

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

Детская музыка

рукописные материалы

1967-1987

Z
NGY
A

Zagny Edition 2010

Score 019a

© 2010 Sergei Zagny

SERGEI ZAGNY

Child's Music

manuscript originals

1967-1987

Z
NGY
A

Содержание

Contents

Предисловие.....	VI	● Foreword.....	XI
Тетрадь 1967-1968 гг.	1	● Book 1967-1968.....	1
Тетрадь 1970 г.	17	● Book 1970.....	17
Тетрадь 1971-1972 гг.	21	● Book 1971-1972.....	21
Тетрадь 1974 г.	33	● Book 1974.....	33
Тетрадь 1974-1979 гг.	49	● Book 1974-1979.....	49
Черновая тетрадь 1974-1976 гг.....	99	● Draft book 1974-1976.....	99
Черновая тетрадь 1975-1976 гг.....	111	● Draft book 1975-1976.....	111
Черновая тетрадь «Менуэт», 1975-1976 (?)	125	● “Menuett” draft book, 1975-1976 (?)	125
Черновая тетрадь «Трио», 1975-1976 (?).....	133	● “Trio” draft book, 1975-1976 (?).....	133
Черновик «Менуэт», 1975-1976 (?)	142	● “Menuett” draft, 1975-1976 (?).....	142
Черновик «Фрагмент VI», 1975 или 1976	144	● “Fragment VI” draft, 1975 or 1976	144
Черновик «Фуга от соль диез», 1976 или 1977.....	150	● “Fuga from G sharp” draft, 1976 or 1977	150
Черновик 2 «Фуга от соль диез», 1976 или 1977.....	151	● “Fuga from G sharp” draft 2, 1976 or 1977	151
Черновик «Канон от ре», 1976 или 1977	153	● “Canone from D” draft, 1976 or 1977	153
Черновик «Хорал», 1976-1978 (?).....	154	● “Choral” draft, 1976-1978 (?).....	154
Тетрадь «Вариации», 1979-1980	155	● “Variations” book, 1979-1980.....	155
Черновик «Соната (неоконченная)», 1979	158	● “Sonata (unfinished)” draft, 1979.....	158
Тетрадь «Сюита № 1», 1980.....	159	● “Suite No. 1” book, 1980.....	159
Тетрадь «Соната», 1980	171	● “Sonata” book, 1980	171
Черновик «Canon от си», 1979-1980	179	● “Canon from B” draft, 1979-1980	179
Черновик «Grave», 1980	180	● “Grave” draft, 1980.....	180
Черновая тетрадь «Сюита № 2», 1980	181	● “Suite No. 2” draft book, 1980	181
Черновик «Сюита № 2, IV», 1980.....	188	● “Suite No. 2, IV” draft, 1980.....	188
Черновик «Сюита № 2, III», 1980.....	189	● “Suite No. 2, III” draft, 1980.....	189
Черновик «Паруса», 1980.....	192	● “Voiles” draft, 1980.....	192
Черновик «Allegro moderato», 1980.....	194	● “Allegro moderato” draft, 1980.....	194
Черновик «Сарабанда», 1980	198	● “Sarabanda” draft, 1980.....	198
Тетрадь «Два вальса», 1981	199	● “Deux Valses” book, 1981	199
Черновик «Удивление», 1981.....	208	● “Surprise” draft, 1981.....	208
Черновик «Фугетта», 1985.....	210	● “Fughetta” draft, 1985.....	210
Тетрадь «Фугетта», 1985	213	● “Fughetta” book, 1985.....	213
Тетрадь «Фугетта (1976)», 1985.....	217	● “Fughetta (1976)” book, 1985.....	217
Тетрадь «Фантазия (1975)», 1987	221	● “Fantasia (1975)” book, 1987	221
Тетрадь «Вальс (1976)», 1987.....	227	● “Valse (1976)” book, 1987	227

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем издании представлены рукописи моих сочинений для фортепиано, созданных в основном между 1967 и 1981 годами. Первые пьесы были написаны, когда мне было 6 или 7 лет, а бóльшая их часть — до моего 21 года.

В 2009 году из этих пьес я составил сборник «Детская музыка» (Zagny Edition 2009, Score 019). По замыслу, из «Детской музыки» не должно быть до конца ясно, что это — музыка для детей или музыка, написанная ребёнком. У читателя-слушателя должна быть возможность представить себе и то, и другое. Поэтому в сборнике никаких прямых пояснений на этот счёт нет. Но вне «Детской музыки» комментариев не только допустим, но и желателен — им, в частности, и является настоящее издание.

В «Детской музыке» я старался располагать пьесы в хронологическом порядке. Но поскольку даты завершения некоторых пьес установить сейчас уже невозможно, то относительное положение пьес в сборнике может иногда несколько отличаться от хронологии.

В сборнике три больших раздела — «Музыка младшего возраста», «Музыка среднего возраста» и «Музыка старшего возраста», а также «Дополнение», куда помещены две пьесы, написанные намного позднее (для моего сына Толи, когда он учился в музыкальной школе).

