

# ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

МАТЕРИАЛЫ И ДОКУМЕНТЫ

*Допущено Управлением кадров и учебных  
заведений Министерства культуры СССР  
в качестве учебного пособия  
для музыкальных вузов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Москва 1975

Московская дважды Ордена Ленина Государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского

Кафедра истории зарубежной музыки

Редакция, составление и комментарии  
И. В. НЕСТЬЕВА

Книга дает широкое представление об основных проблемах развития музыкального искусства первой половины XX века. В ней собраны интересные материалы по истории музыки Франции, Австрии, Венгрии и Германии. Издание предназначено для музыкальных вузов и может быть использовано в качестве дополнительного пособия по курсу современной зарубежной музыки.

3       $\frac{90204-400}{026 (01) - 75}$       588--75

В последние годы в советском музыкознании и в педагогической практике заметно усилился интерес к изучению проблем зарубежной музыки XX века. Советская наука обратилась к серьезному исследованию конкретных явлений новой музыки, к внимательному рассмотрению громадного слоя музыкальных записей, нот и книг, статей и творческих деклараций. Только вдумчивое изучение каждого конкретного явления во всем его специфическом своеобразии позволит установить, что действительно чуждо культуре, эстетике и этике социалистического мира, а что представляет для нашего искусства глубокий творческий интерес в силу выдающихся художественных достоинств, а нередко и в силу оппозиционной антибуржуазной сущности.

Цель настоящего издания — дать необходимые музыкально-исторические документы прежде всего педагогам и студентам консерваторий, изучающим зарубежную музыку первой половины XX века, предоставить в их распоряжение разнообразные материалы, характеризующие развитие музыкально-творческой мысли в эту сложную эпоху.

Собранные здесь статьи, письма, высказывания, разумеется, ни в коей мере не заменяют последовательного изложения событий и фактов истории музыки XX века, углубленного освещения всего музыкально-исторического процесса. Это не учебник и не исследование, а лишь собрание материалов, требующих в ряде случаев строго критического осмысления. Приводя некоторые документы — спорные по содержанию, составитель оговаривает историческую ограниченность, а то и ошибочность излагаемых эстетических суждений.

Сборник представляет собой первое из задуманных изданий подобного рода; поэтому в нем ограничен географический охват материалов. Из всего многообразия национальных музыкальных культур отобраны лишь четыре культуры, сыгравшие особую роль в истории музыки нового времени: французская, австрийская, венгерская и немецкая. Не менее важные материалы о музыкальном движении в Италии, Чехословакии, Англии, США, Польше и других странах предполагается дать в следующих сборниках.

Есть в настоящем издании и известное ограничение временного порядка: в нем собраны, в основном, материалы периода до второй мировой войны. Публикация более поздних документов составляет задачу последующих сборников. Впрочем, в виде исключения публикуются и более поздние документы, в частности, ценная статья выдающегося композитора ГДР Ганса Эйслера «Общественные основы современной музыки» (1947), подводящая некоторые итоги музыкальному движению первой половины XX века. Естественно, что советского читателя интересует оценка основных тенденций современного буржуазного искусства, сформулированная виднейшим зарубежным композитором-коммунистом. Общая направленность этой статьи, ее острый критицизм в отношении ведущих музыкальных течений Запада, бесспорно, не утратили и ныне своей актуальности, несмотря на некоторые черты социологического схематизма.

В сборнике представлены материалы различных типов: во-первых, теоретические статьи, заметки, фрагменты из книг, принадлежащие перу самих композиторов, излагающие их творческое кредо, сущность теоретических систем; во-вторых, автобиографии крупных представителей зарубежной музыки XX века (Р. Штраус, Равель, Барток, Онеггер, Шёнберг, Эйслер, Дессау); и, наконец, в-третьих — статьи виднейших русских музыковедов и критиков о зарубежной музыке XX века, опубликованные в свое время в различных изданиях. Читатель найдет здесь статьи и заметки Б. В. Асафьевы (Игоря Глебова), посвященные французской «Шестерке», П. Хиндемиту, А. Бергу, статьи В. Г. Каратыгина об опере Клода Дебюсси и о Шёнберге, материалы И. И. Соллертинского о Шёнберге, С. С. Прокофьева — о Равеле. Несомненный познавательный интерес представляют работы западно-германских музыковедов Э. Дофлейна и Г. Зельнера о творчестве Карла Орфа, а также сжатые высказывания крупных деятелей западной культуры — исполнителей, критиков, литераторов (Фуртвенглер, Корт, Колетт, Виньес и другие) — о выдающихся музыкантах современности\*.

