

Современники  
о музыке  
Сергея Загния

Zagny Edition 2009

Critique 003-ru

© 2009 Sergei Zagny

## СОДЕРЖАНИЕ

О Сонате .....	2
О Метамузыке .....	4
О Магических звёздах.....	8
Рецензии, радиопередачи .....	9

## О СОНАТЕ

<...>

Композитор Сергей Загний, окончивший Московскую консерваторию в 1989 году, прошёл к этому времени короткий минималистский период, написав сочинения, ориентированные на опыт Арво Пярта и Терри Райли. Его знакомство с репетитивной музыкой началось, как в своё время и для Мартынова, с той же пьесы Райли «In C». Запуская плёнку с записью на магнитофоне, Сергей Загний спутал скорость воспроизведения и включил музыку вдвое медленнее, чем нужно. В таком варианте сочинение привело его в полный восторг и побудило к собственному творчеству. Позже, узнав о своей ошибке, Загний переслушал вещь Райли в нормальном темпе и сильно охладел к американскому минимализму. Отныне его поиски пошли исключительно в собственном, оригинальном направлении.

В 1990 году он закончил фортепианную Сонату — произведение, использующее принцип репетитивности на многих уровнях формы. Цикл из 17 — 25 пьес (точное число — по желанию исполнителя), организован связями полирондальности. 6 (7 или 8) пьес построены на разном материале, остальные представляют собой варианты. Сам по себе материал подчёркнуто прост, местами примитивен — в этом сказывается ориентация на минимализм как на искусство элементарных структур. Здесь нет намеренной аскезы, присутствует скорее ощущение, что «этого достаточно», благодаря чему становится возможным появление таких новых старых качеств, как «минималистская динамика» или «минималистский аффект».

Пьесы могут быть исполнены по-разному — с большим или меньшим количеством повторений паттернов внутри, длиннее или короче в несколько раз; есть варианты замены текста и окончания, вплоть до того, что могут быть полностью выпущены три заключительные пьесы, а это коренным образом изменит драматургию и итог цикла. Автор как бы не дорожит собственными выводами. «Истина не всегда бывает только одна», — замечает он. Отсутствует сама возможность для существования «жёсткого» текста, определённого выбора между двумя различными логиками «пребыванием» и «развитием», сочетанием которых питается фабула Сонаты. Параметры, традиционно противоположные, здесь не противопоставляются. Баланс статики и динамики в разных исполнениях может быть различен, и победе одного из качеств не придаётся значения. Они не равнозначны, но равнозначно приемлемы. Такого рода интегративное мышление принадлежит, видимо, к этапу, отчасти полемичному по отношению к предшественнику-минимализму, озабоченному прояснением лишь одной стороны музыкальной логики. Звуковысотная модальность продолжается в хроматике. Репетитивность, употребляемая повсюду, также пластична: она может работать и на «развитие», и на «пребывание», а иной раз и от нее самой совершается отступление.

Сергей Загний избегает любой конструктивной однозначности и не стремится к поиску единственно точных ответов, исключая противоположные по смыслу. По его собственным словам, «эта музыка уходит на более низкую ступень по сравнению с венскими классиками», она существует как бы до размежевания форм, разные принципы в ней находятся в синкрезисе. Слова Бетховена о том, что если два варианта одинаково хороши, то ни один из них не годится, ещё не сказаны. Это не высокоорганизованная биологическая материя, имеющая единственный, наиболее совершенный вариант и не допускающая трансформаций. Она подобна камням и низшим животным: камень можно дробить, червяка можно разрезать пополам, и он останется червяком. Такой подход близок также минималистской идее «не-произведения», которая в Сонате скрещивается с «умирающей и дискредитированной европейской традицией *Opus-Musik*, которой еще можно таким образом продлить жизнь» (С. Загний). Возможно, именно этот гибрид и символизирует один из наиболее жизнеспособных принципов существования композиторской мысли в современной музыкальной ситуации.

<...>

*Пётр Поспелов. «Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки». Журнал «Советская Музыка», 1992.*

## О МЕТАМУЗЫКЕ

За время подготовки этой книги к изданию в музыке произошло два знаменательных события, имеющих самое прямое отношение к обсуждаемым здесь проблемам. Речь идёт о двух произведениях — о «Prayers and Dances» (2001) Антона Батагова и о «Metamusica» (2002) Сергея Загния. «Prayers and Dances» — это «документальная» музыка, т.е. традиционная буддийская музыка, записанная Батаговым в монастырях и храмах Непала и представленная им в качестве «документа» на двух компакт-дисках. В основе «Metamusica» лежит текст Вариаций Веберна (opus 27), из которого Загний исключил всё то, что обозначает звуковысотность, и оставил только штрихи, динамические оттенки, темповые обозначения и паузы. Здесь не место вдаваться в подробный анализ этих произведений. Следует указать лишь на то, что и в том, и в другом случае производятся некие манипуляции с уже существующим, вполне сформированным материалом; и в том, и в другом случае имеет место беспрецедентное самоустранение фигуры композитора. Это самоустранение осуществляется столь радикальными методами, что оба произведения оказываются за пределами композиторской музыки и намечают какую-то новую, неизвестную сферу музыкальной деятельности. Пока что мы не можем сказать, что это за сфера и какова её природа. Мы можем сказать лишь то, что появление таких произведений, какими являются произведения Батагова и Загния, не оставляет никаких сомнений в том, что время композиторов уже прошло.

*Владимир Мартынов. Из книги  
«Конец времени композиторов». Москва, 2002, с. 272.*

Понимание авторства иногда вовсе исключает форму концерта. К особого рода концептуальным проектам относится «Метамузыка» (2001) Сергея Загния. Её скорее можно представить среди графических книг Ильи Кабакова, нежели на академической сцене, а вернее — где-то неподалеку от «Лекции о Ничто» Кейджа. Эта ассоциация напрашивается сама собой, так как вместо звучания музыки предлагается разглядывание нотного текста и комментариев к нему, а также ко всему происходящему. В качестве музыкального текста визуально (и только так) демонстрируется препарированная партитура Вариаций ор. 27 А. Веберна: из неё удалён звуковысотный параметр, все остальные сохранены. Так что оригинал почти сразу же узнаётся. Фортепианный опус Веберна, произведение знаковое для XX века, одним жестом превращён в опус поставангардный, — жестом, который интертекстуально приблизил его к другому тоже знаковому произведению XX века, а именно «4:33» Кейджа, — это и есть авторский концепт. Это и есть собственно авторский текст.

