



С Беседа с композитором

С творчеством композитора Альфреда Шнитке наши читатели хорошо знакомы по его грамзаписям. Но этого недостаточно. Интерес к личности художника огромен. В редакцию приходит множество писем с просьбами рассказать о Шнитке — человеке.

Предлагаем вашему вниманию интервью корреспондента «Мелодии» Ст. ЗИНЮКА с композитором.

— Альфред Гарриевич, какие тенденции современной музыки заметнее всего проявились в вашем творчестве?

— Сегодня искусство вбирает в себя всю свою историю, века, тысячелетия. Это свойство современной открытой культуры таково, что художник ощущает себя, предположим, ближе к XIII веку, чем люди XVII века. То же самое происходит с пространством — удаленные культуры начинают взаимодействовать друг с другом. Конец века знаменуется взаимопроникновением культур, их обогащением.

В детстве, которое прошло в предвоенные годы в приволжском городе Энгельсе, я был приобщен к двум культурам: русской и немецкой. Сразу после войны мы два года провели в Вене, где частным образом я брал уроки музыки и начал писать простенькие вещи вроде концерта для аккордеона с оркестром, так как аккордеон был единственным моим музыкальным инструментом. По возвращении в Москву в 1949 году я посту-

пил сначала в музыкальное училище, а затем в консерваторию. Принадлежность к двум разным культурам не помешала мне соединить в своих произведениях разные традиции, западные и восточные.

Я очень любил классическую музыку, но не мог писать в том же ключе. Меня тянуло к Прокофьеву, Стравинскому, Шостаковичу. После приезда в Москву Луиджи Ноно в 1963 году я увлекся авангардистской техникой, в которой были написаны «Музыка для камерного оркестра». Но я никогда не стремился к чистоте стиля, от которой хорошая серьезная музыка может слишком много потерять. У меня иной подход к стиливой окраске материала. Те или иные аллюзии могут стать знаками разных эпох, ведущих диалог друг с другом, органично войти в ткань произведения.

Одна из важных характеристик современного искусства — мучительно медленное созревание художника. Я, например, по-настоящему, всерьез относиться к себе могу лишь с 1966 года, когда мне стукнуло тридцать два. В том году я открыл для себя поэзию позднего Пастернака, в частности стихи к роману «Доктор Живаго». Особенное впечатление произвело сочетание предельной грамматической простоты с огромностью вложенного в стихи смысла. Тогда я, возможно, начал преодолевать сложность своего музыкального языка (который, как мне ка-

залось, соответствовал сложности окружающего мира) и стремиться к большей простоте. В то время появились мой Второй скрипичный концерт, чуть позже Вторая соната для скрипки и фортепиано и оркестровое сочинение «Пианиссимо», возникшее на основе рассказа Ф. Кафки «В исправительной колонии».

— Какова роль живописи в вашем творчестве? Не напоминает ли работа композитора, идущего от звука к мелодии, от мелодии к композиции работу художника?

— Действительно, можно лишь примерно представить себе, каким будет произведение в целом, но нельзя заранее сочинить его — ничего не получится. Я сам должен прожить его. А истоком является звук, не только как средство изображения, но и как символ, несущий накопленный веками смысл.

Я часто использую монограммы. Это своеобразные цветовые гаммы, которые дают толчок композиторскому воображению. Иногда они вводятся как цитаты — например, знаменитая монограмма BACH (си-бемоль — ля — до — си) в моей Второй скрипичной сонате. В других случаях как автограф — SCNHITKE или посвящения моим друзьям-исполнителям. В Третьей симфонии я использовал монограммы более чем двадцати немецких композиторов трех минувших эпох от Баха до Кагеля, которые позволили мне

имитировать модели их музыкального мышления.

Само по себе изобразительное искусство сыграло большую роль в моей жизни. Пространственные координаты как бы всегда присутствуют в моей музыке. К примеру, три части с эпилогом балета «Пер Гюнт» — это круги восхождения, подобные описанным Данте в «Божественной комедии». В первом запечатлена почти фотографическая реальность Норвегии, картины быта. Во второй — картины странствий героя, третий — его возвращение. В большом эпилоге Адажио все основные темы переосмысливаются и герой поднимается на большую высоту, откуда открывается смысл всей прожитой жизни. В этом четвертом круге есть черты таинственного четвертого измерения пространства, оно реально не выявлено и как бы лишь мерцает в музыке.

