, и деформировать любые тембры, и эта его возможность была одним из самых интересных моментов работы в ИРКАМе. Но я сразу решил, что в первом таком сочинении мне не нужно слишком залезать в эту область. И вообще, вначале очень долго – сентябрь, октябрь, ноябрь и даже еще в декабре – я только учился, я, как говорится, просто слушал лекции моего ассистента Рамона Гонзалес Аррау и одновременно писал “живую” партитуру для инструменталистов. Рамон очень, по-моему, хороший музыкант – молодой испанский композитор, который много занимается электроникой (без ассистента, практически, работать в ИРКАМе невозможно, потому что очень хорошо нужно знать компьютерную технику); фактически, он был моим абсолютно незаменимым помощником. Мы бесконечно слушали с ним всевозможные компьютерные варианты разных музыкальных звучаний, но, в конце концов, я решил писать сочинение, в котором будет только три семейства электронных звуков и из них самая главное – группа колоколов.

Для меня было проблемой сделать достаточно богатую, широкую группу электронных колоколов, но в которой бы не было при этом ни одного реального колокольного звука, а были бы только те, которые дает компьютер. И вот с этой “семьей” колоколов мы возились больше всего: хотелось найти тембры, которые лежали бы где-то совсем рядом с натуральными колоколами и одновременно, всё-таки, отличались от них; кроме того, нужно было и определенное разнообразие в их характере, в высоте, краске и так далее. Особенно большая проблема была с низкими колоколами. Оказалось, что и здесь всё имеет свой предел: когда мы стали опускать тембр всё ниже и ниже – вдруг, стоп! и получить колокол нужного нам очень низкого регистра, с очень низкими частотами мы так и не смогли... Но, тем не менее, всё-таки, нашли много очень богатых, интересных и очень разных колокольных тембров.

Вторая важная группа в этом сочинении – это был так называемый “ветер”. Эта идея электронного ветра, когда уже нет никаких точных отдельных высот, то есть идея вот такого непрерывного звукового потока, не разрывного, а исключительно сплошного звукового пространства, она тоже меня привлекла. И я хотел, чтобы это был только тихий, только

поэтичный и немножко как бы странный ветер, quasi-ветер – без всяких ненужных здесь натуральных шумов.

Третья “семья” звуков, которая играет, правда, здесь гораздо меньшую роль – это вот удары, различного рода удары, различные, так сказать, перкуссивные эффекты, просто “стуки” и разные имитации ударных инструментов. Кроме того, здесь использованы самые разные электронные кластеры типа там “белый шум”, когда звучат все звуки подряд, или там “цветной шум”, но это обычная вещь на электронной аппаратуре – о ней здесь уже можно и не говорить.

Партитуру этого сочинения я закончил где-то в декабре, работая, практически, каждый день: я не пропускал ни одного дня, кроме воскресенья (правда, компьютеры продолжали работать и по воскресениям, потому что мы их всё время заряжали на поиски новых тембров). Но всё полностью – на пленке – я смог закончить только в марте. Так что работа над этим сочинением заняла у меня в целом, если взять и подготовительный период, и окончательный монтаж, пожалуй, месяцев семь. И это, в общем, нормально, потому что электроника, если работать хорошо, если без халтуры искать каждый звук нужный тебе, то она иногда забирает на это неделю, а то и больше. И это только на один звук!

– Может быть, при наличии большого опыта такая работа могла бы идти и быстрее?

– Нет. Это не зависит ни от какого опыта. Делать что попало – тогда, конечно, здесь много времени не требуется. Это ничего не стоит. Но если вы хотите получить тот звук, который еще никогда не звучал, то вы ищите его очень медленно и постоянно всё бракуете. Вот нужные мне некоторые колокола мы искали несколько месяцев – один звук! просто один удар! – это очень медленно делается, потому что любая хорошая работа делается медленно.

Главное же здесь было для меня – полностью уйти от каких бы то ни было реальных источников, и если вы, например, здесь в отдельных кусках слышите орган или там кротали, то у вас всё равно остается ощущение, что всё это совершенно нереальное. Вот, например, этот кусок партитуры, который написан, практически, как обычная партитура оркестра: вы же видите здесь обычные точные ноты, аккорды, сложные ритмы, вступления инструментов и так далее. Но когда мы её озвучивали на компьютере, я всё время говорил Рамону, что это только примерно струнные, а вот эта, скажем, модель, она только близка к дереву, а здесь всё почти звучит как у вибратона, но на самом деле все эти тембровые реализации должны обязательно уводить вас от привычных натуральных, так сказать, звучаний этих инструментов – это только синтетические тембры, только синтетические краски.

Сочинение получилось ровно на шестнадцать минут и в трехчастной форме. Средний раздел – это только обновление того материала, который шел у “живых” голосов в первой части, и, практически, те же

тронные образования<sup>239</sup>. А реприза начинается сразу за кульминацией. Ну, и всё кончается голосами главного “семейства”, то есть колокольными красками – тихими, постепенно уходящими в самые низкие регистры электроки.

Манера письма здесь, в основном, полифоническая или, правильнее, сонорная и полифоническая одновременно, потому что здесь есть, например, и фугато в унисон<sup>240</sup>, и самые разные контрапункты, например, вот этих линий мягкого электронного ветра и вот этого, напротив, очень яркого сонорного мелодического голоса<sup>241</sup> и так далее.

И все переходы от “живых” звуков к электронным, они здесь, практически, совсем неуловимы – здесь всё чаще всего проходит одно сквозь другое: то это у вас совершенно обычные тона или там полутона и тут же какая-то не дробимая на отдельные звуки структура того же “ветра”; то это просто и электронные и живые кластеры вместе и так далее. И как видите, в партитуре это чаще всего совершенно новая нотация – разные треугольники, квадраты, прямоугольники и прочие геометрические фигуры. Но тем не менее, сочинение могут играть все музыканты и без всякой специальной подготовки, поскольку есть партитура с точной синхронизацией по секундам того, что записано на пленке. Но естественно, что без пленки оно не может быть исполнено.

А название «На пелене застывшего пруда...», как всегда, пришло позже. Партитуру я закончил в декабре, а его нашел только где-то в феврале. И эта одна строчка из стихотворения Рене Шара, она, по-моему, очень хорошо соответствует тому, что происходит в музыке.

– Когда состоялась премьера?

– 24 февраля 93 года, в Париже. А играл с этой пленкой французский «Ensemble Inter Contemporain»<sup>242</sup>.

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ**

**(1991)**

Это сочинение было написано по просьбе Райнберта Эверса. Это очень хороший гитарист, который живет в Мюнстере. По его же заказу я написал в свое время и Сонату для гитары соло. И вот уже в течение нескольких лет он всё время просил и просил меня написать большой Концерт для гитары и полного оркестра...

Гитара ведь инструмент очень хрупкий и очень тихий, с очень теплым тембром, и когда я писал этот Концерт для акустической гитары, то,

---

<sup>239</sup> С пятьдесят второго такта и дальше до сто двадцать третьего такта (Tranquillo).

<sup>240</sup> Первый-четвертый такты – шестиголосное фугато.

<sup>241</sup> С двадцать девятого такта.

<sup>242</sup> Дирижер Давид Робертсон.

конечно, понимал, что в некоторых местах, где возникает достаточно плотная фактура, нужно будет сделать, всё-таки, небольшое микрофонное усиление, чтобы гитара не исчезала полностью. Но, в основном, мне всё же очень хотелось, чтобы в нем не было ни малейшего оттенка электронных каких бы то ни было призвуков.

В Концерте очень много элементов гитарного музицирования, особенно в каденциях. Причем это не столько обычные клише, то есть ходовые приемы игры на гитаре, типичные там переборы и так далее, а это именно настоящие quasi-импровизации как бы самого гитариста.

Концерт писался очень легко – всё-таки, я уже написал до этого три сочинения для гитары, но в то же время, я старался на этот раз найти какие-то новые возможности интегрировать гитару в необычные для нее тембровые комбинации. Мне кажется, что совершенно замечательно, например, звучит вот эта комбинация, когда гитара, арфа и клавесин играют вместе. В Концерте они местами – как почти один инструмент, но инструмент с совершенно новой краской. Конечно здесь плохо то, что использование гитары как мелодического и лирического инструмента довольно трудное дело: тянущиеся звуки у нее, когда играет оркестр, совсем не слышны – ноты довольно быстро исчезают. И опять же флажолет гитары, они, конечно, тихие, а если их усиливать микрофоном, то сразу слышно, как они берутся гитаристом, то есть слышен постоянный шум пальцев при этом флажолет. И ничего здесь не сделаешь. Да и тембровое варьирование, хотя оно есть, безусловно, есть, но и оно где-то ограничено, то есть можно сыграть *sul ponticello*, например, или ударить по струнам, по деке или еще что-то, но это ведь совсем немного для большого сочинения.

Концертное начало здесь ярко выражено; по-моему, так же, как вот и в моем последнем тройном Концерте для флейты, вибратона, клавесина и струнных. Гитара играет местами просто как настоящий свободный солист-виртуоз. Но всё же в целом сочинение это, прежде всего, прозрачное, лирическое.

Концерт получился одночастный, но из-за того, что здесь очень много смен темпа, у вас возникает какое-то ощущение как бы непрерывной многочастности, то есть всё время идущей как бы *attacca*: то вдруг медленное и спокойное движение, а то вдруг быстрая музыка – начинаются разные аджитато с какими-то тревожными элементами (они, кстати, занимают здесь довольно большое место).

И, как мне совсем недавно открыли, здесь опять у меня обычная сонатная форма; то есть удивительно, как всё получается: ни о какой сонатности не думаешь – просто пишешь музыку в обычной трехчастной форме с репризой и вот, тем не менее... Но, если подходить с позиций темпа, то мне кажется, что здесь более важна какая-то особая, очень сконцентрированная, цикличность в этой одночастной структуре, она как бы вся проходит внутри этой сонатности; но как всё это назвать вместе, что это за форма – я

зять не могу – не знаю...

И вот, что мне кажется здесь особенно важным, что в этом Концерте, впервые после Фортепианного концерта, у меня появился снова синтез концертного, виртуозного начала и совершенно тихого и лирического ансамблевого письма, где эта концертность уже не на первом плане...

Премьера состоялась 30 ноября 1991 года в Штуттгарте. Играл Райнберт Эверс, а дирижировал Александр Винтерзон.

#### *«ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА» (1992)*

Идея этого сочинения целиком моя, но писалось оно непосредственно под заказ «Alte Oper» из Франкфурта. Это было очень для меня хорошее предложение. Мне было просто сказано, что я могу написать абсолютно любое, причем самое большое сочинение для оркестра, для хора с оркестром, для солистов с оркестром – не важно, в общем, какое сочинение; и поскольку мне давно уже хотелось написать такого вот рода духовное сочинение на русском языке – Страсти, ораторию или, если даже хотите, православный *passion*, то вот я и предложил им такую свою идею. И несмотря на то что здесь всё пришлось бы петь по-русски, заказчик всё равно согласился.

– А не фальшиво будет звучать русский текст в исполнении иностранцев?

– А я хочу, чтобы пел только русский хор и только русские солисты. И пока мы договорились (ему уже послано приглашение), что это будет хор Виктора Попова.

Идея была такая: чтец-протагонист – в данном случае это Евангелист – рассказывает историю Иисуса Христа, причем складывается она здесь как большой монтаж текстов из разных Евангелий, то есть мне хотелось, чтобы здесь была не только история, рассказанная Матфеем, которую я, собственно, и взял в качестве основы, но и присутствовали эпизоды, которых нет у него. Поэтому я использовал некоторые куски, которые были написаны немного лучше у других Евангелистов... Ну, то есть не то чтобы лучше, а просто более, так сказать, подробно и более ярко. Естественно, что здесь нет всей истории жизни Христа, есть только узловые, как говорится, моменты, самые главные. И если хотите, это я всё могу рассказать прямо по партитуре...

Итак, первая часть. Это небольшая, такая почти как бы *quasi*-рождественская оратория, то есть – начало всех начал. Она называется «Рождение Христа». Первый номер – хор «Господи помилуй» – очень светлая, очень мягкая музыка – абсолютно чистые краски, и в начале, как видите, всё то же моё любимое ре-мажорное трезвучие<sup>243</sup>, из инструментов здесь играют толь-

---

<sup>243</sup> Это же трезвучие и завершает хор.

ко литавры и только медные духовые<sup>244</sup>. Далее начинается соло баса – ждество Иисуса Христа было...”, которое идет в сопровождении струнных... за ним еще одно соло баса – “Слава Отцу и Сыну”, но оно уже идет с хором, то есть оркестр здесь не участвует... И заканчивается вся первая часть очень небольшой оркестровой каденцией: играют только валторны и только ударные.

Вторая часть. Она называется «Поклонение волхвов». Здесь есть уже и оркестровое вступление. Его играют деревянные духовые, то есть инструменты, которые еще в оркестре не участвовали, а затем начинается вот это соло баса – “Когда Иисус родился в Вифлееме...”; затем хор – “Придите, поклонимся” – здесь только колокола с литаврами<sup>245</sup>... В конце второй части опять, как и в первой, оркестровое заключение, и здесь же, кстати, проводится начальный материал, то есть получается нечто вроде тематического обрамления.

Третья часть – это «Нагорная проповедь». Здесь тоже есть оркестровое вступление, его играют одни струнные; затем – соло баса и тенора – “Иисус начал проповедовать...”; далее ария Иисуса – “Блаженны нищие духом...”, которая здесь идет в очень светлом Соль мажоре и в конце части опять оркестровое заключение.

Теперь четвертая часть. Она называется «Видение». Здесь, после этого вот небольшого инструментального вступления фаготов и низких струнных, начинается дуэт баса и тенора, но здесь он уже идет с хором – “Взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна...”; затем... акапельный хор “Верую”...

И есть у меня, как видите, и свой «Гефсиманский сад» – это пятая часть моих Страстей. В ней уже нет никакого оркестрового вступления и никакого оркестрового заключения, и начинается она сразу с соло баса и тенора – “Иисус сказал ученикам своим...”, а далее идут: речитатив тенора – “Отче мой...”<sup>246</sup>, затем... соло баса и тенора – “Приходит Иисус к ученикам своим...”. Здесь у меня, кстати, есть особый, как говорится, изобразительный даже момент – такой вот тихий-тихий, хроматический кластер – гобой, фагот, вибрафон – это поцелуй Иуды<sup>247</sup>. У Альфреда Иуда, как вот написано у вас в книге, – это “фальшивый” контрабас, а у меня вот такая вот, как бы “фальшивая” кластерная краска<sup>248</sup>.

Шестая часть – это «Голгофа». Здесь опять оркестровое вступление, оно идет каноном у низких духовых инструментов и всё это сопровождается тремоло барабана – как бы военной барабанной дробью; далее речитатив

---

<sup>244</sup> Медные вступают чуть позднее.

<sup>245</sup> Хор завершается в Ре мажоре..

<sup>246</sup> Речитатив сопровождается соло виолончели.

<sup>247</sup> Семьдесят пятый такт.

<sup>248</sup> Речь идет о книге «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» и, конкретно, о Втором скрипичном концерте композитора.

баса и тенора вместе с хором – “Когда же настало утро...” – это всё сится к событиям, которые связаны непосредственно с Понтием Пилатом...; затем вот это соло баса – “И пришедши на место...”, то есть рассказ о самом ужасном, страшном моменте, о шествии на Голгофу, и за ним сразу соло тенора – “Боже мой! Для чего ты меня оставил?”<sup>249</sup>. Заканчивается шестая часть очень важным хором – “И вот завеса в храме разорвалась...” – это основная кульминация всего сочинения, потому что к ней направлена вся матургия музыкальная, всё музыкальное развитие...

И последняя часть – седьмая. Это «Воскресение».

Как видите, здесь, в общем, получилось некоей даже как бы символика чисел: первые шесть частей – это как бы шесть “дней” земной, человеческой, так сказать, жизни Христа, а седьмая часть – его Воскресение – это седьмой день, то есть начало новой, уже небесной Его жизни.

– Это случайное совпадение?

– Нет, я думаю, что неслучайное... Просто всё вышло само по себе как-то...

Итак, седьмая часть: в начале соло баса – “Когда настал вечер...”<sup>250</sup>, далее – акапелльный хор “Отче наш”, затем вот это соло баса и тенора – “Когда же шли они возвестить ученикам Его...”, ария одного тенора-Иисуса – “Дана мне всякая власть на земле и на небе”, и два, сразу подряд, акапелльных хора – “Благословен грядый во имя Господне” и “Да исполнятся уста наши. И заканчивается всё сочинение небольшим оркестровым заключением...

Вся седьмая часть складывается как постепенное, медленное движение ко всё большей и большей музыкальной просветленности и, таким образом, возникает как реприза на первую часть сочинения. Естественно, не тематическая, не по материалу, а только по краске, по идее драматургической...

Как видите, в целом получилось, хотя и безусловно, несколько жатое, но, всё-таки, почти полное изложение всей истории Иисуса Христа...

Евангелист-протагонист у меня здесь бас. А тенор, он либо выступает в отдельных эпизодах только с короткими репликами – это слова, которые принадлежат Христу, либо поет довольно много, как, например, в «Нагорной проповеди»<sup>251</sup> или в «Воскресении»<sup>252</sup>, то есть это сделано противоположно Баху, у которого Христа поет бас, а Евангелиста – тенор.

---

<sup>249</sup> Здесь в качестве инструментального “фона” композитор использует разные звенящие ударные инструменты.

<sup>250</sup> Сцена землетрясения и появления ангела, который предвещает воскресение Христа.

<sup>251</sup> Ария Христа “Блаженны нищие духом”.

<sup>252</sup> Ария Христа “Дана мне всякая власть на земле и на небе”.

Хор же у меня всё время дает только параллельный и музыкальный, и текстовой комментарий, и это целиком только православная литургия.

Но здесь нет никакого, абсолютно никакого, моделирования православного музыкально письма – мной взяты только тексты; и чаще всего, всё-таки, это второй драматургический план, идущий как, своего рода, духовный комментарий к происходящему. И здесь есть только одно исключение – это сцена Голгофы, где хор как бы врывается в действие, например, когда он произносит слова “и вот завеса в храме разорвалась...”.

Я терпеть не могу одномерной музыки. И это, может быть, одна из причин, почему я использовал хор именно в такой роли: эта идея расширения пространства, она всегда меня тянула к себе. И это, может быть, также и причина, почему я ввел в свое время столько дополнительных и разных совершенно текстов в Реквием, которые ведь написаны параллельно на трех языках – мне очень хотелось тогда расширить не только музыкальное пространство, но и литературное пространство. И вот такое же по существу расширение есть и в этих моих Страстях – здесь тоже сделан монтаж евангелических текстов и текстов из православной литургии.

Литургические тексты я взял из текстов Святого Иоанна Златоуста – тех самых, что есть и у Чайковского в его Литургии<sup>253</sup>. И, практически, если вы их все соберете вместе, то получается настоящая, хотя и несколько сжатая, естественно, православная церковная литургия, которая обычно исполняется в церкви. Здесь всё идет в полном соответствии с православным канонам – это совершенно традиционное каноническое исполнение...

Хотя, если быть абсолютно точным, здесь, всё-таки, иногда, в основном, в заключительных каденциях отдельных номеров, включаются и отдельные инструментальные голоса. Кроме того, сама манера письма: то, что поет бас, и то, что поет тенор, – интонационная их основа, она, конечно, совсем иная, чем та, что есть в церковной хоровой музыке. Хор очень часто поет не столько полифоническую, сколько гетерофонную музыку, в которой много модального и полимодального письма. Здесь и ритмика совершенно другая, чем у солистов, чем у оркестра – это гораздо более спокойная, более простая и более уравновешенная лирика.

Так что всё это совершенно разные музыкальные пласты, которые существуют в одновременности; и мне кажется, что это делает гораздо более широким не только музыкальное, но и смысловое пространство этого сочинения.

---

<sup>253</sup> “Господи помилуй!”, “Слава Отцу и Сыну” – в первой части «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа»; “Придите поклонимся”, “Достойно есть”, и “Аллилуйя” – вторая часть; “Верую” – четвертая часть; “Отче наш”, “Благовословен грядый во имя Господне” и “Да исполнятся уста наши” – седьмая часть.



Драматургически сочинение у меня выстраивается как цепь номеров, постоянно поднимающихся по одной и той же линии к кульминации; и если до четвертой части вы не услышите никакого принципиального динамического изменения, потому что всё здесь идет в спокойных достаточно тонах, то вот уже дальше – в пятой части («Гефсиманский сад») – напряжение нарастает, практически, с каждым тактом и кульминация – это, как я уже сказал, шестая часть (ближе к её концу) и начало седьмой (я имею в виду этот хор “И вот завеса в храме разорвалась...”, и момент, когда описывается “землетрясение”). А потом всё напряжение начинает стираться и так до самых последних тактов, пока, наконец, не наступает мягкий и очень светлый оркестровый финал...

Сочинение такого типа мне, кстати, хотелось всегда написать (я уж не знаю сколько лет, но очень давно это было во мне). И, конечно, когда возникает реальная возможность исполнения этого сочинения, причем исполнения в самых лучших условиях, я уже не говорю о просто хороших условиях работы, просто оптимальных для меня – практически, полный карт-бланш, то, естественно, я с радостью взялся за такую работу. Так что этот заказ был только удобным предлогом для того, чтобы сделать то, что мне хотелось уже давно сделать.

...В этом сочинении, конечно, есть и то, что для всех музыкантов всегда будет связано с баховскими Страстями: я имею в виду, конечно, не его музыку – здесь абсолютно нет ничего общего, а, прежде всего, их высочайшую духовность, тем более что у меня вы найдете сразу три разных духовных пласта, которые всегда жили в искусстве порознь, то есть это quasi-рождественская оратория, это те же католические Пассионы, и, наконец, самое для меня важное, это православная Литургия...

В музыке здесь есть вещи, которые смыкаются и с моим Реквиемом, и с моей Симфонией. С Реквиемом, по-моему, очень близки настроения обеих арий Иисуса: я имею в виду, прежде всего, арию сопрано из «La croix»; или, например, возьмите главную тему Симфонии – *ре, ми-бемоль, ля, фадиез, соль, ля* – ведь она проходит и здесь в целом ряде важных моментов: например, не один раз в партии того же, скажем, баса, когда он говорит непосредственно о Христе; и вообще, в интонационном плане, здесь очень много вещей, которые перекликаются с Симфонией...

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, ВИБРАФОНА, КЛАВЕСИНА И СТРУННЫХ (1993)**

Концерт для флейты, клавесина, вибратона и струнных был мне заказан для люцерновского фестиваля одной финансовой организацией, которая расположена в городе Цуг<sup>254</sup>. Директор её – Хайнц Хертах<sup>255</sup>. Это меце-

---

<sup>254</sup> Швейцария.

<sup>255</sup> Концерт посвящен Хайнцу А. Хертах.

нат, отдающий довольно много денег на музыку и искусство. И вот он-то и сделал мне заказ специально под струнный оркестр, которым руководит Рудольф Баумгартнер<sup>256</sup>.

