

HARTA ETNOGRAFICA

A  
**BUKOVINEI**

МЕЛОДИЯ

OFICIAL DIN 1910

DE  
**I. Nistor**

Scara 1:300.000



LEONID DESYATNIKOV  
**SONGS OF BUKOVINA**  
ALEXEY GORIBOL, PIANO

recepta colorilor

## Мария Степанова

### БУКОВИНСКИЕ ПЕСНИ: ДВЕНАДЦАТЬ ПОПЫТОК ЗАГОВОРИТЬ

1.

В одной книге Паскаля Киньяра есть героиня, о которой прямо говорится, что «она была гениальна». Роман не о музыке, но женщина, о которой идет речь, музыку пишет – и писатель возвращается к ее практике раз за разом, словно хотел бы услышать то, что она делает, или словно описание рабочего процесса может вызвать к жизни сам музыкальный текст.

Вот несколько цитат.

*«Как правило, она не сочиняла сама. Она разыскивала старинные произведения или их более поздние варианты и обрабатывала, упрощая до предела: выделяла главную тему, убирала излишества и поздние наслоения, делала купюры, обнажала суть, создавала некую квинтэссенцию и останавливалась в тот миг, когда достигнутый результат вызывал у нее бурное волнение».*

*«Вначале она читала ноты, сидя далеко от инструмента, затем откладывала их. Садилась к роялю и – неожиданно – воплощала все это в коротком резюме, так, как понимала сама. Она не удаивала исполнять музыку. Она создавала свою импровизацию прочитанного или того, что сочла нужным запомнить, безжалостно отсекая мелодические излишества, настойчиво кружа в поисках утраченной темы, нащупывая смысловое ядро произведения, при минимальных гармонических средствах».*

*«В течение всей весны <она> работала над сорока двумя эклогами (из семи сборников, по шесть пьес каждый, которые Ян Криштел Томашек выпустил в 1807–1823 годах).*

– Ты вполне способна сократить их до семи, – сказал Жорж.  
– Может быть, даже до трех».

Я думаю, что Киньяр был бы рад «Буковинским песням».

2.

Есть один вопрос, интересующий слушателей Десятникова; он звучит в разных формах и по-разному формулируется, но возникает часто и задается с некоторой степенью взволнованности. Ваша работа, говорят интервьюеры, это всегда ответ на что-то уже сказанное, текст, следующий за другим (музыкальным, литературным), возражающий, соглашающийся, раздвигающий (иногда до немыслимых масштабов) границы уже кем-то сказанного – как если бы Пьяццолла или Стравинский были территориями языкового расширения, и в этих краях говорили теперь на языке Десятникова. А можете ли вы писать музыку от первого лица, как если бы до вас ничего не было – «с нуля», «целиком и полностью изнутри», так, как Адам дает имена зверям и растениям в только что сотворенном мире? Умеете ли вы думать не в режиме ответа, а в логике сообщения?

Другими словами: где здесь авторское «я» со всем предписанным ему современностью багажом – уникальностью видения, творческим почерком, биографией, неповторимым лаб-лаб-ла, обязанностью говорить то, что до него никому еще не доводилось? На это Леонид Аркадьевич отвечает с завидным смирением, что так уж вышло, так я устроен: не творец, но ремесленник, которому нужно для работы что-то внеположное, находящееся вне установленной системы ожиданий. Пьяццолла, Шуберт, Стравинский, Хармс: мысль Десятникова обживает чужую, уже установленную кем-то конвенцию, иногда переписывая ее полностью, от или до основания.

3.

В одном интервью Десятников говорит об инородной первооснове своих сочинений, внешнем импульсе, за которым он идет и от которого отталкивается, очень коротко: «Я называю это "макгаффин"». Прочитав, я пошла гуглить. Википедия объяснила, что *макгаффин* – киношный термин, обозначающий предмет или событие, которые необходимы для развития сюжета и характеров – и при этом совершенно неважны сами по себе. Сундук с пиратскими сокровищами, за которым все охотятся и который не достанется никому, или чеховское ружье, которое провисит на стене все три акта и так и не выстрелит, будут, наверное, ближайшими аналогами.

Макгаффин может лежать на самом виду, может мелькнуть и исчезнуть в самом начале, но без него история не закрутится. Самое интересное здесь – это сочетание предельной важности и абсолютной незначительности начального импульса, этой самой точки отсчета: как если бы действующий мир можно было построить из чего угодно, с четырех нот, как в телевизионном шоу.

Новая гармония берет за основу пустующие оболочки старой. Так по мелкой косточке достраивают облик плезиозавра. Но Десятников не занимается ни реставрацией, ни стилизацией – то, что он делает на основе чужого текста, начинается с отбора и ограничения. Лишнее, не способное к выживанию в новых условиях, отсекается; остается то, что способно прорасти на другой планете. Исходник сжимается, сгущается до обобщающей формулы; в некоторых случаях – до завитка.

4.

Одна из колонок, написанных Десятниковым когда-то для сайта [OpenSpace.ru](https://OpenSpace.ru), называется «Alien встречается с классикой». Есть искуше-

ние считать эту формулировку описанием авторского метода, уникального способа привить классическую розу к постсоветскому дичку. Но категории этого рода (советское, антисоветское, постсоветское, постколониальное, какое там еще) тут не работают – музыка Десятникова присутствует при (и свидетельствует о) другом, более базовом, разломе, где политическое оказывается частным случаем этического, а ситуация чужого применима к любой мыслимой и немислимой встрече. Каждый «дивный новый мир» обнажен, как будто увиден впервые – в сдвинутой оптике перемещенного лица. Культурная география историфицируется, любой ландшафт – не данность, а следствие, результат смещений, вывихов, катастроф, языковых и биографических тупиков. Отсюда повышенная чувствительность к любым границам и настойчивое желание их не пересечь, а *пересекать*, еще и еще раз заходить туда и обратно, обживая ничью землю, делая нейтральную полосу пригодной для осмысленного существования. В той же старинной колонке Десятников вспоминает слова коллеги, манновского Адриана Леверкюна, о том, что *«провести границу уже значит преступить ее»*.

