

– Дмитрий, вначале мне бы хотелось задать вам тот же вопрос, что и вашей соратнице по жизни и творчеству Елене Фирсовой: вы считаете себя композитором больше русской традиции или европейской?

– Для меня это не имеет значения. – Вы космополит?

– Да нет, я не отрекаюсь от национального, но не люблю это подчеркивать.

– Юрий Холопов в своем двойном очерке «Наши в Англии» говорит, прежде всего, об общности стиля Смирнова – Фирсовой, об общей творческой лаборатории. Давайте поговорим о различиях и о тех индивидуальных качествах, которые свойственны именно вам.

– Я думаю, что творчество Лены более целенаправленно. Тот ее стиль, который сформировался еще в 1970–1980-е годы, она продолжает и варьирует, но в целом остается ему верна. Я же пытаюсь в каждом новом сочинении делать что-то другое, поэтому моя музыка шире, она очень различна по стилю, по технике. Мне интересно меняться. Думаю, что такой принцип творчества не лучше и не хуже, он просто иной. А что касается общности, мы с Леной действительно очень похожи, у нас близкие вкусы. В консерватории я очень увлекался музыкой Антона Веберна, для меня это был композитор номер один, и, как оказалось, в этом мы совпали.

– А кто был номер один в детстве, в юности?

– В детстве я любил романтическую музыку, затем Баха и Моцарта, затем услышал Стивенса и Прокофьева...

– Вы говорили о том, что ваши произведения очень разные. По моим наблюдениям, у вас есть группа сочинений более радикальных, а есть наследующие стилистику позднего романтизма (например, в первой симфонии *The Seasons* временами мне слышится модернизированный Малер; из той же группы – *The Moonlight Story*, *Бюллончелли концерт*).

– Вообще мое отношение к романтизму изменилось. Я стал его меньше любить. И если я возвращаюсь к нему в плане стилистики, то это не романтизм XIX века. Я критически отношусь к музыке Шумана, Шопена, Листа. Музыка Берлиоза меня мало привлекает. Ближе мне все-таки то, что было перед романтизмом: я не знаю ничего лучше, чем Бах, Моцарт или Бетховен. Я возвращаюсь к их музыке через призму времени. А иногда мне кажется, что я практически живу в XVIII – начале XIX века.

– Вы ведь прошли школу Филиппа Гершковича, поэтому к этим именам у вас особое отношение...

– Да, и музыку Малера я ценю очень высоко. Большое уважение у меня вызывают Вагнер и поздний фортепианный Брамс. Что касается Малера, то, с моей точки зрения, он не романтик, а, по сути, классик. Я имею в виду его отношение к форме: у Малера очень чувствуется дисциплина в формообразовании, которая начисто отсутствует в романтизме.

– Вы имеете в виду, что романтики просто вливают новое вино в старые мехи?

– Конечно. Поэтому форма не работает. Романтические формы

Дмитрий Смирнов: «НЕ ЗНАЮ НИЧЕГО ЛУЧШЕ БЕТХОВЕНА»

В прошлом один из представителей неконформистского крыла Союза композиторов, член Ассоциации современной музыки, а теперь британский подданный, широко известный в узких кругах ценителей новой музыки рассказывает о своих пристрастиях и антипатиях, о творческих принципах и идеях

не создавались, а были уже заданы, готовы заранее. Об этом говорил еще Гершкович. А между тем формообразование – самое главное в музыке, именно в нем проявляется музыкальная мысль.

– Давайте подробнее поговорим о Филиппе Гершковиче.