Что касается состава, то мне было сказано, что я могу к струнному оркестру присоединить любое количество дополнительных инструментов, вплоть до полного парного состава, но основой всё равно должны были быть струнные.

Идея Концерта возникла у меня не сразу, а очень постепенно. Вначале я ни о каком таком тройном концерте не думал: у нас был только устный договор (и об этом ещё я писал им в своих письмах), что это, скорее всего, будет Концерт для клавесина с оркестром. И эта идея, кстати, жила давно: меня еще Элизабет Хойнатская в Париже несколько раз просила написать такой Концерт, обещая, что она будет много его играть; и об этом же меня позднее просили и другие клавесинисты. Поэтому вначале я и хотел сочинить Концерт для клавесина со струнным оркестром, добавив туда несолирующую флейту и еще несколько других инструментов (я даже как-то писал об этом Хертаху), но потом вот почему-то у меня возникла сама собой мысль именно о таком Тройном концерте...

И оказалось, что состав получился очень удачный, потому что флейта, вибрафон и клавесин – они поразительно хорошо сочетаются в тембровом отношении. И вот те куски, которые написаны как вот своего рода трио, концертантное трио для флейты, виброфона и клавесина – это поразительный и по краске, и по яркости, и по поэтичности своего звучания ансамбль.

И еще я просил, чтобы премьеру сыграли в Швейцарии обязательно русские солисты – тогда я имел бы возможность серьезно здесь поработать с ними...

Сочинение небольшое (минут на пятнадцать, по-моему), одночастное и очень виртуозное. Оно целиком построено на концертном начале, то есть на очень развернутом концертантном начале.

Оркестр буквально весь “расщеплен”: здесь не пять партий, а столько, сколько всего исполнителей – двенадцать. У каждого струнника – скрипача, виолончелиста и так далее – есть своя совершенно независимая партия, поэтому произведение получилось довольно многоголосное, но, тем не менее, звучание очень легкое.

Это сочинение вообще очень изящное, несмотря на всю его виртуозность и концертность, легкое, светлое и даже какое-то летящее, не статичное, и здесь нет совсем совершенно никаких драматических кусков.

Все каденции солистов появляются вместе и ближе к концу сочинения. Вначале идет каденция флейты, она сравнительно не очень большая;

---

<sup>256</sup> Рудольф Баумгартнер был и первым исполнителем в Швейцарии «Crescendo e diminuendo» Эдисона Денисова, но в то время они еще не были знакомы друг с другом.

потом, напротив, идет очень большая каденция вибратона (почему-то у меня из всех трех каденций самая большая и самая концертная здесь – это каденция вибратона соло); затем – каденция клавесина, то есть образуется довольно большой фрагмент с тремя настоящими сольными каденциями. И одна каденция плавно переходит в другую: сначала, как видите, играет флейта, потом к ней присоединяется вибратон, потом флейта смолкает и играет долго только один вибратон... теперь к нему присоединяется клавесин, и далее вибратон тоже смолкает, и долго-долго звучит только один клавесин – получают, таким образом, всё время очень мягкие, подготовленные тембровые переходы...

Каденции эти можно, конечно, по-разному трактовать: то есть здесь есть куски и сольных, и quasi-двойных, и даже quasi-тройной каденции, если взять вот это трио солистов, но, по-моему, это, всё-таки, не настоящие двойные или, скажем, тройная, каденции...

Премьера состоялась 17 августа 1993 года в Люцерне. Солировали музыканты из нашего ансамбля<sup>257</sup>: мой сын Дмитрий – на флейте, Владимир Голоухов – на вибратоне, а на клавесине играл Иван Соколов.

Исполнение было прекрасное. Всё было абсолютно подготовлено, абсолютно отрепетировано. И когда уже с солистами начал работать сам Баумгартнер, то он просто пришел в восторг – настолько высоко подготовленные и профессиональные солисты приехали из Москвы.

Первое отделение – был Вивальди, а второе отделение – сначала я и затем Аренский<sup>258</sup>. И здесь для меня было очень приятно, что вот несмотря на то, что мой Концерт шел в начале второго отделения, публика всё равно потребовала “бис” и весь Концерт, таким образом, был сыгран дважды. Очень хорошо играли. Замечательно! И как прекрасно дирижировал Баумгартнер... прекраснейший музыкант.

– Эдисон Васильевич, когда вы начинаете рассказывать о сочинениях последних двенадцати-пятнадцати лет, то постоянно делаете акцент на том, какие краски вы хотели бы найти в тембровом решении своих сочинений, но всё меньше и меньше говорите о проблемах, связанных с звуковысотной структурой...

– Это, Дима, не совсем так. Я уже вам не раз говорил, что в последние полтора десятка лет моя гармоническая техника не меняется: во всяком случае, здесь никаких принципиальных, так сказать, коренных каких-то обновлений нет совсем. И сейчас для меня главное – это только общая краска, которая, как вы понимаете, ведь тоже связана с гармонией. Но сейчас мне особенно важно найти каждый раз еще и новую краску-тембр, то есть в ансамбле самых разных инструментов, а отсюда всё идет и дальше... вся драматургия музыкальная, вся, так сказать, выстраивается душа сочинения, если

---

<sup>257</sup> Из ансамбля АСМ.

<sup>258</sup> Вариации на тему Чайковского для струнного оркестра.

хотите. Вот здесь я никогда не останавлиюсь. А звуковысотная организация, что ж, – это второе дело, ваша звуковысотная организация. Я же не обязан менять свой язык каждый раз здесь. Возьмите того же Баха, Шуберта или Моцарта – разве они меняют его? Ну, конечно, какие-то обновления здесь всегда есть и у них, но не это главное. Да и у меня ведь не абсолютно же всё повторяется... Важно найти материал, найти тему. Если материал есть, то ты из него всегда можешь сделать что-то, что еще никогда так не звучало, – есть же, наконец, какой-то опыт, мастерство, если хотите. И мне уже давно не нужно думать, как и какие звуки следует соединять – это давно уже происходит само по себе как-то, только думаешь иногда об этом...

А краска, почему я так много говорю здесь о краске, так потому, что здесь есть идея соединения этих трех тембров, которые, по-моему, еще никто не соединял в одном Концерте, нет ни одного такого тройного Концерта...

И какая-то такая же тембровая идея или красочная, если хотите, она ведь есть у меня в каждом сочинении всегда: одно дело, когда я пишу «Рождественскую звезду» – это одна идея, а здесь это уже совершенно другая. И, кстати, когда я говорил о «Рождественской звезде», я ведь ни разу не произнес слово “краска”, потому что там это играет намного меньшую роль в драматургическом отношении, но и там она всё равно есть. Ведь я же говорил, что там в конце обязательно нужно послесловие, которое играл бы замечательный альтист, солист! владеющий этим инструментальным тембром в совершенстве, а не какой-нибудь рядовой альтист; и тоже важно в отношении голоса – здесь нужен замечательный, скажем, тенор, с богатым красочным диапазоном, но уж никак не какой-то простой тембр. Это вот исключительно важно... Ведь у меня часто так бывает, например, вот «Последний вальс» из сочинения «Жизнь в красном цвете»: певец кончил петь, идет комментарий заключительный и все эти звуки – их там очень мало, но они очень важны по смыслу – если они будут плохо сыграны, если плохо ударить по тарелке – нет ничего, а ведь это же смерть, самоубийство – человек тонет, кидается с моста в воду и ничего не остается – только последний круг, расплывающийся в воде, и если здесь плохо ударит тарелка – неправильный какой-то тембр, неправильная громкость – всё! сочинения нет, оно убито, уничтожено. Или возьмите там предыдущую часть «Зачем мы живем». Это самая главная часть, это финал сочинения, несмотря на то что потом есть эпилог, это же огромный комментарий на всё. И то же самое вы, кстати, найдете и у Шумана; ведь почему я еще так люблю его, скажем, «Любовь поэта» или «Любовь и жизнь женщины» – цикл заканчивается, всё кончилось, казалось бы, но нет – пианист еще играет и играет, как оказывается, самую важную музыку. И так же, например, выстроена драматургически и последняя страница «Твой облик милый», там тоже самое главное – это последняя страница, когда играет один пианист...

– И, всё-таки, вы опять говорите о том, что прежде всего для меня связывается с понятиями “краска”, “тембровая драматургия”.

– Ну, что ж: значит, такой уж я неисправимый человек...

Я так думаю, Дима, что если кому-то захочется порываться во всем этом, и если ему не хватит того, что я рассказал о моей гармонии в ранних и еще в более поздних сочинениях, да и вы здесь, как оказывается, поработали еще больше, то пускай он и сам немножко потрудится...

### «УТРЕННИЙ СОН» (MORGENTRAUM)

(1993)

Это сочинение написано мной по заказу музыкального общества из города Дюссельдорф. А инициатором его был Хармут Шмидт – руководитель хора этого общества... замечательный музыкант. Кстати, в том же Дюссельдорфе именно он со своим хором был также и первым исполнителем моего Реквиема, и это было, к тому же, одно из самых лучших исполнений. Тогда получилась прекрасная комбинация: в первом отделении играли кантату Баха «Ich hatte viel Bekummernis», а во втором – Реквием – для меня это была самая лучшая, как говорится, компания и по смыслу, и по характеру и, в общем, по всему; всё это очень хорошо соответствовало друг другу. Исполнение было просто замечательным. И игралось всё это три раза... в огромном зале «Tonhalle»... на три тысячи мест, и все три раза не было ни одного свободного места! И хор – это был хор, состоящий из одних непрофессионалов, – пел на удивление хорошо. Я потом, сразу же после исполнения Реквиема, беседовал с ними, и к моему великому удивлению оказалось, что кто-то из них просто водитель трамвая, кто-то – просто служащий банка и так далее. Просто удивительно, какие могут быть хорошие самодеятельные хоры! И, кстати, во время интервью на телевидении Дюссельдорфа, Шмидт с гордостью несколько раз подчеркнул, что им понадобилось целых тридцать шесть полных репетиций, чтобы вот так хорошо сделать мой Реквием.

И вот он-то и обратился ко мне с просьбой написать новое сочинение для его хора специально к юбилею их общества; а поскольку это, к тому же, был и последний год его работы (он собирался уйти на пенсию в 94 году или в 95 – в общем, последний год его работы с хором), то, конечно, когда он приехал ко мне тогда в Мюнстер<sup>259</sup> и попросил, чтобы я написал такое сочинение, я сразу и с удовольствием согласился.

И это целиком была его идея, чтобы я обязательно писал только на немецкие тексты и только одного из двух поэтов, которые и жили, и умерли в Дюссельдорфе, то есть либо на тексты Генриха Гейне, либо на тексты Розы Ауслендер, поэтессы, которой я даже имени тогда не слышал. И он же сам, поскольку я немецкий плохо знаю, перевел стихи Ауслендер на французский

---

<sup>259</sup> Это произошло в августе 1992 года, когда Эдисон Денисов проводил в Мюнстере занятия по программе «мастер-класса».

язык, привез их ко мне в Мюнстер, чтобы я прочитал и понял всё... Я стал читать: замечательная поэтесса, действительно, замечательная поэтесса. И поскольку стихи Гейне, которые он мне предлагал, и которые мне и самому, откровенно говоря, нравились, но они все почти от первого лица (а я не люблю, когда много людей в хоре одновременно говорят: “я, я, я” – это не хорошо), то мне Гейне, практически, совершенно не подошел, а вот тексты Ауслендер в этом отношении меня вполне устраивали; и потом меня увлекло здесь и то, что в них оказалась очень ясная и большая музыкальность какая-то. Например, стихотворение «Bachfuge», – там музыка из слов просто буквально рвется к небу... Вообще, стихи хорошие, хорошего уровня и психологически какие-то очень точные, понятные... В общем, я, в конце концов, решился писать только на тексты Розы Ауслендер.

Довольно большое получилось сочинение, которое идет, по-моему, около сорока минут.

Кроме хора и оркестра, я еще ввел сюда солирующую певицу – сопрано, но которая участвует здесь только в двух частях: одну она поет как сольную часть, и одну поет с “акапелльным” хором.

Здесь много введено оркестровых интермедий, сделан ряд, так сказать, оркестровых прослоек между основными частями, и есть оркестровая прелюдия, которой начинается всё сочинение.

И еще я должен сказать об одном очень важном моменте – это то, что кроме довольно большого обычного оркестрового состава, я еще дополнительно ввел и вот эти вот шесть групп разных ударных. Все они, кстати говоря, должны распределяться обязательно вокруг всех других исполнителей, то есть здесь должна образовываться такая совершенно особая и совершенно отдельная по своей краске как бы музыкальная полоса – круг, с таким вот обязательно стереофоническим звучанием...

По манере письма это сочинение ближе всего, наверное, к Симфонии, и в чем-то, по краскам, может быть, в особенности вот в этих оркестровых интермедиях, оно перекликается иногда еще и с «Колоколами в тумане», и еще с «Осенней песней». Если, конечно, говорить о вокальных частях, то там красок меньше, хотя, конечно, они есть, как и всегда у меня, но вот в оркестровых интермедиях, там весь основной упор, весь основной смысл, выстроен только на красках. И названия у таких частей вполне соответствующие: «Тени», например, или «Радуга»...

– Эти названия связаны как-то со стихами?

– Нет. Никакой здесь связи не было.

Просто мне хотелось сделать именно вот такие по смыслу, по своей краске прослойки между вокальными частями.

Части сравнительно небольшие, но их много – целых десять.

Первая часть, третья, пятая, шестая и потом эти вот три последних раздела – это всё инструментальные части, и здесь, в основном, музыка очень спокойная, лирическая, почти всегда камерная.

А остальные части, то есть вот вторая – «Буря I»<sup>260</sup>... четвертая – «Буря II»<sup>261</sup>... седьмая – «С вами всегда»<sup>262</sup> – это уже вокально-хоровые части.

Первая часть называется «Облака» или «Wolken» по-немецки. Она вся выстроена на различных сонорных тонах. Это, если хотите, как бы самые разные и по своей краске, и по размеру, и большие, и совсем маленькие облака, и темные, и светлые, и всё это как бы постоянно перекрашивается, меняется в своих разных тонах, полутонах, то есть как бы то освещается ярким солнцем, то попадает в какую-то тень и так далее. Здесь есть, по-моему, что-то немножко и от настроений пьесы «Черные облака». Третья часть – это «Сплетение слов» или «Wortgewebe» – это как раз та часть, в которой поет только сопрано и только акапелльный хор. Пятая часть называется «Радуга»<sup>263</sup>. Шестая инструментальная часть называется «Утешение»<sup>264</sup>; затем «Bachfuge» – восьмая часть и затем девятая, которая называется «Тень» – «Schatten», и, наконец, последняя инструментальная часть – «Умиротворение» – «Versöhnung» – это очень тихая, очень спокойная музыка. Там есть элементы, если можно так сказать, жанра колыбельной, но это не настоящая колыбельная, а только quasi-колыбельная. И это, кстати, идет сюда от Реквиема, потому что и там в первой части на словах «баюкай меня» тоже возникают эти триоли арфы и тот же B-dur. Здесь очень красиво звучат вибратоны, челеста, и здесь же есть и очень, по-моему, красивая, нежная такая мелодия скрипки соло. И вот всё это постепенно к концу как бы угасает – все голоса тихо уходят, исчезают и остаются только мягкие, совсем мягкие и совсем тихие ударные.

И вот недавно, сейчас, когда мне дали пленку с записью, я послушал и, в общем, по-моему, финал получился. Мне очень важно, чтобы последняя часть была лучшая часть. Но это вот не всегда у меня получается, к сожалению.

Вот, например, в Скрипичном концерте его финальное адажио получилось, по-моему.

Но настоящий финал здесь, всё-таки, это, конечно, «Bachfuge». Для нее я специально взял ре-мажорную Фугу из первого тома Баха, которая идет и развивается у меня исключительно в оркестре (хор здесь поет совершенно другой материал)... Вначале я хотел, правда, взять какие-то куски из баховских Страстей: посмотрел, попробовал – ничего не подходит – и, в конце концов, остановился на этой фуге. Как-то получилось само собой, что никакая другая фуга, кроме этой ре-мажорной, мне не подошла.

---

<sup>260</sup> «Sturm I».

<sup>261</sup> «Sturm II».

<sup>262</sup> «Mit euch allen».

<sup>263</sup> «Regenbogen». Четыре вибратона играют здесь тремоло и трели; у струнной группы очень важен красочный эффект нежных флажолет.

<sup>264</sup> «Tröstung».

Часть эта очень большая, очень развернутая, и это единственная здесь по-настоящему тональная музыка. Начинается она как расшифровка баховской фуги (у Баха эта fuga короткая, а у меня в четыре раза больше материала): с самого начала идут подряд: фугаты четыре проведения её темы у струнных; затем появляются, как видите, интермедии на том же материале, но который постепенно как бы теряется – все баховские интонации куда-то уходят; и далее написана большая середина, в которой уже нет никакой ховской темы; но заканчивается всё совершенно как чистый Бах – фортиссимо Ре мажора вот на этих словах “zum Nimm!”<sup>265</sup> и сразу эпилог, где снова возвращаются тональные элементы, которые исчезли в середине, и всё время идет как бы очищение, просветление ткани – арфы начинают играть много довольно ясных фигураций по си-бемоль-мажорному трезвучию. Правда, если в теме фуги есть даже традиционная функциональная гармония, баховская гармония, то у меня здесь этого уже нет. Тут, скорее, трактовка гармонии такая же, как у позднего Дебюсси, то есть вся эта, например, звуковая полоса движется всё время только с одной и той же краской, потом появляется новая краска и так далее. И, конечно, в принципе, мышление гармоническое здесь, в эпилоге, совсем другое, чем в самой «Bachfuge».

Но это, пожалуй, единственная часть драматургически довольно напряженная. И еще близки к ней вторая часть и четвертая часть: “Первая буря” и “Вторая буря”. Они врываются очень резко, они очень динамичны, и во многом, кстати, превосходят динамику «Bachfuge». Но это очень короткие драматические, так сказать, прорывы. А остальные части в основном лиричные. И преобладает поэтому в сочинении письмо только ансамблево-лиричное, и большой оркестр здесь чаще всего трактуется только как сумма всевозможных небольших ансамблей, то есть как сумма таких вот тихих, очень мягких звучаний...

Репетиции начинаются уже сейчас – в январе. А исполнение планируется на январь 95 года<sup>266</sup>. Таким образом, они собираются работать, как видите, целый год.

– Каким образом вам удалось достичь интонационного слияния музыкального языка с малознакомым вам немецким?

– Не знаю. Скорее всего, просто на слуху много немецкой музыкальной речи, как, впрочем, и французской, и итальянской. Но полностью избежать ошибок, я думаю, невозможно. Ведь даже при работе с текстами на французском языке, которым я владею довольно хорошо (у меня обычно не бывает серьезных ошибок), но всё же некоторые погрешности возникают. Вот, в частности когда я послал партитуру «Осенней песни» Анри Дютийе в Париж, то он всё же нашел в ней несколько расхождений именно интонаци-

---

<sup>265</sup> “...к небу!”.

<sup>266</sup> Премьера прошла 19 января 1995 года в городе Дюссельдорф. Солировала Наталья Загоринская. Дирижер Salvador Mas Conde.



онного порядка и, естественно с моего согласия, исправил их. Но этих расхождений было немного, совсем немного. И это понятно, поскольку язык я знаю. А вот почему Ганс Ульрих Дюфек – директор издательства – в телефонном разговоре со мной сказал, что в «Morgentraum», практически, всё в порядке и есть только очень небольшие, крохотные, как он сказал, моменты в вокальных линиях, которые требуют своей правки, – я объяснить не могу... Естественно, что я попросил его всё исправить, с полной уверенностью, что он сделает это хорошо.

– Выбор поэтических текстов у вас всегда самостоятелен.

– Да, тексты я всегда выбирал и сейчас выбираю сам... или, иногда, они меня – по-разному; и мне всё время хочется писать музыку на стихи.

– Но у вас были и большие периоды в жизни, когда вокальной музыки не было совсем. В основном, где-то с 70-х годов почти 20 лет для голоса с фортепиано ничего не написано.

– Да, конечно, было и такое. Но это не значит, что мне не хотелось писать такую музыку. Просто так уж складывались обстоятельства.

– Какие из вокальных сочинений вам особенно дороги?

– Все.

– Абсолютно?

– Конечно, что-то более близко в личном плане, от этого никуда не денешься, так сказать, но люблю все, поверьте, одинаково. И тексты в общем всегда выбирал тщательно: только волнующие меня, интересные.

– Из наиболее близких это, наверное «Твой облик милый» на стихи Пушкина?

– Не только. Мне очень дорог цикл «На снежном костре» на стихи Блока. Причем все двадцать четыре номера. И «Пять стихотворений Евгения Баратынского». Для меня все эти три цикла – это какой-то единый триптих, потому что они связаны одной темой, как у Шуберта, скажем, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», и связаны одной манерой самого музыкального высказывания.

Очень люблю я и свою «Голубую тетрадь» на прозаические тексты Хармса и поэтические тексты Введенского. На мой взгляд – и это моё глубокое убеждение, потому что я читал от корки до корки стихи очень многих поэтов – в России есть три самых больших поэта – Пушкин, Блок и Введенский. И хотя от Введенского и сохранилась только четверть всех его стихотворений, тем не менее, и эта четверть она для меня ставит этого поэта на один уровень и с Блоком, и с Пушкиным.

Конечно, Пушкин для меня значительно выше. Наверное, поэтому я вначале написал в 79 году Баратынского, как такой пробный камень что ли, который помог мне найти ключ к самому великому из поэтов. И честно говоря, я вообще с текстами работаю очень долго. Долго ищу стихи, много раз перечитываю, делаю свои пометки в них и снова перечитываю не раз и не два.

Если до конца уж откровенничать, то я пишу музыку прежде всего, наверное, на стихи, которые я мог написать сам, если бы был поэтом, то есть выбор стихов – это всегда как бы мой автопортрет. Поэтому-то, вероятно, я взял в свое время и Виана. Но, кстати, совсем не для того, как там пишут французы, чтобы внести в оперу «Пена дней» атмосферу Франции сороковых годов. Нет, совсем не для этого. Во всяком случае, это только одна и совсем уж не самая главная причина. Просто в Виане я увидел себя. Поэтому мне понадобилось вносить самые разные коррективы в его стихи, поэтому я очень долго, очень долго размышлял над ними, очень тщательно выверял какое стихотворение должно пойти за каким, нужны ли инструментальные интермедии или не нужны там и так далее.

– Вам приходилось менять тексты в чужих стихах. Почему это происходит?

– Ну, по-крупному, естественно, нет, ну, а так, конечно, приходилось.

Я очень часто вмешиваюсь в текст. Я даже у Пушкина изменил четыре или пять слов в тех десяти стихотворениях, которые выбрал для цикла «Твой облик милый».

– То же у вас произошло и с Блоком. Некоторые строчки я вообще не смог обнаружить в его текстах. Они взяты из других стихов?

– Нет, мне пришлось их написать самому. Там конечно многие стихи совершенно изменены по сравнению с оригиналом.

– Зачем вам понадобились такие изменения в тексте Блока?