Группировка пьес «по возрасту» отражает действительную периодизацию. Каждый новый период — следствие глубокого внутреннего кризиса. Первый кризис случился в 1973-1974 годах. Всё написанное до того вдруг перестало иметь для меня ценность. Обнаружилась потребность в сильных эмоциях, а прежние пьесы стали казаться слишком детскими. Кроме того, с трудом и через сильное внутреннее сопротивление я привыкал к мысли, что сочинять следует не просто музыку, но *современную* музыку (т.е. более современную, чем, например, музыка Рахманинова). В течение года-двух, после мимолётного увлечения Равелем и Дебюсси, современными композиторами для меня стали Хиндемит, Стравинский (*Весна священная*), Прокофьев (*Третий фортепианный концерт*, *Второй скрипичный концерт*, *Пятая Симфония*), Берг (*Скрипичный концерт*), Шёнберг (*Серенада соч. 24*), Скрябин, ранний Пярт (*Сонатина*, *Диаграммы*, *Квинтеттино для деревянных духовых* — на редкость пошлая концовка этого горячо любимого мною сочинения долгое время заставляла меня глубоко страдать), Ряйтс (*Соната № 2* — удивительным образом к этой музыке, особенно к первой части, я очень неравнодушен до сих пор), Онеггер (*Струнный квартет № 2*), Веберн (*Пять пьес для оркестра соч. 10*), Айвз (*Вопрос, оставшийся без ответа*, *Largo* для скрипки и фортепиано). Другие композиторы (в том числе те, что жили в XIX веке и раньше) значили для меня тогда намного меньше.

Иногда прочесть о «современных композиторах» получалось раньше, чем услышать их музыку (записи XX века были редкостью). Важные исключения — Пярт и Ряйтс, о них я ничего не мог тогда ни прочесть, ни вообще что-либо узнать. Они — моё собственное «открытие». В мои 14-15 лет я совершенно самостоятельно распознал в них выдающихся композиторов, основываясь исключительно на впечатлениях от одной-единственной пластинки. К этой же категории «гениальных, но никому не известных» я относил ещё Бориса Гольца, две пьесы которого я часто слушал в исполнении Софроницкого.

(Некоторые мои пьесы 1974-1975 годов очень напоминают Прокофьева, вплоть до почти прямых совпадений, об этом говорили мои учителя, и это казалось и до сих пор иногда кажется мне странным. Прокофьева в 1974 году я ещё не слушал, а музыку, на которую похожа моя, узнал позже. Любопытно, что в течение какого-то времени на Прокофьева я «проецировал» Рахманинова — о некоторых эпизодах из *Прелюдий* и особенно *Этюдов-картин* я думал как о возможном Прокофьеве, о котором успел уже прочитать.)

«Современную музыку» я воспринимал почти исключительно на слух, проигрывая пластинки по многу раз. Нот с музыкой XX века у меня почти не было (современные партитуры были ещё большей редкостью, чем записи). К тому же ноты я читал плохо, даже самую простую музыку читал с трудом. Попытки поиграть, например, *Гавот* из *Сюиты соч. 25* Шёнберга или что-нибудь из Бартока обычно заканчивались ничем, из моей игры никакого цельного впечатления об этой музыке в моём сознании не складывалось. (Только где-то в 1976 или 1977 году я стал целенаправленно учиться читать с листа. За два-три месяца я одолел все сонаты Гайдна. Потом принялся за Моцарта и вскоре в нём разочаровался — Гайдн оказался глубже и разнообразнее.)

Кризис 1973-1974 года проходил в форме «бури и натиска». Ни на что меньшее, чем *Фантазия и fuga соль минор* Баха или *Третий концерт* Рахманинова (первая часть), я соглашаться не хотел. Но довольно скоро, если судить по музыке, острая фаза кризиса прошла. По крайней мере, начиная с *Миниатюр*, самые неприятные симптомы «болезни роста» исчезли. (Тем не менее, время с 1973 по 1976 год оставалось трудным на всём своём протяжении. Именно «средний возраст» оказался наиболее сложным и болезненным из всех.)

В 1974 году я поступил в Музыкальную школу. Моя учительница Ольга Викторовна Пахарнаева, которая два года, с 1972 по 1974 частным образом обучала меня игре на фортепиано и прививала любовь к Рахманинову, передала меня в школу № 14 в Кунцево, где сама прежде работала, к Ольге Владимировне Ильиной, сразу в пятый класс. (На вступительном экзамене я весьма эмоционально играл *Прелюдию и фугу ля минор (BWV 895)* и страшно волновался, не догадываясь, что моё поступление в школу было предрешиено задолго до того.) Фактически весь мой «средний возраст» проходил на глазах у Ольги Владимировны. Её участие в моей жизни невозможно переоценить. Ольге Владимировне я благодарен и за то, что именно ей удалось преодолеть моё упрямство и обратить мой интерес к современной музыке. Очень важными для моей музыкальной жизни людьми, которые говорили со мной, слушали меня и ободряли в это непростое для меня время, были также Михаил Юрьевич Бондин и Эсфирь Соломоновна Смирнова, работавшие в той же музыкальной школе, — и, конечно, мои дядя Женья и бабушка Эльза.

В 1976-м я поступил в Мерзляковское училище, и сразу же случился новый кризис, который продолжался до конца 1979. Этот кризис имел форму «паузы», я почти совсем перестал сочинять. (Хотя удивительным образом именно в это время было написано большинство из того, что вошло потом в «Клавирную музыку И.С. Баха».)

А в 1979 году я решил, что уже достаточно хорошо обучен, чтобы сочинять вновь — начался «старший возраст». Я стал писать быстро и уверенно, чувствуя себя мастером и stravинским своего дела. Так продолжалось до середины 1980 года, пока я вдруг не понял, что всё написанное до сих пор не имеет никакой самостоятельной ценности. Детство заканчивалось.

* * *

При работе над «Детской музыкой» постоянно вставал вопрос, что из особенностей рукописного текста сохранять, а что менять, а если менять, то как. Оставлять ли, например, *ре бемоль* вместо более обычного *до диез*, сохранять ли странное направление штилей и лиг, неуклюжее расположение динамических и артикуляционных знаков и пр. Добавлять ли названия, если в оригиналах их нет, менять ли, если они кажутся теперь не вполне удачными, приводить ли их и прочие надписи к единому формату. Но ещё важнее было решить, менять ли сам нотный текст, если такие изменения, с точки зрения моего сегодняшнего взгляда, могут музыку улучшить. Включать ли в «Детскую музыку» всё или только «самое лучшее», всё или только то, что завершено.