— *Замысел Второй симфонии для солистов, хора и оркестра возник у вас под впечатлением посещения монастыря Сан-Флориан близ Линца в Австрии, где жил и был похоронен А. Брукнер. Не так ли? Она называется «Missa invisibile» (невидимой мессы). Насколько памятники материальной культуры оказывают влияние на ваши сочинения?*

— Я не отделяю восприятие произведений искусств от сочинения музыки; посещение выставок, музеев такая же составная часть моей работы, как чтение, прослушивание и т. п. Возможно, поэтому я не могу просмотреть много картин подряд, только такое количество, которое доступно активному восприятию, переживанию. Так было всегда. И в детстве, когда меня водили в саратовский музей, и после, в Вене. Совсем недавно мы были в Брюсселе, где нам удалось посетить Музей старинного и современного искусства. Необычайная интенсивность впечатлений буквально через час-полтора сделала из меня духовного трупа. Мы прошли только по одному этажу, где представлено искусство XV—XVI веков. Наиболее запомнившиеся мне картины — это работы П. Брейгеля и особенно Ханса Мемлинга, прекрасного колориста, живописца-лирика, замечательно передающего бытовые и религиозные сцены. Хотелось бы, конечно, видеть все, но мне приходится себя ограничивать.

— *Начало вашей творческой деятельности было связано с Музеем А. Н. Скрябина. Вы были увлечены электроникой?*

— Да, в тот период мы увлекались электронной музыкой, ходили в студию, сочиняли, записывали. Я написал небольшой канон «Поток» для «АНСа», который был не совсем обычен. Все голоса начинали одну и ту же мелодию, вступая одновременно. Темой канона служила последовательность натуральных интервалов от 1 до 16 обертонов. В результате наслаения голосов создавался эффект нарастания звукового потока, который доходил до своей кульминации, а за-

тем наступал спад, успокоение.

В те годы, когда я заканчивал консерваторию, в конце пятидесятых появилась и «Поэма о космосе», концерт для электромузыкальных инструментов. Новые возможности, предоставленные синтезатором, и главным образом необычные на слух в то время тембры ассоциировались с космическим звучанием, небесной музыкой.

— *Сегодня в вашем рабочем кабинете не видно персонального компьютера, дисплеев, что уже стало неотъемлемой частью интерьера комнаты-студии композитора. Вы работаете так же, как и музыканты начала века: рояль, нотные листы...*

— Я не в коей мере не отрицаю современную технику и с уважением отношусь к композиторам, которые ей пользуются, но я работаю по-другому (впрочем, я не исключение) еще и потому, что часто пишу в расчете на конкретного исполнителя.

— *А эта необычная картина на стене с геометрическими фигурами, складывающимися в некую декоративную композицию, — она вдохновляет вас?*

— Это подарок прекрасного художника В. Янкилевского к моему пятидесятилетию. Конечно, он выбрал ее не случайно. За долгие годы дружбы и совместной работы у нас выработались какие-то общие взгляды на жизнь, на искусство. Он один из немногих художников, кто до мельчайших деталей разбирается в современной музыке, знает ее досконально. Я бывал на многих его выставках, не только в Москве, но и в Нью-Йорке. Вместе мы работали над мультфильмами А. Хржановского пушкинского цикла «Я к вам лечу воспоминаньем» и других.

— *Много музыки вами создано для кино. Чем стала для вас работа в кинематографе?*

— Работа в кино не прошла для меня даром уже потому, что мне довелось работать с прекрасными людьми, замечательными режиссерами, такими, как Л. Шепитько, И. Таланкин, А. Митта, А. Аскольдов, Э. Климов, И. Авербах. Это равные миры. Они оказали влияние не только на мою музыку, но и на мое мировоззрение. Я у них многому научился. К тому же период работы в кино совпал со временем, когда мои оркестровые, инструментальные сочинения исполнялись довольно редко у нас, а за рубежом меня тогда не выпускали. В кино же у меня был постоянный длительный контакт с оркестром, как на «низшем», так и на «высшем» уровне. Можно было испробовать любое сочетание инструментов, произведение, написанное только вечером, уже утром можно было слышать в оркестровом исполнении. Кино на какое-то время заменило мне опыт общения с исполнителями.