Веберн «прочитан» в духе Кейджа. Но это только одна половина опуса. Вторая — собственно его исполнение — перформанс. Им является другой, уже в полном смысле авторский текст в виде комментария к первому. Вот его фрагмент:

«Исполнение будет состоять в том, что партитура, страница за страницей, будет отображена на экран. По-видимому, визуальная форма — единственная возможная форма исполнения этой музыки. В партитуре 9 страниц, не считая титульных листов. В конце я предполагаю показать также один фрагмент из другой партитуры другого автора [первая страница оригинала Веберна — М.К.] <...> Сочинение связано с Кейджем и с некоторыми актуальными, как мне представляется, проблемами современной музыки (которые сейчас уже несколько другие, чем во времена Кейджа). Темы, затронутые в “Метамузыке”»...

Далее автор набрасывает список тем, как бы на выбор, приглашает аудиторию, выбирая, включиться к действию. Некоторые из тем — цитаты, коллажи, интертекстуальные версии, отсылающие к другим знаковым текстам. Мы видим, как автор «сочиняет» публику, подсказывая, как всё это трактовать. Вспомним приведённую выше мысль Поспелова о том, что подлинный текст произведения содержится не в нотах, а в диалоге со слушателем, с его

культурной памятью. Загний о том же. Приглашение к диалогу вводится в вербальный текст произведения. Продолжим цитату (выборочно). Итак, «темы, затронутые в “Метамузыке”:

- взаимоотношение моделей и подходов;
- проблема авторства;
- звук и тишина;
- язык и выражение;
- эйдосы и воплощения;
- концептуализм и минималистическая редукция: вместо работы с материей — работа непосредственно с понятиями или эйдосами;
- Веберн — маэстро тишины;
- интертекстуальные связи;
- 4:33 — пространство, заключённое в рамку;
- Кейдж — мастер тишины;
- парадигма авангардизма и прогрессизма;
- Булез — молоток без мастера;
- Обэриуты: страстное желание избежать фальши;
- возрождение шутовства как социальной институции в мире тотальной экономики и политкорректности»...

<...>

Уже в первых хеппенингах Кейджа триада «автор-исполнитель-публика» начала разрушаться, а концерт превратился в акцию, событие. Но когда автор становится пост-автором, анонимом, а исполнитель — уже не посредник, а соавтор, то и публика исчезает. Нет автора — нет и публики.

В обстановке неконцертной слушатель становится участником условленной ситуации, в ней задаётся модус поведения и восприятия. Всё вместе есть материал для композитора, предмет творчества. Такая ситуация призывает не к сопереживанию, как на концерте, и апеллирует она не к публике. Она напоминает, скорее, обряд, например свадьбу, где нет зрителей, а есть участники и свидетели события. Если происходящее — не концерт, а событие (иногда экзистенциальная акция), то призванный так или иначе включиться в него слушатель становится его участником, даже соисполнителем. А в чём-то и его коллективным соавтором. Что делает слушатель-зритель на перформансе «Метамузыка» Загния? — Импровизирует. Всякий текст, открытый для интерпретаций, каковым является и «Метамузыка», подразумевает элемент случайности. Тем самым автор рассчитывает на участие аудитории, провоцирует её на сотворчество, что подкидывая «темы» для дорисовывания смысла, создаёт активный интертекстуальный фон. При этом совместно сотворённый текст не будет окончательным. Нелишне вспомнить, что в этом музыкальном произведении не прозвучало ни одной ноты. Один смысл. Метамузыка.

*Маргарита Катунян. Из статьи «Между концертом и мультимедиа: к проблеме новой исполнительской ситуации». Музыкальная академия, 2004, № 2, с. 82 — 83.*

Быть может, однако, «закончилась» не музыка как таковая, а лишь исчезают её новоевропейские концептуальные основы, и прежде всего — оригинальное авторство? Быть может, по аналогии со «смертью автора» в литературе и пришедшим на смену ему «скриптором» (*Р. Барт*), на манер средневекового спекулятивного философа цитатно комбинирующим созданные вербальные тексты и их элементы, наступает также и «смерть европейского субъективизма, проявляющаяся как конец времени композиторов» (*В. Мартынов*)? Затрагивая этот животрепещущий вопрос, *Л. Казанцева*, наоборот, настроена оптимистично: ей «прощание с автором... кажется преждевременным. Он жив, но изменился и

он сам, и способы его художественного обнаружения, и его место и роль в художественном опусе»<sup>1</sup>. Конечно, чья точка зрения окажется верней, покажет время, но очередным прецедентом продвижения далеко в сторону от традиционной для Нового времени оригинальной композиторской музыки стала, например, «Metamusica» op. 27» (2001) С. Загния с положенным в её основу текстом фортепианных Вариаций op. 27 А. Веберна — скрупулёзно точным копированием всех его пауз, темповых предписаний, артикуляционных и динамических обозначений... и столь же абсолютным вычетом всей звуковысотной стороны.

Сопоставляя это произведение с другим — «Prayers and Dances» (2001) А. Батагова в виде представленной на двух компакт-дисках «документальной» записи традиционной буддийской музыки монастырей и храмов Непала, — В. Мартынов замечает, что «и в том, и в другом случае производятся некие манипуляции с уже существующим, вполне сформированным материалом; и в том, и в другом случае имеет место беспрецедентное самоустранение фигуры композитора. Это самоустранение осуществляется столь радикальными методами, что оба произведения оказываются за пределами композиторской музыки и намечают какую-то новую, неизвестную сферу музыкальной деятельности»<sup>2</sup>. Однако с наших теоретических позиций о концептуальных основах новоевропейской музыки — Авторстве, Тексте, Дискурсе и Концерте — существенному переосмыслению подвергнута не только первая из них. В случае с «Metamusica» под удар ставится и Дискурс. Есть ли он здесь, о чём ведётся, что означено этим опусом? Потенциально «op. 27» С. Загния — «окно в Европу» со времён становления в её музыке тактометрической системы, «распахнутое» веберновским произведением как одним из итоговых результатов важнейших событий в её истории (на то он не «просто музыка», а именно «мета-музыка», что вслед за А. Веберном в «свёрнутом» виде несёт и ренессансную полифоническую технику, и хроматическое мотивное варьирование на основе темперации баховской эпохи, и позднеромантическую тончайшую экспрессию фортепианного звука, и, конечно, саму нововенскую «атональную» додекафонию), но, с другой стороны, такой разговор «со всем», до бесконечности расплывшимся в своей звуковысотной неконкретности, в итоге означает музыкальный Дискурс... «ни о чём». И, похоже, «ни с кем», поскольку ведётся тишайшем внутреннем пользовании-чтении, исключительно «про себя»: ведь сомнительным, если не всецело невозможным, становится наличие и ещё одной концептуальной основы новоевропейской музыки — Концерта (от недоумевающего вопроса пишущего данные строки — как исполнять это сочинение? — С. Загний, естественно, решительно отмахнулся: «это — проблема самого исполнителя, которая меня вообще не касается»). Так не окончилось ли в «op. 27» вместе с музыкой также и её звучание, а остался один только молчаливый иероглиф — Текст, впрочем, «автору» принадлежащий менее, чем наполовину?