– Уже здесь, в Англии, я перечитал все, что он написал, и понял, насколько это глубоко и интересно и насколько он прав, когда говорит о Бетховене, что это недосягаемая вершина. Он противопоставил музыку великих мастеров («геометрию во времени» Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера, Малера, Шёнберга, Веберна) всему остальному, что он называл «миром более или менее съедобных каш». Анализ Гершковича – это процесс осмысления формы, понимания ее сути. С Бетховеном умерло это знание, оно было полностью утеряно. Отдельные шаги к его возрождению сделал Брамс, а затем, конечно, Шёнберг и Веберн. Гершкович воспринял этот метод анализа от Антона Веберна и выстроил свое учение о форме. О нем я написал две книги – *A Geometer of Sound Crystals* и *The Anatomy of Theme in Beethoven's Piano Sonatas*.

– Как обстоят дела с формообразованием в музыке сегодня?

– Сейчас настали тяжелые времена: ощущение формы, самодисциплина в ее построении вновь утеряны. Мне кажется, начиная с Булеза и Штокхаузена, композиторы перестали понимать глубинную сущность формообразования. Особенно это касается молодого поколения. Но я думаю, время Гершковича еще придет.

– Ваши *The Seasons* посвящены Уильяму Блейку. Наверное, никто не написал столько музыки на его тексты...

– Это моя страсть. Я перевел на русский практически все, что написал Блейк, кроме двух больших его поэм, над которыми работаю сейчас. Он был предтечей романтизма, но по существу классик, опирающийся на Шекспира и Мильтона. Это потрясающе емкая и глубокая личность, дающая множество импульсов моей музыке и по своему масштабу сравнимая, наверное, только с Леонардо да Винчи. Я написал больше сорока сочинений, так или иначе связанных с Блейком. Что касается «Времен года», то первоначально это



был вокально-инструментальный цикл на стихи 14-летнего Блейка, так что каждая музыкальная фраза симфонии происходит из поэтического текста. В этом я следовал идеям Малера в его ранних симфониях. Кстати, в моей Второй симфонии, тоже родившейся из вокального цикла, близкий принцип. Там звучат стихи другого моего любимого поэта – Фридриха Гёльдерлина.

– У вас особое отношение к жанру оперы («Тирезель» и «Жалобы Тэли» написаны опять же на две блейковские поэмы). В чем, с вашей точки зрения, перспектива развития этого жанра в XXI веке?

– Мне кажется, что сейчас происходит упадок оперы. За последние десятилетия я не слышал ничего особенно выдающегося, ничего, что бы меня поразило. Кроме *Le Grand Macabre* Дьёрдя Лигети, но это еще 1977 год (а новая редакция – 1996-й).

– В 1965 году вы сформировали собственную систему «буквенной мелодии», имеющую аналогии с криптофонией Ивана Соколова – Сергея Неверова – Иранды Юсуповой, опередив их эксперименты на 30 лет. Как вы относитесь к этой идее сегодня?

– Я этот принцип очень люблю и постоянно его развиваю. С тех пор придумал множество других подобных систем. В методе буквенной мелодии меня привлекает то, что вдруг возникает материал, который привнесен, задан мне как бы «свыше», и я его воспринимаю как некий музыкальный символ, который должен быть расшифрован в музыке. Одно из последних сочинений, которое я написал на основе этого метода, – шестая «Блейк-соната» для фортепиано. Она вся построена на звучащих буквах William Blake.

– Нельзя не вспомнить и ваши с Еленой Фирсовой сочинения на инициалы ДС-ЕФ, и звучащие буквы «Альфред Шнитке»...

– Да, конечно. В случае со Шнитке я вдруг понял, что все мое отношение к нему воплотилось в этой заданной последовательности звуков-букв. Это как бы символический портрет Альфреда, который воплотился в музыкальную ткань Постлюдии для скрипки соло его памяти. И. С. Бах, Р. Шуман или Д. Шостакович к этой привлекательной идее тоже были причастны. Сплошь и рядом подобный принцип встречается у композиторов нидерландской полифонической школы. Для меня было открытием, что Леонардо да Винчи занимался этим всю жизнь. Сохранились десять мелодий Леонардо, которые одновременно читаются как вербальный текст. Интересно, что эти мелодии еще и очень красиво звучат. Я даже написал скрипичную пьесу *Amore sola*, где использовал одну из них (она читается как «Только любовь волнует мое сердце»).