Составитель не стремился в какой-либо степени приукрасить ход исторического развития, сгладить сложные противоречия эпохи: различные высказывания музыкальных деятелей

---

\* Ряд материалов, приведенных в настоящей книге, заимствован из зарубежных изданий по истории музыки, например, из западногерманского сборника Ганса Иоахима Мозера «Документы по истории музыки» (Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte. Wien, 1954), из французского сборника Клода Самюэля «Панорама современной музыки» (Samuel C. Panorama l'art musical contemporain. Paris, 1962), а также из зарубежных и советских музыкальных журналов и других изданий.



даны в их подлинном виде, со всеми спорными или односторонними суждениями, неизбежными полемическими крайностями. Хотелось ознакомить читателей с атмосферой идейных столкновений, принципиальных споров, поисков новых художественных истин, дать представление о накаленности, страстности идейной борьбы.

XX век в музыке отмечен не только громадной творческой активностью многих видных европейских музыкантов, но и их пытливыми теоретико-эстетическими исканиями. Почти все крупные композиторы этого времени выступали и как талантливые критики, теоретики, ученые, авторы книг, статей, научных исследований, касающихся различных сторон музыкальной практики — от сложных ладогармонических проблем до вопросов песенного фольклора. Достаточно сослаться на теоретическое наследие Дебюсси, Шёнберга, Стравинского, Бартока, Хиндемита, Онеггера, Берга, Мийо и других.

Атмосфера эпохи с ее бурными социальными потрясениями, революционной сменой общественных формаций, крушением романтических идеалов старой буржуазной интеллигенции не могла не наложить отпечатка на эстетические взгляды ряда крупных художников. Время резко обострило контрасты художественных устремлений, вызвав невиданную прежде поляризацию сил в современной музыке. С одной стороны, заметно усилилась тенденция демократического искусства, тесно связанная с революционными преобразованиями века, направленная к высоким целям духовного обогащения народных масс, их социальной активизации. В разных странах мира рождалась музыка действия, способная — в тесном содружестве с революционной поэзией, театром, кино — содействовать победе гуманистических сил над силами реакции, фашизма, войны. Немало убежденных сторонников такого искусства появилось не только в лагере победившего социализма, но и в наиболее прогрессивных кругах музыкальной интеллигенции капиталистических стран. Примечательными примерами в этом плане могли бы послужить высказывания о музыке, принадлежащие таким выдающимся мыслителям XX века, как Ромен Роллан, Бертольд Брехт, Томас Манн. В сборнике эту тенденцию демократизации искусства, ее максимального приближения к жизни убедительно представляет французский композитор Шарль Кёклен — автор интересной книги «Музыка и народ» (1934).

Но, с другой стороны, растущий кризис буржуазной духовной культуры с исторической закономерностью приводит многих музыкантов западного мира к крайнему индивидуализму и субъективистской замкнутости. Отсюда — пренебре-

жение интересами демократической аудитории, ставка на «избранных», отсюда — и проявления болезненного пессимизма, и преобладание темных «подсознательных» стимулов над ясностью и действенностью творческих устремлений. Результатом пагубного разрыва с великими традициями классиков явилось одностороннее увлечение ряда музыкантов проблемами формы, самоцельное культивирование технических новаций, нередко приводившее к разрушению веками складывавшихся норм ладового и интонационного мышления. Примерами подобных крайностей могут служить такие псевдоавангардные системы, как сериализм и алеаторика или абсурдные формы музыкального «неодадаизма». Виднейшие музыканты-гуманисты — включая Хиндемита, Бартока, Онеггера — не раз выступали против формалистических крайностей авангардизма, ведущих к разрушению музыкальных традиций.