– Потому что я приспособливал их под то, что я хотел сказать сам. И если одно или другое слово мне мешало, то я его выбрасывал или заменял на свое.

– А чем вам не понравился текст у Пастернака в вашей «Рождественской звезде»? По-моему, его вы особенно заметно переработали.

– Да, там масса слов заменена, много вычеркнуто, переставлено. Они мне мешали.

– Но зачем тогда эти стихи было брать для сочинения? И что значит – “мешали”?

– Иногда, понимаете, Дима, есть вещи, которые я даже не могу объяснить и самому себе. Скажем, вот, у Пушкина – “Последний раз твой образ милый державо мысленно ласкать” – замечательные строчки. Но вот слово “образ” никак не шло в музыкальный текст, ну вот никак не подходило. Поэтому я поставил вместо него слово “облик” и всё сразу полилось так, как надо. Поэтому я и название цикла изменил. У Пушкина – «Твой образ милый», у меня – «Твой облик милый». И что важно здесь, что это для меня совсем не мелочь, не прихоть какая-то странная, а просто я не слышал музыки со словом “образ”.

– То есть это чисто психологическая была проблема или смысловая?

– И то, и другое, и третье. Смысл, конечно, здесь не изменился, но что-то в нем звучит уже по-другому. Вот у Блока и Пастернака – часто из-за моих перестановок меняется и смысл.

– У вас, кроме цикла «Страдания юности» на Гейне, по-моему, нет сочинений на переводные тексты?

– Ни одного. Для меня перевод – это всегда что-то новое, неэквивалентное, совсем другое стихотворение. Поэтому мне больше всего хотелось писать на русских поэтов, на русские стихи. И такой период – большой и важный для меня – это как раз те циклы, которые я вам назвал.

## **СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО**

**(1993)**

Это сочинение написано для моего друга, замечательного кларнетиста, с которым я много работал и для которого написал и свой Кларнетный квинтет, и Концерт для кларнета с оркестром – для швейцарского кларнетиста Эдуарда Бруннера.

Сочинять Сонату я начал еще в Швейцарии и всю первую часть написал, когда был там в Босвиле. Это было летом, в августе 91 года. И вторая часть начата была там же, но я её тогда не дописал – надо было уезжать, к сожалению. Там было очень хорошо, тихо, спокойно. Это же, практически, деревня – Босвиль... Мы с Катей жили в очень милой комнате, но без инструмента. Первую часть я написал легко, очень легко, а вторая часть шла почему-то медленно и очень трудно, я даже не знал, откровенно говоря, что с ней и делать. И вот, когда я, наконец, здесь в Москве, где-то в октябре 93, сел снова за стол и взялся за финал по-серьезному, то оказалось, что нужно ехать в Корею, в Сеул, на конкурс композиторов Азии. Но, к счастью, вот там у меня было достаточное количество свободного времени и, в общем, эту Сонату я, всё-таки, закончил. Так что начата она была в одной точке света, как видите, а закончена совсем в другой.

Первая часть Сонаты тихая, легкая по письму и большая. Вся Соната длится восемнадцать минут, и первая часть здесь занимает основную часть времени. Вторая часть значительно более короткая.

В первой части музыка всё время балансирует, по-моему, где-то между Брамсом и Дебюсси, потому что она становится иногда такой совсем романтической, выразительной, а иногда краски выступают на первый план, и музыка становится почти импрессионистической. Я даже говорил и Бруннеру, и Лобанову, что там, где начинается имитация, должно быть обязательное экспрессиво, музыка должна становиться всё более и более драматичной, и гораздо более напряженной, а там, где пошла краска – там нужно играть совсем иначе – отрешенно, совсем спокойно.

Вторая часть Сонаты вся построена на игре ритмов, которую я очень люблю (это у меня есть, например, и в финале Сонаты для саксофона и фортепиано, и в финале Фортепианного концерта, и в той же Сонате для кларнета соло), там всё время появляются “застрывающие ноты”: то одна нота

застревает, то другая застрекает, то есть какие-то ноты упорно не хотят сходиться со своей высоты, а вся остальная материя продолжает двигаться, и поэтому получается ощущение, что пространство как бы всё время раздвигается. Всё время борются две тенденции: с одной стороны, стабильность материала – никуда не уйдешь – еще раз нота вернулась и еще раз, и еще много-много раз повторяется одна и та же нота; а с другой стороны, тенденция расшатать всё и уйти в полную, вроде бы, дезорганизацию звука. И здесь всё время у вас ощущение, как будто бы играют два кларнетиста, причем играют даже с юмором; один говорит: “Нет! Я буду играть всё время одно и то же”, – а другой ему возражает и говорит: “А я всё время буду импровизировать, и уходи отсюда подальше со своей этой повторяющейся «дурацкой» нотой” ... Остатные ритмы здесь – это ровное почти движение тридцатьвторыми, от которого, казалось бы, никуда не денешься, но другой ритм, который всё время пытается разрушить такое ровное движение – это бесконечные акценты, они врываються так, как будто вклиниваются вдруг всё новые и новые “оркестровые группы”, они всё время разрушают эту остринатность или, всё-таки, точнее, quasi-остринатность ритма. И здесь, кстати, Вася Лобанов очень “злыми” глазами на меня смотрел во время репетиций, потому что ему приходилось играть по существу то, что пианисту почти нельзя синхронизировать, то есть правая рука играет одно, а левая совершенно противоположное; и у кларнета это тоже есть, но в меньшей степени, то есть всё время в Сонате происходит некоторое расслоение пространства: две материи существуют как бы в разном музыкальном времени – всё время возникают совершенно неожиданные моменты и всё идет как бы поперек друг другу. Ну, это, конечно, принцип далеко не новый, он, например, всегда был в джазе. Но здесь, в этой сонате, вот эта идея, по-моему, реализована у меня более ясно и развита намного дальше, чем то, что я наметил в Сонате для кларнета соло – это вот одновременное существование как будто бы несовместимых друг с другом ритмических структур, одна из которых стремится к стабильности, а другая стремится к разрушению этой стабильности и образованию всё большей и большей мобильности, деструктивности, если хотите...

Премьера состоялась недавно – 27 декабря – на очень симпатичном фестивале, который вот уже третий раз организует Борис Пергаментшиков в Кельнской филармонии. Это очень любопытный фестиваль камерной музыки, совершенно нестандартный. Проходит он в огромном зале... около трех тысяч мест там. И камерная музыка, практически, собирает почти полный зал. Играется там музыка, написанная только в девятнадцатые годы трех веков – восемнадцатого, девятнадцатого и двадцатого. Поэтому моя Соната исполнялась в хорошем окружении: вначале шли Вариации Бетховена для трио, потом два вокальных цикла Дебюсси, потом была моя премьера и в конце – струнный квартет Дебюсси. Зал был полон на три четверти и очень хорошая была публика: слушали внимательно, никто не пошевелился, не выходил, и принимали замечательно... Значит, всё-таки, хоть я и долго мучался,

но, всё-таки, какой-то положительный результат, в конце концов, получился...

## Глава 3 Спустия год

### ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА

... и такой глубокий снег по реке, и такое яркое солнце – это было замечательно... В марте и даже в апреле еще можно быстро идти на лыжах. И иногда так становилось тепло, что я даже уезжал куда-то подальше, раздевался до пояса, садился и загорал... Очень хорошо в Рузе весной...

Открывайте, Дима, пачку... У вас сильные руки, а у меня, вот... Я, вообще, теперь стал какой-то ненормальный человек: всё слабое, всё не работает<sup>267</sup> – печенье открыть не могу. Что это такое?! Какой-то бывший мужчина...

– Но перо же еще держится в руках.

– Перо держится. Правда, не столько перо, сколько карандаш! Карандаш держится...

... Вот я работал в парижском госпитале, писал серьезную музыку – это были единственные часы, когда я забывал, что у меня болит; то есть работаю два часа, три часа, четыре часа – я забываю, что у меня есть, скажем, больная нога или еще что-то, что болит, но вот, как только я перестаю работать, сразу чувствую сильную боль – непрерывную, непрерывающуюся... И, в общем, в госпитале чем было хорошо: там всё время было тихо, там хорошо работалось.

– А дома?

– Ну, какой там дом, Дима, это не то, что здесь. У нас там нет комнаты, в которой можно изолироваться, – везде всё слышно. И потом я очень люблю детей, а когда они были дома, то, конечно, хотелось побыть с ними больше... Не знаю уж почему, но как-то всё время скучаешь без них, без Катти. Тем более, они дома очень много были – каникулы. Вся Франция – это же непрерывные каникулы; они “изредка” работают и потом сразу каникулы: то длинные, то короткие... “непрерывно”.

– Полтора месяца работают – две недели каникул, потом опять полтора месяца работают и две недели каникул<sup>268</sup>.

– Вы оба, конечно, шутите, пользуетесь моим провинциальным невежеством...

– Ну, что вы, Дима. Какие шутки. У них еще, помимо этого, и бесконечные праздники по два-три дня. А в школе: среда – свободный день, суббота и воскресенье – свободные дни...

Так что, конечно, дома там писать музыку нельзя было. В госпитале я мог. В госпитале я работал гораздо больше и как-то более серьезно...

– Вы потом проверяли это за инструментом?

---

<sup>267</sup> Эти слова композитор произнес с улыбкой.

<sup>268</sup> В разговор вступает жена композитора.

– Кое-что. Но это мне нужно больше в театральной музыке – там я должен всё проверять. Скажем, написал я музыку к «Медее» – я все хоры два дня долбил на рояле: выправлял какие-то мелочи, которые не дослушал.

– А инструментальный материал?

– Нет. Инструментальный не проверял. Хоры проверять приходится иногда. Я проигрываю отдельные линии. Если мне кажется, что мелодия где-то неестественная, то я её, конечно, должен менять; потом целое проверяешь, как оно звучит; но гармонию... обычно слышу всегда – просто хочется, как бы, получить впечатление такое не изнутри что ли, а немножко как бы со стороны...

– Вкусное печенье.

– Вот видите. Во всей Греции нет печенья вкуснее этого. И также и во Франции: я покупаю самое дешевое печенье не потому, что мне жалко франки, а потому, что оно самое вкусное. Чем больше платишь, тем хуже печенье.

– Ну, Эдисон, это же совсем не так...

– Нет, так... Катя вчера вот купила на рынке помидоры и кричит: “Эдисон! Такие помидоры! Такие помидоры! Мы за этот год, который во Франции жили, ни разу не ели таких вкусных помидор!” А я ей из своей комнаты отвечаю: “Во Франции все помидоры «кастрированные»”.

– Это в каком же смысле?

– А потому, что тут такое ощущение – самого главного не хватает<sup>269</sup>: они невероятно красивые внешне, а когда их начинаешь есть, то ешь как траву, как бумагу даже.

– Нет! Они, скорее, похожи на пластмассу: пластмасса и в нее какая-то водичка налита...

– Катя вначале была очень отрицательна ко всему в Афинах. Когда её мать спрашивала с таким, знаете, трепетом по телефону: “Ну, как там Афины?” Афины – это же вроде бы такая сказка для нас для всех, мечта жизни. Так Катя ответила ей: “Ну, что Афины. Это большая помойка, в центре которой стоит Акрополь”. И это, кстати сказать, очень близко к действительности было.

– Да просто у них была как раз в это время забастовка мусорщиков, Эдисон! Так что этосовершенно случайное совпадение.

– Но зато, вот, после того, как она съездила на острова, то напрочь влюбилась в Грецию. Нас туда, кстати, приглашают снова на октябрь... Буду работать над «Вишневым садом»...

...Я почему на Любимова сейчас разозлился, потому что в этом спектакле – «Медее», он ...всё испортил: спектакль шел вообще трудно, а с музыкой он, по-моему, просто провалился... Вот ставили мы с ним в Хельсинки «Подросток» Достоевского... замечательно!!! Я приехал туда и очень

---

<sup>269</sup> Эдисон Васильевич здесь очень рассмеялся.

мало поправил – он всё сделал совершенно точно: не вставил никакой “рыбы”, было очень много только моей музыки, и он её прекрасно обыграл, отличные сделал паузы... Я написал там заключительный хорал для маленького оркестра, так он сам, молодец, ввел в него заключительную фразу Достоевского в правильном ритме, не меняя ни одной ноты (ему, конечно, помог тут дирижер, который работает в финской опере. Он распisał ему для актеров этот многоголосный хорал на слова Достоевского) – великолепно получилось – настоящий, почти оперный, финальный хорал. И вот в «Мастере и Маргарите» он изумительно поставил музыку. Правда, я с ним тогда ссорился и спорил сильно, и даже ругался – по неделе не разговаривал, но, в конце концов, получился спектакль, где я, практически, всем удовлетворен. А вот «Медведь» – это второй спектакль, который он по музыке завалил. Ну, скажите, разве можно, например, давать серьезный музыкальный материал во время антрактов, когда все из буфета не вылазят там, ходят, разговаривают, обсуждают всё и так далее...

– А какой был первый?

– Первый – это «Самоубийца», который он завалил, потому что спешил за границу... Я не могу сказать: хорошая там музыка или плохая. Помоему, такая же музыка, как и вся, что я писал к остальным театральным спектаклям. Но он её не сумел поставить – всё спешил, а в результате: и спектакль недоделанный, и музыка плохо поставлена. И вот сейчас такая же лажа и с «Медведем».

– Может быть, он поправит всё после ваших замечаний.

– Нет! Не поправит. Ни за что. Он же упрям... Абсолютно с ним невозможно работать. Он очень хороший человек, очень, но вот привыкает быстро ко всему, что сделает сначала, и всё – упрётся и его сдвинуть невозможно... Конечно, Любимов как главный режиссер, как режиссер спектакля, он, конечно, здесь хозяин, и если он сказал: будет так, – ничего нельзя сделать. Единственно, что можно сделать в этом случае, как вначале я и хотел поступить, снять музыку со спектакля... но я так не мог: мы старые друзья и я вообще очень люблю его как человека и как друга. А так какой-то шантаж получился бы. Я этого не хотел совсем...

Но, конечно, если говорить объективно, то среди всех режиссеров, он один из немногих, кто наиболее точно чувствует, как музыка может и должна работать в спектакле... он удивительно точно её обыгрывает... Правда, не во всех спектаклях.

Он нас там пригласил в изумительный ресторан на берегу моря. Это была вообще фантастика: было очень поздно, темно и корабли, все освещенные иллюминацией, и море, и рыба – только что пойманная рыба!!! Ели мы её, как ничто в жизни.

– И еще жареные осьминоги.

– Да, и жареные осьминоги. Это оказалось так вкусно. У меня всегда было к ним какое-то отвращение с тех пор, как меня этими солены-



ми, маринованными осьминожками накормил Луиджи Ноно в Венеции во время нашей первой встречи. Я из вежливости их ел, конечно, а он глотал их просто десятками – эти осьминоги... А тут вдруг – в Греции – оказалось, что это страшно вкусно... Так что я изменил свое мнение не только о некоторых композиторах, но и осьминогах...

– Катя, вы были на премьере «Иисуса...»?

– Была.

– Расскажите пожалуйста.

– Эдисон и сам всё знает.

– Я тогда в больнице лежал и ничего не знаю. Всё с чужих слов только.

– Это было 14 сентября, по-моему. Эдисон не мог поехать – он тогда еще в хирургии лежал, так что поехала я с нашим приятелем Жан-Пьером Арманго. Исполнялась там в первом отделении «Франческа да Римини» Чайковского... а второе отделение шла «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа»...

– Я прослушал потом пленку... там была сделана замена тенора перед самым концертом... Хороший тенор не получил визу и взяли мальчика молодого с очень слабым голосом, который успел, правда, выучить эту партию, но пел очень плохо. Так что, таким образом, партия Иисуса, практически, была провалена. И хотя пел замечательный хор Попова, и играл очень хороший оркестр, но были плохой тенор и плохой дирижер – Арнольд Кац (об этом, кстати, все рецензии писали; и даже вот Хари Хайбальш, который очень хорошую рецензию написал, так вот и он потом спросил даже: зачем такого плохого дирижера взяли? Попов из-за этого всего даже не вышел кланяться на сцену). Премьера мне совсем не понравилась...

– А почему не дирижировал сам Попов?

– А потому что (я ему не звонил, но мне Наташа Захарова сказала) его тут пригласили в Германию на гастроли большие и из-за этого он и отказался...

– И очень жалко, потому что работа сделана им была уже потрясающая...

– За три недели до концерта взял и отказался...И, кстати, то что я слушал в хоровом исполнении на этой пленке – замечательно. Его хор пел совершенно замечательно...

... Ну, что же, Дима, пошли работать...

– Эдисон Васильевич, в позапрошлом году мы с вами почему-то пропустили три сочинения. Нельзя ли вернуться к ним?

– А почему же нельзя? Конечно можно. А какие это сочинения?

– «Флоре», «Мертвые листья» и Партита для скрипки с оркестром.

Ну, этот цикл написан мной совсем по небольшому, как говорится, совершенно случайному поводу: мне позвонил Юрий Петрович Любимов и попросил чтобы я написал что-нибудь на стихи Аттилы Йожеф.

— А почему именно на Аттилу Йожеф?

— Дело было в том, что он устраивал вечер памяти этого поэта в венгерском посольстве, ну а поскольку я Юрия Петровича очень люблю, и мы с ним старые и добрые друзья, то мне было просто приятно соучаствовать в этом мероприятии.

— А почему он взялся организовать такой вечер?

— Наверное, потому, что его жена Катя венгерка.

Но хотя это сочинение возникло как бы случайно, тем не менее, оно получилось довольно созвучным, близким к предыдущим моим циклам. Особенно, пожалуй, к циклу на Баратынского, а в первом романсе может быть и к пушкинскому. Но в целом это сочинение не является для меня чем-то очень важным.

Кстати говоря, Аттила Йожеф при ближайшем знакомстве с его стихами оказался очень интересным, хорошим поэтом.

Я взял у него лирические стихи любовного, так сказать, содержания и сделал небольшой цикл из трех романсов с прекрасным переводом Леонида Мартынова. Вообще, это был поэт очень талантливый, но прожил он, к сожалению, страшно короткую жизнь: погиб по трагической случайности очень молодым. Поэт высокого класса. И хорошо, что его перевели наши лучшие фактически переводчики Леонид Мартынов и Давид Самойлов.

Вечер был очень приятный и очень интеллигентный, и талантливо поставленный Юрием Петровичем, а Алеша Мартынов прекрасно спел цикл на этом вечере.

— Когда прошла официальная премьера?

— Позднее. По-моему, 1 ноября 1982 года. Исполнители Алексей Мартынов и Василий Лобанов...

## **«МЕРТВЫЕ ЛИСТЬЯ»**

**(1981)**

Это небольшая пьеса для клавесина. Она не имеет особого значения для меня. Мне вообще клавесин нравится, но писать для него мне трудно, хотя и не так, как для органа.

— А почему такие проблемы с органом?

— Потому что для меня во всяком сочинении краска, тембр играют очень большую роль, а там тембр меняется в зависимости от того, кто сидит за органом: органист, как правило, делает свою регистровку.

— А разве нельзя её расписать заранее?

– Можно, но я не Мессиан, который столько лет работал в церкви и играл на органе, так что мне довольно трудно писать что-либо для органа соло, хотя я и очень люблю этот инструмент. А на клавесине я играл и, кроме того, этот инструмент, конечно, намного технически проще. Поэтому, наверное, у меня есть и более сложные сочинения для клавесина, чем эта пьеса. Это, как вы знаете, и «Итальянские песни», потом вот «Crescendo e diminuendo» для клавесина и двенадцати струнных, и одно из последних моих сочинений – Концерт для флейты, вибrafона, клавесина и струнного оркестра.

Кстати говоря, Лейпцигское издательство «Deutscher Verlag für Musik», которое обратилось ко мне с просьбой написать эту пьесу в сборник «Новые сочинения для клавесина», задумало в то время выпустить целую серию сборников такого рода для разных инструментов<sup>270</sup>. Естественно, что при этом преследовались не только репертуарные какие-то цели, но и еще больше педагогические. Идея была прекрасная, в равной мере интересная и для композиторов, и для исполнителей. Одновременно от них же я тогда получил ряд заказов и на пьесы для других инструментов. Отсюда затем появились и «Пьеса для арфы», и «Две пьесы для флейты соло», и «Пять этюдов для фагота соло», и, чуть позднее, «Пьеса для вибrafона соло». Сборники эти все вышли и все прекрасно изданы. И кстати, сборник для клавесина редактировала очень хороший клавесинист и композитор Рут Цехлин. Она же была первой исполнительницей «Мертвых листьев» в Берлине<sup>271</sup>.

Пьеса эта не маленькая. Идет, по-моему, минут шесть-семь, если не больше. Характер в общем, довольно поэтичный, грустный, немножко даже – в отдельные моменты – по-осеннему сентиментальный, печальный.

– А почему именно “мертвые листья”, как у Дебюсси? Вы любите осенний лес?

– Я люблю лес в любое время года. Это лучшее, что для меня есть в природе: лес, лесной воздух, лесная вода.

Говоря откровенно, я тогда совсем забыл, что у Дебюсси оно уже использовалось. Но это по музыке, по языку никак не связано с его сочинением. Совпадение получилось просто случайно.

А название, скорее, всего пришло в связи с одной из любимых моих французских песен, шансон, которую в годы нашего студенчества так часто пел Ив Монтан: “*Les feuilles mortes se ramassent à la pelle*”, “*La vie sépare ce qui s'aime tout de suite sans faire le bruit*”. Наверное, настроение пришло от этой песни. Но я сейчас совсем забыл её текст, к сожалению. А с Дебюсси это никак не было связано, ни по языку, ни по настроению, оно возникло

---

<sup>270</sup> Сейчас это издательство фигурирует под названием «Bärenreiter».

<sup>271</sup> 8 октября 1983 года.

само по себе, я это помню очень хорошо, и то, что названия совпали, я обнаружил уже после...

## ПАРТИТА ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

(1981)

Это сочинение возникло таким образом. Леонид Борисович Коган обратился ко мне с просьбой написать сочинение для скрипки с оркестром. И скажу вам честно, что поскольку один раз такой эксперимент прошел неудачно – я уже однажды написал специально для него сольную Скрипичную сонату, которую он так и не сыграл, то я понял, что если опять напишу сочинение такого же типа, то он это опять никогда не сыграет. И поскольку он всегда гениально играл Баха, то я решил, что сделаю следующее: возьму самую известную и самую лучшую Партию Баха для скрипки соло – ре-минорную – и напишу сочинение, в котором не будет никаких жестких границ, противопоставлений между баховским и моим материалами, а будет исключительно как бы своего рода моё личное прочтение этой партиты.

И кстати, здесь моего получилось намного больше, чем, например, в «Пульчинелле» или «Поцелуе феи» Стравинского. Как известно, в той же «Пульчинелле» больше музыки самого Перголези, а в «Поцелуе феи» еще больше самого Чайковского, тем не менее, он поставил там, и справедливо, я думаю, свое имя. Так что я имел гораздо больше права это сделать, поскольку музыки, написанной мной здесь гораздо больше, чем в этих сочинениях Стравинского.