Подобного рода тотально-виртуальные «игры» в авторство, с потенциально всеохватными и в то же время интонационно никак не обозначенными в произведении смыслами, кажется, действительно приближаются к той черте, за которой заканчиваются владения содержательной парадигмы новоевропейской музыки, более 400 лет незыблемо покоящейся на указанном четырёхстороннем фундаменте. Хотя ещё неизвестен ответ на вопрос, исчезнет ли она вообще или будет просто мирно сосуществовать с каким-то пока малопонятным, но уже вырисовывающимся иным способом музыкального мышления, само смутное обозначение в начале XXI века верхней исторической границы её безраздельного господства призывает нас сделать некоторые выводы.

*Андрей Кудряшов. Из книги  
«Теория музыкального содержания».  
Санкт-Петербург — Москва — Краснодар, 2006, с. 416 — 418.*

---

<sup>1</sup> Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. Москва, 1998, с. 154.

<sup>2</sup> Мартынов В. И. Конец времени композиторов. Москва, 2002, с. 272

Небезынтересно, что независимо от Сильвестрова и параллельно с ним идеи метамузыкального сознания разрабатывает и Сергей Загний. И у Сильвестрова и у Загния есть произведения с практически одинаковым названием — «Metamusik» у Сильвестрова и «Metamusica» у Загния, однако, несмотря на одинаковость названий, эти произведения кажутся абсолютно противоположными друг другу. В основе произведения Загния лежит нотный текст Вариаций Веберна для фортепиано ор. 27, из которого исключены все ноты, т.е. Исключено всё то, что обозначает звуковысотность, и оставлены только штрихи, динамические оттенки, темповые обозначения, указания педали и паузы. Таким образом, Загний довёл до предела идею метамузыкального сознания, ибо у него мы имеем дело с чистой метамузыкой, с метамузыкой самой по себе. Это некий потенциальный смысл нотного текста, которого нет. Здесь можно говорить об атрибутах высказывания и выражения без самого предмета высказывания и выражения, но можно говорить и о том, что то, что мы называем атрибутами, на самом деле и является самим высказыванием и выражением, и что вне этих так называемых атрибутов ни о каком высказывании или выражении не может быть и речи. Во всяком случае, здесь разворачивается достаточно тонкая игра взаимоисключающих возможностей смыслообразования, отсылающих к проблематике «Чёрного квадрата» Малевича и «4'33"» Кейджа.

*Владимир Мартынов. Из книги  
«Зона Opus Posth или рождение новой реальности». Москва, 2005, с. 134.*

## О МАГИЧЕСКИХ ЗВЁЗДАХ

Был (11 ноября) на акустическом перформансе *«Магические звёзды» Сергея Загния*.

Композитор сам его и исполнил. Действие происходило в театре «Школа драматического искусства», в восьмигранном зале. Акустика весьма неплохая.

Перформанс состоял из миниатюр. Миниатюры организованы в большой цикл. Исполнение адекватно и непринуждённо передавало замысел.

Образных аналогий возникло две:

Китайская Книга перемен,  
Хорошо темперированный клавир Иоганна Баха.

***Ну да, мы подошли к новому ощущению жизни и искусства.***

И вот ***Сергей Загний***, почувствовал это. Он представил нам систему вариаций начальных мелодий и ритмов, что возникают в нашем сознании, когда мы начинаем движения и жесты или приступаем к говорению.

Не то, чтобы роль и смысл Книги перемен и Хорошо темперированного клавира исчерпаны. Нет. Но теперь они уже ориентированы в прошлое, в пережитое. А произведение ***Загния*** — в будущее.

***Мы стали современниками необыкновенного явления.***

Спасибо ***Сергею***, показал нам некоторые его музыкальные грани. И в этом — радость.

Обидно работающим с текстами — невозможно нам добиться той пластичности материала, что под силу лишь художникам и композиторам, их мастерству.

Но, может быть, и здесь отыщутся свои ходы?

Кто знает?

*Михаил Вяткин. [О перформансе 11 ноября 2009 года.]*

*Живой журнал, 13 ноября 2009.*

<http://m-vyatkin.livejournal.com/39391.html>

Дорогой Сергей! выполняю обещание написать про ваш перформанс тогда. Мне очень понравился ваш образ с собиранием мусора современными композиторами после «бомбардировки» Кейджем и компанией! Это очень здорово и наглядно.

Для меня важна эстетическая событийность на глубинных уровнях, и в вашем исполнении «Звёзд» тогда эта событийность присутствовала. Она произошла, на мой взгляд, через «улёт» музыки со скоростью света в конце. Со временем вспоминаю об этом событии всё более и более как о важном и мощном.

Получилась очень «продвинутая» вещь.

*Андрей Монастырский. [О перформансе 11 ноября 2009 года.]*

*Из письма от 7 декабря 2009*

## РЕЦЕНЗИИ, РАДИОПЕРЕДАЧИ

Вы слышите сейчас отрывок записи, сделанной на музыкальном фестивале «Альтернатива». Этот фестиваль, который прошёл в Москве в конце прошлого года, был посвящён современной музыке. На нём были представлены сочинения известнейших композиторов, с чьими именами сейчас ассоциируются самые интересные и значительные открытия в современном мировом музыкальном искусстве — Стив Райх, Мортон Фелдман, Александр Рабинович, Владимир Мартынов, Николай Корндорф... Но среди их произведений, вызвавших закономерный интерес у очень образованных и требовательных слушателей фестиваля «Альтернатива», не прошло незамеченным и сочинение молодого композитора, дебютанта большой концертной сцены Сергея Загния. Его сочинение, фрагмент которого сейчас звучит, исполняется тремя пианистами на трех фортепиано и носит весьма простое и безыскусное название — «Бесконечное что-то еще».

Советская музыка, как и музыка любой другой страны, была и остаётся весьма неоднородным явлением. И, конечно, в ней, как и в музыке любой другой страны, существует так называемое левое течение, к которому, безусловно, относится герой нашей передачи, композитор Сергей Загний, и которое объединяет очень разных композиторов, склонных к художественному новаторству и эксперименту.

Это течение иногда не вполне правильно называют авангардистским. Не вполне правильно — потому что авангард, как определённый этап в развитии музыкальных направлений, по существу, отжил свой век. В 60-е — 70-е годы представителями нашего авангарда по праву считались такие замечательные авторы, как Шнитке, Губайдулина или Денисов. В последнее время они стали признанными мэтрами мирового музыкального истеблишмента, их творчество, увы, покрылось академической пылью, а сочинения стали образцами иногда очень хорошего и профессионального, но консервативного стиля.