Нарушение границы оказывается обязательным условием высказывания; музыка Десятникова постоянно трансгрессирует – выясняет отношения между своим и чужим, частным и общим, классикой и попсой, контрабандой переправляя туда-сюда все, что может ей пригодиться. *«Для меня вообще всегда была важна эта тема: как примирить высоколобую музыку (к которой я принадлежу в силу своего профессионального статуса) с драйвом, которого ей так недостает, но которого так много за пределами академического лагеря»*, – говорит он где-то. Но кажется, что речь идет не о примирении, а о создании новой, независимой территории, где элементы несовместимых систем складывались бы в другие, более жизнеспособные, комбинации.

Чем-то эта утопия похожа на музыкальный мир Буковины, как описывает его композитор: место, где украинская музыка меняется в результате множества наслоений и смещений, и еврейские, румынские, балканские влияния («даже что-то вроде тирольских йодлей») не дают ей застыть, принять окончательную форму.

## 5.

Кажется, любое обобщение вывернуть наизнанку, и оно будет работать не хуже прежнего. Одно из самых знаменитых описаний русского пения, данное Толстым, звучит так: *«Дядюшка пел так, как поет народ, с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев – так только, для складу»*. При желании (и не без оснований – вспомним десятки, если не сотни, текстов «Мурки» или «Кирпичиков», некоторые из которых не пересекаются ни единой строкой) можно перевернуть конструкцию и сказать, что важен напев, а слова только так, для складу. Важна ли для «Буковинских песен» текстовая основа, память о когдатшних словах и сюжетах? Мы знаем, что поначалу композитор не планировал указывать названия песен; в финальной версии они присутствуют – но скорее в режиме поклона, благодарного упоминания. Что дают нам (на что указывают?) эти старинные свадьбы и похороны, расставания и горевания? Почему для фортепьянного цикла так важна память о том, что все это были песни?

Может быть, дело в том, что и песня – нейтральная территория, ничья и общая земля между утонувшим десекулярным миром, где каждой ситуации соответствовал обряд, освящающий ее и вписывающий в сетку общего осмысленного существования, – и расчерченным пространством современной

культуры, где слушатель должен соотносить себя с автором, его корпусом текстов, историей, стилем. В этом смысле она предельно демократична: в песне «я» ничем не отличается от «мы», одинокий голос от общего хора, – «я» это вакансия, вечно открытая для любого желающего, место, где какой-нибудь Петр Петрович, Леонид Аркадьевич и Дмитрий Дмитриевич существуют на равных правах и даже оставляют какое-то место для меня. Песня раздвигает человеческий опыт, приращивает его повторами, рефренами, тысячами перевирающих исполнений. В песню, как в реку, можно войти с любого места; для этого даже не обязательно петь хорошо.

6.

Известно, что на очередной вопрос о тюремно-ссылном эпизоде своей биографии Бродский не без раздражения ответил: «Я отказываюсь это драматизировать». Один из самых интересных сюжетов (из тех, в которые пытаются вписать Десятникова собеседники, а он от них без особого труда ускользает) – отношения композитора с разного рода размашистыми обобщениями: русская музыка vs. западная, советское vs. постсоветское, модернизм vs. авангард, ну и так далее. В каждом случае ему предлагают сделать выбор: указать свое место в этой схеме, приписать себя к одной из сторон (несовместимых, как предполагается). Он изобретательно уклоняется от ответа – вернее, отвечает на какой-то другой вопрос.

Кажется, что по отношению к любой традиции (и шире, к любой системе) Десятников принципиально занимает позицию чужака, пришельца, человека, находящегося вовне – и при этом внимательно, увлеченно, нежно изучающего ее механику в каких-то своих, не очень понятных местному населению видах. Это меньше всего похоже на логику романтизма с ее изгоями и трагическими

тенорами. «Поэты – жида» и героические изгнанники присутствуют в работе Десятникова не как альтер эго, но на равных правах со всеми, увиденные с бесконечно далекого расстояния, глазами любопытного иностранца или даже инопланетянина. Мир оказывается открытой территорией: национальное, идеологическое, историческое можно перебирать, как катушки с цветными нитками, в поисках точных сочетаний и соответствий. «Я как раз хотел сказать (речь идет о "Русских сезонах" – МС) о разомкнутости русского мелоса. Я хотел рассмотреть русский фольклор в числе других. Конфликт между русским и европейским может быть искусственно спровоцирован идеологическими спекулянтами. (...) На этой территории мы играем в некую стилевую игру по перетеканию "русского" во что-то другое – в Баха, в Стива Райха, в старую музыку франко-фламандской школы и т. п. И так продолжается от начала до конца».

Так и продолжается; исключений нет, кажется, как нету и избирательности. С близким ему материалом – русским, еврейским, украинским – Десятников работает так же, как со всеми остальными, вынося свое далеко за скобки, делая домашний звуковой мир все более странным, иностранным, всеобщим. Локальное размыкается, становится частью мирового.

7.

В одном письме Шеллингу Новалис формулирует неожиданную и увлекательную идею: «В конечном счете, любая поэзия – это перевод». Если с этим согласиться в принципе, то переводом (с языка на язык, со смысла на смысл) окажутся едва ли не все знакомые нам виды искусства; музыка Десятникова подходит под это определение идеально, словно для нее и придумывали. Мысль о переводе – о равноправном существовании общей темы в разных мирах и контекстах – важна еще и потому, что она избавляет нас от деформирую-

щих иллюзий. Например, от веры в моноцентричный мир с его зеркальными близнецами – комплексом провинции и комплексом метрополии. Об одной из этих схем говорит где-то Десятников: «*Стравинский осознал, что центр музыкальной культуры находится в некой воображаемой Вене, в идеальной Германии, если угодно. А черт догадал его родиться в России, вот он и повернул туда, где, как ему казалось, находится центр*». Для него, внимательного слушателя Стравинского, центр всегда смещен, находится в стороне от наших ожиданий, – и постоянное движение делает любую точку на культурной карте одновременно воображаемой и реальной, идеальной и при этом пригодной для модификаций, интервенций и переводов.