Вместе с тем передовые композиторы XX века, отражая существенные перемены в жизни современного общества, стремились к естественному расширению звуковой палитры, к поискам новых выразительных средств, оправданных целями нового содержания. Утверждение этих обновленных музыкальных принципов происходило в обстановке сложной борьбы — как против самодовлеющего формального звукоконструирования, так и против догматической узости, академического ретроградства, препятствовавших жизненно необходимому процессу обновления содержания и формы.

Сборник открывается фрагментами из эстетических высказываний пламенного революционера, одного из основателей Германской коммунистической партии Карла Либкнехта. В своей речи, произнесенной в Прусском ландтаге в обстановке жестокой борьбы с реакционными силами монархической Германии (1912), Либкнехт гневно клеймит идеи милитаризма и шовинизма, призывает к созданию нового пролетарского искусства — героического, духовно возвышенного. Здесь же приводится фрагмент из письма Либкнехта к сыну (1917), свидетельствующий о его глубоком интересе к сокровищам германского классического искусства, в частности к творчеству Иоганна Себастьяна Баха.

Во вступительном разделе книги, где собраны обобщающие материалы по кардинальным проблемам современного искусства, читатель найдет также — наряду с упомянутой выше статьей Ганса Эйслера — фрагменты из книги Шарля Кёклена «Музыка и народ». Написанная в напряженные дни борьбы французского Народного фронта против угрозы фашизма, эта книга ратует за жизнерадостное демократическое искусство, способствующее социальному прогрессу.

Показательно стремление Кёклена противопоставить торгашескому духу буржуазного «музыкального рынка» атмосферу духовной чистоты и народности, присущую советской музыке.

Два документа, относящиеся к самому началу XX века и принадлежащие перу Ф. Бузони и М. Рegera, заключают в себе своего рода предвестия коренных стилистических перемен, наступивших в европейской музыке последующих десятилетий. Симптоматична в этом отношении программная работа знаменитого пианиста, композитора, педагога, образованнейшего музыканта своего времени Ферруччо Бузони. Этот итальянско-немецкий музыкальный деятель в своей брошюре «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907) справедливо осудил догматическое следование традициям, мертвое и нетворческое повторение старых художественных схем. «Задача творящего художника — устанавливать законы, а не следовать законам», — утверждал Бузони. В его работе высказаны верные мысли по поводу неизбежности обогащения и расширения тональной системы в XX веке. Некоторые суждения Бузони как бы подготовили почву для зарождения неоклассического направления в современной музыке: он ратовал не только за всемерное обновление формы, но и за четкий контроль конструктивной мысли художника над бессознательным чувством.

Вместе с тем призывы Бузони к отказу от двенадцатизвучного темперированного строя, который якобы должен быть заменен искусственно сконструированными ультрахроматизированными системами, — не получили широкого отклика в музыкальной практике последующих десятилетий. Опыты так называемых «четвертитонников» в музыке 20-х годов (Алоис Хаба в Чехословакии, Арсений Авраамов — в СССР) остались частными экспериментами и не дали сколько-нибудь значительных творческих результатов.

Впервые публикуется на русском языке полемическая статья виднейшего немецкого композитора Макса Рegera «Упадок и возрождение музыки» (1907). Поводом для ее появления послужило уничтожающе резкое выступление теоретика Гуго Римана против новых течений немецкой музыки начала XX века (речь идет о статье Г. Римана в «Немецком музыкальном календаре на 1908 год»). Выдающийся музыковед, известный своими капитальными трудами по гармонии и истории музыки, не сумел, однако, оценить по достоинству творчество Малера, Р. Штрауса, Рegera, видя в нем лишь проявление печального упадка, регресса европейской культуры.