Ответы на эти вопросы зависели от того, как относиться к «Детской музыке». Одно дело, понимать «Детскую музыку» как «документ», другое дело — как «музыку». В первом случае нужно было бы по возможности оставлять всё как есть (при том, что перевод рукописи в нотный набор — это *всегда* изменение), а во втором — улучшать всё, что можно улучшить.

Но мне трудно было однозначно определить моё отношение к моей «Детской музыке». Для меня она одновременно — и документ, и музыка. А сверх того, ещё и возможность пройти путь заново. Возможность вернуться в своё собственное прошлое и решить некоторые проблемы, которые прежде решить не удавалось. Конечно, теперь я далёк от того времени, и проблемы, важные когда-то, теперь могут казаться несущественными. Но ведь когда-то я писал музыку, и мне хотелось, чтобы эта музыка была по-настоящему хорошей, по самому высшему критерию. Но что-то получалось, а что-то нет. А в чём-то я просто не был ещё уверен. Часто я бился над каким-то местом, не в силах с ним справиться. И тогда я мечтал, чтобы рядом вдруг оказался кто-то, который, в отличие от меня, *знает и понимает* и который сказал бы, что именно нужно сделать, чтобы стало так, как нужно. Но такой человек рядом не оказывался. Люди, которые внимательно меня слушали и решающим образом поддерживали в то трудное и неустойчивое для меня время, им всем я бесконечно благодарен, никогда, по счастью, не решались сказать мне просто и ясно: здесь нужно то, а тут — это (а если бы и сказали, то я, скорее всего, всё равно не поверил бы). Но вот прошло время, и неожиданно обнаружилось, что тот, о ком я мечтал когда-то, существует. И этот человек, как нетрудно догадаться, — я сам, каким я стал теперь. Правильно ли было бы уклониться от такой встречи, когда она стала, наконец, возможной?..

Но в «Детской музыке» остались и такие места, где я ничего улучшить не стал. Например, неисправленными или недоисправленными остались некоторые пьесы с отчётливыми следами того или иного кризиса. С классической точки зрения эти пьесы безнадежны, спасти их невозможно. Это, так сказать, «неудачи» в чистом виде.

* * *

Сочинения, вошедшие в «Детскую музыку», записывались в нотных тетрадах или, реже, на отдельных листах. Вот краткое описание рукописей. (При обозначении размера, например, 200×100, первое число — ширина, второе — высота, единица измерения — миллиметр.)

Тетрадь 1967-1968 гг. 16 страниц без обложки. Размер страницы 203×291. Заполнены все страницы.

Тетрадь 1970 г. 8 страниц без обложки. Размер страницы 200×140. Заполнены все страницы.

Тетрадь 1971-1972 гг. 38 страниц, твёрдая обложка. Размер страницы 210×125. Заполнены сс. 1-15. На последнем листе из угла снизу вырезан прямоугольник размером 69×20.

Тетрадь 1974 г. 70 страниц, твёрдая обложка. Размер страницы 200×288. Заполнены сс. 1-11. С лета или осени 1974 года в течение по меньшей мере шести лет эта тетрадь находилась в доме Ольги Викторовны Пахарнаевой. На с. 13 рукой, по-видимому, школьницы, выписана вокальная строка из *Колыбельной песни* (соч. 16 № 1) П. И. Чайковского.

Тетрадь 1974-1979 гг. 80 страниц, твёрдая обложка. Размер страницы 200×288. Заполнены сс. 1-45. *Импровизация* (сс. 16-22), в «Детской музыке» переименованная в *Фантазию*, — это действительно импровизация, записанная на магнитофон и затем расшифрованная. Также импровизацией, записанной и расшифрованной, является фрагмент *Прелюдии* (сс. 38-39), а именно: два верхних голоса первых десяти тактов и аккорд *ре-ля-до*. (Хоральная обработка *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (сс. 44-45), сочинённая в 1978 году, в «Детскую музыку» не вошла, поскольку эта пьеса для органа.)

Черновая тетрадь 1974-1976 гг. 16 страниц, мягкая обложка. Размер страницы 200×290. Заполнены сс. 1-5, 13 и с. 1 от конца.

Черновая тетрадь 1975-1976 гг. 10 страниц, мягкая обложка. Размер страницы 200×290. Заполнены сс. 1-5 и сс. 1-5 от конца.

Черновая тетрадь «Менуэт», 1975-1976 (?). 4 страницы, мягкая обложка. Размер страницы 288×203. Заполнены сс. 1-3 и с. 1 от конца.

Черновая тетрадь «Трио», 1975-1976 (?). 12 страниц без обложки. Размер страницы 288×205. Заполнены сс. 1-6 и сс. 1-3 от конца.

Черновик «Менуэт», 1975-1976 (?). 1 страница. Размер страницы 207×293.

Черновик «Фрагмент VI», 1975 или 1976. 4 страницы. Размер страницы 235×306. Страницы 1 и 3 помещены на противоположных сторонах одинарного листа. Страницы 2 и 4 — на развороте двойного листа, сначала с. 4, затем с. 2, оборотные стороны обеих страниц для чтения нужно повернуть на 180°.

Черновик «Фуга от соль диез», 1976 или 1977. 1 страница. Размер страницы 202×288. В рукописи пьеса ошибочно озаглавлена как *Канон*.