8.  
*Наши руки грабли,  
Наши глаза ямы,  
Что глаза завидуют,  
То руки заграбют.*

В известном смысле вся мировая культура оказывается для Десятникова эдаким грандиозным макгаффином, постоянным присутствием, которое одновременно необходимо и необязательно. Обсуждая свою «Зиму священную 1949 года», он описывает начало рабочего процесса как «*некую археологическую ситуацию*». Расстояние, отстраненность, мерцающее присутствие-отсутствие чужого текста дает возможность видеть весь корпус мировой музыки как архив – как свою записную книжку, большой каталог идей, годных для реализации. Но музыкой дело не ограничивается. Первоначальный импульс не обязательно должен быть звуковым: разговор, который композитор ведет

со Стравинским-человеком, Стравинским «Диалогов с Крафтом», виден в корпусе его сочинений не меньше, чем присутствие «Весны священной». То же можно сказать и о словесности; мало кто из русских композиторов до такой степени соотносит себя с литературой, – и речь не только об Олейникове и Хармсе, которые сосуществуют в музыке Десятникова с итальянскими барочными ариями и советским учебником английского, изданным в 1949-м. Словарный состав Десятникова так или иначе формируется сегодняшним литературным процессом, берет в расчет все, что движется и меняется – от Елены Шварц и Владимира Сорокина до Александра Анашевича – так что фольклор «Русских сезонов» смещается к зоне действия актуальной поэзии:

*Как на (й)этом,  
ох, на свете  
усё же нам надо.  
А на том же, ой, на свете  
ничо нам не надо,  
только ж надо  
один сажень земли,  
цатыре достоцки.  
Аллилуйя, аллилуйя,  
слава тебе, Божа!*

9.  
Одна из поздних книг Геннадия Айги называется «Поклон – пению»; и по структуре, и по устройству речи она очень не похожа на другие его стихи и циклы. Она состоит из трех циклов, первый из которых написан

еще в 1988–91 году, остальные – в самом конце девяностых. У нее есть подзаголовок: «Сто вариаций на темы народных песен Поволжья» и несколько эпиграфов, все из Гарина-Михайловского – из повести, в которой человек извне, внимательный наблюдатель, смотрит и слушает, как чувашские девушки поют на весеннем празднике. *«Я пришел в себя и в ответ на их поклон, проникнутый и сам приветом, уважением и признательностью, поклонился им».*

Три тетради *вариаций-поклонов* – чувашские, татарские, марийские народные песни, практически не существующие сегодня вне устного исполнения, не переведенные и не изданные по-русски – Айги переводит, как за руку через мост, в иной мир: безличное-общее в частное-авторское, песенное в письменное, ну и не в последнюю очередь иноязычное в русское. Разработанный язык имперской культуры хорошо обучен вбирать в себя чужое, экзотическое, трансформируя его – делая съедобным, готовым к употреблению и перевариванию. Другое дело, что для Айги родным был чувашский, на нем он и начинал когда-то писать; русский язык и русская поэзия были не данностью рождения, а территорией сознательного выбора, определившего многое в его поэтической стратегии. Возвращение к фольклору малых народов Поволжья – шаг в сторону, уход с обжитого пространства, и понять бы куда – назад, домой, или вбок, на нейтральную полосу? Переводит ли Айги татарские и марийские песни на язык принудительной культурной нормы – или приводит русский письменный к состоянию сырого ненормированного равенства, лепит его заново по образцу родного? Где существуют сто *вариаций* (на неизвестную нам, не существующую по-русски *тему*) – на ничьей земле между культурами, на невысказанном расстоянии от той и другой, вне музыки и почти что вне языка?

Вариации Айги устроены одинаково: каждая из песен или песенных фраз (мы не знаем или можем только догадываться об оригиналах и о том, насколько близко или далеко от них оказывается поэт) обрабатывается, спрессовывается, доводится до одного кубика, до отдельно стоящего нерифмованного четверостишия, образующего территорию песни. Иногда там можно угадать очертания образца, просматривается старинная конструкция (или это так кажется внешнему наблюдателю?). Иногда автору достаточно одного словосочетания, одного завитка. Короткие стихотворения почти не связаны между собой. У них своеобразная, особенная темпоральность, разворачивающая текст в режиме замедления, так что каждый фрагмент длится и длится, не кончаясь, как видеоролик, поставленный на режим бесконечного воспроизведения. И да, их прекрасный русский язык наделен всей странностью иностранного, увиденного извне, из бесконечной дословесной дали:

*Вот, уже исчезают  
в поле, среди ковылей.*

*Уже не слышно бубенчиков.*

*Мы как птицы стоим.*

Я думаю, что Десятникову должен нравиться «Поклон – пению».

10.

В повести Гарина-Михайловского герой слушает обрядовые песни, пытается понять, о чем это, как устроено.

*«Они смотрели перед собой и пели.*

*– О чем поют они?*

*– Без слов поют, – отвечал нервно старик, – так будут петь они, когда*

*после смерти пойдут к Туре. Они будут смотреть прямо в глаза и на голос пойдут... Человек бедный, нет ничего, много грехов... Только на голос, на один голос, без слов пойдут».*

Так, в режиме посмертия, без слов (слова были *просто для склада*, потом только подразумевались, потом перестали значить хоть что-то и превратились в казенную бирку на ноге брошенного тела) работают «Буковинские песни» Десятникова. Каждая из них обозначает (предстательствует за) какую-то возможность, направление мысли. То, что в них было частного (слова, название, сюжет) значит столько же или меньше, чем то, что было общим (фольклорным, национальным, историческим). В переводе Десятникова они становятся чистым движением, системой векторов, голой и прибранной схемой потенциального. То, что начинается как работа с дописьменным, домюзикальным прошлым, превращается в исследование еще невидимого, едва мыслимого будущего. Постскрипtum становится эпиграфом, прощание – обещанием: прелюдией к чему-то новому.

11.

Среди возможных эпиграфов к тому, что обещают «Буковинские песни», есть и такой, очень известный, но сейчас, в ситуации, когда общее будущее накренилось и черпает воду бортом, как лодка в непогоду, кажется, что это написано вчера или сегодня.