Жизнь очень скоро доказала ошибочность этих утверж-

дений Римана: и Малер, и Р. Штраус давно воспринимаются как классики XX века, а музыка Регера, свободно сочетавшая масштабность полифонических форм с красочностью позднеромантической гармонии, воспринимается в наше время как вполне традиционная и несколько академическая. Тем более преувеличенными кажутся ныне критические выпады Римана против музыкальных новаций начала XX века. Отвечая своему оппоненту, Регер остроумно опровергает эти необоснованные преувеличения, страстно отстаивая право нового поколения композиторов на творческие поиски. В его статье, в сущности, утверждается верная мысль о диалектической неодолимости рождения нового и отмирания старого, отжившего. При этом Регер оговаривает свое несогласие с теми молодыми новаторами, которые в той или иной мере пренебрегали классическими традициями, и в частности отрицали величие Шумана и Мендельсона. Он справедливо предостерегает своих молодых современников против опасного нигилизма в отношении великого наследия старой германской музыки.

Фрагменты из эстетических работ Хиндемита и Бартока вводят нас в атмосферу музыкально-творческих поисков первой половины нашего столетия.

Три отрывка из работ Пауля Хиндемита характеризуют этого крупного германского музыканта как убежденного гуманиста, противника авангардистских крайностей и пагубного «обесчеловечивания» музыки. Хиндемит настойчиво отстаивает право современного композитора на «свободное выражение мысли и чувства», считая, что овладение «новой техникой» музыкального творчества есть лишь необходимое средство для решения этой высшей цели. По мнению Хиндемита, гармония, мелодия и ритм остаются и впредь основным материалом для сочинения музыки («Вне этого ничего нет!»). Признавая высокие этические задачи искусства, он подчеркивает, что и в наше время музыка пишется «для людей» и предназначена для того, чтобы возвысить их духовно, сделать более сильными, чистыми и благородными.

Два фрагмента из теоретического наследия Белы Бартока знакомят нас с пытливыми исканиями прогрессивнейшего венгерского музыканта. Барток высоко оценивает вдохновляющую роль народно-песенного искусства как творческой основы для обогащения современной музыки. Он четко оговаривает невозможность компромисса между опорой на народное искусство и умозрительными атональными системами: «Атональная народная музыка абсолютно немислима, — пишет он, — следовательно, двенадцатитоновая музыка не может быть основана на народной».

Показательно глубокое уважение Бартока к народу — хранителю вечно живых художественных сокровищ. Время, проведенное в деревне среди народных певцов, по признанию Бартока, «есть самая прекрасная часть моей жизни, и я не променял бы ее ни на что».

Несомненный интерес представляют высказывания И. Ф. Стравинского о крупнейших композиторах XX века, с которыми ему приходилось лично общаться. Собранные в широко известных «Диалогах» Стравинского с дирижером и музыковедом Робертом Крафтом\*, эти материалы, бесспорно, привлекут внимание каждого, кто изучает зарубежную музыку XX века. Разумеется, в них не следует искать научно обоснованных определений, точных и объективных обобщений. Стравинский в очень свободной форме, порой с присущим ему оттенком парадоксальности, делится своими мыслями, наблюдениями, воспоминаниями о некоторых прославленных современниках. Многое здесь спорно, субъективно, в некоторых суждениях есть элементы сугубо личного, случайного. И тем не менее читатель, изучающий эту сложную эпоху, не пройдет мимо острых и оригинальных суждений прославленного музыканта, которому посчастливилось быть участником и свидетелем более чем полувекового периода истории европейской музыки.

Материалы, характеризующие теоретическую и творческую деятельность музыкантов Франции (Дебюсси, Равель, Онеггер, Мийо, Пуленк), Австрии (Шёнберг, Берг, Веберн), Венгрии (Барток), Германии (Р. Штраус, Хиндемит, Орф, Эйслер, Дессау), не нуждаются в особых рекомендациях. Читатель найдет в них ряд полезных сведений биографического характера, познакомится с важными эстетико-теоретическими размышлениями самих композиторов, их друзей и поклонников. Комментарии к отдельным материалам даются в тексте, в виде соответствующих редакционных сносок.