Черновик 2 «Фуга от соль диез», 1976 или 1977. 2 страницы на одинарном листе. Размер страницы 207×295.

Черновик «Канон от ре», 1976 или 1977. 1 страница на двойном листе. Размер страницы 206×293. На оставшихся двух страницах из трёх — черновики *Гавота* (1977).

Черновик «Хорал», 1976-1978 (?). 1 страница. Размер страницы 208×295.

Тетрадь «Вариации», 1979-1980. 4 страницы на двойном листе. Размер страницы 240×310. Заполнены сс. 1-3.

Черновик «Соната (неоконченная)», 1979. 1 страница. Размер страницы 240×200. На обороте — черновик *Ricercare à 2 voci* № 2, вошедший позднее в «Музыку XVI века».

Тетрадь «Сюита № 1», 1980. 12 страниц без обложки. Размер страницы 240×310. Заполнены сс. 1-11.

Тетрадь «Соната», 1980. 8 страниц без обложки. Размер страницы 240×310. Заполнены сс. 1-7.

Черновик «Канон от си», 1979-1980. 1 страница. Размер страницы 285×62.

Черновик «Grave», 1980. 1 страница. Размер страницы 240×310. На обороте — черновик первой части из *Сюиты* № 2.

Черновая тетрадь «Сюита № 2», 1980. 8 страниц без обложки. Размер сс. 1-6 — 203×289, размер сс. 7-8 — 203×71-77. Заполнены сс. 1-7. (*Сюита* № 2 была записана также в чистой тетради, подобно «Сюите № 1», 1980)

или «Сонате», 1980. Но чистовая рукопись *Сюиты № 2* непонятным образом пропала в том же 1980 году, по-видимому, безвозвратно.)

Черновик «Сюита № 2, IV», 1980. 1 страница. Размер страницы 240×310. На обороте — черновик второй части из *Сюиты № 1*.

Черновик «Сюита № 2, III», 1980. 2 страницы на одинарном листе. Размер страницы 240×310.

Черновик «Паруса», 1980. 2 страницы на разных листах. Размер страницы 240×310.

Черновик «Allegro moderato», 1980. 4 страницы. Размер сс. 1-3 — 240×310, размер с. 4 — 287×203. Страницы 1-3 на двойном листе, из них 1-2 — на одном развороте.

Черновик «Сарабанда», 1980. 1 страница. Размер страницы 240×310.

Тетрадь «Два вальса», 1981. 8 страниц без обложки. Размер страницы 240×310. Заполнены сс. 1-8.

Черновик «Удивление», 1981. 2 страницы на развороте двойного листа. Размер страницы 200×286.

Черновик «Фугетта», 1985. 3 страницы на двойном листе. Размер страницы 200×288.

Тетрадь «Фугетта», 1985. 4 страницы без обложки. Размер страницы 287×203. Заполнены сс. 1-3.

Тетрадь «Фугетта (1976)», 1985. 4 страницы без обложки. Размер страницы 199×289. Заполнены сс. 1-4.

Тетрадь «Фантазия (1975)», 1987. 8 страниц без обложки. Размер страницы 203×290. Заполнены сс. 1-6.

Тетрадь «Вальс (1976)», 1987. 8 страниц без обложки. Размер страницы 203×290. Заполнены сс. 1-6.

* * *

В Тетради 1967-1968 гг. записаны мои первые пьесы. С моими родителями и с бабушкой Эльзой мы жили тогда «на старой квартире», в одноэтажном деревянном доме на Краснобогатырской улице (дом 5, квартира 14, этого дома давно уже нет). Дом стоял в соседстве с другими деревянными домами. Это был, как сейчас говорят, «старомосковский дворик», где все друг друга знали (ничего подобного в нынешней Москве уже не осталось). Вокруг каждого дома был небольшой участок земли, отгороженный невысоким деревянным забором. В нашем доме было 6 или 7 комнат, в которых жило две семьи, т.е. квартира была коммунальной, с общими на обе семьи кухней, коридором, туалетом и ванной. (По молодости лет особого неудобства от соседства с другой семьёй, в отличие от взрослых, я не чувствовал.) У нас было 3 комнаты. Третья, т.н. «дяди-женина комната», всегда аккуратно прибранная, с волнующим моё воображение письменным столом, стояла отдельно. Чтобы попасть в неё, нужно было пройти через кухню. Из двух основных комнат, вход в которые был из коридора, одна была проходная, она же служила столовой, а в другой стоял полуконцертный рояль Rönisch. На рояле часто играл приезжающий к нам в гости дядя Женья. В его репертуаре, насколько я помню, была первая часть *Лунной*, первая часть *Патетической* и *Сурок* Бетховена, *Турецкий марш* Моцарта, *Экспромт ля бемоль мажор соч. 90 № 4*, *Музыкальный момент фа минор соч. 94 № 3*, *Вальс ля минор соч. 77 № 9* Шуберта, *Седьмой вальс* Шопена, *Лирические пьесы* Грига (в т.ч. *Народная песня (№ 10)*, *Вальсы (№№ 2, 15)*, *Одинокий странник*, *Шествие гномов*, *Свадебный день в Трельхаугене*, *Кобольд*), *Сольфеджио* Ф. Э. Баха. Мне всегда казалось, что дядя Женья играл очень хорошо. Во всяком случае, *Экспромт* Шуберта в его исполнении был несопоставимо лучше, чем на пластинке у Рахманинова.