Однако во второй половине 70-х годов в левом течении советской музыки появилось новое поколение композиторов. Они столь же резко противостояли официальной музыкальной политике, как и их старшие коллеги авангардисты, но музыка этих авторов — таких, как Сильвестров, Пярт, Мартынов или Корндорф — была совсем иной. Общим качеством их произведений был отказ от излишней переусложнённости и напряжённости авангардистской музыки, от её индивидуалистических предпосылок.

Композиторы 80-х годов вновь открыли простейшие основы тональности и гармонии, вновь обратились к классике и к фольклору — обратились, конечно, на новом уровне, обогащённые всеми открытиями авангарда и без сожаления от них отказавшиеся. Этим композиторов можно назвать поставангардистами — то есть теми, кто не прошел мимо авангарда, а глубоко изучил его опыт и его открытия, но затем двинулся к иным горизонтам искусства.

Сергей Загний, отрывок из «Пьесы с гаммами и паузами» которого вы только что слышали, является поставангардистом относительно молодого поколения. Ему тридцать лет, он недавно окончил Московскую консерваторию. В его активе симфонические и камерные сочинения, фуги, каноны, этюды и — новый жанр, заимствованный из карточных игр — расклады, много произведений для органа — инструмента, на котором работали кумиры Сергея Загния Иоганн Себастьян Бах и Самуил Шейдт, а также музыка для театра и для фильмов параллельного кино.

Во время учёбы в Консерватории Сергей Загний писал музыку, в которой чередовалось влияние авангардных и поставангардных авторов — таких, например, как Альфред Шнитке и Арво Пярт. В то же время он много изучал музыку барокко, делал с неё, как он сам выражается, «стилистические копии», написал также большую теоретическую работу, в которой обобщил свои открытия в области строгой полифонии.

В своих последних сочинениях Сергей Загний стремится к такой степени ясности и простоты, которая на первый взгляд может показаться пустотой и примитивностью. Многих это шокирует, других приводит в изумление. Его многоопытный педагог по специальности, композитор

Леман так говорил о своём ученике: «Сережа Загний уходит на охоту без ружья, без патронов, без компаса и даже без перочинного ножика. Возвращается — с полными руками добычи».

Сегодня вы сможете познакомиться с одним из последних трофеев Сергея Загния — Сонатой для фортепиано.

Это сочинение состоит из множества отдельных частей. Если играть их все, то наберётся 25 (а в обычной сонате их, как правило, бывает три). Я сказал «если играть их все» потому, что исполнитель может этого и не делать: здесь композитор предоставляет ему значительную свободу выбора. Всё произведение строится как система возможных вариантов, или, как говорит автор, «пучок путей, пучок возможностей».

Это связано, в первую очередь, с ключевой проблемой, которая стоит сейчас перед всей мировой современной музыкой. Динамика или статика, развитие или пребывание, стремление или покой — вот основные оппозиции, в споре между которыми рождается и обретает форму любое музыкальное произведение. В музыкальном искусстве нашего времени этот спор приобрёл особую остроту. Вся классическая европейская традиция основана на динамике, развитии, диалектике. С другой стороны, многие виды фольклора или восточной музыки, по новому открытые в XX веке, основываются на статических формах, на представлении о неизменности мира, незыблемости иерархий и постоянстве циклических процессов.

Авангардная и поставангардная музыка, как правило, выбирала лишь один из этих принципов, начисто отвергая другой. Как и многие другие современные композиторы, Сергей Загний стремится удалить эти противоречия, найти новые возможности соотношения статики и динамики, оптимальный баланс развития и покоя, при котором могла бы родиться жизнеспособная музыкальная форма. По замыслу автора, этот баланс может быть разным при разных исполнениях Сонаты, и разным может оказаться результат. «Пучок путей», который держит в своих руках пианист, предоставляет ему возможность менять длительность и структуру произведения, находя оптимальное соответствие для каждого «здесь» и каждого «сейчас», что было бы невозможно при традиционном жёстком нотном тексте, изменяя баланс иной раз в сторону беспокойного стремления, иной раз — в сторону счастливой неподвижности. «Истина не всегда бывает только одна», — замечает автор Сонаты.

Естественно, к исполнителю такого произведения предъявляются совершенно особые требования. Он должен быть соавтором, а не только интерпретатором, чутким барометром, определяющим волю мгновения. Вы услышите Сонату Сергея Загния в исполнении Антона Батагова, молодого пианиста, много играющего современную поставангардную музыку. Сергей Загний считает его идеальным исполнителем своих произведений.

О драматургии своей Сонаты он считает важным добавить следующее: Представьте себе развёртывание психологического состояния в этой Сонате в виде плавной кривой: она вначале восходит, входя в область радости и тепла, затем нисходит, опускаясь в область холода и печали, затем восходит вновь — на этот раз очень энергично, — улетая в сферу «трансцендентного».

Прощаясь с вами, я выражаю надежду, что у вас дома сейчас тихо и вы настроены на внимательное вслушивание в эту обманчивую простоту современной музыки. Антон Батагов исполняет Сонату композитора Сергея Загния.

*Пётр Поспелов. «Новые имена. Сергей Загний (текст радиопередачи)».  
Радио «Орфей», 5 мая 1991.*

**Концертные циклы, организаторами которых выступают сами композиторы, всегда особенно интересны. Очередное собрание серии «Творческая молодёжь в музее Фёдора Ивановича Шаляпина» прошло под руководством Ираиды Юсуповой. <...>**

Центральным эпизодом собрания в Музее Шляпина стала премьера Электронной композиции № 3 (Korg-Music) Сергея Загния — одночастное произведение длиной 45 минут, принципиально чуждое внешнего разнообразия, герметичное и возвышенное — своего рода крайность рыцарского отношения к искусству и феодального — к слушателю. Материалом для Korg-Music послужили звуки неисправного лампового тонгенератора, виртуозно обработанные на сэмплере. Это в глазах знатока дополнилось необыкновенным и сложным, как на большом гобелене, богатством ритмических узоров. Как, видимо, и было задумано, привычная ко всему вернисажно-концертная публика оказалась в особой атмосфере ритуала для посвящённых <...>.

Композиция была представлена в обрамлении двух экспериментальных фильмов: Сергей Загний был автором музыки к лирически откровенному, хотя и не лишённому автоиронических черт «женского искусства», фильму Веры Алейниковой «Бабочка», он также участвовал в сочинении партитуры «Истории любви Николая Берёзкина» (об этой картине братьев Алейниковых „Ъ“ писал 6 марта). Концерт стал неофициальной данью памяти недавно погибших Веры и Игоря Алейниковых.

<...>

*Пётр Поспелов. «Музыкальная панорама: от масонов до алкоголиков».  
Газета «Коммерсант-daily», 21 мая 1994, с. 14.*

Russian composer Sergei Zagny held an electro-acoustic concert Wednesday in the Choral Room in the Music Building as part of the Wednesday Recital Series class.

Zagny's instruments consisted of a pipe organ, baby grand piano, mixing board with microphone, prepared piano (a piano with different objects placed on the strings for different sound effects), tin cans, percussion and television.