*«Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл. (...) Казалось бы – прочел, и ладно. Преододел, как теперь говорят. Ничего подобного.*

*Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер».*

Ряд, названный Мандельштамом, можно продолжать; в зоне, которую осваивают/пересматривают буковинские прелюдии, вместо этих имен можно подставить другие: Шуберт, Шуман, Рахманинов – никого из них еще не было по-настоящему, все можно начать с начала. «Буковинские песни» – это книга таких начал, музыкальный алфавит, необходимый для описания нового *сегодня*. Как любая целостная система, цикл пытается быть тотальным, раскатать себя до границ, в которые уместилось бы все возможное – как словарь неполон, пока не дойдет до последнего «Я». У Десятникова, как и у его предшественников, прелюдий двадцать четыре, по числу тональностей, идеальное число, охватывающее весь квинтовый круг. В еврейской традиции основной задачей человека и человечества считается починка старого, заведомо поврежденного мира – и, похоже, надо это делать с самого начала, еще и еще раз.

12.

Одна из книг американской писательницы Джанет Малколм называется «41 фальстарт» и начинается с эссе о том, как она много-много раз пытается написать журналистский текст про художника Дэвида Салле. Она начинает с разных точек, с разных сюжетов, так и эдак – и у нее никак не получается. Или получается. Памятник этому начинанию – сорок один первый абзац, сорок и один способ *заговорить*, которые понемногу сами собой складываются в убедительный, если не исчерпывающий, портрет героя. Я даже пробовать не буду: двенадцати подходов к Десятникову не хватает, как не хватило бы и двадцати четырех. Зато утешительно знать, что можно пытаться снова и снова.



**Леонид Десятников** родился в 1955 году в Харькове (Украина). Закончил Ленинградскую консерваторию. Член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Автор четырех опер, кантат, камерной вокальной и инструментальной музыки.

Основные сочинения: опера «*Дети Розенталя*», либретто В. Сорокина; балеты «*Утраченные иллюзии*» и *Орега*; камерная опера «*Бедная Лиза*» по Николаю Карамзину; «*Дар*», кантата на стихи Гавриила Державина; «*Любовь и жизнь поэта*», вокальный цикл на стихи Даниила Хармса и Николая Олейникова; «*Свинцовое эхо*» для голоса/ов и инструментов на стихи Джерарда Мэнли Хопкинса; «*Зима священная 1949 года*», симфония для хора, солистов и оркестра.

Автор музыки к фильмам: «*Закат*», «*Затерянный в Сибири*», «*Подмосковные вечера*», «*Серп и молот*», «*Маня Жизели*», «*Дневник его жены*», «*Кавказский пленник*», «*Москва*», «*Мишень*».

**Алексей Горiboldь** – пианист, музыкальный деятель, продюсер, заслуженный артист России (2006). Камерный музыкант с огромным репертуарным диапазоном от Баха и Моцарта до самых новых сочинений современных композиторов, первым исполнителем которых он зачастую является.

Выступления пианиста, признанного выдающимся мастером камерного ансамбля, проходили в Концертгебау (Амстердам), Вигмор-холле и центре Барбикан (Лондон), Берлинской филармонии, Гевандхаусе (Лейпциг), Концертхаусе (Вена), Опера Bastille (Париж), Кеннеди-центре (Вашингтон), Линкольн-центре (Нью-Йорк), а также на ведущих концертных сценах Германии, Израиля, Японии и др.

С 1989 года Алексей Горiboldь является инициатором и музыкальным руководителем многих уникальных проектов, связанных с творчеством выдающегося российского композитора Леонида Десятникова. Записанный под его руководством саундтрек к фильму «*Москва*» (режиссер – Александр Зельдович, композитор – Леонид Десятников) удостоен Grand-Prix IV Всемирной биеннале в Бонне (2002).

Является обладателем уникального репертуара и эксклюзивным исполнителем фортепианной и киномузыки Микаэла Таривердиева и Исаака Шварца.

В 2009–2010 годы Алексей Горiboldь подготовил и провел более тридцати телевизионных программ в рамках цикла Пятого канала «*Ночь на Пятом*» («*Ночь. Звук. Горiboldь*»).

В творческом багаже пианиста около тридцати компакт-дисков.

С 2004 по 2007 годы руководил Фестивалем искусств в Костомукше (Карелия). В 2008 году стал создателем и художественным руководителем двух фестивалей камерной музыки: Левитановского музыкального фестиваля

в Плесе и российско-финского музыкально-поэтического фестиваля «В сторону Выборга». С 2019 года в Екатеринбурге в Ельцин-центре Алексей Горiboldь проводит свой авторский цикл «Послушайте!».

Алексей Горiboldь сотрудничает с современными композиторами: Леонидом Десятниковым, Александром Чайковским, Георгием Пелецисом, Владимиром Мартыновым, Гией Канчели, Юрием Красавиным, Павлом Кармановым, Владимиром Ранневым, Алексеем Айги, Сергеем Ахуновым.

В разные годы был инициатором, ведущим организатором, автором монографических фестивалей Петра Чайковского, Яна Сибелиуса, Дмитрия Шостаковича, Бенджамина Бриттена, Леонида Десятникова в Москве и Петербурге.

Сотрудничает с Большим театром России, Мариинским и Александринским театрами, Пермским театром оперы и балета, Театром Наций, театром «Мастерская Петра Фоменко», Институтом Имени Гёте, Институтом Финляндии в Санкт-Петербурге, Британским советом, «Фондом Микаэла Таривердиева», «Фондом Дианы Вишневой».

## Maria Stepanova

### SONGS OF BUKOVINA: TWELVE ATTEMPTS TO START SPEAKING

1.

One of Pascal Quignard's books has a heroine about whom he explicitly states that "she was a genius". The novel is not about music, but the woman in question writes music – and the author returns to her practice time after time as if he would like to hear what she does, or as if the description of the working process can bring the musical text itself into being.

Here are a few quotes.