— *Между премьерой вашей Первой симфонии в Горьком в 1974 году, исполненной оркестром под управлением Г. Рождественского, и ее же*

московской премьерой прошло двенадцать лет. Это был период, когда отношение к вашему творчеству у нас в стране было настороженным. Не ощущали ли вы себя ненужным собственноразрядной стране в то время?

— Я не признаю такого права за художником. Ни я сам, ни мои коллеги не были лишними людьми в своей стране. Другое дело, что нам не хватало реальных контактов со слушателями. Это трудновосполнимый дефицит, особенно когда начинаешь работу и не знаешь, услышат ли тебя те, ради кого ты сочиняешь. Это справедливо не только по отношению к музыке, но и ко всей культуре. Сейчас, когда возвращаются имена В. Набокова, И. Одоенцевой, Н. Берберовой, А. Солженицына и многих других, видно особенно ясно, что это одна русская культура, в какой-то момент насильственно разорванная и теперь с таким трудом воссоединяемая.

— *Вы считаете себя русским композитором?*

— Для меня это сложный вопрос. Мой отец был евреем, родившимся в Германии. С самого детства я впитал три культуры — русскую, немецкую и еврейскую, два языка были для меня родными — немецкий и русский. Но независимо от анкетных данных, художник определяется теми традициями, той страной, в которой он родился и вырос. Мне скоро пятьдесят пять, из них в общей сложности я три года провел за границей — два в детстве и год в общей сложности в зрелом возрасте. Поэтому я считаю себя все же русским композитором, так как я человек, выросший и сформировавшийся здесь.

— *Но ваши произведения чаще исполнялись на Западе, чем в СССР. Не говорит ли это о том, что ваше творчество ближе к западным традициям?*

— Это не совсем верно. Я бы не мог сейчас подсчитать, где чаще исполнялись мои сочинения, но мне кажется, что примерно поровну. Другое дело, что первые исполнения моих произведений были на Западе и только спустя какое-то время проходили премьеры в Москве и других городах. Я написал около семидесяти произведений, не считая работ в кино, театре, и примерно половина из них была впервые исполнена на Западе.

Огромное значение для меня имели контакты с музыкантами. В этом смысле я могу назвать свою судьбу счастливой. Прежде всего, это Геннадий Рождественский, которому посвящена моя Первая симфония. Сколько произведений было им исполнено или возникло благодаря ему! Он был первым исполнителем большого числа моих оркестровых сочинений, инициатором записи многих пластинок, есть вещи, которые он сам не исполнял, но они были им под сказаны.

Я работал вместе с музыкантами независимо от того, знамениты они или нет. Еще в студенческие годы я познакомился со скрипачом Леонидом Полиесом (недавно скончавшим-

ся). Под его влиянием и для него написаны два сочинения: соната, которая не вошла в основной список моих произведений, и Первый концерт для скрипки с оркестром. Затем я начал сотрудничать со скрипачом Марком Луготским и продолжаю до сего дня. Ему посвящены Первая и Вторая сонаты для скрипки и фортепиано, Второй скрипичный концерт, он был первым исполнителем прелюдии «Памяти Шостаковича», Сюиты в старинном стиле. Несколько лет назад я написал для него версию канона на тему А. Берга.

Затем у меня возник контакт с Гедоном Кремером, скрипачом из Риги. В конце семидесятых годов ему пришлось уехать из СССР, поэтому у нас он мало известен, хотя на Западе Кремер приобрел большую популярность. Ему я посвятил Четвертый концерт для скрипки с оркестром, который он недавно исполнил на Горьковском фестивале. Для него были написаны три версии сочинения «MOZ — ART», которое целиком состоит из нот не полностью сохранившихся творений великого австрийского композитора.

Около двух десятилетий меня связывают с дирижером из Таллина Эри Клаасом. Он первым исполнил Concerto grosso, Концерт для виолончели с оркестром (посвященный гениальной исполнительнице Н. Гутман). Можно было бы назвать еще многих, в частности О. Кагана, Ю. Башмета, В. Полянского. Так что говорить о приоритете западных традиций в моих сочинениях и преимуществе исполнения их на Западе не приходится.

— *Вами написано много произведений на религиозные темы, вы свободно скрещиваете православную и католическую традиции. Чем это обусловлено?*

— К духовным текстам я обращаюсь не только потому, что я верующий, католик. Мне кажется, что они имеют огромное культурное значение для всех людей. В гуманистическом смысле 1000-летие крещения Руси — великое событие для России и для Европы.