Rönisch стал моим первым музыкальным инструментом. В 6 лет я играл на нём, например, *Вальс* Шуберта (соч. 77 № 9) — мелодию двумя руками в октаву. Бабушка Эльза объяснила мне азы нотной грамоты (писать ноты и буквы я начал одновременно) и рассказала, как называются интервалы. (В детском саду я мучил воспитательниц и остальной персонал вопросами о том, что идёт после децимы — октава, нона, децима, а дальше что?*) — Взрослые почему-то ничего на это не отвечали, и я готов был допустить, что после децимы никаких интервалов, может быть, уже и нет.) Ещё в моём полном распоряжении были радиола и гора самых разнообразных пластинок — от *Третьего концерта* Бетховена и *Арлезианки* Бизе до популярной музыки того времени (непонятно, как мне, шестилетнему, доверили всё это). Я переслушал всё, многое — по многу раз. Слушая, я любил смотреть на вертящуюся пластинку и на то, как иголка ползёт к центру. С точки зрения верчения и иголки лучшими были пластинки на 78 оборотов. Самой скучной с этой и других точек зрения оказались

*) Если бы мой язык в детстве был, например, английский или итальянский, такой вопрос, скорее всего, просто бы не возник. По-русски музыкальные интервалы называются так: прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава, нона, децима, далее — ундецима, дуодецима и т.д. Русские числительные звучат совершенно по-другому, поэтому названия интервалов не связывались у меня ни с числами, ни с чем бы то ни было ещё. Это были совершенно абстрактные, как бы волшебные слова, которые нужно просто запомнить. Понятно поэтому, почему мне так не терпелось узнать о том, «а что же дальше».

Гольдберг-вариации Баха-Гульда. Любимой стала *Седьмая симфония* Бетховена (дирижёр — Мравинский), сначала вторая часть, потом также и первая. (В результате разнообразных исследований многие пластинки были основательно поцарапаны.)

Все эти обстоятельства вместе взятые позволили мне довольно быстро сделаться композитором. Мой брат Володя родился в ноябре 1967 года. Мои первые пьесы появились ещё до его рождения (если я сочинил их весной 1967 года, то мне было 6 лет, а если осенью, то 7). Помимо *Похоронной части*, были ещё невыразимо грустные *Раны солдат*, с параллельным децимами, как в похоронных маршах, играемых тогда от случая к случаю духовыми оркестрами на улице. Теперь *Раны* безнадежно забыты, в своё время я не утрудил себя записать их. *Колыбельная* же, по счастью записанная, сочинялась уже для брата, или незадолго до его рождения, или сразу после.

С самого начала всё должно было быть «по-настоящему». Поэтому я завёл тетрадку, написал на титульной странице свою фамилию-имя и нарисовал необходимую для такого случая лиру. (Но моя лира мне всё же не очень нравилась, и я попросил маму нарисовать другую, спасибо ей, что она это сделала.)

Летом 1968 года мы переехали на новую квартиру, на второй этаж девятиэтажного дома в Матвеевском. Рояль остался на старой, и в моих музыкальных занятиях наступил перерыв.

Снова сочинять я стал лет в десять — родители, купили мне пианино С.Goetze (Berlin 1883), консультантом покупки был дядя Женя. Вскоре я стал устраивать домашние концерты. Происходило так. Сначала мама, папа, бабушки (и гости, если были) покупали билеты (диван — 20 копеек, табуретка — 10 копеек, за стоимость одного билета можно было купить мороженое или сходить в кино). Потом зрители приходили в комнату, где стояли пианино и диван (а также табуретки, по случаю концерта принесённые с кухни), на входе я проверял билеты и отрывал контроль, зрители рассаживались, я честно играл *Сонатину*, что-то ещё, кланялся, зрители хлопали и концерт заканчивался (возможно, бывали ещё второе отделение и бисы). Но в один из дней я вдруг понял, безо всякой видимой внешней причины ощутил как-то сразу и вполне ясно: «а ведь у Бетховена лучше!» С этой мысли и начались мои трудности.

Сергей Загний, июль 2009

FOREWORD

This edition comprises the manuscripts of my compositions for piano, most of which were written between 1967 and 1981. The first pieces were composed when I was 6 or 7 years old, the majority being written before my 21st birthday.

In 2009 I brought these pieces together to form the collection “Child’s Music” (Zagny Edition 2009, Score 019). My intention was that it should not be entirely clear whether “Child’s Music” meant music for children or music written by a child. The reader-listener should be able to imagine either possibility. Therefore, the collection lacks any direct explanations in this respect. However, beyond the bounds of “Child’s Music” commentary is not only permissible, but even desirable. That, in particular, is the purpose of the present publication.

In “Child’s Music” I tried to arrange the works in chronological order. However, since it is no longer possible to date some of the pieces, their relative position in the collection may sometimes differ somewhat from the true chronology.

The collection has three main sections — “Music of Early Childhood”, “Music of Middle Childhood” and “Music of Late Childhood”, as well as an “Addendum”, which contains two pieces written much later (for my son Tolya, when he was a pupil at a music school).

The grouping of works “according to age” reflects the actual division into periods. Each successive period came about as the result of a profound internal crisis. The first occurred in 1973-1974. Everything that I had written hitherto suddenly lost its value for me. I felt the need for strong emotions and my previous compositions began to seem too childish. Moreover, with difficulty and in face of strong internal resistance, I was growing used to the thought that I should compose not simply music, but *modern* music (i.e. more modern than, for example, that of Rachmaninoff). For a period of a year or two, apart from a passing enthusiasm for Ravel and Debussy, modern composers for me became Hindemith, Stravinsky (*The Rite of Spring*), Prokofiev (*Third Piano Concerto*, *Second Violin Concerto*, *Fifth Symphony*), Berg (*Violin Concerto*), Schönberg (*Serenade*, op. 24), Scriabine, early Pärt (*Sonatina*, *Diagrams*, *Quintettino for wind quintet* — the quite outstandingly vulgar ending of a work I passionately loved caused me deep pain for a long period), Rääts (*Sonata No. 2* — surprisingly, I still experience a strong response to this music, especially to the first movement), Honegger (*String Quartet No. 2*), Webern (*Five Pieces for orchestra*, op. 10), Ives (*The Unanswered Question*, *Largo for violin and piano*). Other composers (including those who lived in the 19th century and earlier) meant much less to me at that time.