"The concert had four parts: The first was the music I completed when I was 17 or 18 years old. It is in the style of Bach," said Zagny.

He was referring to the different selection he played on the pipe organ.

He played in the polyphony style; his left hand played one tune, his right hand played another, and the two tunes complimented each other.

"The second part of today's performance was Piano piece No. 1," he said.

Zagny explained that this particular piece was only one page, but could be performed in any length.

"It could go for 24 hours or 3 minutes."

"The third piece of today's composition is piano piece 4A and also some experiment on a microphone," said Zagny.

In this position of the concert, Zagny played a piano composition over a stereo system, while improvising with different sounds through a microphone.

Such sounds were made by blowing into the microphone, making sounds with his mouth, rubbing the microphone over his sleeve and hitting different areas of a Pepsi can.

"The last part of today's concert is whole improvised," Zagny said.

This part of the concert consisted of the prepared piano, cans of variable sizes and the Doira (three, round, flat drums of different sizes, the equivalence of tom-toms).

Zagny ended the concert with a short video, which showed an audience waiting for his performance to begin.

"Basically, you, the audience, was watching an audience," said Dr. Samuel Magrill, associate music professor.

Zagny was able to come to UCO, because the Theremin Institute in Russia selected 10 Russian composers to come to the United States for two weeks.

The composers spent two days in New York and were then dispersed throughout the country.

UCO is the only university in Oklahoma to host one of the composers.

*Jason Webb. "Making beautiful music together? Russian composer uses unique sounds, instruments to experiment with music". "The Vista", newspaper of the University of Central Oklahoma, November 1, 1994, p. 13.*

Культурный центр «Дом», Благотворительный Резервный фонд и агентство «Длинные руки» провели презентацию новых компакт-дисков: Сергея Загния «Соната», Владимира Мартынова «Гимны» и Александра Бакши «Умиравший Гамлет». Диски выпущены в рамках мегапроекта «Заповедник нерыночных ценностей».

<...>

Загний принадлежит к самым парадоксальным композиторам — он может записать произведение нотами, а может просто описать его словами; может прочитать его как ряд чисел, а может произнести его как ряд нот. Его «Электронную музыку № 5» исполняет компьютер. Пианист в это время может изображать игру на рояле, может сидеть сложа руки. На сей раз руки композитора летали над клавиатурой, едва поспевая за звуками, а затем, словно устав от погони, красиво продирижировали финал. Зато свою Сонату для фортепиано — образец раннего минималистского письма — автор честно сыграл сам, чем вызвал ностальгические чувства по 1990 году, когда она была написана.

*Маргарита Катунян. Из статьи «Закрытие музыкального фестиваля "Альтернатива-2000"». Сайт [www.itogi.ru](http://www.itogi.ru), Дневник искусств, 28 мая 2000.*

Будь помидоры как баклажаны, обложка этого диска являла бы идеальный цвет кетчупа — синтетического, острого, питательного. Академически настроенный музыкант скажет: это же одна приправа! где тут тематическое мясо, где картофель свободного развития?

Нету. Загний любит работать с элементами (так и хочется сказать «мировой музыкальной культуры», но это будет уже название произведения совсем, совсем другого автора), которые всегда считались бросовым материалом, проходными местами. В них нет «индивидуальности», но как раз это и привлекает Загния. В Сонате (1990) секвенции, как гигантские беспозвоночные, достигают длины рояльной клавиатуры. («И увидел Иаков лестницу на небо; и вот, ангелы всходят и нисходят».) К концу 25-частного сочинения они становятся всё менее примитивными. Им контрастируют медленные разделы, стилистически, совершенно неопределимые в своей изысканной простоте — то ли Чайковский, то ли то ли «пионерская зорька». Игра Батагова исключительно стильна. Не то молоточково-клавирная, не то (некоторым образом) безличная, она превосходно попадает в цвет синего кетчупа из гипотетического овоща.

Широкие парадные лестницы Сонаты резко оттеняются микроскопическими лесенками Электронной музыки №5 (1995), она же Фортепианный концерт. Неестественность звучания MIDI-рояльного тембра тут ловко используется, чтобы обострить механистичность движения. Это, собственно, не электронная музыка в её академическом варианте, а блестящая MIDI-фантазия для робопианиста. Не приходится сомневаться, что супервиртуозность игры сего кадавра строго расчислена Загнием, который любит с помощью вычислений создавать эффект загадочной упорядоченности.

«Соната, восстановленная по фрагментам, порядок которых утерян» (1998) — великолепная реприза предыдущей Сонаты. Она сделана из её звукового материала. Тут упомянутые лестницы Иакова (в исполнении и Батагова, и компьютера) разнообразно перекрещиваются,

трансформируются. Создаётся образ открытого музыкального пространства. Этакого высохшего соляного озера, идеальной равнины, на которой снуют рояльчики, ставя рекорды скорости.

Устремлённость всех трёх сочинений переходит уже порог живого порыва и становится метафорой самого движения. Электроника означает безграничность возможностей: рук у пианиста сколько угодно, играют они сколь угодно быстро. Нет ни гармонии, ни там полифонии всякой. Нету кулинарии. Отсутствует самоограничение, всегда считавшееся кулинарной основой творческого процесса. И это — очевидно осознанный выбор автора. Что, пожалуй, и впечатляет в последнем счёте, когда ухо свыклось с «самой музыкой».

*Борис Филановский. «Загний. Соната, Электронная музыка №5, Соната, восстановленная по фрагментам, порядок которых утерян (Long Arms Records, CD, 2000)». Интернет 24 октября 2000.*

**Институт Pro Arte представил в стенах Музея истории Санкт-Петербурга (Петропавловская крепость) второй концерт проекта eNsemble — «Пустота в клетку». Клетка — в честь американского классика музыкального авангарда Джона Кейджа (John Cage). Пустота — в честь замешанной на буддизме художественной идеологии, которую он исповедовал.**