В своих сочинениях я не ставил задачу консервации русской или католической хоровой традиции, буквального их воспроизведения. Стремился не к музейному возобновлению традиций, а к свободному сочинению, которое традициями не связывалось.

В «Стихах покаянных» нет прямого цитирования, но используется прием квазичитат. Временами возникает ощущение как бы цитирования. Что же касается музыкального языка, то я использую гетерофонию, напоминающую музыку того времени. Сочинение длится около пятидесяти минут. В нем используется только хор а капелла, в некоторых номерах — солирующий тенор, который звучит не концертно, а приглушенно — как бы голос из церковного хора.

— *Один мыслитель сказал, что немного ума, немного философии уводят от религии, чуть больше ума, чуть больше философии к ней возвращают. Чем является для вас религия?*

— Я всю жизнь ищу ответа на вопрос, что такое религия, и стандартного определения дать не могу. Когда я начинаю о чем-то думать, я исхожу из какого-то «нулевого ощущения», предощущения, основанного на том, что Бог есть. Что касается доводов рассудка, которыми апеллирует атеизм, то я не могу их отрицать. Вера исключает сомнения. Причем я не претендую на уникальность своей веры. Лютеране, православные ничуть не меньше правдивы в своей вере, чем

мы, католики. Я с уважением отношусь к другим религиям — иудаизму, мусульманству, буддизму, по моему, искать какого-то общего знаменателя у разных вероисповеданий не стоит. Точно так же, как не нужно, наверное, искать подтверждения библейским легендам в нашей жизни, они существуют в ином измерении.

Религия для меня не только нравственный идеал, она пропитывает все. Было время, когда эта моя ипостась верующего человека увела в сторону от музыки. Ведь музыкальное творчество относится к высшим достижениям человеческого духа — с точки зрения религии. Но затем я вернулся к «греховной» своей сущности, так как я композитор и не могу существовать вне мира музыки.

В Четвертой симфонии, премьера которой состоялась в Москве, в Большом зале консерватории 12 апреля 1984 года, я прибегнул к стилизации культовой музыки трех вероисповеданий: православного, католического и протестантского, а также и синагогального пения, стараясь обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство. Для воплощения замысла я избрал три интонационные системы, характеризующие культовую музыку каждой из этих религий: знаменный распев — протестантский хорал — грегорианские юбилании. Три цикла свободных вариаций разделяются вокальными интерполяциями на материале древнеиудейских храмовых песнопений. Объединяющим лейттемовым началом служат солирующие фортепиано, клавесин, челеста. Соединение различных музыкальных средств воссоздает затерянный где-то в веках, бывший универсальным литургический праритуал.

ДИСКОГРАФИЯ А. Шнитке

● С10 23085 000 (2 пластинки) Симфония № 2. Гос. камерный хор Министерства культуры СССР, солисты Е. Золотова, Ю. Богданов, Э. Курмангалиев, Ю. Вишняков, симф. орк. Ленинградской гос. филармонии / Г. Рождественский (+ Брукнер: Восемь мотетов — Гос. камерный хор Министерства культуры СССР) ● С10 25175 009 Симфония № 3. Гос. симф. орк. Министерства культуры СССР / Г. Рождественский Симфония № 4. Гос. симф. орк. и Гос. камерный хор Министерства культуры СССР, Н. Думцев (тенор), Э. Курмангалиев (контратенор), В. Постникова (ф-но), дирижер Г. Рождественский ● С10 22845 004 Концерт для ф-но с оркестром. В. Крайнев, Литовский камерный орк. / С. Сондецкис

(+ Шостакович: Концерт № 1 для ф-но с оркестром — В. Крайнев) ● С1015681 000 Концерт № 3 для скрипки с оркестром. О. Каган, анс. солистов / Ю. Николаевский (+ Вах: Концерт для скрипки с оркестром ля минор — О. Каган) ● А10 00499 007 Концерт для альты с оркестром. Ю. Башмет, Гос. симф. орк. Министерства культуры СССР / Г. Рождественский ● А10 00335 004 Концерт для виолончели с оркестром. Н. Гутман. Гос. симф. орк. Министерства культуры СССР / Г. Рождественский. ● Concerto grosso № 1. ● С10 21125 004 Л. Исакадзе, О. Крыса (скрипка), А. Шнитке (ф-но), Н. Манденова (клавесин), Гос. камерный орк. Грузии / С. Сондецкис (+ Мендельсон: Симфония № 9 для струн-