*"As a rule, she didn't compose herself. She searched for old works or their later versions and arranged them, simplifying them to the utmost: she singled out the main theme, removed excesses and late layers, made cuts, exposed the essence, created some quintessence and stopped at the moment when the achieved result caused her violent excitement."*

*"She read the score first, far from the piano, then put it back down. She went and sat at the keyboard and – suddenly – delivered the whole thing in the form of a rapid, whirling resume. She didn't interpret the music. She re-improvised what she had read or what she had chosen to retain of it, de-ornamenting, de-harmonizing, searching anxiously for the lost theme, seeking out the essence of the theme with minimal harmony."*

*"Throughout the spring, [she] worked on forty-two eclogues (out of seven collections, six pieces per each, published by Jan Křtitel Tomášek between 1807 and 1823).*

*"You're quite able to reduce them to seven," George said.*

*"Maybe to three even."*

I think Quignard would be glad to hear the *Songs of Bukovina*.

2.

There is one question that Desyatnikov's listeners find interesting; it is asked in different forms and formulated differently, but it arises often and is asked with a certain degree of agitation. Your work, the interviewers say, is always an answer to something that has already been said, a text that follows another one (musical or literary one), objects, agrees, pushing (sometimes to an unthinkable extent) the limits of something that has already been said by someone – as if Piazzolla or Stravinsky were territories of linguistic expansion, and now they speak Desyatnikov's language in these lands. Or, can you write music from the first-person perspective as if there was nothing before you – “from scratch,” “utterly and completely from the inside,” just like Adam gives names to the animals and plants in the world that has just been created? Can you think in the logic of the message rather than in the answer mode?

In other words: where is the composer's identity here with all the luggage ascribed to him by modernity – uniqueness of vision, a creative hand, a biography, unparalleled blah-blah-blah, the duty to say something that nobody has ever happened to say before him? Desyatnikov responds to this with enviable humility, meaning to say it just happened this way, that's the way I am: an artisan not a creator who needs something external for his work, something outside the established system of expectations. Piazzolla, Schubert, Stravinsky, Kharmis: Desyatnikov's thought makes itself at home in somebody else's convention, an already established one, sometimes rewriting it completely, from or to the ground.

3.

In one interview, Desyatnikov speaks about the alien fundamental principle of his works, the external impulse he follows and departs from, very briefly: “*I call it a MacGuffin.*” Having read this, I went googling. Wikipedia explains that a MacGuffin is

a cinematic term for an object or event that is necessary for the development of the plot and characters, but completely unimportant in itself. A pirate treasure chest that everybody hunts for and nobody gets hold of, or Chekhov's gun that hangs on the wall through all three acts and never fires will probably be the closest analogues.

A MacGuffin may be in plain sight, it may flash and disappear at the very beginning, but the story is impossible without it. The most interesting thing here is the combination of utmost importance and absolute insignificance of the initial impulse, that very point of reference: as if the existing world could be built from anything at all, in four notes, like on the television show.

A new harmony takes empty shells of the old one as a basis. That's how, by small bone, they complete an image of a plesiosaur. But Desyatnikov is not engaged in either restoration or stylization – what he does on the basis of somebody else's text begins with selection and limitation. The unnecessary things, not capable of surviving in new conditions, are cut off; what is able to grow on a different planet remains. The source is compressed and condensed to a generalizing formula; in some cases, to a stroke.

4.

One of the columns once written by Desyatnikov for OpenSpace.ru is titled *Alien Meets Classics*. There is a temptation to consider this formula a description of the composer's method, a unique way of engrafting the classical rose upon the post-Soviet wilding. But the categories of this kind (Soviet, anti-Soviet, post-Soviet, post-colonial, whatever) do not work here – Desyatnikov's music is present at (and testifies to) a different, more basic, fracture, where political things turn out to be a particular ethical case, and the situation of alien is applicable to any thinkable and unthinkable encounter. Every ‘*brave new world*’ is naked as if it is seen for the first time – in the

shifted optics of a displaced person. Cultural geography gets historified, any landscape isn't a given, but a consequence, a result of displacements, dislocations, catastrophes, language and biographical deadlocks. Hence, the higher sensitivity to any limits and the insistent desire to *be crossing* them rather than to cross them, to enter and exit again and again, making a no-man's land habitable, making the neutral zone suitable for meaningful existence. In the same old column, Desyatnikov recalls the words of his colleague, Mann's Adrian Leverkühn: "to set limits is to go beyond them."

Going beyond limits is a prerequisite for the statement; Desyatnikov's music constantly transgresses – it sorts things out among us and them, private and common, classics and pop, smuggling back and forth everything that might be useful to it. "For me, this topic has always been important: how to reconcile highbrow music (to which I belong because of my professional status) with drive that it lacks so much, but the kind that exists in abundance outside of the academic bloc," he says somewhere. But it seems that it's not reconciliation he speaks about, it's about creating a new, independent territory, where the components of incompatible systems would form into different, more viable combinations.

Somehow this utopia is similar to the musical world of Bukovina, as the composer describes it: a place where Ukrainian music changes as a result of numerous strata and mixtures, and the Jewish, Romanian and Balkan influences ("even something like Tyrolean yodeling") don't let it freeze and take its final shape.

5.

It seems that if you turn any generalization inside out, it won't work worse than before. One of the most famous descriptions of Russian singing given by Tolstoy goes like this: "Uncle sang as the peasant folk sing, in the full and naive conviction that in song all the meaning is in the words alone, that the tune comes of itself and that there is never

a separate tune and that the tune is only there to hold it together." If the desire exists (and not without reason – let's recall dozens, if not hundreds, of the texts of *Murka* or *Kirpichiki*, some of which do not overlap in a single line), you can turn the structure around and say that the tune is important, and the words are only there to hold it together. Does the text basis, the memory of the words and stories that once existed, matter for the *Songs of Bukovina*? We know that the composer initially didn't plan to indicate the names of the songs; they are present in the final version – but rather as a bow, a thank-you. What do these old weddings and funerals, partings and grievings give us? What are they indicative of? Why is the memory of the fact that all of these used to be songs so important to the piano cycle?