Я сохранил весь порядок частей баховской партиты, сохранил даже количество её тактов, то есть буквально не убрал и не добавил ни одного лишнего. Однако в каждой части я сделал свой особый подход к его материалу. Первая часть – Аллеманда, она вначале написана как постепенная расшифровка скрытой баховской гармонии, спрятанной в интонационном материале скрипичного соло, но постепенно в эту гармонию начинают вмешиваться интонации типа *ля* – “*си-бемоль – соль-диез – ля – соль*”<sup>272</sup>. Они входят как-то незаметно в эту ткань и постепенно придают ей совершенно другое лицо. Следующая часть – Куранта – в основном вся написана на *quasi*-политональной деформации материала Баха. Часто музыка Баха здесь либо совсем, но не резко, конечно, исчезает из партии скрипки, либо переходит в оркестр и тогда солист начинает играть совершенно другой – не баховский – материал. А в Сарабанде – там, напротив, часто используется довольно резкое столкновение кусков, которые написаны мной, и кусков, которые написаны Бахом, хотя и количество тактов, и сама структура остаются прежними. Жига сделана так, что скрипач играет Баха, в то время как в оркестре идут острые кластеры, очень динамичные пассажи из кластеров и так

---

<sup>272</sup> Эта и последующие интонации остаются все время близкими одной из наиболее характерных “мелодических росписей” Э.В.Денисова – *e-d-es*.

далее, то есть делается намеренное контрастное столкновение разных манер письма, музыки разного времени.

Не знаю, почему у меня всегда получается так, что самая последняя часть во всех сочинениях, по крайней мере, в большинстве, – это самая важная часть, центр сочинения. И здесь такой центр – это тоже заключительная Чакона. Как мне кажется, у Баха это самая лучшая часть, самая важная и всё в его Партите шло именно к Чаконе.

– У меня такое ощущение, что в вашей Чаконе каждая вариация – это почти всегда новый композитор, причем даже в определенной хронологической последовательности.

– Это не было задумано абсолютно – всё получилось как-то само собой. Только потом я это тоже увидел: здесь есть, конечно, и “чистый” Бах, и есть вариации, написанные ближе к Моцарту, и совершенно бетховенские вариации, и потом дальше, во всех центральных кусках, начинается музыка quasi-Брамс. Хотя прямой стилизации Брамса нет совсем, но что-то, очевидно, всё-таки, было такое в самой баховской Чаконе, что шло далеко вперед и именно в немецкой музыке. Поэтому, наверное, и возникла здесь идея постепенного вытеснения музыки Баха другим материалом, который становится здесь *Hauptstimme*, а баховский становится аккомпанементом, теряет свою выразительность, конструктивную важность, то есть превращается как бы во второстепенные голоса по отношению к голосу солиста. Это особенно становится слышно в центральном разделе, который весь построен на мелодическом развертывании, которое ничего общего не имеет с музыкой Баха, а его материал обретает только сопровождающую функцию. Но в конце всё это буквально вливается в настоящую кульминационную репризу, оркестрованную исключительно в баховских традициях.

– Однако состав оркестра, по-моему, не баховский, а, скорее, ближе к моцартовскому.

– Вы, конечно, правы, но мне так было удобнее. Не знаю опять же почему, но я слышал оркестр именно в таком варианте и обязательно с клавирином. Мне очень хотелось, чтобы он здесь взял на себя аллюзию с баховским *continuo*. Но здесь же я дал ему и много достаточно развернутых соло. В частности, в Сарабанде, где он играет большую музыкальную роль и по материалу, и по своим красочно-временным аллюзиям.

В общем, это сочинение я делал с удовольствием и серьезно. Тут не было никакого пижонства, никакой игры с Бахом на равных, никакого следования сегодняшней моде на полистилистику, ничего подобного. Бах – это композитор мне не близкий, но я его ценю исключительно высоко, очень высоко и очень многое в его музыке искренне люблю. Те же «Страсти по Матфею», ту же Мессу *h-moll* и многие инструментальные сочинения.

– Как прошла премьера?

– Отлично прошла. Павел Коган дирижировал очень профессионально, а Леонид Борисович солировал безукоризненно. А состоя-

лась она в Большом зале московской консерватории<sup>273</sup>...

— У вас есть сюжеты, которые вы хотели бы реализовать в своих сценических сочинениях, но что-то при этом вам мешает их написать?

— Я вспоминаю по этому поводу, что Дебюсси хотел написать чуть ли не десять опер, а написал всего две, и то вторая — только две с половиной сцены...

Такие сюжеты у меня есть. Но я думаю, что они никогда не будут реализованы. Я могу вам их назвать. Это, вот, «Мастер и Маргарита», о котором я думаю очень давно, но для такой оперы нужно быть свободным, по крайней мере, лет пять, то есть для этого нужен хороший заказ с хорошими деньгами, чтобы я всё мог отбросить и спокойно все пять лет работать над этой оперой. Я бы мог написать музыку, которая была бы на уровне этого большого романа. У меня есть такое ощущение. Кроме того, я очень хочу, и очень давно, написать «Мелкий бес» по Сологубу. Я даже проделал всю предварительную литературную работу: сделал даже монтаж, потому что мне не хватает диалогов из его романа, монтаж из разных стихов того же Сологуба, и я нашел много прекрасных его стихов, которые великолепно, вроде бы, могут быть вставлены в либретто.

— Оно уже готово?

— Нет. Совсем не готово. Есть только наброски некоторые.

Кроме того, я хочу туда вставить тексты из прозы Хармса, которые я тоже давно отобрал с этой целью.

Третий сюжет — это замечательная пьеса, которую я много-много раз перечитываю — «Ёлка Ивановых» Александра Введенского.

Конечно, может получиться всё и как у Дебюсси, который столько лет жил сюжетом «Тристана и Изольды» — это могли получиться совершенно французские Тристан и Изольда, но ничего не написал. И также было с его двумя операми «Чёрт на колокольне» и «Падение дома Ашероу». В первой он вообще не написал ни одного такта, а во второй сделал только начало оперы и последнюю сцену, хотя десять - пятнадцать лет об этом думал и писал о них во всех своих письмах.

Жизнь не всегда позволяет реализовать то, что больше всего хочется сделать. Очень многие, к сожалению, даже самые большие идеи остаются чаще всего нереализованными в силу жизненных, как говорят, обстоятельств. Это *se la vie*. Ничего не поделаешь.

— Я, кажется, немножко расстроил вас. Простите пожалуйста..

— Ничего страшного. Делайте со мной, что хотите. Раз уж, как говорится, я вам уже продался, то уж буду сидеть, как подопытный кролик. Больше мне ничего не остается. Раз уж согласился на эти разговоры и допросы, то пути к отступлению отрезаны, и я теперь в ваших руках.

— Эдисон Васильевич, что вы не любите большего всего в людях?

---

<sup>273</sup> 23 марта 1981 года.

– Непорядочность и предательство я ненавижу больше всего... У меня есть, вот, одно качество, с которым я ничего не могу сделать, абсолютно ничего... и так почему-то всегда, может я такой человек черно-белого мышления, но я не могу идти здесь на компромисс – для меня всё отрезано, я сделать ничего не могу с собой, и как бы человек ни просил прощения, ни стоял на коленях передо мной, и всё прочее, я ничего не могу сделать. И это не выдуманная поза какая-то, а просто у меня внутри всё разрушилось, оборвалось, и этот человек для меня уже не существует. И это у меня происходит со всеми предателями...

– Расскажите о своих последних сочинениях. Я, к сожалению, с ними еще не имел возможности поработать, так что мучить вас пока не смогу.

– Я помню, что до катастрофы последнее, что я сделал – это оркестровал цикл Кати «Пять стихотворений Анны Ахматовой». Сделал я его для мягкого состава. Мне очень хотелось это сделать, и поэтому я закончил его как раз 7 июля, а восьмого, вот, я попал в эту жуткую аварию.

– Это было по дороге в Рузу?

– Нет, я ехал из Рузы на репетицию своей Второй камерной симфонии, которую я так и не услышал, а очнулся только в Париже. Причем мне сказали, что я сорок дней был абсолютно без сознания, то есть в полной коме, как говорится. Но вот странная вещь: седьмого июля был день рождения моей дочки Кати, и мне сказали, что я, будучи в коме, поздравил её именно в этот день – она была там рядом – значит, я, может быть, всё-таки, пришел в себя в тот момент!?

А потом, когда прошли первые операции, я только где-то в октябре, в конце октября, попытался работать впервые. И конечно, мне было трудно. Я вообще тогда просто хотел попробовать только: смогу я писать или не смогу. И вот Жан Ледюк принес нотную бумагу, Катя карандаши принесла, и я вдруг почему-то решил в качестве “пробы пера” написать Три прелюдии, три небольшие Прелюдии для фортепиано. Они совсем маленькие. Первая прелюдия, скажем, идет всего одну страницу, но и эту страницу я писал целую неделю. Очень медленно работал.

## ***СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА И ВИОЛОНЧЕЛИ***

***(1994)***

После этого я написал Сонату для альтового саксофона и виолончели. Это сочинение меня никто не просил написать. Просто, когда Клод Делянгл, этот мой старый прекрасный, верный друг ко мне приезжал в больницу, он мне сказал, что сейчас в Стокгольме должен делать пластинку «Русский саксофон», и что вот Саша Щетинский написал очень хорошее сочинение для саксофона и виолончели; а мне никогда в голову не приходила такая идея, что эти два инструмента – саксофон и виолончель – могут хорошо играть вместе, и, очевидно, это как-то запало, и я написал эту трехча-

стную сонату, которую Клод будет записывать на пластинку в фирме BIS.

Соната небольшая. Идет около десяти минут примерно. Довольно трудная по ансамблю, по ритмике... По письму она, пожалуй, даже жесткая, кроме второй части. Эта часть очень тихая, вся четвертитоновая. А финал построен так же, как и в Сонате для саксофона и фортепиано – на прямых аллюзиях с джазом. И есть еще разные бассы остинато у виолончели, то есть вещи, прямо напоминающие финал моей первой Саксофонной сонаты...

## **«РОЖДЕНИЕ РИТМА»**

**(1995)**

После сонаты я взялся за заказ, который уже пять лет висел на мне – заказ министерства культуры Франции специально для ансамбля «Les percussions de Strasbourg». Всё никак руки не доходили. И вот сел и написал такую пьесу для шести ударников – «Рождение ритма».

Состав, кстати, из довольно для меня необычных инструментов: есть разные маримбы, в том числе басовая с очень низким диапазоном; есть группа из шести больших барабанов, то есть огромных барабанов с очень низкими частотами; есть литавры тоже с низкими диапазонами; есть томтомы, колокола, античные тарелочки.

Начинается всё с отдельных нот этих шести барабанов. И сначала вроде бы и ритма нет никакого, и высоты нет, но потом постепенно всё обретается – и высота и ритм, постепенно начинают возникать более или менее осмысленные и определенные ритмические структуры, звуковысотная структура. И потом эти инструменты с кожей или инструменты из дерева как марimba, постепенно начинают подменяться инструментами из металла: это три группы альпийских колоколов – “коровьи колокольчики”, так называемые, которые имеют определенную высоту и довольно большой диапазон, но при этом, кстати, и очень странный, необычный звук. И вот они постепенно складывают из таких необычных своих звуков в довольно короткую и единственную здесь мелодическую линию. Потом вводятся уже более обычные инструменты: античные тарелочки, кротали и колокольчики, то есть расширяется и тембровый и звуковой диапазон, потому что кротали и колокольчики – это самые высокие инструменты группы ударных. Вместо тамта у меня особый гонг – балийский, который издает очень низкую ноту *ре* – он вполне заменяет собой большой тамтам.

Вся музыка сочинения начинается с тишины, с очень разреженных, совершенно изолированных отдельных ударов больших барабанов и литавр, которые всё время прерываются долгими-долгими паузами, то есть постоянно идут какие-то вдруг ритмические всплески и большие паузы, снова эти всплески и снова большие паузы, но постепенно, тем не менее, вся материя здесь становится всё более и более плотной, а к концу начинает нарастать и динамика, и вся пьеса кончается фортиссимо – очень громкий, очень резкий конец, когда вдруг появляется эта вот заключительная единственная



нота “ре” балийского гонга...

В общем-то, сравнительно редкое для меня окончание на фортиссимо.

### ***КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И АРФЫ С ОРКЕСТРОМ***

***(1995)***

Над этим Концертом я работал больше двух месяцев. Это заказ издательства «Billaudot» к их столетию, которое будет в 1996 году. Премьера Концерта намечена на сентябрь 96 года в рамках фестиваля в Бизансоне. Там пройдет параллельно и конкурс молодых композиторов, на который меня, кстати, пригласили председателем жюри, и вот там же должна состояться мировая премьера этого двойного концерта.

Премьеру должны играть замечательный флейтист Андраш Адорьян (он ученик Орель Николе, так что это, можно считать, одна школа. Я уже писал для него Вариации на тему Моцарта для восьми флейт, а это вот второе сочинение, которое он будет играть) и замечательная французская арфистка Мария Нордман. Мне не раз уже говорили, что это лучшая арфистка не только Франции, но и всей Европы. Я думаю, что это будет хорошее исполнение.

Немного странно получилось, что мне заказали именно такое сочинение. У меня иногда бывает так, что вот мне очень хочется написать что-то, и потом мне вдруг дают заказ на такое сочинение – какое-то чудо.

Концерт трехчастный. Все части идут без перерыва. Трудный – очень виртуозный, по манере письма он больше всего приближается к моему Тройному концерту для флейты, вибратона и клавесина. А состав здесь оркестра тот же, практически, что и у Моцарта, потому что Андраш сказал, что ему будет гораздо удобнее играть мой концерт вместе с концертом Моцарта в одной программе, если составы будут одинаковые, то есть два гобоя, две валторны и струнные. Очень простой состав.

### ***«ТРИНАДЦАТЬ БОЛЬШИХ ХОРОВ»***

***(1995)***

Над этими хорами для Любимова к «Медее» Эврипида я работал полтора месяца...

Всё-таки правильно Любимов сделал, что решил внести некоторые изменения в переводы Анненского. Анненский прекрасный поэт, прекрасный переводчик, но чего-то там не хватает немножко в его переводах. А Любимов хотел хоры вообще как-то отделить от общего текста спектакля, то есть сделать как комментарий народа, и поэтому он попросил Иосифа Бродского сделать новый перевод Эврипида. И Бродский довольно прилично сделал этот перевод; в общем, даже, считаю, ничуть не хуже, чем Анненский, но в другом стиле конечно. И вот именно на эти стихи я и написал «Тринадцать больших хоров».

Идут они двадцать восемь минут. Большая была работа. Здесь часть хоров “акапельных”, часть хоров, которые написаны с флейтой, двумя трубами, двумя валторнами, литаврами (еще я вводил вибрафон), и есть даже хоры, которые идут только с вибрафоном.

И я слышал запись с хором Лены Растворовой: они очень хорошо были исполнены...

Жаль, что Любимов не стал здесь ставить – ну, не оперу, конечно, нет – спектакль где-то между театральным спектаклем обычным и музыкальным спектаклем.

Ему не хотелось возиться: актеры у него только поют какую-то непонятную импровизацию – это совершенно ужасно, это такая безвкусовая, беспомощная псалмодия тащится. А вот мои хоры он в качестве такой “за-тычки”, чтоб я на него не сердился, пустил в фойе, то есть люди там жуют бутерброды и рассказывают анекдоты под музыку этих хоров, которые им только мешают жевать...

Вот это, конечно, жалко, что он впервые в жизни ничего не смог сделать хорошего с моей музыкой. А я считаю, что по музыке этот спектакль один из лучших, которые я написал для Любимова. Я думаю, что после «Преступления и наказания» и после «Мастер и Маргарита», это самый лучший спектакль по музыке. Я очень долго возился с этими хорами. Это больше полутора месяцев ежедневной, ежечасной работы...

### **«АРХИПЕЛАГ СНОВ»**

**(1995)**

Это очень поэтичный и очень тихий цикл на стихи Жан Маё – три крошечные миниатюры, три романса для сопрано, флейты, вибракона и рояля. У меня немножко было приближение к такому материалу, когда я писал цикл на стихи Жерара де Нерваль. Там, правда, флейта играла только с роялем и тенором, а здесь я еще ввел и вибрафон. По-моему, красивое получилось звучание.

### **ШЕСТЬ ПЬЕС ДЛЯ МЕДНЫХ И УДАРНЫХ**

**(1995)**

Это последнее, что я написал. Работал долго, больше двух месяцев над этим сочинением. Цикл довольно длинный – идет где-то, примерно, двадцать – двадцать три минуты по-моему ощущению. Это была очень трудная работа, и тоже, кстати, заказ пятилетней давности.

Идея сочинения принадлежит замечательному трубачу Фридриху Рейнхольду, который организовал во Франкфурте ансамбль, состоящий только из медных и ударных. В этом составе шесть труб (но они у меня могут меняться на трубу пикколо, на корнеты: иногда играют шесть труб пикколо, иногда четыре трубы и два корнета, иногда шесть простых труб, иногда четыре валторны, три тромбона – по-разному, то есть образуются разные

группы внутри общего состава), еще я взял три теноровых тромбона и пифониум (это инструмент, стоящий по своему тембру между тубой и тромбоном), затем две тубы (причем тубы у меня использованы только в очень низком регистре, иногда даже в контроктаве) и ударные.

Они входят не сразу: вначале, в первой пьесе, играет только большой барабан; потом идут пьесы, где совсем нет ударных; потом, в четвертой пьесе, впервые вводятся литавры, которые здесь играют даже определенную, концертантную как бы, роль; и потом, в шестой, последней, пьесе, вдруг вступает второй ударник на вибрафоне.

По существу, и партия вибрафона, и партия литавр – две труднейшие сольные партии; причем здесь даже на какое-то время возникает и своеобразный дуэт между ними.

А заканчивается вся пьеса одним единственным ударом низкого тамтама.

Мне очень трудно было придумать концепцию этого цикла, потому что писать для шестнадцати медных инструментов, чтобы это было контрастно и чтобы это было не тяжело, откровенно говоря, трудно. И, всё-таки, я решил, что это будет не одночастное сочинение...

А сейчас я вот начал писать пьесу для аккордеона соло – это мой долг тоже, который тянется больше десяти лет. Я её давно обещал Фридриху Липсу – замечательному музыканту.

Мне нравится, что появилось какое-то совершенно новое поколение музыкантов, играющих на инструментах, которые раньше и не использовались в сольной концертной музыке. Мне нравится писать для них, потому что это настоящие музыканты, это рыцари своего инструмента, совершенные “донкихоты”. Вот Клод Делянгль или тот же Фридрих Липс – они настолько влюблены в свой инструмент, настолько большие мастера, и настолько тонкие, умные, высоко интеллигентные музыканты, что с такими людьми очень хочется работать... для них писать – радость.

Но мне сейчас очень трудно работать, – это инструмент, которого я совершенно не знаю. Правда, я уже взял много консультаций у Липса, и еще у Макса Бонне – его французского ученика. Так что надеюсь, что всё закончится благополучно, и пьесу я напишу. Я надеюсь её закончить в июне. Пьеса будет идти минут двенадцать, может быть, пятнадцать, но не больше. Это будет виртуозное и очень полифоническое сочинение...

– Эдисон Васильевич, впервые за несколько лет наших разговоров вы сегодня позволили себе заговорить намного более откровенно, чем обычно. Чаще вы всё время старались что-то очень психологически важное спрятать за улыбкой или шуткой ...

– Понимаете, Дима! Ведь есть вещи, о которых так же трудно говорить, как и о том вот, когда меня спрашивают: “Вы верующий человек или неверующий?” Я не люблю “раздеваться” перед людьми... даже самыми близкими. Есть вещи, о которых может быть мне и хочется сказать,

но которых я никогда не скажу. И не потому, что стесняюсь, а потому, что я считаю, у каждого должен быть и свой мир, который всегда должен оставаться закрытым. А в отношении того, что вы говорите о моей музыке, то я позволю себе провести здесь нескромную аналогию с Пушкиным, потому что он тоже всегда на меня производит впечатление человека, который всё время как будто себя сдерживает, хотя внешне кажется, что ничего подобного нет и в помине... Всегда бывает так: чем крупнее художник, тем труднее его понять и тем больше времени необходимо для настоящей оценки его таланта. И чаще всего бывает так, что современники расставляют здесь те акценты, которые потом, как правило, умирают вместе с ними. И только потом новые акценты остаются на века. Истинное в искусстве всегда говорится тихим языком. Оно не гремит! Никогда не гремит во славе своей!

И для меня музыка – это язык, которым мы говорим чаще всего то, что не можем, что не хотим или просто даже боимся сказать словом, и язык этот гораздо более широкий и гораздо о большем говорящий, чем любое слово...

#### *УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ*<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> Указатель сочинений построен по следующему принципу: вначале идет название произведения и страницы книги, на которых оно встречается; далее – в квадратных скобках – год его сочинения, инструменты и голоса для которых произведение написано (состав оркестра и ансамблей указан в скобках), посвящение, автор текста, количество частей, премьера (дата, город, солисты, исполнители), издание (изд.), продолжительность звучания (dur.).