В сборнике помещены работы выдающегося советского музыковеда Б. В. Асафьева, впервые публиковавшиеся более сорока лет назад и большей частью затерянные в скромных тетрадках ленинградского временника «Новая музыка». Это сравнительно сжатые, но блистательные по форме эссе, написанные «по горячим следам» музыкальных событий 20-х годов. Автор в то время впервые знакомился с новыми явлениями зарубежной музыки — с оперой Альбана Берга «Воццек», поставленной в 1927 году в Ленинграде, с камерными сочинениями Хиндемита, с симфоническими и камерными

---

\* В данном издании цитируются две книги Стравинского — Крафта: «Conversations with Igor Stravinsky» и «Memories and Commentaries».

опусами композиторов французской «Шестерки». Тогдашние его беглые заметки, не претендовавшие на углубленное научное обоснование и рожденные первоначальными яркими впечатлениями, поражают сегодня своей дальновидностью и художественной прозорливостью. Уже тогда Асафьев сумел верно распознать ценные задатки в творческой индивидуальности Хиндемита, чутко услышал самое сокровенное в «Воццекс», безошибочно предугадал значительные композиторские перспективы Онеггера, Пуленка, Орика. Без этих работ Асафьева, пожалуй, не обойдется сегодня ни один советский исследователь, изучающий музыку названных композиторов.

Едва ли не наиболее сложный раздел сборника составляют материалы, посвященные австрийским композиторам так называемой «Новой венской школы». Впервые публикуются на русском языке некоторые автобиографические и теоретические высказывания Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна. Эти материалы помогают ближе ознакомиться с деятельностью названных крупных художников, принадлежавших к кругу буржуазных гуманистов XX века. В то же время мы сталкиваемся с несомненной ограниченностью их философско-эстетических и социальных воззрений, скованных фанатическим увлечением умозрительной додекафонной системой.

Трезвая оценка крайностей додекафонной школы дается в публикуемом в этом же разделе письме немецкого дирижера Вильгельма Фуртвенглера, хорошо знавшего музыку Шёнберга и его учеников. «Тональность — это организующая система, которую все понимают и которая у нас в крови, — утверждает Фуртвенглер. — Всякая искусственно созданная система, будь то двенадцатитоновая композиция и другие методы, в моих глазах просто смешны... Я лично держусь того мнения, что мелодия в старом понимании этого слова не только не устарела, но никогда не устареет, пока существует музыка».

# ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

КАРЛ ЛИБКНЕХТ

## Речь в Прусском ландтаге<sup>1</sup>

<...> Мы не можем допустить, чтобы сознание рабочей молодежи убаюкивалось всякими колыбельными песенками, как вам бы того хотелось. Молодежь надо питать такой поэзией и такими статьями, которые пробуждали бы и укрепляли бы ее силу. Ее сознание надо питать боевой, поднимающей дух пищей. Удел пролетарской молодежи — не сон и мечтания, а борьба, непрестанно навязываемая молодежи всем общественным строем, вами, вашими насильственными полицейскими мерами воздействия. Пролетариат рожден для борьбы, борьба — его участь, и к борьбе его нужно готовить, от этого не уйти. А как хотите воспитывать вы? Вы хотите усыпить пролетариат, обречь его на эксплуатацию и политическое рабство (депутат барон Рейтценштейн: «Нет, мы хотим его благополучия!»). В этом различие между нами и вами. Мы хотим воспитывать пролетарскую молодежь в боевом духе. Конечно, боевом не в вашем смысле, а в более благородном. Не в духе шовинистической воинственности, доходящей до готовности стрелять в родного отца, а воинственности, предполагающей войну против всего отсталого в нашей общественной жизни, против всех опасностей, которые подстерегают пролетарскую молодежь, против всякой реакции, господствующей в Пруссии, во всей Германии и сейчас все смелее поднимающей голову.