Perhaps the fact is that a song is a neutral territory, nobody's and everybody's land between the drowned pre-secular world, where every situation was accompanied by a rite that sanctified it and added it to the net of common meaningful existence, – and the sectionized space of modern culture, where the listener must correlate himself with the author, his body of texts, history and style. In this sense, it is extremely democratic: in a song, 'me' is no different from 'us', a lonely voice is no different from the common chorus, – 'me' is a vacancy eternally available to anyone who wants it, the place where some Joe Public, Leonid and Shostakovich exist on equal terms and even leave some room for me. A song expands human experience, augments it with repetitions, refrains, thousands of distorted performances. You can enter a song like a river from anywhere; you don't even have to sing well to do it.

6.

It is known how Brodsky answered, not without irritation, yet another question about his prison/exile period: "I refuse to dramatize it." One of the most interesting

stories (the kind that the interlocutors are trying to inscribe Desyatnikov into, but he eludes them without much difficulty) is the composer's relationship with all sorts of broad generalizations: Russian music vs. Western music, Soviet vs. post-Soviet, modernism vs. avant-garde, and so on. In each case, he is offered to make a choice: indicate his place in this pattern and ascribe himself to one of the parties (supposedly incompatible ones). He evades the answer in an ingenious manner – or rather, answers some other question.

It seems that when it comes to any tradition (and, broader, to any system), Desyatnikov, as a matter of principle, takes the position of a stranger, an alien, a man who is outside – and at the same time the one who studies its mechanics in an attentive, enthusiastic and delicate way in some of his own types that are not very understandable to the local population. It is the least like the logic of romanticism with its outcasts and tragic tenors. The 'Jewish poets' and heroic exiles are present in Desyatnikov's work not as alter egos, but on equal terms with everyone seen from an infinitely far distance, through the eyes of a curious foreigner or even an alien. The world turns out to be an open territory: national, ideological, historical can be fingered through like reels of coloured threads in search of accurate combinations and correspondences. *"I just wanted to say (talking about the Russian Seasons – MS) about the openness of the Russian folk melodies. I wanted to consider Russian folklore among others. The conflict between Russian and European can be artificially provoked by ideological speculators. [...] In this territory, we play some kind of stylistic game of flowing "Russian" into something else – into Bach, into Steve Reich, into the old music of the French and Dutch school, etc. And so it goes from beginning to end."*

And so it goes; there are no exceptions, and it seems there is no selectivity either. Desyatnikov works with the material that is close to him – Russian, Jewish, Ukrai-

nian – the same way as with all the other ones, leaving his *own* far aside and making his home sound world even stranger, foreign and universal. The local thing opens and becomes part of the world.

7.

In a letter to Schelling, Novalis formulates an unexpected and fascinating idea: *"Ultimately, any poetry is a translation."* If we agree with it in principle, then almost all of the familiar types of art will be a translation (from language to language, from meaning to meaning); Desyatnikov's music goes perfectly with this definition as if it was invented for it. The idea of translation – of the fair existence of a common theme in different worlds and contexts – is also important because it saves us from deforming illusions. For example, from the faith in a monocentric world with its mirror twins – the province complex and the metropolis complex. Desyatnikov speaks about one of these schemes somewhere: *"Stravinsky realized that the centre of musical culture was in some imaginary Vienna, in some ideal Germany, if you please. But he was possessed to be born in Russia, so he took a turn to where the centre was located, as he thought."* For him, an attentive listener of Stravinsky, the centre is always displaced and located away from our expectations, – and the constant movement makes any point on the cultural map both imaginary and real, ideal and at the same time suitable for modifications, interventions and translations.

8.

*Our hands are rakes,  
Our eyes are pits  
What our eyes see,  
Our hands rake.*

In a sense, the entire world culture for Desyatnikov is an immense MacGuffin, a constant presence that is both necessary and optional. Discussing his *Rite of Winter 1949*, he describes the beginning of the working process as “some archaeological situation.” The distance, detachment, flickering presence/absence of someone else’s text makes it possible to see the entire body of world music as an archive – as a notebook, a big catalogue of ideas suitable for implementation. But this is not just about music. The initial impulse doesn’t have to be acoustic: the conversation between the composer and Stravinsky-the-man and Stravinsky-of-the-*Dialogues with-Craft* is no less visible in the body of his compositions than the presence of *The Rite of Spring*. The same can be said about language and literature; just a few Russian composers relate themselves to literature to such an extent – and we mean not only Oleinikov and Kharms, who coexist in Desyatnikov’s music with Italian baroque arias and the Soviet English textbook published in 1949. Desyatnikov’s vocabulary is one way or another shaped by today’s literary process and takes into account everything that moves and changes – from Elena Schwartz and Vladimir Sorokin to Alexander Anashevich – so, the folklore of *The Russian Seasons* shifts to the zone where today’s poetry acts:

*This side  
oh, of heaven  
we need it all.  
In the great, oh, beyond  
we need nothing at all.  
All we need  
Is six feet under  
and four boards  
Hallelujah, hallelujah  
glory to you, God!*

9.

One of Gennady Aygi’s later books is named *A Bow to Singing*; both in structure and organization of speech, it is very different from his other poems and cycles. It consists of three cycles, the first of which was written between 1988 and 1991, and the rest at the very end of the ‘90s. It has a subtitle: “*One hundred variations on the themes of Volga folk songs*” and several epigraphs, all from Garin-Mikhailovsky – from a story about an outsider who carefully observes, watches and listens to Chuvash girls singing at a spring celebration. “*I came to my senses, and in response to their bow, I, imbued with greetings, respect and gratitude, bowed to them.*”

Three notebooks of *bow variations* – Chuvash, Tatar and Mari folk songs that are practically non-existent today outside oral performance, not translated and not published in Russian – it feels like Aygi takes us by the hand to help us cross the bridge to a different world: from impersonal/common to private/personal, songful to written, and, last but not least, foreign to Russian. The developed language of imperial culture is well trained to absorb alien and exotic things, transforming them – making them edible and ready for consuming and digesting. Another thing is that Chuvash was Aygi’s mother tongue, it was the language he once began to write in; the Russian language and Russian poetry were not a given of birth, but a territory of conscious choice that determined much in his poetic strategy. The return to the folklore of the small peoples of the Volga region was a step sideward, a departure from the habitable environment, and who knows where to – back home or sideways, to a neutral zone? Does Aygi translate the Tatar and Mari songs into the language of the compulsory cultural standard, or does he bring the written Russian language to the state of raw unregulated equality, does he re-mold it on the pattern of his mother tongue? Where do a hundred *variations* (on the *theme* unknown to us, non-existent in Russian) exist – in a no-man’s land between the

cultures, at an inconceivable distance from one and the other, beyond music and almost beyond language?