- «Акварель»** — 75, 235-236 [1975; для 24 струнных (14 v-ni, 4 v-le, 4 v-c., 2 c-b.); 12.06.1975, Париж, дир. - Daniel Chabrun; изд.: Произведения советских композиторов для струнного оркестра. Вып. 4. - М., Сов. композитор, 1989; dur. 12']
- «Архиселаг снов»** — 412 [1995; для сопрано, флейты, вибратона и ф-но; ст. Жан Маз; 3 пьесы]
- Багатель** — 168 [1960, для ф-но; 7 пьес; изд.: М., Сов. композитор, 1963 и Лейпциг, «Peters», 1971; dur. 8']
- «Боль и тишина»** — 254-256 [1979; для меццо-сопрано, кларнета, альты и ф-но; ст. Осипа Мандельштама; 4 части; 28.01. 1980, Москва, солистка - Елена Друженкова.; изд.: Произведения для голоса и камерного ансамбля. Вып. 3. - М., Сов. композитор, 1988; dur. 11']
- Вариации для фортепиано** — 137, 138, 142 [1961]
- Вариации на тему Генделя** — 56, 87, 88, 329, 334-335, 371 [1986; для ф-но; поев. Феликсу Готлибу; 26.03.1987, Ленинград, солист - Феликс Готлиб; изд.: Концертные произведения советских композиторов для фортепиано. Вып. 16. - М., Сов. композитор, 1990; dur. 23']
- Вариации на тему Моцарта** — 368-369 [1990; для восьми флейт; 25.01.1991, Мюнхен, солисты - Андраш Адорьян (Andras Adorjan), Вильям Беннетт (William Bennett), Мишель Дебост (Michel Debost), Петер-Лукас Граф (Peter-Lukas Graf), Хироши Хари (Hiloshi Hari), Максанс Ларрье (Maxence Larrieu), Вольфганг Шульц (Wolfgang Schuiz), Рansom Вильсон (Ransom Wilson) изд. Париж, Billaudot, 1992; dur. 10']
- Вариации на тему Шуберта** — 260, 326-327 [1986; для виолончели и ф-но; посв. Александру Рудину; 8.03.1986, Москва, солисты - Александр Рудин и Владимир Сканави; изд.: Гамбург, Sikorski, 1988; dur. 15']
- «В высоте небес...»** («Au plus haut des cieux...») — 151, 331-332, 336 [1986; для голоса и камерного оркестра; ст. Жоржа Батай; 12 частей; 11.05.1987, Париж, солистка - Мари Анжель (Marie Angel), ансамбль «Intercontemporain», дир.- Петер Этвеш (Peter Eötvös; изд.: Париж, Le Chant du monde, 1992; dur. 20']
- «Веселый час»** — 258 [1961; для голоса и ф-но; ст. русских поэтов XVIII века; 5 частей; 12.12.1971, Москва, солист - Михаил Рыба; dur. 10']
- «Wishing well»** («Пожелание добра») — 332-333 [1986; для меццо-сопрано, кларнета, альты и ф-но; ст. Франциско Танцера; 1.03.1986, Нью-Йорк, ансамбль «Continuum»; dur. 3']
- «Голубая тетрадь»** — 76, 77, 109, 156, 216, 276, 305-311, 396 [1984; для сопрано, тещи, скрипки, виолончели, двух ф-но и трех групп колоколов; стихи Александра Введенского и тексты Даниила Хармса; 10 частей; 11.04. 1985, Ростов-Дон, солистка - Елена Комарова; dur. 45']
- Две песни на стихи Ивана Бунина** — 198-200 [1970; для сопрано и ф-но; 3.04. 1971, Халле, солистка - Розвита Трекслер (Roswitha Trexler); изд.: Э.Денисов. Вокальные произведения. Тетр.2. - М., Сов. композитор, 1987; dur. 5']
- Две нъсы для альт-саксофона и фортепиано** — 207, 216, 232 [1974; поев. Льву Михайлову; ?.06.1974, Бордо, солисты - Лев Михайлов и Игорь Катаев; изд.: Париж, «Leduc», 1978; dur. 5']
- Две нъсы для флейты соло** — 299-300, 405 [1983; 2 части - «Пастораль», «Движение»; изд.: Лейпциг, DVFM, 1987; dur. 8']
- «Dedication»** («Посвящение») — 84, 374-375 [1991; для флейты, кларнета и струнного квартета; поев. «Nash-ensemble»; 6.02. 1992, Лондон; dur. 15']
- «ДССН»** — 103, 188-191, 200, 318 [1969; для кларнета, тромбона, виолончели и ф-но; 26.09.1969, Варшава, ансамбль «Atelier de musique»; изд.: Вена, Universal Edition, 1972 и Пьесы для ка-

- мерного ансамбля. Вып.1. — М., Сов. композитор, 1980; dur. 5']
- Дуэт для флейты и альты** — 320-321 [1985; поев. Дмитрию Денисову; 28.03.1990, Москва, солисты - Дмитрий Денисов и Игорь Богуславский; изд.: Париж, «Leduc», 1989; dur. 6']
- «Es ist genug»** (Вариации на тему Баха) — 101, 313, 329, 333-334, 371 [1984; для альты и ф-но; изд.: Лейпциг, DVFM, 1991 и Гамбург, Sikorski, 1991; dur. 14' . Вторая редакция: 1986; 3 сентября 1989, Люцерн, ансамбль "Camerata", дир.- Хайнц Холлигер, солист - Кристоф Шиллер (Christoph Schiller); изд.: Москва, Музыка, 1991]
- «Живопись»** — 52, 66, 75, 77, 79, 95, 100, 107, 146, 161, 183, 200-204, 236 [1970; для большого оркестра; поев. Борису Биргеру; 30.10.1970, Вайц, дир.- Эрнст Бур (Ernest Bour); dur. 11']
- «Жизнь в красном цвете»** — 50, 80, 109, 143, 168, 220-225, 255, 287, 288, 340, 390 [1973; для голоса, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, ф-но и ударных; ст. Бориса Виана; 7 частей; май 1973, Загреб, солистка - Розвита Трекслер (Roswitha Trexler); dur. 23']
- «Зимний пейзаж»** — 335 [1987; для арфы; изд.: Лейпциг, DVFM, 1990; dur. 7']
- «Знаки на белом»** — 84, 85, 229-232, 327, 343, 354, 365 [1974; для ф-но; 26 сентября 1974, Варшава, солист - Адам Феллеги (Adam Fellegi); изд.: Кельн, «Gerig», 1978 и Концертные произведения советских композиторов для фортепиано. Вып. 9. - М., Сов.композитор, 1981; dur.16']
- «Иван-солдат»** (опера) — 50, 204, 242 [1959]
- «In Deo speravit cor meum»** — 312-313, 316, 360 [1984; для скрипки (или флейты), гитары и органа; 1.11.1984, Кассель, солисты - Отфрид Нис (Otfried Nies), Райнберт Эверс (Reinbert Evers), Клаус Мартин Циглер (Klaus Martin Ziegler); dur. 12']
- «Исповедь»** (балет) — 65, 72, 80, 97, 126, 129, 139, 184, 199, 300-305, 332, 347 [1984; по роману Альфреда Мюссе "Исповедь сына века" (либретто А.Демидова); 3 акта (16 картин); 30.11. 1984, Таллинн, театр «Эстония», дир.- Пауль Мяги; М., Сов. Композитор, 1989; dur. 85']
- «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа»** — 80, 85, 110, 130, 266, 383-388, 403 [1992; для тенора, баса, хора и оркестра (4.4.4. cl. b., 4. - 8.4.4.0. - perc., агра, cel., archi) на тексты из Нового Завета и православной литургии; 7 частей; 14.09. 1994, Франкфурт, хор Московской академии, дир. - Виктор Попов, Rundfunk Sinfonieorchester Saarbrücken, дир. - Арнольд Кац (Arnold Katz); изд.: Wiesbaden, Breitkopf & Härtel; dur. 60']
- «Итальянские несни»** — 48, 69, 77, 78, 98, 109, 138, 143, 153-159, 160, 164, 183, 221, 267, 307, 332, 377, 405 [1964; для сопрано, скрипки, флейты, валторны и клавесина; ст. Александра Блока; 4 части; 10.05.1966, Ленинград, дир.- Игорь Блажков, солистка - Лидия Давыдова; изд.: Будапешт, Muzsika, 1973; dur.19']
- Камерная музыка** — 100, 236, 294-295, 313 [1982; для альты, клавесина и струнных; 7.05.1983, Москва, дир.- Саулос Сондецкис, солист - Юрий Башмет; изд.: Wiesbaden, Breitkopf & Härtel; dur. 12']
- Камерная симфония (№ 1)** — 290-291 [1982; 1.1.1.1. - 1.1.1.0., vibr., piano, v-no, v-la, v-lo; поев. Полю Мефано и ансамблю 2Е2М; 3 части; 7.03. 1983, Париж, ансамбль 2Е2М, дир.- Лука Пфаф (Luca Pfaff); изд.: Париж, «Le Chant du Monde», 1983 и Пьесы для камерных ансамблей. Вып. 5. - М., Сов. композитор, 1988; dur. 21']
- Камерная симфония (№ 2)** [1994; 1.1.1.1. - 1.1.1.0. - perc., агра, piano, 2v-ni, v-la, v-lo, c-b.; 13.07.1994, Токио, АСМ, дир.- Алексей Виноградов; изд.: Париж, Billaudot; dur. 20']
- Канон памяти Игоря Стравинского** — 215-216 [1971; для флейты, кларнета и арфы; Лондон,

- 1972; изд.: Кельн, «Gerig», 1979 и Альбом пьес для арфы. Вып. 1.- М., Сов. композитор, 1979 ; dur. 3']
- Квартет струнный № 2** — 135 [1961 памяти Белы Бартока; 3 части; изд.: Эдисон Денисов. Произведения для струнных. - М., Сов.композитор, 1981; dur. 13']
- Квартет для флейты, скрипки, альт и виолончели** — 364-365 [1989; 2 части; 7.11.1989, Тренто, солисты - Дмитрий Денисов, Евгения Алиханова, Татьяна Кохановская, Ольга Огранович; изд.: Париж, «Leduc»; dur. 26']
- Квинтет для кларнета, двух скрипок, альт и виолончели** — 101, 245, 315, 336, 338-342, 357, 362, 373 [1987; поев. Эдуарду Бруннеру; 30.05.1987, Саарбрюкен (Saarbrücken), исполнители - Эдуард Бруннер и квартет SDR; изд.: Гамбург, Sikorski, 1991; dur.20']
- Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны** — 191-193, 373 [1969; 2 части; 10.10. 1970, Амстердам, "Danzi-Quintett"; изд.: Лондон, Universal Edition, 1971 и Пьесы для духовых ансамблей. Вып.2. - Москва, Сов.композитор, 1979; dur.6']
- Квинтет для фортепиано и струнных (Фортепианный квинтет)** — 315, 335-338, 340, 377 [1987; 3 части; 24.05. 1987, Бристоль, ансамбль "Chameleon"; изд.: Париж, «Leduc»; dur.24']
- Квинтет для четырех саксофонов и фортепиано** — 207, 340, 376-378 [1991; поев. Клоду и Одиль Делянгле (Claude, Odile Delangle); 3 части; 20.02.1993, Париж, Quintette Delangle; изд.: Париж, «Leduc»; dur. 25']
- Kyrie** — 98, 110, 368, 369-371 [1991; для хора и оркестра (0.2.0.2. - 0.2.0.0. timb., archi); hommage à Mozart; 25.08.1991, Штуттгарт, Südfunkchor, Koechlin-Ensemble, дир.- Руперт Хубер (Rupert Huber); Гамбург, Sikorski; dur. 10']
- «Колокола в тумане»** — 232, 327, 354-355, 392 [1988; для большого оркестра (4.1.4.0. - 6.4.4.0. - perc., agra, cel., piano, archi; 19.08.1988, Москва, дирижер - Леонид Николаев; Wiesbaden, Breitkopf & Härtel; dur. 15']
- Concerto piccolo** — 207, 233, 246-247, 279, 359 [1977; для четырех саксофонов (1 исполнитель) и ударных; 28.04. 1979, Бордо, исполнители - Жан-Мари Лондейкс и ансамбль "Les percussions de Strasbourg"; изд.: Париж, «Leduc», 1982; dur. 21']
- Концерт для альт с оркестром** — 53, 79, 87, 92, 97, 100, 228, 260, 326, 327-331, 348, 371 [1986; 2.1.2.cl.b.2. - 0.3.3.0. perc., agra, cel., archi; поев. Юрию Башмету; 4 части; 2.09.1986, Берлин, дир.- Шарль Дютюа (Charles Dutoit), солист - Юрий Башмет; изд.: М., Сов.композитор, 1990 и Гамбург, Sikorski; dur. 38']
- Концерт для виолончели с оркестром** — 78, 80, 82, 100, 107, 174, 186, 218-220, 236, 253, 357 [1972; fl.alto, ob. d' amour, cl. Picc., 2 sax. Alto, 2 sax. Ten., sax bar., contrebasson - 0.3.3.1 - perc., agra, cel., quit. él., archi; одночастный; 25.09.1973, Лейпциг, дир.- Херберт Кегель (Herbert Kegel), солист - Вольфганг Вебер (Wolfgang Weber); изд.: Лейпциг (Франкфурт), «Peters», 1973; dur. 18']
- Концерт для гитары с оркестром** — 81, 372, 382, 382-383 [1991; 4, cor anglais, 4.1. - 0.4.0.0. - perc., cel., cemb., archi; поев. Кристофу, Томасу и Марии-Кристине Верман; одночастный; 30.10.1991, Штуттгарт, дир.- Александр Винтерзон (Alexander Winterson), солист - Райнберт Эверс (Reinbert Eveis); изд.: Гамбург, Sikorski; dur. 27']
- Концерт для гобоя с оркестром** — 87, 123, 178, 325-326, 328, 353, 357 [1986; 3.0.3. cl.b. 3. - 3.3.3.0. - perc., agra, cel., archi; поев. Хайнцу Холлигеру; 3 части; 4.03. 1988, Кельн, дир.- Матиас Бамерт (Mathias Bamert), солист - Хайнц Холлигер; Гамбург, Sikorski; dur. 26']

- Концерт для двух альтов, клавиесина и струнных** — 313-314, 334 [1984; одночастный; 24.06. 1991, Амстердам, дир.- Лев Маркиз, солисты - Нобуко Имаи (Nobuko Imai) и Петра Вале (Petra Vahle); изд.: Париж, Billaudot; dur. 28']
- Концерт для кларнета с оркестром** — 81, 101, 325, 328, 356-357 [1989; 4.4.4.0. - 6.4.3.0. perc., агра, cel., archi; поев. Эдуарду Бруннеру; 2 части; 8.07. 1989, Любек, дир. - Удо Циммерманн (Udo Zimmermann), солист - Эдуард Бруннер (Eduard Brunner); изд.: Гамбург, Sikorski; dur. 26']
- Концерт для скрипки с оркестром** — 78, 79, 82, 83, 90, 97, 99, 107, 130, 132, 236-241, 249, 250, 252, 253, 316, 321, 328, 333 [1977; 3.1.3.1. - 4.3.0.0. - perc., агра, cel., archi; поев. Павлу Когану; 2 части; 18.07.1978, Милан, дирижер - Хуберт Судан (Hubert Soudant), солист - Гидон Кремер; Издание: М., Сов.композитор, 1984; dur. 22']
- Концерт для фагота и виолончели с оркестром** — 100, 174, 297-299 [1982; 1.1.1.0. - 2.1.1.0. - perc., archi; одночастный; 22.10.1990, Москва, дир. - Александр Ведерников, солисты - Валерий Попов и Александр Судзиловский; Милан, Ricordi; dur. 32']
- Концерт для флейты с оркестром** — 83, 95, 100, 107, 182, 233-235, 236, 244, 316 [1975; 3 cl., perc., агра, cel., 5 v-le, 4 v-c., 3 c-b.; поев. Орель Николе; 4 части; 22.05. 1976, Дрезден, дир.- Ханс-Петер Франк (Hans-Peter Frank), солист - Орель Николе (Aurele Nicolet); изд.: Лейпциг (Франкфурт), «Peters», 1980; dur. 24']
- Концерт для флейты, вибафона, клавиесина и струнных** — 81, 383, 388-391, 405 [1993; 8 v-ni, 2v-le, 2 v-c., c-b.; поев. Хайнцу А. Хертах; одночастный; 17.08. 1993, Люцерн, дир.- Рудольф Баумгартнер (Rudolf Baumhartner), солисты - Дмитрий Денисов, Владимир Голоухов и Иван Соколов; изд.: Париж, Le Chant du monde; dur. 18']
- Концерт для флейты и арфы с оркестром** — 411 [1995; три части]
- Концерт для флейты и гобоя с оркестром** — 252-254 [1978; 3.1.3.1. - 4.3.3.0. - perc., агра, cel., archi; поев. Орель Николе и Хайнцу Холлигеру; одночастный; 24.03.1979, Кельн, дир.- Анжей Марковский (Andrzej Markowski), солисты - Орель Николе и Хайнц Холлигер; изд.: Вена, Universal Edition; dur. 32']
- Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных** — 122 [1963; поев. Казимежу Сероцкому; 3 части; 24.09.1964, Варшава, ансамбль «Musica viva pragensis»; изд.: Вена, Universal Edition, 1968 и Произведения советских композиторов для камерного оркестра. Вып. 1.- М., Сов.композитор, 1978; dur.12']
- Концерт для фортепиано с оркестром** — 74, 81, 83, 95, 107, 130, 170, 226-229, 236 [1974; 2.2.2.0. - 2 сах. Ten. - 0.4.4.0. - perc., archi; трехчастный; 5.09.1978, Лейпциг, дир.- Вольф-Дитер Хаушильд (Wolf- Dieter Hauschild), солист - Гюнтер Филипп (Gunter Philipp); изд.: Лейпциг (Франкфурт), «Peters», 1978; dur. 28']
- «Crescendo e diminuendo»** — 63, 70, 103, 159-162, 236, 405 [1965; для клавиесина и двенадцати струнных - cemb., 6 v-ni, 3 v-le, 2 v-c., c-b.; 14.05.1967, Загреб, дир.- Игорь Гядров; изд.: Вена, Universal Edition, 1972; dur. 6']
- «Légendes des eaux souterraines»** («Легенды подземных вод») — 361-262 [1989; для двенадцати солистов; ст. Ива Бержере (d'Yves Bergeret); изд.: Париж, «Le Chant du Monde», dur. 15']
- «Листья»** («Blätter») — 251-252, 255, 262 [1978; для сопрано и струнного трио; поев. Розвите Трекслер; ст. Франциско Танцера; 5 частей; 28.01.1980, Москва, солистка - Лидия Давыдова; изд.: Гамбург, Sikorski, 1979; dur. 8']



- «Мёртвые листья»** — 404-405 [1980; для клавесина; 8.10.1983, Берлин, солистка – Рут Цехлин (Ruth Zechlin); изд.: Лейпциг, DVFM", 1984; dur. 6']
- «Музыка для одиннадцати духовых и литавр»** — 95, 133-140, 142, 170, 205, 242 [1961; 1.2.2.2. - 2.1.1.0. - timb.; поев. Геннадия Рождественскому; 3 части; 15.10.1965, Ленинград, дир.- Геннадий Рождественский; изд.: Лейпциг (Франкфурт), «Peters», 1972; dur. 7']
- «На пелене застывшего пруда...»** («Sur la nappe d'un étang glacé...») — 378-382 [1991; для 9 инструментов (fl., ob., cl., tr-ba., cor., tr-ne, piano, arpa, vibr.) и магнитофонной пленки; 24.02.1993, Париж, дир.- Давид Робертсон (David Robertson); изд.: Париж, «Le Chant du Monde», dur. 16']
- «На повороте»** — 256-257 [1979; для голоса и ф-но; ст. Осипа Мандельштама; 4 части; 28.01.1980, Москва, солисты - Лидия Давыдова и Василий Лобанов; изд.: «Из поэзии Мандельштама». - М., Сов. композитор, 1992; dur. 7']
- «На спешном костре»** — 73, 97, 102, 255, 257, 274, 284-288, 395 [1981; для голоса и ф-но; ст. Александра Блока; 24 части; 12.04.1982, Москва, солисты - Алексей Мартынов и Аристотель Константиныди; изд.: М., Сов.композитор, 1990; dur. 57']
- «Ноктюрнь»** — 49, 198 [1954; для меццо-сопрано и ф-но; ст. Бо Цзюй-и; 8 частей; изд.: Э. Денисов. Вокальные произведения /Тетрадь 1/. - М., Сов.композитор, 1980]
- «Ода»** — 102, 164, 176-178, 192, 216, 284 [1968; для кларнета, ф-но и ударных; 22.01.1968, Москва, солисты - Лев Михайлов, Борис Берман, Валентин Снегирев; Издание: Москва, Сов.композитор, 1976 и Вена, Universal Edition; dur. 8']
- Октет** — 98, 133, 174, 371 [1991; 2 ob., 22 cl., 2 bn., 2 cors; 2 части; поев. «Blaserensemble Sabine Meyer»; 19.07.1991, Вотерзен (Woteisen), «Blaserensemble Sabine Meyer»; изд.: Гамбург, Sikorski, 1991; dur. 18']
- «Осень»** — 53, 94, 181-184, 199, 314, 361, 362 [1968; для тринадцати солистов; ст. Велимира Хлебникова; 3 части; 30.03. 1969, Руайан, дир.- Марсель Куро (Marcel Couraud); изд.: Хоры советских композиторов. - Москва, Сов.композитор, 1985 и Вена, Universal Edition; dur. 6']
- «Осенняя песня»** («Chant d'automne») — 103, 155, 207-209, 216, 332, 354, 393, 395 [1971; для сопрано и большого оркестра (3.2.4.3. и sax. Bar. - 4.3.3.1. - perc., arpa, cel., quit.él., archi); ст. Шарля Бодлера; 4 части; 16.05.1971, Загреб, дир.- Само Хубад (Samo Hubad), солистка - Дороти Дорой (Dorothy Dorow); изд.: Вена, Universal Edition, 1972; dur. 13']
- «Отражения»** — 365, 373 [1989; 23.10.1989, Глазго, солистка - Сьюзан Брэдшоу; dur. 12']
- «Пароход ильвет мимо пристани»** — 343-344 [1986; музыка для шумового оркестра; поев. Марку Пекарскому и его ансамблю; 1.04.1987, Москва, ансамбль Марка Пекарского; dur. 10']
- Нартита для скрипки с оркестром** — 56, 87, 88, 320, 406-409 [1981; 2.2.0.2. - 2.0.0.0. - cemb., archi.; поев. Леониду Когану; 6 частей; 23.03.1981, Москва, дир.- Павел Коган, солист - Леонид Коган; изд.: М., Музыка, 1990 и Париж, «Le Chant du Monde»; dur. 29']
- «Нейзаж при свете луны»** («Paysage au clair de lune») — 319 [1985; для кларнета и ф-но; 30.05.1987, Saarbrücken, Эдуард Бруннер - кларнет, Yukiko Sugamara - ф-но; изд.: Париж, Billaudot/ «Le Chant du Monde», 1987; dur. 3']
- «Непа дней»** (опера) — 65, 72, 77, 89, 90, 91, 95, 101, 109, 113, 126, 129, 131, 168, 170, 185, 199, 203, 207, 218, 221, 240, 255, 265, 266, 267-282, 290, 295, 301, 303, 307, 315, 318, 333, 336, 347, 360, 396 [1981; 3.3.3.3. и sax. alto, sax. tén., - 3.3.3.1. - quit. él., quit. b., perc., arpa, cel., piano, cemb., archi; лирическая драма по роману Бориса Виана (либретто Э.Денисова); 3 акта и 14 картин; 15.03.1986, Париж, «Opéra-Comique», режиссер- постановщик - Jean-Claude Fall,