Нас упрекали в том, что мы якобы слишком много занимаемся историей революции. Может быть, в журнале «Arbeiter-Jugend» и пишется о революции больше, чем в ваших журналах, предназначенных для молодежи. Но на то имеется веская причина: в школах изымают, по возможности, всякое упоминание о революциях, а если о них и упоминают, то лишь отрицательно, вне всякого соответствия с подлинным значением

революции, с правдой о ней — разве только речь идет о революции сверху — тогда ее преподносят *ad usum Dorphini\**, в духе византизма. Поэтому мы и должны в интересах правильного воспитания молодежи поощрять занятия историей революции.

К тому же, господа, вы готовы оспаривать, что революции — это самые интересные эпохи, во время которых основы человеческого общества и его структура вскрываются до последней сути, и что как раз по этой причине скорее всего распознаются движущие силы всего человеческого развития.

Героическое начало, проявляющееся в революциях, само по себе тоже вызывает у пролетарской молодежи интерес к этой области истории. Это вовсе не героика бои и народов, а героизм самопожертвования ради самых великих идеалов человечества, ради прогресса человечества. И в этом смысле как раз история революций содержит в себе нечто необычайно величественное, идеальное, то, чего так жаждет пролетарская молодежь.

## Письмо к сыну

Вы услышите «Страсти по Матфею» в классическом исполнении. Это одна из замечательнейших вещей в жанре оратории. У меня были эти ноты во время пребывания в военной тюрьме. Изучи их предварительно. Понять их не совсем легко — контрапункт и fuga. Сразу же первый номер — восьмиголосный хор с *cantus firmus*. Но, когда эта волшебная ткань становится ясной, испытываешь высшее блаженство. Музыка не знает ничего более тонкого, нежного и трогательного, а в народных сценах — ничего более величественного.

Читай «Фауста», «Поэзию и правду», «Германа и Доротею!» и «Эгмонта», сын мой, — «Эгмонта» учи наизусть. Читай Шиллера, он гораздо значительней, чем ты думаешь; как раз теперь я снова его поглощаю. И гердеровского «Сида», «Голоса народов в песнях».

(18 марта 1917 года)

---

\* На потребу дофина (лат.). — то есть искаженно, лживо.



## Общественные основы современной музыки<sup>2</sup>

Нельзя говорить о социальной основе современной музыки, не попытавшись прежде полностью уяснить трудности и противоречия музыкальной жизни. Они не только характеризуют современный стиль, но содержатся как ростки в самой сущности и истории буржуазной музыки, обуславливая ее окончательное формирование. Таким образом, современный стиль отражает глубину процесса, начавшегося уже в XV—XVI веках.

Предлагаемая концепция основана на данных моей деятельности, опыта и наблюдений в Америке. Поэтому она односторонняя. Но для Америки, где музыка влачит жалкое существование в очень своеобразных общественных условиях, эта односторонность, я надеюсь, может оказаться не совсем бесполезной. Я должен предупредить, что некоторыми сложными вопросами мог заниматься лишь очень бегло, и поэтому многое, требующее более глубокого и значительного освещения, затронуто лишь в виде намеков.

Один из американских учеников как-то сказал: «Мне безразлично, как играют мою музыку, мне достаточно конкретизировать ее на бумаге. В наше время нет настоящих интерпретаторов, способных точно реализовать идею композитора. Искусство интерпретации, реализации авторского замысла приходит в упадок, ибо исчезает опыт сознательного слышания музыки. Поэтому подлинная музыка существует только как замысел и не может быть передана другим лицом или сообщена кому-либо».

Не случайно, что эту трагически высокопарную банальность я услышал в Голливуде. Она свидетельствует не только о неудовлетворенности, отвращении и недовольстве собой и общественными отношениями музыкантов, но одновременно указывает на другую крайность: монополизированная, капиталистическая индустрия культуры стремится использовать подобные пылко экзальтированные настроения как предмет торговли. (Речь идет прежде всего о музыке к определенному сорта фильмам и радиопьесам).