Aygi's variations are organized in the same way: each of the songs or song phrases (we don't know or can only guess about the originals, and how close to or far from them the poet is located) is processed, compressed, brought to one cube, to a stand-alone unrhymed quatrain that forms the territory of the song. Sometimes we can discern the outlines of the sample, or the old structure gets discernable (or does it only seem so to an outside observer?). Sometimes one word combination, one stroke is enough for the author. The short poems are almost unrelated. They have a peculiar, special temporality that expands the text in slo-mo, so that every fragment lasts and lasts, and never ends, like a video in infinite loop. And yes, their beautiful Russian language is endowed with all strangeness of foreign things seen from outside, from an endless pre-verbal distance:

*They are vanishing  
in the field, among the feather grass.  
We hear no jingle bells.  
Like birds we're standing.*

I guess Desyatnikov would enjoy *A Bow to Signing*.

10.

In a story by Garin-Mikhailovsky, the hero listens to ritual songs, trying to understand what they are about and how they are organized.

*They stared ahead and sang.*

*"What are they singing about?"*

*"They are singing without words," the old man answered nervously. "They will sing*

*like this when they go to the Tura after they die. They will look straight in the eyes and follow the voice... The man is poor, there's nothing, many sins... Only the voice, one voice, without words they will follow."*

This is how, in the post-death mode, without words (the words were only there to hold it together, then they were only implied, then they ceased to mean anything at all and turned into an impersonal tag on the leg of an abandoned body), Desyatnikov's *Songs of Bukovina* work. Each of them denotes (petitions for) some possibility, some direction of thought. What was personal about them (the words, name, plot) means as much as or less than what was common (folklore, national, historical). Translated by Desyatnikov, they become pure motion, a vector system, a bare and tidy pattern of potential things. What begins as a work with the pre-literate, pre-musical past, turns into a study of a yet unseen, barely conceivable future. The postscript becomes an epigraph, the farewell becomes a promise: a prelude to something new.

11.

Among the possible epigraphs to what the *Songs of Bukovina* promise, there is a very famous one like this, but now, in a situation when the common future heels over and ships water like a boat in rough weather, it seems that it was written yesterday or today.

*"One often hears: that might be good, but it belongs to yesterday. But I say: yesterday hasn't been born yet. It has not yet really come to pass. I want Ovid, Pushkin, Catullus afresh, and I will not be satisfied with the historical Ovid, Pushkin, Catullus. [...] You might think, once they'd been read, that was that. Superseded, as they say now. Nothing of the sort. [...] Not a single poet has yet appeared. We are free of the weight of memories. For all that, how many rare presentiments: Pushkin, Ovid, Homer."*

The series of names mentioned by Mandelstam can be continued; there could be other names in the zone developed/revised by the Bukovinian preludes: Schubert, Schumann, Rachmaninoff – none of them has really been, so we can start off with a clean slate. The *Songs of Bukovina* is a book of such beginnings, a musical alphabet needed to describe a new *today*. Like any integral system, the cycle tries to be total, to roll itself out to the boundaries that would contain every possible thing – a dictionary is incomplete until it reaches the final Z. Desyatnikov, just like his predecessors, has twenty-four preludes, as many as the number of keys, an ideal number that covers the entire circle of fifths. In the Jewish tradition, the main task of a man and mankind is to fix the old, knowingly damaged world – and it seems it has to be done from the very beginning, again and again.

12.

One of the books by the American writer Janet Malcolm is named *Forty-One False Starts* and begins with an essay about how she tries over and over again to write a journalistic text about the painter David Salle. She starts from different points, from different plots, one way or another – but it just doesn't work out. Or it does. The monument to this undertaking is the first forty-one paragraphs, forty and one ways to *start speaking* that, little by little, naturally form a convincing, if not comprehensive, portrait of the person. I'm not going to even try: twelve approaches to Desyatnikov are not enough, and twenty-four wouldn't be enough either. But it's comforting to know that you can try over and over again.

*Translation – Nikolai Kuznetsov*

**Leonid Desyatnikov** was born in 1955 in Kharkiv, Ukraine. He is a graduate of the Leningrad Conservatory and a member of the Composers Union of St. Petersburg.

Desyatnikov has written four operas, several cantatas and numerous vocal and instrumental compositions.

His principal works include an opera *The Children of Rosenthal* (Vladimir Sorokin, libretto); ballets *Lost Illusions* and *Opera*; a chamber opera *Poor Liza* after Nikolay Karamzin; *Gift*, a cantata on poems by Gavriil Derzhavin; *Liebe und Leben des Dichters*, a vocal cycle on poems by Daniil Kharms and Nikolay Oleynikov; *The Leaden Echo* for voice(s) and instruments on the poem by Gerard Manley Hopkins and *The Rite of Winter 1949*, a symphony for choir, soloists and orchestra.

He has also composed the music for such motion pictures as *Sunset*, *Lost in Siberia*, *Moscow Nights*, *Hammer and Sickle*, *Giselle's Mania*, *His Wife's Diary*, *The Prisoner of the Mountains*, *Moscow* and *Target*.



**Alexey Goribol**, a pianist, musical figure, producer, Honoured Artist of Russia (2006). The chamber musician with an immense repertoire, from Bach and Mozart to the latest works by contemporary composers, and the first performer of many of them.

The pianist, a recognized outstanding master of chamber ensemble playing, has performed at the Concertgebouw in Amsterdam, Wigmore Hall in London, the Berlin Philharmonie, the Gewandhaus in Leipzig, the Konzerthaus in Vienna, Opera Bastille in Paris, John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington, Lincoln Center in New York, and some of the prestigious stages of Germany, Israel, Japan and other countries.