Sometimes I happened to read about “modern composers” before I had heard their music (records of 20th century music were a rarity). The important exceptions were Pärt and Rääts, about whom at that time I could neither read nor learn anything. They were my own “discovery”. At the age of 14 or 15 years I recognized, quite independently, that they were outstanding composers on the sole basis of my impressions of a single disc. I also included in the category of “obscure geniuses” Boris Goltz, two of whose pieces I often listened to in performance by Sofronitsky.

(Several of my pieces dating from 1974-1975 are very reminiscent of Prokofiev, even including almost directly coinciding passages. My teachers referred to this. To me such apparent coincidences seemed and still sometimes seem strange since, in 1974, I had not yet heard Prokofiev and came to know the music that mine resembled later. Oddly, for some time I “projected” Rachmaninoff on to Prokofiev — I thought of several episodes from the *Preludes* and, in particular, the *Études-Tableaux* as works Prokofiev, about whom I had by then read, might have written.)

My perception of “modern music” came almost exclusively by ear via listening to records over and over. I had almost no music scores of the twentieth century (modern scores were even more rare than recordings). Moreover, I read music poorly, even the simplest works presenting me with difficulty. Attempts to play, for example, the *Gavotte* from the *Suite*, Op. 25 by Schönberg or something by Bartók were usually unsuccessful, no integrated impression of this music forming in my mind as the result of my playing. (It was only at some point in 1976 or 1977 that I really came to grips with sight-reading. In two or three months I had overcome all of Haydn’s sonatas. Then I turned my attention to Mozart and soon became disillusioned — Haydn proved to be deeper and richer).

The crisis of 1973-1974 passed in the form of “Sturm und Drang”. Nothing less than the *Fantasia and Fugue in G minor* of Bach or the *Third Piano Concerto* of Rachmaninoff (first movement) would do. But quite soon, to judge by the music, the acute phase of the crisis was behind me. At least, beginning with *Miniatures*, the most unpleasant “growing pains” had passed. (Nevertheless, the period from 1973 to 1976 was difficult from beginning to end. “Middle age” proved most complex and painful.)

In 1974 I entered music school. My teacher, Olga Viktorovna Paharnaeva, who had given me private piano lessons for two years, from 1972 to 1974, and imbued me with a love of Rachmaninoff, handed me on to school No. 14 in Kuntsevo, where she had previously worked, to Olga Vladimirovna Ilyina. I was immediately placed in the fifth class. (In the entrance examination I played the *Prelude and Fugue in A minor (BWV 895)* quite emotionally and was very nervous, not having guessed that the decision to admit me had been taken long before.) In fact, all my “middle age” passed under the eyes of Olga Vladimirovna. Her involvement in my life cannot be overestimated. I am further grateful to Olga Vladimirovna since it was she who conquered my stubbornness and directed my interest towards modern music. Those who were very important to my musical life, who talked to me and who listened to and encouraged me during a difficult period also included Mikhail Yuryevich Bondin and Esfir Solomonovna Smirnova, who then worked at musical school No. 14, — and, of course, my uncle Eugene and my grandmother Elsa.

In 1976 I entered Moscow Conservatory Music College and immediately experienced a fresh crisis, which continued until the end of 1979. This took the form of an “intermission” and I ceased almost completely to compose. (Although, surprisingly, it was at this time that the majority of the pieces later included in the “Klaviermusik von J. S. Bach” were written.)

In 1979 I decided that I was sufficiently well trained to begin composing again. Thus began my “late age”. I began to write rapidly and confidently, feeling myself to be a master and a Stravinsky of my craft. This continued until the middle of 1980, when I suddenly understood that everything that I had written until then lacked any independent value. Childhood was ending.

* * *

While working on “Child’s Music” I was constantly confronted by the problem of which features of the manuscripts to retain, which to change and, in the latter case, how. Should, for example, *D flat* be preserved instead of the more customary *C sharp*, should the “peculiar” direction of the stems and ties and the clumsy arrangement of dynamic and articulation marks be left, etc.? Should titles be added if they were absent from the originals, should they be changed if they now seemed less than successful, should the titles and other inscriptions be unified? However, a still more important problem was to decide whether to make changes to the scores themselves if, in my present view, these could improve the music. Should I include everything in “Child’s Music” or only “the very best”, all my work or only the completed pieces?

The answers to these questions depended on how “Child’s Music” was to be considered: as a “record” or as “music”. In the first case, everything should, as far as possible, be left as it was (given that the transfer from manuscript to printed score *inevitably* involves change). In the second case, everything that could be improved should be.

However, I found it difficult unequivocally to define how I saw my “Child’s Music”. For me it was both record and music. Moreover, there was also the possibility of passing the same way again, of returning to my own past and clearing up some problems which had remained unresolved. Of course, I was now far removed from that time and problems that had once been important could now seem insignificant. However, I had written music then and had wanted that music to be genuinely good according to the very highest standard. Some of it had worked, some not. And with respect to some I was simply still unsure. Often I had struggled with a passage that was beyond my powers. And then I had dreamed that, beside me, there was someone who, unlike me, *knew and understood* and who would say *what* had to be done to put things right. But no such person was there. I am infinitely grateful to all those who listened attentively to me and gave me decisive support at what was, for me, a difficult and unstable time. But none, fortunately, resolved to tell me simply and clearly that this was needed here and that there (and if they had, I probably would not have believed them). But time passed and, unexpectedly, I discovered that the person of whom I had once dreamed existed. And that person, as could easily be guessed, was me, the person I had now become. Would it be right to avoid such an encounter, now that it had, at last, become possible?..