Индустрия культуры, несомненно, не испытывает никаких моральных трудностей. Она насквозь оптимистична. Оптимистична, как торгош-коммивояжер, сбывающий людям свой

хлам и обманывающий покупателей. Она, индустрия культуры, любит народ на свой лад: как купец любит своих потребителей или как мясник — теленка. Наряду со своей собственной продукцией, так называемой развлекательной музыкой, она выбрасывает на рынок последние великих мастеров — в грязной, дилетантской обработке. Она не только удовлетворяет существующие потребности, но и создает новые. Она нивелирует, стандартизирует, организует. Она вторглась во все области искусства и оттеснила так называемых свободных художников. Она наложила свой отпечаток на всю музыкальную жизнь: симфонии звучат в концертах уже как музыка к фильмам, серьезные композиторы куплены Голливудом или пишут мюзиклы. Сам художник становится лакеем, служащим, с которым можно легко управиться. С ним не дискутируют. Если он капризничает, то вылетает вон, на улицу. Индустрия культуры приводит к скучнейшей уравниловке в царстве прибыли. Она создает грязь, халтуру, скуку и пустоту в культурной жизни. Она контролирует не только механизированные средства производства: кино, радио, телевидение, грамзапись. Она господствует уже и над содержанием концертов — через концертные агентства, на книжном рынке — через клубы-читальни и через развлекательные приложения к газетам, особенно «Comic-strips» («Комиксы»), она является партнером газетных монополий и агентств печати. Настоящее искусство она превратила в товар. Ее прибыли, как и ее власть, колоссальны.

Естественно, индустрия культуры, как и всякая индустрия, удовлетворяет человеческие потребности. Таковые возникают из необходимости масс восстанавливать свои силы, израсходованные в процессе работы, из необходимости отдохнуть, прийти в себя, развлечься, любой ценой и подешевле!

Музыка среди других искусств наиболее далека от мира практических дел. И поэтому она наиболее легко может быть использована как наркотическое средство. Говорят, что она дает эмоциональную разрядку. Как это происходит, не совсем ясно. Во всяком случае, подобная музыка является как абстрактная оппозиция опустошенности и монотонности будней. Чем сильнее опустошенность, чем тяжелее монотонность, тем более сладкой покажется музыка.

Производству и распространению халтуры, монополизированной индустрией развлечений, содействует некоторая отсталость массового слуха. Именно самого слуха, который, мягко выражаясь, не может идти в ногу с быстрым индустриально-техническим развитием последних полутора столетий. Если созерцание предметов окружающего мира требует некоего напряжения, то слуховое восприятие оказывается чем-то пас-

сивным, глухим, архаичным. Для рационализированного буржуазного мира, мира товаров, оно является чем-то непривычным. Слуховое восприятие искусства несет на себе, в сравнении со зрительным, следы воздействия еще доиндивидуалистического, докапиталистического сознания. Это особенно ясно на примере полифонии, которая прямо и непосредственно напоминает об ушедшей в прошлое культурной, религиозной общности, о церковной общине.

Под естественными функциями музыки понимается ее способность вызывать взаимосвязь индивидуумов в обществе, чувство общности, совместного слышания. Но так же естественно и подчинение музыки процессу всеобщего общественного развития.

Трудно связать развитие буржуазной музыки с определенным политико-историческим периодом, ибо процесс развития музыки не совпадает с общим экономико-социальным развитием. Точно так же трудно установить прямую связь между развитием музыкальных и экономических форм. Естественно, что там, где возникает такая параллель, она скорее выявляется посредством сравнения, нежели в виде механической аналогии. Скорее можно представить путь развития буржуазной музыки как ее эмансипацию от религиозно культового искусства и стремление к культуре и цивилизации.

С формальной стороны эта эмансипация знаменует собой переход к гомофонному стилю. Субъективно же музыка обращается к просвещенному слушателю, а не к темной церковной общине. Подобная эмансипация в сторону культуры, цивилизации и является основной чертой буржуазной музыки.