- дир. - Джон Бурдекин (John Burdekin); изд.: Париж, «Le Chant du Monde»; dur. 2 h.20']
- «Пение птиц»** — 195-198, 379 [1969; для подготовленного ф-но и магнитофонной пленки; 20.12.1970, Дубна, солист - Алексей Любимов; dur. 7'33"]
- «Песни Каталла»** («Canti di Catullo») — 140-142, 143 [1962; для баса и трех тромбонов; 4 части; 18.03.1982, Москва, солисты - Анатолий Сафиулин и трио тромбонов Большого театра; изд.: Произведения для голоса и камерного Вып. 1. - М., Сов. композитор, 1982.; dur. 8']
- «Плачи»** — 48, 69, 98, 102, 103, 109, 132, 143, 162-168, 221, 260, 332, 360 [1966; для сопрано, ф-но и ударных; русские народные тексты; 6 частей; 17.12.1968, Брюссель, солистка - Бася Ретчитска (Basia Retchitska); изд.: Вена, Universal Edition, 1972; dur. 29']
- «Пожелание добра»** — см. «Wishing well»
- Прелюдии для фортепиано** — [1994; 3]
- «Приход весны»** — 306, 314-315 [1984; для хора a cappella; ст. Афанасия Фета; 5 частей; 7.10.1986, Москва, дир. - Валерий Полянский; Гамбург, Sikorski; dur. 8']
- «Pour Daniel»** — 367-368 [1989; для ф-но; поев. Даниэлю Баренбойму; Париж, «Leduc»; dur. 2']
- «Пять историй о господине Койнере»** — 80, 143, 168-172, 221, 325 [1966; для тенора и семи инструментов (cl. picc., sax. alto, tr-ba, tr-ne, perc., piano, c-b.); тексты Бертольта Брехта; 20.02.1968, Берлин, дир. - Иохим Фрейер (Joachim Freyer), солист - Хорст Хистерманн (Horst Histermann); изд.: Произведения для голоса и инструментального ансамбля. - М., Музыка, 1978 и Вена, Universal Edition; dur. 13']
- «Пять кантрисов Паганини»** — 55, 88, 319-320 [1985; для скрипки и струнного оркестра; 5.02.1986, Москва, дир. - Саулос Сондецкис, солист - Олег Каган; dur. 15']
- Пять песен на стихи Р. Бёрнса** — [1951; для голоса и ф-но; изд.: Э. Денисов. Вокальные сочинения. /Тетр. 1/. - М., Сов. композитор, 1980 (вторая и третья песни)]
- Пять стихотворений Евгения Баратынского** — 130, 257-258, 395 [1979; для голоса и ф-но; 28.01.1980, Москва, солисты - Ирина Муратова и Василий Лобанов; изд.: Э.Денисов. Вокальные произведения. Тетр. 2. - М., Сов. композитор, 1987; dur. 9']
- Пять этюдов для фагота соло** — [1983; поев. Валерию Попову; изд.: Лейпциг, DVFM, 1986 и Произведения советских композиторов для фагота соло. Вып. 2. - Москва, Сов. композитор, 1985; dur. 15']
- Реквием** — 53, 65, 72, 73, 78, 80, 85, 91, 98, 110, 123, 126, 129, 240, 251, 257, 259, 261-267, 274, 290, 301, 318, 323, 329, 341, 347, 355, 386, 388, 391, 393 [1980; для сопрано, тенора, хора и оркестра (3.2.3.0. и sax. soprano, sax. alto - 0.3.3.0. - perc., cel., quit. él., quit. b., orgue, arpa, archi); ст. Франциско Танцера и литургические тексты; 5 частей; 30.10.1980, Гамбург, хор и оркестр NDR, дир. - Фрэнсис Трэвис (Francis Travis), солисты - Ева Чапо (Eva Csapo), Лутц Михаэль Хердер (Lutz Michaels Herder); изд.: Гамбург, Sikorski, 1983; dur. 36']
- «Романтическая музыка»** — 59, 79, 175, 178-181 [1968; для гобоя, арфы и струнного трио; поев. Хайнцу и Урсуле Холлигер; 16.05.1969, Загреб, «Trio à cordes français», солисты - Хайнц и Урсула Холлигер; изд.: Вена, Universal Edition, 1970 и Пьесы для камерного ансамбля. - М., Музыка, 1977; dur. 12']
- «Родная сторона»** — [1959; для среднего голоса и ф-но; ст. Александра Прокофьева; 4 части; изд.: Романсы советских композиторов для среднего голоса и фортепиано. Вып. 5.- М., Сов. композитор, 1978]
- «Рождение ритма»** — 410-411 [1995; для шести ударников]

- «Рождественская звезда»** — 110, 365-367, 390, 396 [1989; для голоса, флейты и струнных; ст. Бориса Пастернака; 28.12.1989, Москва, дир.- Юрий Башмет, солисты - Елена Брылева и Дмитрий Денисов; dur. 10']
- «Свет и тень»** — 142, 296-297 [1982; для баса и ф-но; ст. Владимира Соловьева; 3 части; 31.10.1983, Москва, солисты - Анатолий Сафиулин и Георгий Федоренко; изд.: Э.Денисов. Вокальные произведения. Тетр. 2.- М., Сов. композитор, 1987; dur. 7']
- «Свете тихий»** — 75, 94, 353 [1988; для хора a cappella; на литургический текст; 30.01.1989, Таллинн, дир. Olef Oia; изд.: Гамбург, Sikorski; dur. 17']
- Секстет** — 84, 315-316, 373 [1984; fl., ob., cl., v-no, v-la, v-lo; 2 части; 15.07.1985, Челтенхэм (Cheltenham), ансамбль «Carpicort»; изд.: Лондон, Boosey & Hawkes, 1988; dur. 14']
- «Сибирская земля»** (оратория) — 200, 242 [1961; для чтеца, баса, смешанного хора и оркестра; ст. Александра Твардовского; 5 частей]
- «Силуэты»** — 74, 88, 102, 193-195, 200, 284 [1969; для флейты, двух фортепиано и ударных; 5 частей; 5.10.1969, Баден-Баден, ансамбль Томаша Сикорского; изд.: Пьесы для камерного ансамбля. Вып. 3.- М., Сов. композитор, 1983 и Париж, Billaudot; dur. 10']
- Симфония (C-dur)** — 50, 200 [1955; для большого оркестра; 4 части; 1955]
- Симфония** — 52, 91, 93, 100, 107, 109, 111, 203, 218, 265, 336, 341, 345-353, 360, 367, 372, 378, 392 [1987; 4.4.4. cl.b. 4. - 6.4.4.1.- perc., 2 апра, cel., archi; поев. Даниэлю Баренбойму; 4 части; 2.03.1988, Париж, дир. - Даниэль Баренбойм; изд.: Париж, «Leduc»; dur. 57']
- «Смерть – это долгий сон»** (Вариации на тему Гайдна «Tod ist ein langer Schlaf») — 79, 82, 109, 288-290, 329, 334 [1982; для виолончели с оркестром; поев. Ивану Монигетти; 30.05.1982, Москва, солист - Иван Монигетти, дир.- Павел Коган; изд.: Гамбург, Sikorski, 1983 и М., Сов. композитор, 1986; dur. 12']
- «Солнце инков»** — 69, 74, 77, 78, 96, 97, 98, 103, 109, 138, 143-152, 153, 160, 163, 168, 221, 260, 331, 332, 372 [1964; для сопрано и ансамбля (fl., ob., cl., cor., tr-ba, perc., 2 piano, v-no, v-lo); поев. Пьеру Булезу; ст. Габриэлы Мистраль; 6 частей; 30.11.1964, Ленинград, дир. Рождественский, солистка - Лидия Давыдова; изд.: Лондон, Universal Edition, 1971 и Будапешт, Editio Musica; dur. 20']
- Соло для гобоя** — 107, 178, 214-215 [1971; поев. Хайнцу Холлигеру; 1971, Хельсинки, солист - Хайнц Холлигер; изд.: Кельн, «Gerig» (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel), 1973 и Пьесы для гобоя соло. - М., Сов. композитор, 1982; dur. 3']
- Соло для флейты** — 107, 214-215 [1971; поев. Орель Николе; 29.04.1973, Виттен, Солист - Орель Николе; изд.: Кельн, «Gerig» (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel), 1973 и Произведения советских композиторов для флейты соло. - М., Сов. композитор, 1980; dur. 3']
- Соната для виолончели и фортепиано** — 174, 208, 212-214 [1971; поев. Наталье Гутман; 2 части; 8.04.1971, Руайан (Royan), солисты - Пьер Пенассу (Pierre Penassou) и Мария-Елена Барриентос (Maria-Elena Barrientos); изд.: Лейпциг, «Peters», Гамбург, Sikorski и Концертные пьесы советских композиторов для виолончели и фортепиано. Вып. 2 - М., Сов. композитор, 1981; dur. 12']
- Соната для гитары соло** — 129, 382-383 [1981; поев. Райнберту Эверсу; 14.12.1981, Москва, солист - Николай Комолятов; изд.: Гамбург, Sikorski, 1982; dur. 14']
- Соната для кларнета и фортепиано** — 69, 70, 174, 192, 373, 397-399 [1993; 27.12.1993, Cologne, солисты - Эдуард Бруннер и Василий Лобанов; изд.: Wiesbaden, Breitkopf & Härtel; dur. 18']

- Соната для кларнета соло** — 107, 142, 192, 216-218 [1972; поев. Льву Михайлову; 2 части; 24.01.1974, Москва, солист - Лев Михайлов; издание: Кельн, «Gerig» (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel), 1973 и Произведения советских композиторов для кларнета соло. - М., Сов. композитор, 1978; dur. 8']
- Соната для саксофона и виолончели** — 128, 409-410 [1994; (sax. alto); 3 части]
- Соната для саксофона и фортепиано** — 80, 95, 101, 102, 107, 128, 135, 142, 204-207, 247, 410 [1970; поев. Жан-Мари Лондейксу; 14.12.1970, Чикаго солисты - Жан-Мари Лондейкс (Jean-Mane Londeix) и Энриетт Пуйж-Роже (Henriette Puig-Roget); изд.: Париж, «Leduc», 1973 и Пьесы советских композиторов для саксофона и фортепиано. Вып. 2 - М., Сов. композитор, 1982; dur. 12']
- Соната для скрипки и фортепиано** — 134, 137, 142-143 [1963; 3 части; 1.04.1972, Москва, солисты - Гидон Кремер и Олег Майзенберг; изд.: Лейпциг (Франкфурт), «Peters», 1971 и М., Музыка, 1971; dur. 12']
- Соната для скрипки и органа** — 52, 122, 293-294 [1982; поев. Михаилу Фихтенгольцу; 2 части; 26.03.1983, Ленинград, солисты - Михаил Фихтенгольц и Евгения Лисицина; изд.: Wiesbaden, Breitkopf & Härtel; dur. 23']
- Соната для скрипки соло** — 87, 249-251 [1978; поев. Леониду Когану; 3 части; 19.10.1978, Гамбург, солистка - Йошико Накара (Yoshiko Nakara); изд.: Гамбург, Sikorski, 1978 и Новые сочинения советских композиторов для скрипки соло. Вып. 3. - М., Сов. композитор, 1980; dur. 13']
- Соната для фагота соло** — 98, 291-293 [1982; поев. Валерию Попову; 1.11.1982, Москва, солист - Валерий Попов; изд.: Париж, «Leduc», 1985 и Wiesbaden, Breitkopf & Härtel; dur. 15']
- Соната для флейты и гитары** — 95, 107, 247-249, 283, 372 [1977; 3 части; 25.12.1978, Москва, солисты - Ирина Лозбень и Николай Комолятов; изд.: Гамбург, Sikorski, 1978; dur. 15']
- Соната для флейты и фортепиано** — 52, 135, 242, 244 [1960; поев. Александру Корнееву; одночастная; 27.03.1962, Москва, солисты - Александр Козлов и Галина Рубцова; изд.: М., Музыка, 1967 и Франкфурт, «Peters»; dur. 10']
- Соната для флейты соло** — 98, 295-296 [1982; 3 части; 15.02.1984, Мюнстер, солист - Пауль Майзен (Paul Meisen); изд.: Париж, «Leduc», 1985; dur. 16']
- «Страдания юности»** — 198 [1958; для голоса и ф-но; 10 частей; изд.: Эдисон Денисов. Вокальные произведения / Тетр. 1/- М., Сов. композитор, 1980]
- Струнное трио** — 184-187 [1969; поев. «Trio à cordes de Paris»; одночастное; 23.10.1969, Париж, исполнители - «Trio à cordes de Paris»; изд.: Вена, Universal Edition, 1972 и Эдисон Денисов. Произведения для струнных. - М., Сов. композитор, 1981; dur. 10']
- «Твой облик милый»** — 73, 97, 102, 123, 126, 257, 258-261, 285, 395 [1980; для голоса и ф-но; ст. Александра Пушкина; 10 частей; 8.12.1980, Москва, солисты - Алексей Мартынов и Василий Лобанов; изд.: М., Музыка, 1984; dur. 19'. Вторая редакция: 1982; для голоса и оркестра (2.2.2.-3.0.3.0.- апра, cel., archi); 30.10.1984, Москва, дир. - Геннадий Рождественский, солист - Алексей Мартынов; dur. 18']
- «Точки и линии»** — 69, 174, 355-356, 374 [1988; для двух ф-но в восемь рук; поев. «Orgella-Kwartet»; 2.10.1988, Амстердам, «Orgella-Kwartet»; изд.: Гамбург, Sikorski; dur. 12']
- «Три картины Пауля Клее»** — 123, 316-318 [1985; для альта и ансамбля (ob., cor., vibr., piano, c-b.); поев. Игорю Богуславскому; 27.01.1985, Москва, солист - Игорь Богуславский; изд.: Лейпциг, DVFM (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel), 1986. и Пьесы для камерных ансамблей. Вып. 4.-

- М., Сов. композитор, 1986 (только «Диана в осеннем ветре»); dur. 23']
- «Три отрывка из Нового Завета»** («Trois fragments du Nouveau Testament») — 362-363 [1989; для контратенора, двух теноров, баритона, флейты и колоколов; 7.12.1990, Базель, «Hilliard-Ensemble»; изд.: Гамбург, Sikorski; dur. 8']
- Три нъесы для виолончели и фортепиано** — 79, 174-175, 244 [1967; поев. Наталья Гутман; 11.05.1968, Москва, солисты - Наталья Гутман и Борис Берман; изд.: Вена, Universal Edition, 1972 и М., Сов. композитор, 1978; dur. 7']
- Три нъесы для клавишина и ударных** — 48, 95 [1972; 8.10.1983, Москва, солисты - Валерий Камышов и Марк Пекарский; dur. 5']
- Три нъесы для ударных** — 283, 358-359 [1989; 14.04.1989, Москва, солист - Марк Пекарский; изд.: Лейпциг, DVFM (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel), 1990 (первая пьеса), 1992 (вторая пьеса); dur. 25']
- Три нъесы для фортепиано в четыре руки** — 48, 69, 173-174, 355 [1967; поев. Сюзан Брэдшоу и Ричарду Р. Беннетт; 16.02.1968, Лондон, солисты - Сюзан Брэдшоу (Susan Bradshaw) и Ричард Р. Беннетт (Richard-Rodney Bennett); изд.: Вена, Universal Edition, 1968. Также - Пьесы советских композиторов. Вып. 5. - Москва, Сов. композитор 1980; dur. 11']
- Тринадцать больших хоров** — 411-412 [1995; тексты Эврипида в пер. Й. Бродского]
- Трио для гобоя, виолончели и клавишина** — 83, 283-284, 293 [1981; 3 части; 7.11.1981, Донауэшинген (Donaueschingen). «Aulos - Trio»; изд.: Лейпциг (Франкфурт), «Peters», 1984; dur. 30']
- Трио для скрипки, кларнета и фагота** — 51, 242 [1957; посв. Николаю Пейко; 2 части; изд.: М., Музыка, 1965]
- Трио для фортепиано, скрипки и виолончели** — 174, 175, 185, 209-212 [1971; 4 части; 30.10.1972, Москва, солисты - Валерия Вилькер, Марк Дробинский и Виктор Деревянко; издание: Лейпциг (Франкфурт), «Peters», 1975; dur. 20']
- «Утренний сон»** («Morgentraum») — 85, 86, 208, 391-397 [1993; для сопрано, хора и оркестра (4.4.4.4.- 8.4.4.0.- perc., 2 arpa, cel., archi); тесты Розы Ауслендер (Rosa Ausländer); 19.01.1995, Дюссельдорф, Düsseldorf Symphoniker, дир. Salvador Mas Conde, солист - Наталья Загоринская; изд.: Гамбург, Sikorski; dur. 40']
- «Флоре»** — 255, 257, 404 [1980; для голоса и ф-но; ст. Атилы Йожефа; 3 части; 1.11.1982, Москва, солисты - Алексей Мартынов и Василий Лобанов; изд.: Э.Денисов. Вокальные произведения. Тетр. 2. - М., Сов. композитор, 1987; dur. 6']
- Фортепианный квинтет** — см. Квинтет для фортепиано и струнных
- «Happy end»** — 304, 321 [1985; для двух скрипок, виолончели, контрабаса и струнных; 4.12.1989, Калининград, ансамбль «Amadeus», дирижер - Валентин Зверев; изд.: Париж, Billaudot; dur. 12']
- «Hommage a Pierre»** — 318-319 [1985; для камерного ансамбля (2 fl., 2 cl., cor., vibr., arpa, - 2 v-pi, v-la, v-lo, c-b.); поев. Пьеру Булезу; 31.09.1985, Баден-Баден, ансамбль «Intercontemporain»; изд.: Париж, «Leduc», 1987; dur. 9']
- Хорал-вариации для тромбона и фортепиано** — 233 [1975; поев. Анатолию Скобелеву; 27.09.1976, Венеция, солист - Джеймс Фулькерсон (James Fulkerson); изд.: Париж, «Leduc», 1979 и Пьесы советских композиторов для тромбона и фортепиано. - М., Музыка, 1986; dur. 8']
- «Четыре девушки»** (опера) — 96, 113, 321-325 [1986; 2.1.2.1. - 2.1.1.0. - perc., arpa, cel., cemb., piano, archi; по пьесе Пабло Пикассо (либретто Э.Денисова); 6 картин; 24.05.1990, Москва, театр «Форум», дир. Михаил Юровский; dur. 56']

- Четыре пьесы для струнного квартета** — 104 [1991; поев. Альфреду Шлее; ?06.1991, Лондон «Arditti-Quartet»; изд.: Вена, Universal Edition; dur. 6']
- Четыре пьесы для флейты и фортепиано** — 244-245 [1977; поев. Орель Николе; 21.04.1978, Париж, солисты - Орель Николе и Юрг Виттенбах (Juirg Wittenbach); изд.: Париж, «Leduc», 1978 и Пьесы советских композиторов для флейты и фортепиано. Вып. 1.- М., Сов. композитор, 1981; dur. 10']
- Четыре стихотворения Жерара де Нерваля** — 98, 110, 359, 361 [1989; для голоса, флейты и ф-но; 22.07.1989, Давос, солисты - Эрнст Хэфлигер (Ernst Haefliger), Орель Николе и Андреас Хэфлигер (Andreas Haefliger); изд.: Гамбург, Sikorski; dur.10']
- Шесть пьес для медных и ударных** — 412-413 [1995]
- Эшпифия для камерного оркестра** — 300, 313 [1983; для камерного оркестра (1.1.1.1.- 1.1.1.0.- perc., piano, v-no, v-la, v-lo, c-b.); 11.09.1983, Реджио Эмилия (Reggio Emilia), дир. - Джорджо Бернаскони (Giorgio Bemasconi); dur. 6']

## ***УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН***

- Агамиров Анатолий – 32, 147  
Агафонников Владислав – 61  
Адамар Жорж – 66, 126  
Адорно Теодор – 114  
Адорьян Андраш – 368, 369, 411  
Азарми Назрин – 252  
Айвз Чарльз – 132  
Александров Анатолий Николаевич – 13  
Алиханова Евгения – 212, 364  
Алиханов Тигран – 41, 195, 212, 364  
Альбрехт Герд – 203  
Альенде Сальвадор – 300  
Амиго Джераламо – 37  
Анжель Мари – 331  
Антонова Ирина Александровна – 365  
Анненский Никокентий Федорович – 411  
Аренский Антон Степанович – 389  
Арманго Жан-Ньер – 212, 365, 403  
Аррау Рамон-Гонзалес – 380  
Артемьев Эдуард Николаевич – 196  
Арто Антонин – 47  
Аршинов Михаил – 39, 102  
Асафьев Борис Владимирович – 38  
Ауслендер Роза – 208, 392  
Ахматова Анна – 307  
Баласания Сергей Артемьевич – 61, 62  
Бамерт Матиас – 326  
Баратынский Евгений Абрамович – 257-260  
Барановская Ранса – 344  
Баренбойм Даниэль – 52, 93, 101, 107, 345, 352, 360, 367, 368  
Барrientос Мария-Елена – 213  
Барток Бела – 21-23, 25, 28, 52, 63, 122, 128, 134, 136, 137, 330  
Батай Жорж – 150, 151, 331  
Батюшков Константин Николаевич – 204  
Баумгартнер Рудольф – 388  
Бах Ноганн Себастиан – 21, 43, 56, 81, 110, 113, 219, 248, 296, 312, 313, 333, 390, 391, 406, 407  
Башмет Юрий Абрамович – 100, 101, 294, 295, 313, 327, 330, 331, 333, 366  
Беккет Самюэль – 280  
Белов Владимир сергеевич – 8, 42, 44  
Бельй Виктор Аронович – 40, 41  
Беннетт Ричард Родней – 173

Берг Альбан – 28, 67, 83, 88, 125, 128, 133, 161, 193, 194, 325, 333, 338, 346  
Бергман Ингмар – 156  
Бержере Ив – 361  
Берно Лючано – 54, 58, 215  
Берман Борис – 156, 173, 176  
Бернаскони Джорджо – 300  
Бернстайн Леонард – 161  
Бетховен Людвиг ван – 8, 22, 41, 55, 60, 81, 83, 92  
Бёрнс Роберт – 50, 58  
Биргер Борис Георгиевич – 45, 72, 78, 90, 97, 121, 200, 201, 202, 255, 301, 302, 305  
Блажков Игорь – 159  
Блахер Борис – 215  
Блок Александр – 143, 153, 154, 182, 254, 284, 285, 306, 396, 397  
Блом Дмитрий Александрович – 13  
Бо Цзюй-и – 20, 198  
Бобровский Виктор Петрович – 351  
Богатырев Семен Семенович – 43  
Богуславский Игорь – 316  
Боджанкино Массимо – 280  
Бодлер Шарль – 207, 208, 354  
Бодо Серж – 203  
Бонне Макс – 413  
Брамс Иоганнес – 24, 53, 66, 81, 83, 99, 128, 261, 320, 327, 335, 336, 338, 339, 346, 362, 398  
Брежнев Леонид Ильич – 33, 110  
Брехт Бертольт – 168, 172, 221, 325  
Брик Лилия Юрьевна – 46, 48  
Бродский Иосиф – 411  
Брукнер Антон – 52  
Бруннер Эдуард – 101, 192, 338, 356, 357, 397, 398  
Брылева Елена – 366  
Брэшшоу Сьюзан – 173, 365  
Булгаков Михаил Афанасьевич – 121  
Булез Пьер – 23, 28, 32, 33, 34, 49, 66, 68, 115, 136, 311, 318, 319, 352, 375, 378  
Булошкин Олег – 196  
Бунин Иван Алексеевич – 143  
Бур Эрнст – 203  
Бурдекин Джон – 280  
Вагнер Рихард – 274  
Вайгель Елена – 172, 325  
Вайль Курт – 325  
Вайнберг Моисей Самуилович – 39  
Вале Петра – 314  
Варез Эдгар – 33, 71, 73