However, passages also remained in “Child’s Music” in which I improved nothing. For example, several pieces bearing clear traces of this or that crisis remained uncorrected or not completely corrected. From the classical point of view, these pieces are hopeless, beyond saving. They are, in fact, downright “failures”.

The works included in "Child's Music" were written down in music exercise books or, less often, on separate sheets. The following is a short description of the manuscripts. (In designating size, for example, 200×100, the first number shows width and the second height; the unit of measurement is the millimetre.)

Book 1967-1968. 16 pages, no cover. Page size 203×291. All pages filled in.

Book 1970. 8 pages, no cover. Page size 200×140. All pages filled in.

Book 1971-1972. 38 pages, hard cover. Page size 210×125. Pages 1-15 filled in. A rectangle 69×20 has been cut from a lower corner of the last sheet.

Book 1974. 70 pages, hard cover. Page size 200×288. Pages 1-11 filled in. From the summer or autumn of 1974 this music book remained at the home of Olga Viktorovna Paharnaeva for at least six years. On page 13 a vocal line from the *Berceuse* (op. 16 No. 1) by Piotr Tchaikovsky is handwritten, evidently by a schoolgirl.

Book 1974-1979. 80 pages, hard cover. Page size 200×288. Pages 1-45 filled in. *Improvisation* (pages 16-22), renamed *Fantasia* in "Child's Music", is really an improvisation, recorded on tape and then transcribed. The fragment from *Prélude* (pages 38-39) is also an improvisation, recorded and transcribed: two upper voices in the first ten measures and the chord D-A-C. (The chorale arrangement *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (pages 44-45), composed in 1978, is not included in "Child's Music" since this piece is for organ.)

Draft book 1974-1976. 16 pages, soft cover. Page size 200×290. Pages 1-5, 13 and page 1 from the end filled in.

Draft book 1975-1976. 10 pages, soft cover. Page size 200×290. Pages 1-5 and pages 1-5 from the end filled in.

"Menuett" draft book, 1975-1976 (?). 4 pages, soft cover. Page size 288×203. Pages 1-3 and page 1 from the end filled in.

"Trio" draft book, 1975-1976 (?). 12 pages, no cover. Page size 288×205. Pages 1-6 and pages 1-3 from the end filled in.

"Menuett" draft, 1975-1976 (?). 1 page. Page size 207×293.

"Fragment VI" draft, 1975 or 1976. 4 pages. Page size 235×306. Pages 1 and 3 are on opposite sides of a single sheet. Pages 2 and 4 are on a spread, first page 4, then page 2; reverse sides of these two pages should be rotated 180° for reading.

"Fuga from G sharp" draft, 1976 or 1977. 1 page. Page size 202×288. In the manuscript the piece is incorrectly headed *Canone*.

"Fuga from G sharp" draft 2, 1976 or 1977. 2 pages on a single sheet. Page size 207×295.

"Canone from D" draft, 1976 or 1977. 1 page on a double sheet. Page size 206×293. Two of the remaining three pages contain a drafts of *Gavotte* (1977).

"Choral" draft, 1976-1978 (?). 1 page. Page size 208×295.

"Variations" book, 1979-1980. 4 pages on a double sheet. Page size 240×310. Pages 1-3 filled in.

"Sonata (unfinished)" draft, 1979. 1 page. Page size 240×200. A draft of *Ricercare à 2 voci No. 2*, which was later included in "Musica del XVI secolo", is on the reverse side.

"Suite No. 1" book, 1980. 12 pages, no cover. Page size 240×310. Pages 1-11 filled in.

"Sonata" book, 1980. 8 pages, no cover. Page size 240×310. Pages 1-7 filled in.

"Canon from B" draft, 1979-1980. 1 page. Page size 285×62.

"Grave" draft, 1980. 1 page. Page size 240×310. A draft of the first part of *Suite No. 2* is on the reverse side.

"Suite No. 2" draft book, 1980. 8 pages, no cover. Page size 203×289 (pages 1-6), 203×71-77 (pages 7-8). Pages 1-7 filled in. (*Suite No. 2* was also written down as a clean copy, like "Suite No. 1", 1980 or "Sonata", 1980. However, this manuscript of *Suite No. 2* mysteriously disappeared in 1980, apparently irretrievably.)

"Suite No. 2, IV" draft, 1980. 1 page. Page size 240×310. A draft of the second part of *Suite No. 1* is on the reverse side.

"Suite No. 2, III" draft, 1980. 2 pages on a single sheet. Page size 240×310.

"Voiles" draft, 1980. 2 pages on different sheets. Page size 240×310.

"Allegro moderato" draft, 1980. 4 pages. Page size 240×310 (pages 1-3), 287×203 (page 4). Pages 1-3 on a double sheet, of which pages 1-2 are on one spread.

"Sarabanda" draft, 1980. 1 page. Page size 240×310.

"Deux Valses" book, 1981. 8 pages, no cover. Page size. Pages 1-8 filled in.

"Surprise" draft, 1981. 2 pages on a spread. Page size 200×286.

"Fughetta" draft, 1985. 3 pages on a double sheet. Page size 200×288.

"Fughetta" book, 1985. 4 pages, no cover. Page size 287×203. Pages 1-3 filled in.

"Fughetta (1976)" book, 1985. 4 pages, no cover. Page size 199×289. Pages 1-4 filled in.