Зал был переполнен: новый проект становится модным, и из любопытства к нему многие готовы терпеть причуды актуального музыкального искусства. Среди объявленных на сезон программ eNsemble «Пустота в клетку», пожалуй, кажется самой радикальной. В роли Джона Кейджа выступил московский музыкальный критик Пётр Поспелов, исполнивший написанную Кейджем в 1959 году «Лекцию о Ничто». Лекция эта — не теоретическая работа и не художественная проза, а полноценный продукт композиторского дара и техники Кейджа. Хотя воспользовался он в ней не нотами, а словами. По авторскому допущению «Лекция» может исполняться одновременно с любыми другими его сочинениями. В eNsemble решили не отказываться от этой возможности, и пока Пётр Поспелов, взобравшись на высокий постамент, безмятежно читал о Ничто, у его ног четверо музыкантов играли части просто Струнного квартета (1950) и струнного квартета «Four» (1988). В первом всё как положено: в нотах — все ноты, которые музыкантам надлежит сыграть. Во втором лишь пунктиром намечена стратегия, осуществить которую Кейдж, как и во многих своих поздних опусах, доверяет исполнителям. Удивительно, что эти контрастные по смыслу тексты музыкантам eNsemble (Матвей Лапин, Влад Песин, Рустик Позюмский, Кирилл Евтушенко) удалось свести к общему знаменателю. Вышло, что и там, и там движение музыки заключается в смутном и трудном поиске благозвучия. Которое то брезжит случайно стройным аккордом или унисоном, то вновь исчезает в умиротворённом тихом разном реплик и сиплом трении смычков. Квартетный Кейдж, конечно, хорош и сам по себе, но в данном случае он не столько отвлекал внимание от «Лекции», сколько «подгонял» вгоняемых ею в транс. Сама же «Лекция о Ничто» действительно ни про что. Она смонтирована из псевдотеоретических, псевдобиографических, псевдомиросозерцательных, псевдориторических пассажей — иногда смешных, чаще спокойно-бесстрастных. Около 40 минут звучат слова, осмысленные порознь, довольно осмысленные в предложениях и абзацах, но не более того. Никакого цельного смысла. Цель — освоить кусок времени: «Если нет вопросов, то нет и ответов. Если есть вопросы, тогда ответы тоже есть, но окончательный ответ сводит все вопросы к абсурду, хотя до того они выглядели очень умно (даже умнее ответов)». Не это ли идеальная «чистая» музыка? Руководитель eNsemble Борис Филановский провозгласил Кейджа музыкальным Буддой. Таким образом, московский композитор Сергей Загний, которому отдали вторую половину концерта, попал на роль кейджевской инкарнации. В его Симфонии № 2 полтора десятка музыкантов играли, ориентируясь на словесную партитуру. Эта партитура больше всего похожа на музыковедческий анализ некоего гипотетического произведения. Исполнители читают анализ

и по этому рецепту «воссоздают» текст. Получается симфония каждый раз по-разному, в Петербурге она явно удалась. Финалом стал видеофильм «Очистки», в котором на музыку Загния положен видеоряд художниц Нины Котёл и Маши Чуйковой. На экране — меланхолически плавающие в воде узоры из овощной кожуры. За кадром — разрезаемая звуком ножа или тёрки нежная фортепианная пьеса. Кода — мощные торжествующие раскаты булькающего в микрофон кипятка.

*Кира Верникова, Санкт-Петербург. «Сорок минут Ничто».  
Газета «Коммерсант», 13 февраля 2001, с. 13.*

Организаторы Первого фестиваля перформанса имени Малевича не преминули воспользоваться тем, что в этом году день рождения автора «Чёрного квадрата» совпал с праздником Масленицы. Это идеально вписалось в творческую концепцию культурного центра «Дом», где любят соединять фольклор с художественным авангардом. Народный обряд на равных правах с мультимедиа-перформансом и как образец для него — что ж, именно это и предсказывал сам создатель супрематизма, когда говорил о роли примитива в новых системах искусства.

<...>

Три фестивальных дня носили названия «Праздник», «Академия» и «Демонстрация», и все три дня дворик возле «Дома» больше напоминал колхозный рынок в морозный день, чем конспиративную обстановку отечественных перформансов недалёкого прошлого. Но весело было почти как в классическую эпоху советского андеграунда — особенно в первый день, с танцами под духовой оркестр, голосистым пением фольклорного ансамбля «Народный праздник» и ряжеными, облачёнными в реконструированные костюмы эпохи русского кубофутуризма.

<...>

На второй день сутолока несколько поутихла, а в перформансах стали устанавливаться некие параллели с искусством Малевича. Необычные инструменты фигурировали в «Квадратной импровизации» Вячеслава Колейчука и Бориса Стучебрюкова: первый использовал квадратный оваллоид, то есть лист железа, певуче вибрирующий от соприкосновения с обычным смычком, второй — хитроумные звучащие инженерные объекты.

Старательно выполнила домашнее задание на тему «Чёрного квадрата» хореограф Наталья Фискель, поставившая танец одновременно под электронное сочинение Владимира Николаева и под видеоролик Анны Колейчук: в нём художница, она же автор идеи всего фестиваля, смоделировала шахматную доску в искривлённом, как радуга, пространстве. Группа Е69 сопровождала свой анархический панк-джаз видеосъёмкой музыкантов, прячущихся за чёрным квадратом, или, лучше сказать, в чёрном квадрате.

В мелодекламации «Появление героя» поэт Лев Рубинштейн излагал свои максимы внутри музыкальной структуры, которую композитор Владимир Мартынов выстроил из минималистических звуковых построений, подобных простым геометрическим формам Малевича. Сам Мартынов играл на рояле свой нескончаемый «Народный танец» — ещё одно подтверждение концепции происхождения «новой системы» из ритуального примитива.

Но центральным и, по большому счёту, единственным глубоким соответствием заявленной фестивальной теме стал перформанс «Кубомир и Супремзвук». Марк Пекарский и композитор Сергей Загний в конструктивистских костюмах Анны Колейчук (а-ля самурай, но с квадратом и кругом, взятыми с авторской обложки Малевича к «Новым системам в искусстве») сидели напротив друг друга и сосредоточенно подбрасывали кубики и шарики на маленьких подносах. Их стуки и удары подзвучивались сильной реверберацией; в результате из самых примитивных фигур складывалась сложноорганизованная «шумовая музыка».

<...>

*Дмитрий Ухов. «Квадратный блин комом. Московские художники решили, что идеи Казимира Малевича равно годятся для творчества и гулянья». Журнал «Эксперт», 5 марта 2001, с. 77.*

В московском культурном центре «Дом» прошёл трёхдневный «Фестиваль перформанса им. Казимира Севериновича Малевича», на котором выступили несколько десятков участников, попытавшихся развить идеи Малевича в форме музыкальных, пластических, видеографических и интерактивных перформансов.

— Мы захотели отметить 123 года со дня рождения Малевича фестивалем, который проходил бы раз-два-три дня, — говорит автор идеи фестиваля художник Анна Колейчук. — Первый день — «Праздник», то есть гулянье, балаган, кино того времени, чревоущители, тут как раз и Масленица: ведь Малевич взял свои идеи из фольклора. А кроме того, чёрный торт-квадрат, мода: необычные костюмы с отсылками к «Баухаузу», Татлину и авангардному искусству 20-х годов. Второй день — «Академия»: это как профессора с интеллектуально-иронической точки зрения рассматривают понятие перформанса. Третий день — «Демонстрация»: театрализованные галерейные акции, демократическое передвижение в пространстве и времени.