Since 1989 Alexey Goribol has been an initiator and musical director of many projects related to the works of the outstanding Russian composer Leonid Desyatnikov. Desyatnikov's score to the film *Moscow* recorded under Goribol's direction was awarded the Grand Prix of the 4th World Biennale in Bonn in 2002. Goribol is an owner of a unique repertoire, and an exclusive performer of Mikael Tariverdiyev's and Isaac Schwartz's piano and cinema music.

In 2009 and 2010, Alexey Goribol managed and hosted over thirty TV programmes as part of Fifth Channel's series *Night on the Fifth (Night. Sound. Goribol)*. The pianist has released over thirty CDs.

From 2004 to 2007, he directed the Festival of Arts in Kostomuksha in Karelia. In 2008, he became the initiator and artistic director of two chamber music festivals: the *Levitan Music Festival* in Plyos and the Russian-Finnish Music and Poetry Festival *Towards Vyborg*. Since 2019 Alexey Goribol organizes his author's cycle *Listen!* in Yeltsin Presidential Center (Yekaterinburg).

Alexey Goribol has collaborated with contemporary composers such as Leonid Desyatnikov, Alexander Tchaikovsky, Georgs Pelēcis, Vladimir Martynov, Giya Kan-

cheli and Yuri Krasavin and with a new generation of composers – Pavel Karmanov, Vladimir Rannev, Alexey Aigui and Sergei Akhunov.

Over the years, Alexey Goribol was an initiator, leading organizer and author of the monographic festivals of Pyotr Tchaikovsky, Jan Sibelius, Dmitri Shostakovich, Benjamin Britten and Leonid Desyatnikov in Moscow and St. Petersburg. He has collaborated with the Bolshoi Theatre of Russia, the Mariinsky Theatre, the Alexandrinsky Theatre, Perm Opera and Ballet, the Theatre of Nations, Pyotr Fomenko Workshop Theatre, the Goethe Institute, the Finnish Institute in St. Petersburg, the British Council, the Mikael Tariverdiyev Foundation and the Diana Vishneva Foundation.

*Буковинские песни*

24 прелюдии для фортепиано

1	Гуляє вітер степовий . . . . .	3.09
2	Заплакала старша дружка . . . . .	1.19
3	Звідки, Ясю? – З-за Дунаю . . . . .	1.37
4	Ой, в петрівочку нічка маленька . . . . .	1.52
5	Вітер віє, сонце гріє. . . . .	1.00
6	Кам'яна гора . . . . .	1.57
7	Ой, піду в садок . . . . .	1.04
8	Ой, Канадочка широка . . . . .	1.05
9	Ой вибила дванадцята . . . . .	1.11
10	Прилетіла ластівочка . . . . .	1.22
11	Закувала зозуленька на хаті, на розі . . . . .	4.09
12	Якби знала мати. . . . .	1.35
13	Зелена верба, зелена верба . . . . .	1.56
14	Від поля до поля виросла тополя . . . . .	2.49
15	Посяяла пшениченьки шість зерен . . . . .	1.02
16	Червона калина біленько зацвіла. . . . .	2.28
17	Ой, чиє ж то весіллячко. . . . .	1.34
18	Червона калинко, листя зелененьке . . . . .	2.16
19	Риба-щука в морі . . . . .	1.55
20	Кажуть люди, що я помарніла . . . . .	1.49
21	Ой ви, вівці, мої вівці . . . . .	2.11
22	Пані пана мала – Петруся кохала. . . . .	1.32
23	Ти співаку-небораку, на що ся надієш . . . . .	1.48
24	Сопілочка яворова . . . . .	1.37

Общее время: 44.29

Алексей Гориболь, *фортепиано*

Записано в Большом зале Московской консерватории в марте 2019 года.

Звукорежиссер – Михаил Спасский

Ассистент звукорежиссера – Антон Николенко

*Songs of Bukovina*

24 preludes for piano

1	Steppe wind a-blowin' . . . . .	3.09
2	The bridesmaid started crying . . . . .	1.19
3	Ian, where d'you come from? – Beyond the Danube . . . . .	1.37
4	Oh, Petrivochka, a night so short . . . . .	1.52
5	The wind is blowing, the sun is warm . . . . .	1.00
6	A rocky mountain . . . . .	1.57
7	Oh, I'll go to the garden . . . . .	1.04
8	Oh, my sweet vast Canada . . . . .	1.05
9	Oh, the clock chimed midnight . . . . .	1.11
10	A swallow has flown in . . . . .	1.22
11	Oh, a cuckoo cuckooed in the house on the corner . . . . .	4.09
12	If only mother had known . . . . .	1.35
13	Green willow, green willow . . . . .	1.56
14	Poplars grew from one field to another . . . . .	2.49
15	I sew six seeds of maize. . . . .	1.02
16	Red arrowwood has blossomed white . . . . .	2.28
17	Oh, whose wedding is this? . . . . .	1.34
18	Red arrowwood, green leaves. . . . .	2.16
19	A pike in the sea . . . . .	1.55
20	They say I've lost my looks . . . . .	1.49
21	Oh, dear sheep of mine . . . . .	2.11
22	A lady had a husband, she loved some Peter though . . . . .	1.32
23	Oh, you, wretched singer, what are you looking for? . . . . .	1.48
24	A pipe made of maplewood. . . . .	1.37

Total time: 44.29

Alexey Goribol, *piano*

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Conservatory in March 2019.

Sound engineer – Mikhail Spassky

Assistant to sound engineer – Anton Nikolenko

Project supervisor – Andrey Krichevskiy  
Label manager – Karina Abramyan  
Release editor – Tatiana Kazarnovskaya  
Project manager – Marina Bezrukova  
Design – Grigory Zhukov  
Translation: Nikolai Kuznetsov, Sergei Polotovskiy

Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян  
Выпускающий редактор – Татьяна Казарновская  
Менеджер проекта – Марина Безрукова  
Дизайн – Григорий Жуков  
Перевод: Николай Кузнецов, Сергей Полотовский

MEL CD 10 02607