"Fantasia (1975)" book, 1987. 8 pages, no cover. Page size 203×290. Pages 1-6 filled in.

"Valse (1976)" book, 1987. 8 pages, no cover. Page size 203×290. Pages 1-6 filled in.

* * *

My first pieces were written down in Book 1967-1968. We were then living — my parents, granny Elsa and I — in "the old apartment", in a one-storeyed wooden house on Krasnobogatyrskaya Street (no. 5, apartment 14; the house has long disappeared). The house stood in a group of other wooden houses and formed what would now be called an "old Moscow courtyard", where everyone knew everyone else (nothing similar is left in present-day Moscow). Each house was surrounded by a small plot of ground, separated by a low wooden fence. Our house had 6 or 7 rooms and was inhabited by two families: that is, the apartment was a communal flat, kitchen, corridor, toilet and bathroom being shared by the two families. (Unlike the grown-ups, I was not especially inconvenienced by the propinquity of another family.) We had 3 rooms. The third, known as "Uncle Eugene's room", was always kept tidy; it contained a writing table, which excited my imagination, and was separate from the other rooms. To enter it, one had to pass through the kitchen. Of the two main rooms, which were entered from the corridor, one had a communicating door and served as the dining room, while the other contained a Rönisch semi concert grand piano, which was often played by Uncle Eugene during visits. His repertoire, as far as I remember, included the first movement of the *Moonlight sonata*, the first movement of the *Pathétique*, *Marmotte* by Beethoven, Mozart's *Marcia Turca*, the *Impromptu in A-flat major, op. 90 No. 4*, *Moment Musical, op. 94 No. 3* and *Valse in A minor, op. 77 No. 9* of Schubert, *Valse No. 7* by Chopin, Grieg's *Lyrische Stücke* (including *Volksweise (No. 10)*, *Walzer (Nos. 2, 15)*, *Einsamer Wanderer*, *Zug der Zwerge*, *Hochzeitstag auf Trolldhaugen*, *Kobold*) and *Solfeggietto* by C. P. E. Bach. I always thought that Uncle Eugene played very well. At any rate, his performance of Schubert's *Impromptu* was incomparably better than that recorded by Rachmaninoff.

The Rönisch was my first musical instrument. On it, at the age of 6, I played, for example, Schubert's *Valse (op. 77 No. 9)*, performing the melody with two hands in octaves. Granny Elsa explained the elements of musical notation (I began to write music and words at the same time) and told me the names of the intervals. (At kindergarten I tormented my teacher and the other members of staff with questions about what came after the tenth — octave, ninth, tenth and then what?*) For some reason the adults did not answer and I was prepared to admit the possibility that there might be no intervals at all after the tenth.) I also had at my disposal a radiogram and a pile of records of the most varied character, ranging from Beethoven's *Third Piano Concerto* and *L'Arlésienne* by Bizet to the popular music of the time (how all this came to be entrusted to a six-year-old I do not know). I listened to all the records, many of them over and over again. As I listened, I liked to watch the revolving disc and the needle as it crept towards the centre of the record. Records that played at 78 r.p.m. were best in respect to these observations. The dullest from this and other points of view were the *Goldberg Variations* of Bach-Gould. My favourite work became Beethoven's *Seventh Symphony* (conducted by Mravinsky), initially the second movement, then the first movement as well. (As the result of my various investigations, many records were thoroughly scratched.)

All these circumstances, taken together, enabled me to become a composer quite rapidly. My brother Volodya was born in November 1967. My first pieces predated his birth (if I composed them in spring, 1967, I was 6, if in autumn, 7). Apart from *Mouvement funèbre*, there was also the inexpressibly sad *Soldiers' Wounds*, which had parallel tenths like the funeral marches that were then played occasionally in the street by brass bands. *Wounds* are now irretrievably forgotten — I did not take the trouble to write them down at the time. The *Berceuse*, which, fortunately, was written down, was composed for my brother either shortly before his birth or immediately thereafter.

From the very beginning everything had to be done "properly" and so I acquired a notebook, inscribed the title page with my name and drew the requisite lyre. (However, I did not much like it and asked my mother to draw another, which, many thanks to her, she did.)

*) Had I been, for example, an English- or Italian-speaking child, such a question would most likely have never arisen. In Russian nomenclature, musical intervals are termed prima, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, septima, octava, nona and decima, followed by undecima, duodecima and so on. Russian numerals have a completely different sound and consequently the names of the intervals were not associated in my mind with numbers or with anything else. They were abstract, "magic" words which had simply to be remembered. Therefore, it was understandable that I was so impatient to find out "what comes next".

In the summer of 1968 we moved to a new apartment on the first floor of a nine-storeyed building in Matveevskoye. The piano remained in the old apartment and an interval supervened in my musical activities.

I began composing again at the age of about 10 years. My parents bought me a C.Goetze upright piano (Berlin 1883). The adviser in the purchase was Uncle Eugene. I soon began to organize domestic concerts. These were arranged as follows. First, my mother, father, grandmother (and any guests) bought tickets (20 kopecks on the sofa, 10 kopecks on a stool; for the price of one ticket you could buy an ice-cream or go to the cinema). Then the audience came into the room where the piano and the sofa stood (as well as stools brought specially for the occasion from the kitchen). At the entrance I tore the tickets, the spectators took their seats, I honestly delivered the *Sonatina* and something further, bowed, the audience applauded and the concert ended (there might also be a second half and some encores). But one day I suddenly understood, quite clearly and in an instant without any apparent external cause, that “after all Beethoven did it better!” With that thought my problems began.

Sergei Zagny, July 2009
Translated by Keith Hammond