— Малевич поставил точку в понятии «живопись», — считает Анна Колейчук, — потому что в его время живопись выродилась в салон и как духовное искусство потеряла смысл. Но «Чёрный квадрат» — это не конец искусства, это тоннель, в котором одновременно существуют прошлое, настоящее и будущее. Он содержит в себе весь мир, это сгусток энергии. Мы ещё назвали наш фестиваль «Живопись после живописи» — то есть живописание живыми людьми. Люди становятся супрематическими элементами уже не на плоскости, а в трёхмерном пространстве.

Одним из таких элементов стал композитор Сергей Загний, которому было предложено сыграть композицию «Кубомир и супремзвук». Инструментарием стали объекты Анны Колейчук — тарелки в форме кругов и прямоугольников, по которым со стуком и звоном прыгали супрематические фигурки — кубики, шарики и пирамидки разного цвета и размера.

— Я решил, что моя супрематическая музыка будет состоять из столь же простых элементов, — говорит Сергей Загний. — Точка — одиночный удар, треугольник — три коротких удара, прямая — очередь повторяющихся звуков... Всё просто, минималистично и далеко от орнаментальности — как у Малевича.

Решающую роль в успехе «Кубомира и супремзвука» сыграл оригинальный дуэт исполнителей:

— Три месяца мы репетировали с Марком Пекарским, — рассказывает Сергей Загний, — а если серьёзно, то я накануне узнал, что Пекарский будет моим партнёром. Поскольку Пекарский — мэтр, полубожество, Бетховен и солист, то я решил придумать историю вроде эдиповой и, предупредив его, вступил с ним в соперничество, в войну. Я стал отнимать у него тарелки и кубики, пытаюсь подавить и вытеснить его волю. Но оказалось, что с Пекарским очень удобно сражаться. Он повёл себя как чуткий и красивый партнёр — борьба пошла не на уничтожение, а на выявление всего лучшего. Возник добрый и реактивный диалог.

Несмотря на мороз на улице и тесноту в «Доме», где зрители оккупировали каждый пяточок, замыслы организаторов почти целиком воплотились в жизнь. Балаганную атмосферу «опредмечивания и оквадрачивания всего и вся» задавали арт-куратор Виталий Пацюков и хозяин «Дома» Николай Дмитриев.

— Так танцевал народ во времена супрематизма, — заметил он после того, как композитор Владимир Мартынов собственноручно исполнил свой «Народный танец». А в интервью «Известиям» Николай Дмитриев добавил: — Проект не имел абсолютно никакого бюджета, иначе можно было бы пригласить участников не только из Москвы. Но всё же получился

хороший фестиваль про то, как московская художественная общественность любит, ценит и понимает Малевича.

*Пётр Поспелов. «Кубомир и супремзвук. Фестиваль перформанса имени Казимира Малевича». Газета «Известия», 27 февраля 2001, с. 8.*

5 сентября в Московской консерватории звучали сочинения Джона Кейджа (1912 — 1992) — экспериментатора и концептуалиста, творческие открытия которого оказали сильное воздействие на развитие не только американского, но и мирового музыкального искусства. 5 сентября композитору исполнилось бы 90 лет... <...>

<...>

<...> 6 сентября в конференц-зале Московской консерватории были прочитаны лекции Дж. Кейджа «О Ничто» и «О Нечто» (связанные с буддийской философией) — «ясные, лёгкие, весёлые и музыкальные», по точному замечанию А. Любимова. В первой из них даже присутствует комментируемая автором музыкальная структура, повторы материала, репризность и не менее музыкальные паузы... А 7 сентября состоялась научно-практическая конференция, в которой приняли участие К. Зенкин, Ю. Холопов, Д. Ухов, М. Дубов, А. Любимов, М. Переверзева, С. Загний и другие. Практической она была в первую очередь потому, что Сергей Загний предложил свой — композиторский — вариант прочтения кейджевских «4'33"» и представил собственное произведение «Метамузыка: 5'55"» (2001). В основе сочинения Загния — текст Вариаций для фортепиано А. Веберна, но без самих нот (все остальные атрибуты нотной записи — лиги, паузы, даже динамические оттенки и все веберновские ремарки — сохранены). Вначале публика в полной тишине созерцала слайды на экране — до того момента, пока не была показана прямая цитата из Веберна — последний такт Вариаций. Тут уж авторский замысел стал понятен, и аудитория не удержалась от смеха...

*Ирина Северина. «Пустые слова в тишине...». «Российская музыкальная газета», сентябрь 2002, с. 4.*

На фестивале «Территория» Теодор Курентзис музыкальный хозяин. Поэтому он там делает совсем что хочет. А хочет он больше всего двух вещей — старой музыки и новой. А промежуточной — той, что составляет мейнстрим, — не хочет.

Хотя слово «старая» совсем для него не подходит. Поскольку смысл именно в том, что обе музыки живые и бодрые: одна — вовсе не музей, а вторая — вовсе не вынужденная, общественно-полезная необходимость. И грани между ними подчас оказываются стёртыми, как, скажем, на первой его программе в рамках нынешней «Территории» под названием «Музыка без границ» (отчего-то состоявшейся в совершенно не подходящем для этого агрессивном, аляповатом и ограниченном пространстве Центра Павла Слободкина на Арбате).

Вообще, программы Курентзиса на любой «Территории» — это всегда его авторский, или, если хотите, кураторский проект. Ничего похожего — столь задиристого, закидонистого и одновременно профессионально убедительного — у нас больше не делается. По большому счёту, это новая эпоха для новой музыки, в первую очередь отечественной. Которая оказывается вдруг нужной, интересной, понятной, разной.

В этом году на «Территории» ожидалось её совсем много, но, судя по всему, из-за всеобщей божественной неорганизованности, получилось поменьше. Вместо двух опер одна, Алексея Сюмака. Вместо четырёх свежесочинённых частей моцартовского Реквиема, по сути дела, только две — Владимира Николаева и Сергея Загния. Но и того достаточно, чтобы делать оптимистические прогнозы по поводу надвигающейся моды на продукцию живущих среди нас

композиторов — по крайней мере, молодёжная, свезённая из провинциальных театральных учебных заведений аудитория «Территории» восприняла всё на ура.

Что касается оперы, то она намечена во второй порции музыкальной «Территории». А пока были представлены новинки от Бориса Филановского (того самого, что ведёт у нас колонки), Антона Батагова и Вольфганга Амадея Моцарта.

Моцарт, точнее, его Реквием — это такой спецпроект Курентзиса. Для начала нужно очистить это сочинение, которое, как известно, композитор не успел дописать, от всего, что в нём есть немоцартовского. Самый общепринятый дописанный вариант — его ученика Франца Ксавера Зюсмайра. Были и другие, не слишком успешно соревновавшиеся с версией Зюсмайра в стилистической достоверности.