ного оркестра Швейцарская — Гос. камерный орк. Грузии) ● С10 13135 000 Г. Кремер, Т. Гринденко (скрипка), Лондонский симф. орк. / Г. Рождественский (+ Сибелиус: Концерт для скрипки с оркестром — Г. Кремер) ● Concerto grosso № 2. О. Каган (скрипка), Н. Гутман (виолончель), Гос. симф. орк. Министерства культуры СССР / Г. Рождественский ● А10 00485 001 Концерт для хора (текст Григора Нарекаци из Книги скорбных песнопений, перевод Н. Гребнева). Гос. камерный хор Министерства культуры СССР / В. Полянский; Е. Доф-Донская (сопрано) ● С10 18757 003 (3 пластинки) Ревизская сказка, сюита из музыки к одноименному спектаклю (оркестровая редакция Г. Рождественского);

Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Шнитке: **Марш**. Гос. симф. орк. Министерства культуры СССР / Г. Рождественский (в альбоме «Новые сочинения советских композиторов» — концерт из произведений Э. Денисова, С. Губайдулиной и А. Шнитке в Большом зале Московской консерватории, 1982 г.) «Музыка к воображаемой пьесе»: Зимняя дорога, Запев, Марш (инструментовка Г. Рождественского). Гос. симф. орк. Министерства культуры СССР / Г. Рождественский (в пластинке «Транскрипции для оркестра») ● С10 15261 005 **Посвящение И. Стравинскому, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу для ф-но в шесть рук**. Г. Рождественский, В. Постникова, А. Бахчиев (+ Сметана, Грейнджер, Черни: Произведения для ф-но в шесть и восемь рук — Г. Рождественский, В. Постникова, Е. Сорокина, А. Бахчиев) ● С10 21869 001 «А Paganini» для скрипки соло. О. Крыса (в концертной программе О. Крысы) ● С10 15537 006 **Соната № 1 для скрипки и ф-но** Х. Ахтямова, Л. Блок (в концертной программе Х. Ахтямовой) ● С10 10831 006 **Соната № 2 (Quasi una sonata) для скрипки и ф-но**. Л. Исакадзе, В. Сканави (+ Равель: Соната — в том же исполнении), Сюита в старинном стиле для скрипки и ф-но ● С10 25671 007 Э. Грач, А. Малолеткова (в концертной программе Э. Грача) ● С10 09937 002 Ю. Корчинский, Н. Коган (в концертной программе Ю. Корчинского) ● С10 20223 005 В. Кафельников (труба), Л. Грабко (в пластинке «Музыка для духовых инструментов») ● С10 18173 004 «Moz-art» для двух скрипок. В. Малинин, А. Мельников (в концертной программе В. Малинина) ● С10 08753 000 **Прелюдия памяти Д. Шостаковича для скрипки соло и магнитофонной записи (или двух скрипок)**. Г. Кремер — обе партии скрипки (+ Шостакович: Соната для скрипки и ф-но — Г. Кремер, А. Гаврилов) ● Соната для виолончели и ф-но ● С10 18359 006 Н. Гутман, Л. Сухаребская (+ Хиндемит: Три пьесы, соч. 8 — в том же исполнении) ● С10 19237 008 М. Хомицер, А. Гинзбург (+ Мартину: Соната — в том же исполнении) ● С10 08751 006 **Квинтет для ф-но, двух скрипок, альта и виолончели**. Ю. Смирнов, Г. Кремер, Т. Гринденко, Ю. Башмет, К. Георгиан (+ Малер: Квартет для ф-но, скрипки, альта и виолончели — А. Любимов, Г. Кремер, Ю. Башмет, Д. Ферштман) ● С10 28753 008 **Гимны для камерно-инстр. ансамбля**. А. Ивашкин (виолончель), Ю. Рудометкин (фагот), В. Барцалкин (контрабас), В. Часовенная (клавесин), И. Пашинская (арфа), В. Гришин, Н. Гришин (литавры, колокола) (+ Денисов: Камерная симфония — дирижер А. Лазарев)