Введенский Александр Иванович – 76, 276, 306-308, 311, 396, 408  
Вебер Вольфганг – 59, 83, 220, 284  
Веберн Антон – 28, 45, 53, 55, 63, 67, 115, 128, 133, 134, 136, 153, 174, 187, 245, 264, 346, 362  
Ведерников Александр – 297  
Верди Джузеппе – 280  
Виан Борис – 47, 168, 204, 220, 221, 222, 223, 224, 267-272, 275-278, 280, 396  
Виан-Кублер Урсула – 47  
Вивальди Антонио – 389  
Вильсон Рансом – 368  
Вилькер Валерия – 21  
Виноградов Алексей Владимирович – 291  
Винтерзон Александр – 383  
Витгенбах Юрг – 244  
Вицин Георгий – 15  
Возлинский Иер – 345, 367  
Войнович Владимир – 121  
Волконский Андрей Михайлович – 27, 28, 33, 35, 36, 39, 103, 152, 168  
Вуйца Иетер – 161  
Вустин Александр Кузьмич – 40  
Гаварден Филипп – 375  
Гайди Йозеф – 288, 289, 290  
Гарсна Лорка – 27  
Гейне Генрих – 50, 144, 392, 397  
Гендель Георг Фридрих – 56, 334, 335  
Георгиев Виктор Михайлович – 116, 117  
Гершкович Филипп Моисеевич – 29, 125  
Гитлер Адольф – 172  
Глетунер Бурхард – 284  
Глинка Михаил Иванович – 18, 45, 56, 74, 84, 88, 92, 105, 193, 221, 257, 258, 259  
Гоголь Николай Васильевич – 106, 119, 268  
Голод Вячеслав – 281  
Голодяевская Ирма – 57  
Голоухов Владимир – 389  
Голуб Людмила – 195, 313  
Гольшев Ефим – 136  
Гомер (греч. Homeros, лат. Homerus) – 141  
Готтлиб Феликс – 56, 334, 335  
Грабовский Леонид Александрович – 29  
Грек Феофан – 131  
Григ Эдвард – 118, 198  
Григорьева Галина Владимировна – 59, 98, 161, 242  
Грин Александр Степанович – 229  
Гринденко Татьяна – 178

Губайдулина Софья Асгатовна – 29, 36, 39, 40, 58, 173, 196, 251, 374  
Гутман Наталья Григорьевна – 100, 174, 213, 297  
Гуффе – 281  
Гядров Игорь – 161, 200  
Давыдова Лидия Анатольевна – 39, 102, 125, 152, 159, 199, 252, 257  
Дали Сальвадор – 115  
Дамьен Ален (Damiens Alain) – 192, 377  
Дебюсси Клод – 21, 24, 41, 45, 174, 274, 351, 365, 398, 399, 405, 408  
Делянгл Клод – 101, 246, 247, 330, 376, 409, 410, 413  
Делянгл Одиль – 376  
Демидов Александр – 301  
Демидова Алла Сергеевна – 45, 46, 90, 111  
Денисов Василий Григорьевич – 4, 9  
Денисов Дмитрий Эдисонович – 46, 103, 195, 242, 247, 259, 320, 364, 367, 389  
Денисова Анна Эдисоновна – 375  
Денисова Екатерина Эдисоновна – 46, 98, 103, 259, 314, 409  
Денисова Мария Эдисоновна – 375  
Деревянко Виктор – 28, 212  
Державин Гаврила Романович – 297  
Дессау Науль – 172, 325  
Дмитриев Георгий Петрович – 110  
Дорлиак Пина Львовна – 365  
Дороти Дороу – 33, 207, 208  
Достоевский Федор Михайлович – 106, 118, 402  
Дран Терри (Dran Thierry) – 280  
Дробинский Марк – 212  
Друженкова Елена – 256, 257  
Дунаевский Исаак Осипович – 344  
Дунак Николай Лукьянович – 344  
Дуфек Ганс Ульрих (Duffek Hans Ulrich) – 395  
Дьеччи Вероника (Dietschy Veronique) – 280  
Дюттие Анри (Dutilleux Henri) – 28, 395  
Дюньи Пьер-Жан – 228  
Дютуа Шарль – 327  
Евринид – 411  
Екимовский Виктор Алексеевич – 40  
Жак Жан – 47  
Жари Альфред (Yarry Alfred) – 55  
Жеслер Фредерик – 378  
Загоринская Наталья Игоревна – 152, 377  
Загоринский Александр Игоревич – 297  
Захарова Наталья – 403  
Зверев Валентин – 321

Зива Владимир – 330  
Искандер Фазиль – 45, 46  
Исаакян Аветик – 50  
Исаакадзе Лилиана – 321  
Иман Нобуко – 314  
Йожеф Аттила – 255, 404  
Каган Олег – 55, 101, 313, 319, 320  
Казаков Михаил – 15, 117, 119, 121  
Калягин Александр – 15, 119, 121  
Кальмус – 103  
Кандинский Алексей Иванович – 43  
Кантор Тадеуш – 271  
Канырин Дмитрий – 377  
Караманов Алемдар Сабитович – 35, 36  
Карамзин Николай Михайлович – 297  
Караян Герберт фон – 371  
Картунен Анзи (Karttunen Anssi) – 213  
Катаев Игорь Витальевич – 232  
Катулл Гай Валерий – 140, 141  
Кафка Франц – 89  
Кац Арнольд – 403  
Кваша Игорь Владимирович – 121  
Кегель Херберт – 220  
Кейдж Джон – 156  
Кено Рамон (Queneau Raimond) – 268  
Кибкало Евгений – 50, 57  
Китаенко Дмитрий – 330  
Клее Науль – 194, 230, 267, 316  
Клементьев Захар Иванович – 8, 10, 18  
Климт Густав – 254  
Клойтус Готвальд – 184  
Кнайфель Александр Аронович – 29, 72, 120, 255  
Коган Леонид Борисович – 87, 122, 249, 406, 408  
Коган Навел Леонидович – 29, 30, 241, 290, 408  
Комарова Елена Сергеевна – 310  
Константиныди Аристотель – 288  
Контарский Алоиз – 173  
Контарский Альфонс – 173  
Комолятов Николай – 283  
Кончевский Николай – 38  
Коридорф Николай Сергеевич – 61  
Корнеев Александр Васильевич – 252  
Корчинский Евгений Николаевич – 6, 7

Котляревская Ольга Абрамовна – 6, 7  
 Кохановская Татьяна – 364  
 Краснов Михаил Владимирович – 185  
 Краузе Зигмунд (Krauze Zigmunt) – 188, 190  
 Крейчи Станислав – 196  
 Кремер Гидон – 30, 84, 99, 241  
 Крюков Николай – 15  
 Ксенакис Янне – 23, 71, 130, 300  
 Кублер Урсула (Kubler-Vian Ursula) – 47  
 Кудря Владимир – 193  
 Куликов Борис Иванович – 354  
 Кунрин Александр Иванович – 116  
 Кунровская Екатерина Олеговна – 342, 371, 375, 400, 401, 403, 409  
 Куро Марсель – 184  
 Лазарев Александр Николаевич – 34, 147, 152, 291  
 Лапиньш Илмар – 332  
 Леваиди Тео – 39  
 Левитан Исаак Ильич – 183, 306  
 Левитин Юрий Абрамович – 123, 243  
 Леденев Роман Семенович – 25, 88, 195  
 Ледок Жан – 409  
 Леман Альберт Семенович – 62  
 Лермонтов Михаил Юрьевич – 204  
 Лефор Бернард (Lefort Bernard) – 279  
 Ли Нелли – 152  
 Лигети Дьёрдь – 23  
 Линне Филиппо Фра – 154  
 Линс Фридрих – 413  
 Лисакович Виктор – 17  
 Лисицина Евгения – 294  
 Лист Ференц – 14, 22, 43, 88, 195  
 Литвинов Николай Владимирович – 121  
 Лобанов Василий Павлович – 258, 261, 398, 404  
 Лозбень Ирина – 247  
 Лондейкс Жан-Мари – 101, 204, 206, 207, 246, 247  
 Лукина Раиса Александровна – 15  
 Луначев Вячеслав – 252, 333  
 Лутц Михаэль Хердер – 267  
 Любимов Алексей Борисович – 39, 99, 102, 173, 175, 198  
 Любимов Юрий Петрович – 16, 18, 32, 45, 46, 77, 90, 117, 118, 120, 127, 128, 280, 310, 344, 401, 402, 404, 411, 412  
 Лютославский Витольд – 56, 160, 320, 339, 352  
 Магрит Рене – 115

Мадерна Бруно (Maderna Bruno) – 33, 161  
 Маё Жан – 412  
 Майер Гюнтер – 172  
 Майер Сабина – 371  
 Майзен Пауль – 247, 296  
 Майзенберг Олег – 143  
 Малер Густав – 71, 89, 92, 11, 128, 178, 179, 241, 329  
 Малков – 196  
 Малларме Стефан – 23, 68  
 Мандельштам Осип Эммануилович – 254, 255, 256, 258, 307  
 Мансурян Тигран – 29, 36  
 Маркиз Лев – 300, 313, 314  
 Марковский Анджей – 252  
 Мартынов Александр – 247, 313  
 Мартынов Алексей – 41, 102, 261, 287, 288, 366, 404  
 Мартынов Леонид – 404  
 Мартин Клаус – 312  
 Матоушек Лукас – 254  
 Матюшина Анна – 125  
 Маяковский Владимир Владимирович – 46, 65, 254  
 Медведев Александр Викторович – 188  
 Мериме Проспер – 121  
 Мессиян Оливье – 44, 63, 74, 115, 130, 136, 181., 347  
 Мефано Поль – 290  
 Мёнье Ален (Meunier Alain) – 212  
 Мильман Марк Владимирович – 8, 42, 125  
 Мистраль Габриэла – 31, 34, 143, 150, 163  
 Миттеран Франсуа – 280  
 Михайлов Лев Николаевич – 99, 176, 216, 232  
 Мишо Анри (Michaux Henri) – 322  
 Можаяев Борис – 57  
 Молчанов Кирилл Владимирович – 38  
 Моногарова Татьяна – 152  
 Монтан Пв – 405  
 Монтеверди Клаудио – 136  
 Монигетти Иван – 41, 175, 290  
 Мосолов Александр Васильевич – 36, 37  
 Моцарт Вольфганг Амадей – 21, 42, 45, 67, 73, 84, 88, 89, 92, 98, 99, 113, 128, 193, 221, 267, 322, 323, 327, 338, 339, 364, 368, 370, 390, 411  
 Мурадели Вано Ильич – 39, 103  
 Муратова Ирина – 258  
 Мурзин Евгений Александрович – 196  
 Мусоргский Модест Петрович – 18, 24, 41, 45, 100, 105, 327

Мутли Андрей Федорович –  
 Мюллер Вильгельм – 87  
 Мюллер Фёдор Фёдорович (Теодор Фридрихович) – 60  
 Мюссе Альфред де – 72, 130, 301  
 Мяги Пауль – 72  
 Мясковский Николай Яковлевич – 8  
 Накара Йошико – 250  
 Насфелд Роберт (Nasveld Robert) – 355  
 Нейгауз Генрих Густавович – 38, 42  
 Нерваль Жерар де – 98, 360, 412  
 Нестеренко Евгений Евгеньевич – 100  
 Николаев Леонид – 35, 62, 354  
 Николаевский Юрий Ильич – 236  
 Николе Орель – 99, 178, 214, 233, 234, 244, 252, 359, 364, 368, 411  
 Нис Отфрид – 312  
 Ноно Луиджи – 23, 68, 136, 183, 280, 403  
 Нордман Мария – 411  
 Овчинников Михаил Алексеевич – 62  
 Огородников Валерий – 117, 119  
 Огранович Ольга – 364  
 Окегем Йоханнес (Жан) – 362, 363  
 Окуджава Булат – 45  
 Онеггер Артюр – 63, 245  
 Островский Александр Николаевич – 118  
 Навленко Сергей Васильевич – 62  
 Наггини Никколо – 55, 56, 319, 320  
 Нальм Зигфрид – 175  
 Настернак Борис Леонидович – 119, 307, 366, 367, 396, 397  
 Нахнике Бернард (Pachnicke Bernhard) – 83, 104  
 Нейко Николай Иванович – 39-41, 43  
 Пекарский Марк Ильич – 29, 39, 102, 195, 246, 343, 344, 359  
 Пергаментчиков Борис – 399  
 Песталози Луиджи (Pestalozzi Luigi) – 300  
 Петерсон Торбен – 335  
 Пенассу Пьер – 213  
 Перголези Джованни Баттиста – 88  
 Пикассо Пабло – 321-324  
 Пирумов Александр Иванович – 35, 62  
 Половинкин Леонид Алексеевич – 41  
 Полуэктова Татьяна – 281  
 Полянский Валерий – 314  
 Понель Жан-Пьер (Ponnele Yean-Pierre) – 280  
 Понькин Владимир Александрович – 291

Попов Валерий Сергеевич – 291, 293, 297  
 Попов Виктор – 384  
 Превер Жак (Prevert Jacques) – 47  
 Прокофьев Сергей Сергеевич – 8, 20, 21, 35, 36, 41, 44, 50, 51, 96, 100, 125, 128, 245  
 Прокофьев Александр – 50  
 Пуанкаре Анри (Poincare Henri) – 11  
 Пуссер Анри (Pousseur Henri) – 64  
 Пушкин Александр Сергеевич – 45, 182, 204, 208, 254, 257, 258, 306, 396, 397, 414  
 Пыж-Роже Энриетт – 207  
 Пярт Арво – 37  
 Рабле Франсуа – 121  
 Равель Морис – 21  
 Раков Николай Петрович – 40, 41, 43, 61  
 Рампаль (Rampal) – 368  
 Растворова Елена Леонидовна – 94, 184, 353, 361, 412  
 Рахманинов Сергей Васильевич – 14, 56, 76, 320  
 Рейнхольд Фридрих – 412  
 Регер Макс – 111  
 Рембрандт Харменс ван Рейн – 130, 341  
 Ретчинска Бася – 167  
 Риллинг Хельмут (Rilling Hellmuth) – 369  
 Римский-Корсаков Николай Андреевич – 19, 43, 45, 105  
 Рихтер Святослав Теофилович – 366  
 Рождественский Геннадий Николаевич – 30, 31, 32, 46, 52, 72, 93, 100, 111, 128, 138, 140, 142,  
 152, 200, 203, 321, 322, 324, 327, 352  
 Рославец Николай Андреевич – 37, 40, 41, 136  
 Рост Моника (Rost Monica) – 247  
 Рублёв Андрей – 131  
 Рудин Александр Монсеевич – 214, 326  
 Руссель Альберт – 71, 91  
 Рыба Михаил – 125  
 Рязанов Эльдар – 46  
 Савалей Виктор – 281  
 Саква Константин Константинович – 185  
 Сакс Эрне – 353  
 Самойлов Давид – 404  
 Самуэль Клод – 212, 376  
 Сартр Жан-Поль – 277  
 Сафулин Анатолий – 100, 142, 297  
 Свешников Александр Васильевич – 38, 60, 61  
 Светланов Евгений Федорович – 322  
 Свиридов Георгий Васильевич – 40, 116  
 Сезанн Поль – 341

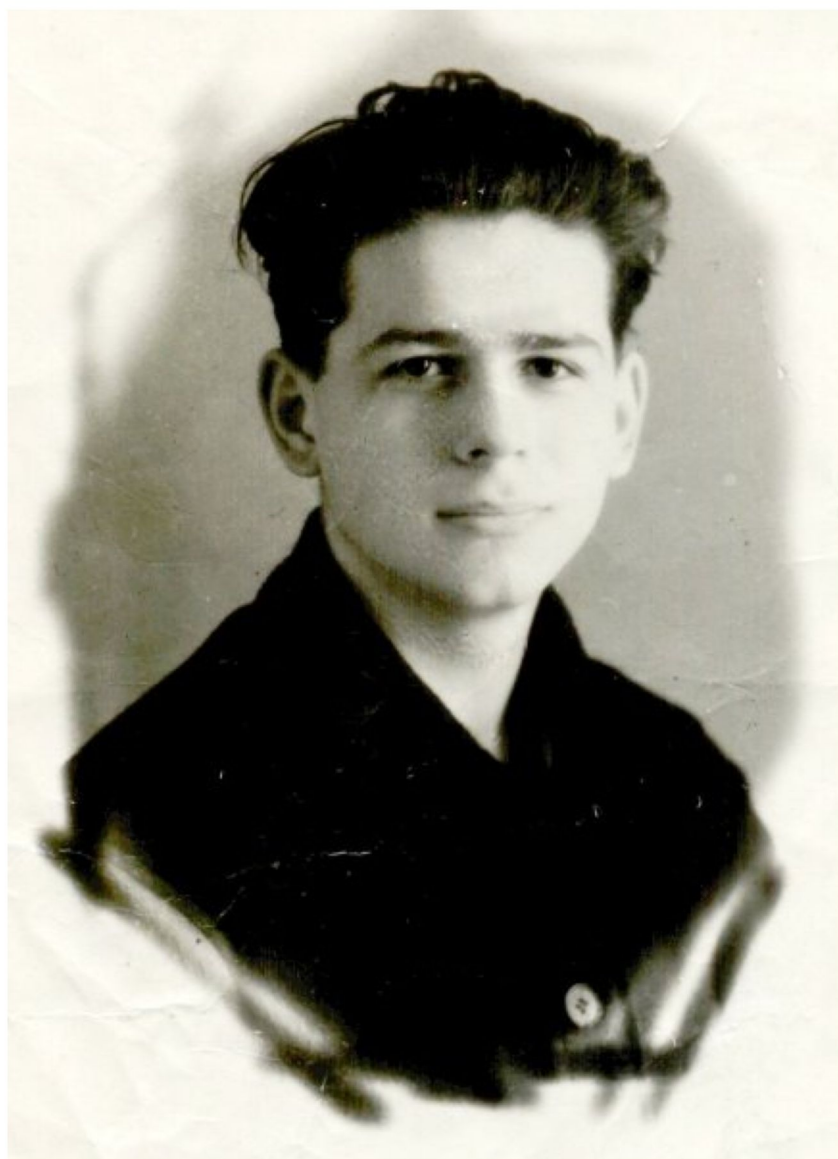
Серенко Аркадий – 128  
 Сероцкий Казимеж – 30, 58  
 Сибелиус Ян – 52  
 Сидельников Николай Николаевич – 62  
 Сикорский Томаш – 193  
 Сильвестров Валентин Васильевич – 29, 36  
 Сканави Владимир – 326  
 Скарлатти Алессандро – 43  
 Скобелев Анатолий – 233  
 Скребков Сергей Сергеевич – 60  
 Скрыбин Александр Николаевич – 19, 21, 52, 53, 66, 125  
 Слонимский Сергей Михайлович – 29, 31, 36  
 Смехов Вениамин Борисович – 121  
 Смирнов Дмитрий Николаевич – 40, 62, 251  
 Снегирев Валентин Михайлович – 28, 39, 102, 176  
 Сноумен Николай (Snowman Nicolas) – 279, 319  
 Соколов Иван Глебович – 389  
 Солженицын Александр Псаевич – 188  
 Соловьев Владимир Сергеевич – 142, 296  
 Сологуб Федор Кузьмич – 408  
 Солодухо Яков – 40  
 Сондецкис Саулос – 100, 294, 320  
 Софроничский Владимир – 42  
 Спигелман Джозель (Spigelman Yoel) – 161  
 Сноснин Игорь Владимирович – 13  
 Стадлер Сергей – 250  
 Сталин Пасиф Виссарионович – 110, 172  
 Стравинский Игорь Федорович – 20, 21, 24, 31, 44, 50, 51, 56, 63, 65, 88, 125, 128, 135, 136,  
 149, 167, 173, 215, 216, 237, 301, 364, 406  
 Стоянович – 59  
 Судан Хуберт – 241  
 Судзиловский Александр – 297  
 Танеев Сергей Иванович – 41, 259  
 Танцер Франциско – 91, 251, 262-264, 333  
 Тарнопольский Владимир Григорьевич – 62  
 Тевенен Поль (Thevenin Paule) – 47  
 Тевлин Борис Григорьевич – 181, 314  
 Терентьев Борис Михайлович – 41  
 Титова Антонина Ивановна – 4, 17  
 Тищенко Борис Иванович – 29  
 Тонха Владимир – 212  
 Трекслер Розвита – 199  
 Трифонов Юрий Валентинович – 71



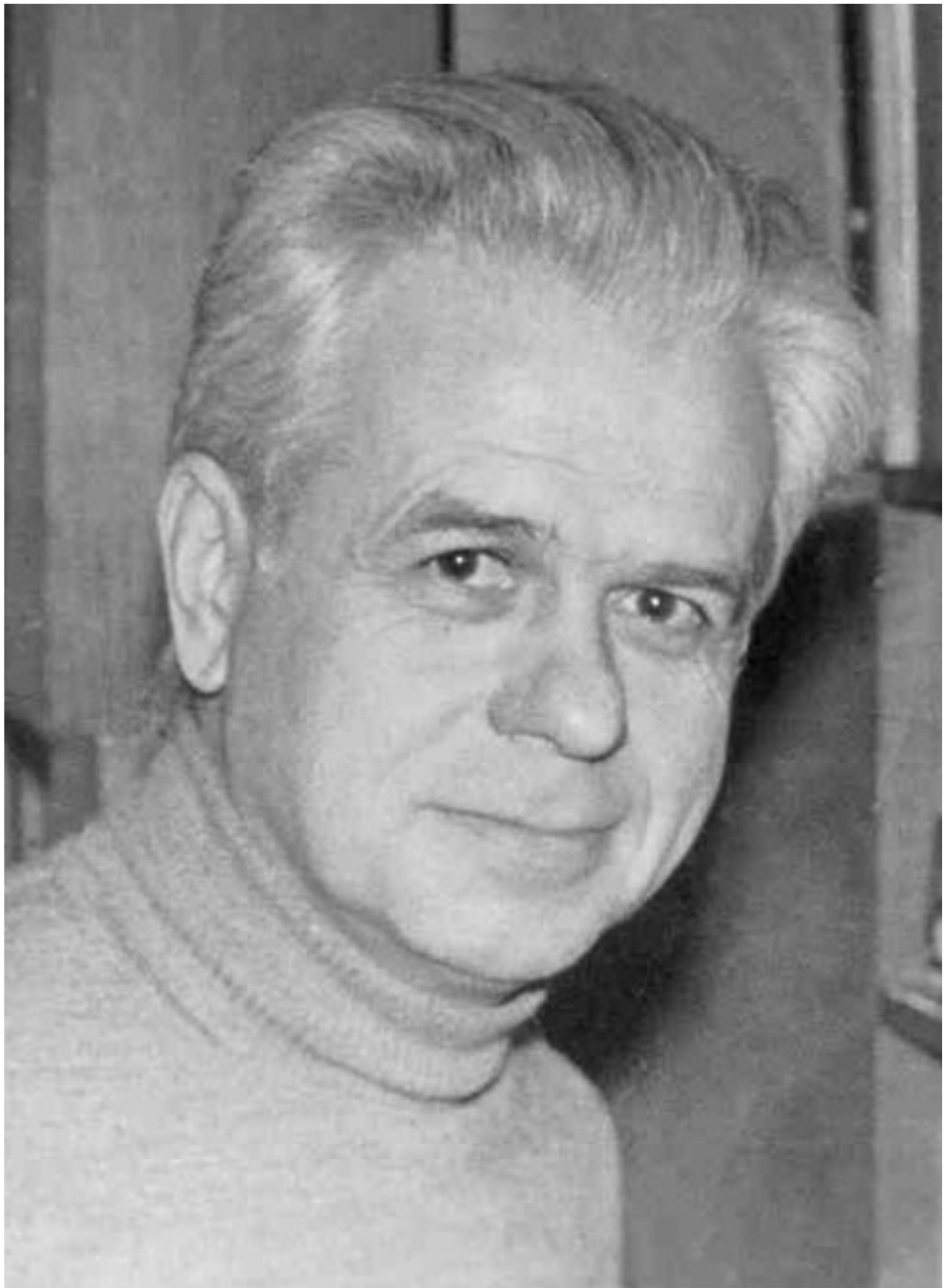
Трэвис Фрэнсис – 267  
 Туликов Серафим Сергеевич – 39, 40, 112  
 Тютчев Федор Иванович – 182, 204, 254  
 Угорский Анатолий – 32  
 Фалль Жан-Клод (Fall Yean-Claude) – 280  
 Фауст Михаил (Faust Michael) – 247  
 Федоренко Георгий – 297  
 Фейгин Валентин – 57  
 Фейгин Григорий – 57, 313  
 Феллеги Адам – 229  
 Фере Владимир Георгиевич – 62  
 Фет Афанасий Афанасьевич – 254, 314  
 Фильин Гюнтер – 228  
 Фихтенгольд Михаил Израилевич – 122, 293, 294  
 Флобер Густав – 121  
 Флярковский Александр Георгиевич – 14, 40  
 Фортунатов Юрий Александрович – 61  
 Фрей Шарль – 185  
 Фрейер Иохим – 172  
 Франк Ханс-Иетер – 233  
 Фрид Григорий Самуилович – 39, 173  
 Фурцева Екатерина Алексеевна – 32  
 Хаба Алоиз – 179  
 Хари Хайбальш – 403  
 Хармс Даниил Иванович – 76, 276, 305-309, 311, 396  
 Хартман Герда (Hartman Gerda) – 220  
 Хаунт Эккарт (Haupt Eckart) – 247, 313, 360  
 Хаушльд Вольф-Дитер – 203, 228  
 Хауэр Йозеф Маттиас (Hauer Yosef Matthias) – 136  
 Хачатурян Арам Ильич – 15  
 Хачатурян Карен Суменович – 243  
 Хачатурян Эмин Леонович – 252  
 Хайям Омар – 204  
 Хердер Михаэль – 267  
 Хертах Хайнц – 388  
 Хистерманн Хорст – 172  
 Хлебников Велимир – 53, 182, 184, 199, 362  
 Хованский Григорий Александрович – 297  
 Хойнатская Элизабет (Choinacka Elisabeth) – 388  
 Холлигер Урсула – 59, 178  
 Холлигер Хайнц – 59, 99, 178-180, 214, 252, 284, 325, 334, 362  
 Холминов Александр Николаевич – 40  
 Холонов Юрий Николаевич – 26, 161