– Что вас связывает с Россией?

– Я люблю музыку многих русских композиторов – Мусоргского, Чайковского, Скрябина, Стравинского. Высоко ценю сочинения Эдисона Денисова, а из здравствующих авторов – Софии Губайдулиной, Александра Вустина. Люблю русскую живопись начала XX века и больше всего – Шагала. У меня есть немало произведений на тексты Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока, Мандельштама, Арсения Тарковского.

– Вы перевели на русский и английский хайку Мацуо Басё и затем написали на эти микротексты вокально-инструментальный цикл *Dream Journey* (2004). Где и когда вам довелось изучать японский язык?

– Я просто накупил словарей и переводил каждое слово. Ведь хайку – это всего полтора десятка слов. Мне было важно, как это звучит на японском. К тому же у меня в Японии есть друг, которому я посылал свои переводы, и он мне помогал, кое-что исправлял и подсказывал.

За два года я перевел около 400 хайку Басё. Потом отобрал из них те, которые понравились больше всего, и написал этот цикл. Я всегда очень любил краткость и концентрированность.

– Это от Антона Веберна?

– Возможно. Поэтому меня привлекает и поэзия Басё. У меня даже была идея написать самое короткое сочинение в истории музыки. И я написал такое сочинение – оно звучит 1/666 долю секунды. Это концептуальная шутка.

– Вы говорите о нарисованной, графической партитуре *Der Augenblick* («Мгновение»)?

– Да, конечно. Мне нравится известная фраза Гёте «Остановись, мгновение, – ты прекрасно!» Реально это произведение невозможно исполнить (как и остановить мгновение), его идея по сути визуальна – надо просто смотреть партитуру.

– Тогда понятно, почему задействовано число 666 – число зверя, то есть Мефистофеля... Мне показалось, что вы принадлежите к тому типу композиторов, которые одинаково убедительно могут высказываться как в микроструктурах, так и в масштабных симфонических. Давайте теперь поговорим о цикле электроакустических миниатюр на стихи Уильяма Блейка *Innocence of Experience* (2001). Кстати, это не единственный в вашем творчестве опыт с электроникой?

– У меня есть четыре произведения, над которыми я работал либо в электронной студии, либо за компьютером. Одно из них – *It is Enough* (на тему баховского хорала *Es ist genug* из 60-й кантаты). А в *Innocence of Experience* я работал с записью голоса моей дочери Алисы, читающей стихи Блейка в оригинале (у нее хорошее английское произношение). Я пытался окружить ее голос звуковой аурой, состоящей из элементов этой записи, и из элементов, привнесенных извне. Название объединяет заглавия двух блейковских циклов – *Songs of Innocence* и *Songs of Experience*. Получается новый смысл – «Невинность опыта». Я не электронный композитор по своей природе, и для меня это был, действительно, совершенно невинный опыт.

– В чем ваше творческое кредо?

– Сейчас многие композиторы утратили чувство красоты в музыке, не считая необходимым стремиться к совершенству в воплощении идеи, к завершенности целого, к взаимосвязанности всех его элементов. Я же принадлежу еще к тому поколению, для которого все это имеет большое значение и является главной задачей.

– Есть ли у вас сочинения, которые вы особенно выделяете?

– Каждое имеет какой-то смысл, это часть жизни. У меня много опусов, которые никогда не исполнялись, и чем дальше, тем их больше. Пишу я не всегда по заказам, а на Западе нет Союза композиторов и «Московских осеней».

– Если бы у вас была возможность исполнить все что угодно, первым делом бы вы что хотели услышать?

– Вторую и Третью симфонии, «Зодиак» для оркестра (последнее произведение написано всего год назад). Но это чисто теоретически, я понимаю, что практически сейчас это невозможно.

Беседовала Ирина СЕВЕРИНА