Курентзис же никому ни в чём соревноваться не предлагал. Его идея — оставить аутентичный обломок 1791 года, надстроив его новыми, специально сочинёнными, отсутствующими у Моцарта каноническими частями, не скрывающими своей принадлежности к 2008 году. Пусть, наоборот, будет контраст.

Из двух самых ответственных композиторов — участников проекта до предела довёл этот контраст Загний, который закончил свой фрагмент (ему достался *Benedictus*) простодушными, светлыми хоровыми куплетами на шокирующем русском языке, где в жанре фольклорного духовного стиха изложил апокрифическую историю последних дней Моцарта. А что делать? Как-то ведь надо было выходить из этой заведомо проигрышной ситуации тягания с гением.

История с Реквиемом получилась какая-то по-архитектурному красивая. Но надо признать, возможна она была только при наличии невероятно гибких, ко всему открытых, на все готовых новосибирских коллективов Курентзиса — оркестра *Musica Aeterna* и хора *The New Siberian Singers*. Которые могут и Моцарта играть, и современную музыку, и до этого ещё два часа подряд в рамках мастер-класса «Зачем оркестру нужен дирижёр?» исполнять даже самые дикие желания людей из публики, вылезших на сцену ими подирижировать (среди таких была и я, можете посмеяться).

<...>

*Екатерина Бирюкова. «“Территория” Курентзиса».  
OpenSpace.ru, 9 октября 2008.*

Первое главное музыкальное событие «Территории» — Реквием Моцарта в авторской (незаконченной) версии с добавлениями, сделанными современными российскими композиторами, — стало не только амбициозным и эффектным по замыслу, но и многозначительным и не лишённым весёлости по исполнению.

Дирижёр Теодор Курентзис, инициатор проекта, известный своим пристрастием равно к хрестоматийной классике (часто исполняемой в непривычных, но зато аутентичных темпах и манерах), старинным редкостям и новейшим экспериментам, предпослал Моцарту две московские музыкальные премьеры. «Нормальное» питерского автора Бориса Филановского на тексты из сорокинской «Нормы» очаровало публику (а её было довольно много, и милиция мягко опекала подходы к Центру Павла Слободкина) свободными и всё же весьма строгими отношениями с литературным первоисточником, изящным стилем письма и тщательностью исполнения. Новосибирские подопечные Курентзиса — музыканты ансамбля *Musica Aeterna* — были хороши почти так же, как сам автор, в сложнейшей голосовой партии. Второе «предмоцартовское» сочинение в программе — «Человек, который стал радугой» Антона Батагова (почти часовое радужное мерцание аскетичных звуковых конструкций) — даже при недостаточном количестве репетиций было исполнено новосибирцами настолько

сосредоточенно, что послужило превосходным предисловием к последующей моцартовской игре. Хотя сам Батагов (лишь иногда позволяющий своей музыке, давно ставшей частью личной буддистской практики, выходить на публику), наверное, возражал бы против подобного утилитарного толкования.

Между тем для «нового» Моцарта как следует опустошённое воспринимающее сознание весьма полезно; так легче услышать его «как с чистого листа». Проект с самого начала сильно интриговал: и «первоначальным авторским» звучанием (то есть не в редакции Зюсмайра, в которой его знает классическая музыкальная традиция, и не в какой-либо другой из существующих редакций), и составом солистов (кроме прочих была заявлена прекрасная дама Симона Кермес) и составом «досочинителей» (как-то они выпутаются из этой истории). Недописанные или не сочинённые вовсе разделы траурной мессы было предложено восполнить Антону Сафронову (ученик Эдисона Денисова, активный автор на европейской сцене), Владимиру Николаеву (асомец, «электроакустик» и «альтернативщик» с очень индивидуальным и изящным выражением творческого лица), Сергею Загний (консерваторский педагог, строгий концептуалист, искусный мастер ренессансного, можно сказать, толка) и Анатолию Королёву (петербургский профессор, чья музыка играет на самых продвинутых питерских и европейских фестивалях).

Жанр представления был назван «Реквием Моцарта с фантазиями-комментариями». В реальности же прозвучал не только «незаконченный Моцарт», но и незаконченный «Моцарт с комментариями». То, что на сцене не было никакой Симоны Кермес, ещё отчасти компенсировала необъявленная Вероника Джиева. Отсутствующую же музыку Антона Сафронова и Анатолия Королёва (возможно, наиболее академично и серьёзно отнесшихся к своей задаче?) пришлось компенсировать самому Моцарту (в интерпретации Курентзиса, как водится, в зажигательных темпах), а также дирижёру лично — многозначительным в паузе взмахом рук.

А ведь Загний в сопроводительном тексте (который сам по себе просится в произведения искусства, а прочитать его можно на сайте фестиваля «Территория») предупреждал: «Писать Реквием, в особенности Реквием Моцарта, — все-таки не очень хорошая примета. Чем это закончилось для самого Моцарта — мы знаем». Для нового моцартовского проекта это закончилось некоей поэтической «незавершёностью». Антон Сафронов, не так давно сделавший реконструкцию 3-й и 4-й частей «Неоконченной» симфонии Шуберта и в данном случае оркестровавший написанную Моцартом начальную фразу «Лакримозы», продолжил её собственной интерпретацией канонического текста, но партитуру «продолжения» передал оркестру поздно. Не успели. Анатолий же Королёв, как говорят, и вовсе счёл свои комментарии неготовыми.

Зато бесстрашные «альтернативщики» со стажем, Николаев и Загний, сформулировали свои музыкальные мысли вовремя и отчетливо. К фрагментированному, отрывочному звучанию аутентичного Моцарта Николаев добавил изысканную и простую гармонию своего «Санктуса», лучистого и пряничного (насколько пряничной может быть внутренне изошённая музыкальная конструкция). И столь же (если даже не более) убедительно оправдал возложенное на него историей доверие композитор Загний. Точный и тонкий смысл этой работы (сформулированный в тексте так, что не хочется даже цитировать, лучше адресовать заинтересованного читателя к оригиналу, тем более что он доступен) здесь воплотился в чудную мелодию, проникновенную, простую, светлую и запоминающуюся песню о Моцарте. Которую хочется петь в одиночестве и в хорошей компании, под гитару и а capella, в ванной и в гостиной, на кухне и в прихожей, в дороге и в застолье, любимому ребёнку вместо колыбельной и себе любимому под утреннюю зарядку. Надо ещё сказать, что этот духовный стих о жизни и смерти, страшно пронзительной (как, собственно, и бывает в духовных стихах) истории известного заказа и его завершения поётся по-русски. И мы почти что подпеваем, одновременно остро ощущая то, что удалось почувствовать и сказать автору этого

комментария: пронзительную незавершённость — не только «Реквиема», но и самого Моцарта. А может быть, ещё и нашу собственную.

*Юлия Бедерова. «Наши все о нашем всё». Реквием Моцарта, досочинённый на фестивале “Территория”». Время новостей № 188, 10 октября 2008.*