Холопова Валентина Николаевна – 175, 211  
 Хренников Тихон Николаевич – 40, 89, 103  
 Хубад Само – 207  
 Хунцария Русудан – 228  
 Хэфлигер Андреас (Haefliiger Andreas) – 359  
 Хэфлигер Михаэль (Haefliiger Michael) – 359  
 Хэфлигер Эрнст (Haefliiger Ernst) – 359  
 Хярм Тийт – 72, 97, 130, 300, 301, 305  
 Цветаева Марина Пвановна – 307  
 Цехлин Рут – 405  
 Целан Пауль (Celan Paul) – 125  
 Циглер Мартин – 312  
 Циммерманн Бернд Алоис (Zimmermann Bernd Alois) – 54, 55, 261  
 Циммерманн Табеа (Zimmermann Tabea) – 334  
 Цуккерман Виктор Абрамович – 43, 60  
 Чайковский Борис – 243  
 Чайковский Петр Ильич – 6, 19, 41, 45, 52, 53, 55, 71, 83, 97, 98, 105, 110, 115, 180, 193, 194, 259, 300, 301, 303, 327, 339, 347, 351, 386  
 Чано Ева – 267  
 Че Гевара – 177  
 Черненко Константин Устинович – 34  
 Чесноков Павел Григорьевич – 112  
 Чехов Антон Павлович – 118, 127  
 Чухонцев Олег – 45  
 Шабран Даниэль (Chabrun Daniel) – 236  
 Шанюрин Юрий Александрович – 35  
 Шаношникова Маргарита Константиновна – 102, 246  
 Шар Рене (Char Rene) – 322, 378, 382  
 Швоб Марсель (Schwob Marcel) – 85, 229, 343  
 Шебалин Виссарион Яковлевич – 13, 20, 22, 38, 41, 43, 53, 58, 61, 67  
 Шекспир Вильям – 40, 162  
 Шёнберг Арнольд – 24, 52, 53, 67, 73, 115, 128, 133, 134, 136, 181, 185-187, 220, 303, 346  
 Шиллер Кристоф – 334  
 Шлее Альфред – 22, 23, 33, 83, 102-104  
 Шмидт Хармут – 391  
 Шнайдер Бруно (Schneider Bruno) – 371  
 Шнеерсон Григорий Михайлович – 63  
 Шпитке Альфред Гарриевич – 15, 26-29, 33, 35, 36, 39, 40, 46, 54, 55, 61, 90, 100, 103, 119, 124, 173, 196, 215, 243, 247, 251, 321, 33, 385  
 Шонен Фридерик – 42, 43, 64, 110, 125  
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич – 8, 12, 14, 19, 20, 21, 36, 38, 41, 50, 52, 53, 63, 71, 73, 89, 91, 95, 96, 114, 116, 123, 128, 134-136, 141, 186-191, 198, 204, 207, 209, 235, 242, 243, 245, 327, 346

Штадлер М. – 370  
Штокхаузен Карлхайнц – 64, 68, 125, 136  
Штраус Иоганн – 57  
Штраус Рихард – 55, 57, 92, 115  
Штукеншмидт Ганс – 188  
Шуберт Франц – 42, 45, 53, 56, 67, 71, 73, 79, 84, 86, 87, 92, 96, 97, 99, 11, 118, 125, 130, 146, 221, 239, 240, 241, 257, 260, 275, 285, 326, 327, 328, 330, 338, 390, 395, 396  
Шуман Роберт – 260, 391  
Шуть Владислав Алексеевич – 40  
Щедрин Родион Константинович – 40  
Щетинский Александр – 377, 409  
Эверс Райнберт – 102, 247, 282, 283, 312, 382, 383  
Эврипид – см. Еврипид  
Эйдинг Лев – 143  
Эйслер Ганс – 172  
Эллингтон Дюк – 222, 272, 273  
Эрлих Дэви (Erlich Devy) – 212  
Эшпай Андрей Яковлевич – 116  
Юдина Мария Вениаминовна – 28, 29, 212  
Яковенко Сергей Борисович – 288  
Ярви Нееме – 354  
Ярустовский Борис Михайлович – 114



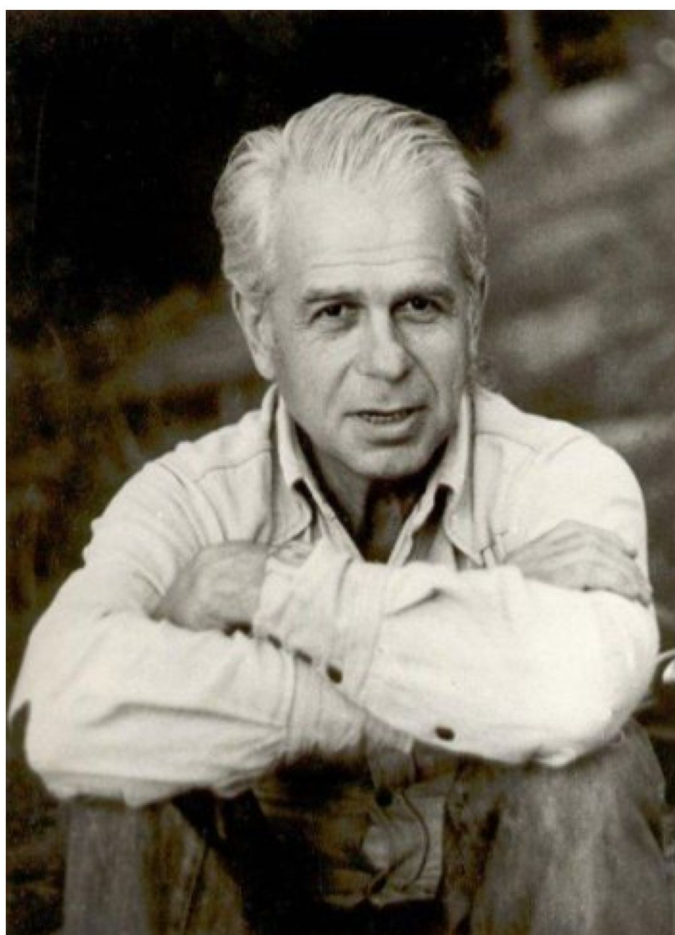


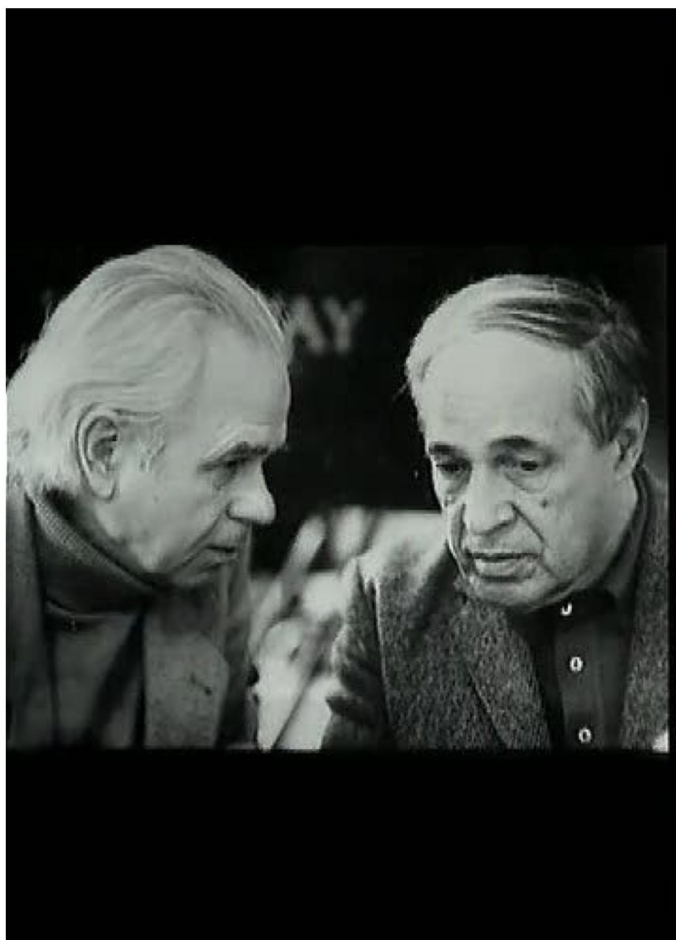


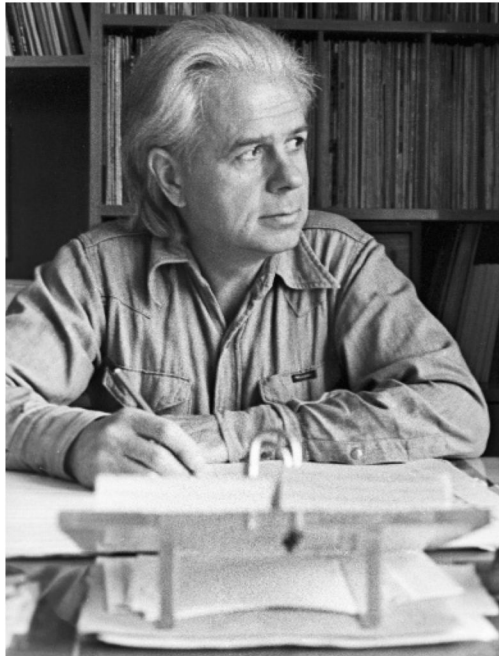
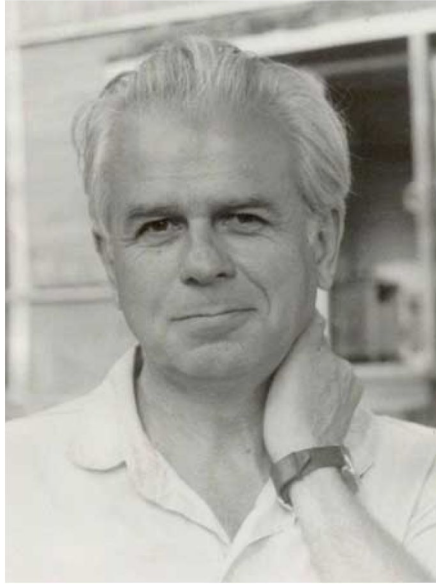


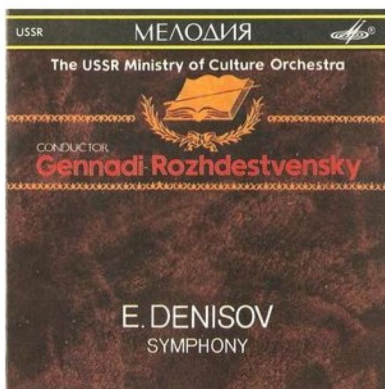
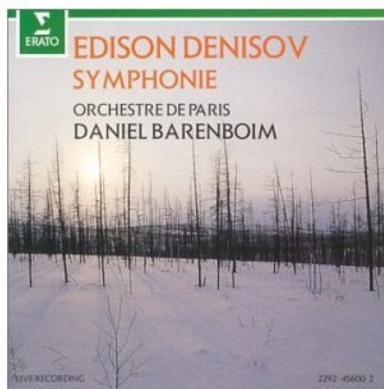
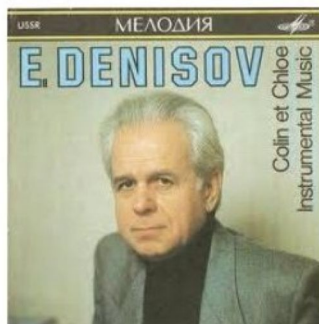
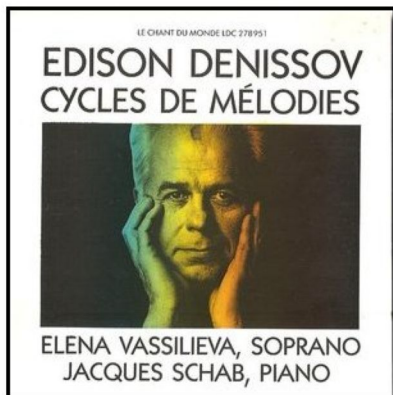














# с о д е р ж а н и е

<b>ГЛАВА 1    О СЕБЕ, О ДРУГИХ, О МНОГОМ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 2    О СВОИХ СОЧИНЕНИЯХ.....</b>	<b>135</b>
«МУЗЫКА ДЛЯ ОДИННАДЦАТИ ДУХОВЫХ И ЛИТАВР» 1961).....	135
«ПЕСНИ КАТУЛЛА» (1962).....	143
СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО (1963) .....	144
«СОЛНЦЕ ИНКОВ» (1964) .....	145
«ИТАЛЬЯНСКИЕ ПЕСНИ» (1964) .....	156
«CRESCENDO E DIMINUENDO» (1965) .....	163
«ПЛАЧИ» (1966) .....	165
«ПЯТЬ ИСТОРИЙ О ГОСПОДИНЕ КОЙНЕРЕ» (1966).....	171
ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ (1967) .....	177
ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО (1967).....	178
«ОДА» (1968) .....	180
«РОМАНТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА» (1968) .....	182
«ОСЕНЬ» (1968) .....	185
«СТРУННОЕ ТРИО» (1969) .....	188
«DSCH» (1969) .....	192
КВИНТЕТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, ГОБОЯ, КЛАРНЕТА, ФАГОТА И ВАЛТОРНЫ (1969).....	195
«СИЛУЭТЫ» (1969).....	197

«ПЕНИЕ ПТИЦ» (1969).....	199
ДВЕ ПЕСНИ НА СТИХИ ИВАНА БУНИНА (1970).....	202
« ЖИВОПИСЬ» (1970).....	204
СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА И ФОРТЕПИАНО (1970).....	209
«ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ» (1971).....	212
ТРИО ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ (1971) .....	213
СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО (1971) .....	217
«СОЛО ДЛЯ ФЛЕЙТЫ» и «СОЛО ДЛЯ ГОБОЯ» (1971) .....	218
« КАНОН ПАМЯТИ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО» (1971) .....	219
СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО (1972) .....	221
КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ (1972).....	222
«ЖИЗНЬ В КРАСНОМ ЦВЕТЕ» (1973) .....	225
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ (1974).....	230
«ЗНАКИ НА БЕЛОМ» (1974) .....	234
ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ АЛЬТ-САКСОФОНА И ФОРТЕПИАНО (1974) .....	237
ХОРАЛ - ВАРИАЦИИ ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО (1975).....	237
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С ОРКЕСТРОМ (1975).....	238
«АКВАРЕЛЬ» (1975).....	240
КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (1977) .....	241
СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО (1960).....	246

ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО (1977).....	249
CONCERTO PICCOLO (1977).....	251
СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ГИТАРЫ (1977).....	252
СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО (1978).....	254
«ЛИСТЬЯ» (1978).....	256
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ (1978).....	257
«БОЛЬ И ТИШИНА» (1979).....	259
«НА ПОВОРОТЕ» (1979).....	261
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ЕВГЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО» (1979) .....	262
«ТВОЙ ОБЛИК МИЛЫЙ» (1980).....	263
РЕКВИЕМ (1980) .....	266
ОПЕРА «ПЕНА ДНЕЙ» (1981).....	272
СОНАТА ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО (1981).....	287
ТРИО ДЛЯ ГОБОЯ, ВИОЛОНЧЕЛИ И КЛАВЕСИНА (1981) .....	289
«НА СНЕЖНОМ КОСТРЕ» (1981).....	290
«СМЕРТЬ – ЭТО ДОЛГИЙ СОН» (1982).....	293
КАМЕРНАЯ СИМФНИЯ (1982).....	295
СОНАТА ДЛЯ ФАГОТА СОЛО (1982).....	296
СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ОРГАНА (1982) .....	298
КАМЕРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ АЛЬТА, КЛАВЕСИНА И СТРУННЫХ (1982).....	299



СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО (1982).....	301
«СВЕТ И ТЕНИ» (1982).....	302
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФАГОТА И ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ (1982).....	302
ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО (1983) .....	305
«ЭПИТАФИЯ» (1983) .....	305
БАЛЕТ «ИСПОВЕДЬ» (1984).....	306
«ГОЛУБАЯ ТЕТРАДЬ» (1984) .....	311
«IN DEO SPERAVIT COR MEUM» (1984) .....	317
КОНЦЕРТ ДЛЯ ДВУХ АЛЬТОВ, КЛАВЕСИНА И СТРУННЫХ (1984)...	319
«ПРИХОД ВЕСНЫ» (1984) .....	320
СЕКСТЕТ (1984) .....	321
« ТРИ КАРТИНЫ ПАУЛЯ КЛЕЕ» (1985) .....	322
«НОММАЖЕ А ПIERRE» (1985).....	324
«ПЕЙЗАЖ ПРИ СВЕТЕ ЛУНЫ» (1985).....	325
«ПЯТЬ КАПРИСОВ ПАГАНИНИ» (1985).....	326
ДУЭТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И АЛЬТА (1985) .....	326
«HAPPY END» (1985) .....	327
ОПЕРА «ЧЕТЫРЕ ДЕВУШКИ» (1986).....	328
КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ (1986).....	331
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ШУБЕРТА (1986) .....	332
КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ (1986).....	333

«В ВЫСОТЕ НЕБЕС...» (1986) .....	337
«WISHING WELL» (1986).....	339
«ES IST GENUG» (1986) .....	339
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ГЕНДЕЛЯ (1986).....	341
«ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ» (1987) .....	341
ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ (1987).....	342
КВИНТЕТ ДЛЯ КЛАРНЕТА, ДВУХ СКРИПОК, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ (1987).....	344
«ПАРОХОД ПЛЫВЕТ МИМО ПРИСТАНИ» (1986).....	350
СИМФОНИЯ (1987).....	352
«СВЕТЕ ТИХИЙ» (1988) .....	360
«КОЛОКОЛА В ТУМАНЕ» (1988).....	362
«ТОЧКИ И ЛИНИИ» (1988).....	363
КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ (1989).....	364
ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ УДАРНЫХ (1989).....	366
«ЧЕТЫРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ЖЕРАРА де НЕРВАЛЯ» (1989) .....	367
«LÉGENDES DES EAUX SOUTERRAINES» (1989).....	369
«ТРИ ОТРЫВКА ИЗ НОВОГО ЗАВЕТА» (1989) .....	370
КВАРТЕТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, СКРИПКИ, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ (1989).....	372
«ОТРАЖЕНИЯ» (1989).....	373
«РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА» (1989).....	374
«POUR DANIEL» (1989) .....	375

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МОЦАРТА (1990) .....	376
KYRIE (1991).....	378
ОКТЕТ (1991).....	379
«DEDICATION» (1991) .....	382
КВИНТЕТ ДЛЯ ЧЕТЫРЕХ САКСОФОНОВ И ФОРТЕПИАНО (1991) .....	384
«НА ПЕЛЕНЕ ЗАСТЫВШЕГО ПРУДА...» (1991).....	387
КОНЦЕРТ ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ (1991).....	390
«ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА» (1992).....	392
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, ВИБРАФОНА, КЛАВЕСИНА И СТРУННЫХ (1993) .....	396
«УТРЕННИЙ СОН» (MORGENTRAUM) (1993).....	400
СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО (1993).....	406
<b>ГЛАВА 3    СПУСТЯ ГОД .....</b>	<b>409</b>
<b>ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА .....</b>	<b>409</b>
ФЛОРЕ (1980).....	413
«МЕРТВЫЕ ЛИСТЬЯ» (1981) .....	413
ПАРТИТА ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (1981).....	415
СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА И ВИОЛОНЧЕЛИ (1994).....	418
«РОЖДЕНИЕ РИТМА» (1995) .....	419
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И АРФЫ С ОРКЕСТРОМ (1995).....	420
«ТРИНАДЦАТЬ БОЛЬШИХ ХОРОВ» (1995).....	420

«АРХИПЕЛАГ СНОВ» (1995) .....	421
ШЕСТЬ ПЬЕС ДЛЯ МЕДНЫХ И УДАРНЫХ (1995) .....	421
Указатель сочинений.....	423
Указатель имен.....	434

книжное издание  
**ПРИЗНАНИЕ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА**  
*По материалам бесед*  
Монографическое исследование

Оригинал-макет изготовлен автором

Подписано к печати 25.09. 97. Формат 60х90 1/16.  
Гарнитура шрифта Таймс. Усл. печ. л. 28,00. Уч. изд. л. 28,15.  
Цена договорная.

Издательское объединение «Дом композитора»,  
103006, Москва К-6, Садовая-Триумфальная ул. 14-12