Но освобождение личности от коллектива не проходит безнаказанно. Разумеется, оно было вызвано исторической необходимостью. С самого начала своего возникновения буржуазная музыка уже несла в себе бациллу той болезни, которая поразила современный стиль и привела его в конечной стадии к показному, внешнему искусству.

В гомофонной музыке всегда было нечто от нечистой совести. С музыкально-технической стороны это — известная упрощенность, наивность гомофонного стиля по сравнению с полифонией. С субъективно-художественной — как бы смутное сознание отрешенности, неустойчивости, одиночества. Быть может, так следует понять поздние этапы творчества Моцарта и Бетховена с их стремлением к полифонии и контрапунктическому элементу. Как будто буржуазный «свободный» художник ощутил не только зыбкость своего житейского существования, но и неуверенность в своих художественных связях и вновь оглянулся на слушателя эпохи

более простого, надежного единения. Но возврата к прошлому нет. В истории искусства тоже.

Буржуазное общество вызволило музыканта из лакейской комнаты феодального замка, где еще Гайдн получал свои обеды, но при этом лишило его своего покровительства. Оно вытолкнуло его на открытый рынок и поставило в условия свободной конкуренции, в зависимость от прихотей мецената, издателя, концертных агентств. Оно сделало богемной жизнь художников со слабыми нервами, таких, как Шуберт, Бодлер и Гуго Вольф, которые погибли, истерзанные бедностью. Оно превратило в ад жизнь величайших мастеров, и мы не должны удивляться, слыша отражение этого ада в творениях позднебуржуазного искусства. Нечто подобное слышится и у Бетховена, могучего, но и крайне чуткого художника. Бетховен выразил в своем искусстве не только героизм революционной личности, но и ее отчаяние, одиночество, депрессию. После опьянения свободой наступило похмелье, великие буржуазные идеи сменились великими сделками.

Переходя от общих социальных основ буржуазной музыки к специфике современного музыкального стиля, я должен ограничить свою тему. Мне хочется остановиться только на двух школах, которые представлены Арнольдом Шёнбергом и Игорем Стравинским. Это не значит, что я пренебрегаю такими мастерами, как Яначек, Барток, Шимановский. Но Шёнберг и Стравинский оказали наибольшее влияние на музыку нашего времени. Все испытали их влияние и все учились у них<sup>3</sup>. Додекафонная техника Шёнберга, неоклассицизм Стравинского и все созданное под их влиянием представляет собой позднебуржуазный стиль.

Эстетические взгляды Шёнберга фрагментарны. Они изложены в его «Учении о гармонии» и в вышедшем в 1942 году сборнике статей и докладов. Они не имеют того значения, как его же профессиональные наставления, научившие нас глубокому восприятию великого музыкального наследия от Баха до Брамса.

Когда Шёнберг, например, говорит в своем «Учении о гармонии», что искусство должно быть правдиво, то спрашивается — о какой правде идет речь? Есть ли это указание на общественное значение музыки или подразумевается только развитие музыкального материала как некоей абстракции? Когда Шёнберг говорит о прекрасном в искусстве, он имеет в виду новую красоту, к которой художник должен честно и искренне стремиться. Но это новое прекрасное искусство трактуется им абстрактно, как стремление к новым оттенкам, возбуждениям и сенсациям. Все это очень напоминает экспрессионизм кануна первой мировой войны, идеи, сформирова-

ровавшиеся вокруг группы «Голубого всадника» Кандинского, Кокошки, Франца Марка. Но достижения Шёнберга-художника столь исключительны, что мы, конечно, не можем ни требовать, ни ждать от него еще и разработки основ какой-либо музыкальной эстетики<sup>4</sup>.

К несчастью, многие его приверженцы по собственной инициативе занялись эстетизированием и тем принесли большой вред.

Так как Шёнберг написал очень много вокальных произведений, необходимо хотя бы вкратце познакомиться с их текстами и сюжетами. Наряду с обычной лирикой здесь много причудливого и своеобразного. Прежде всего это текст к «Лестнице Иакова», который вызывает тем большее сожаление, чем лучше знаешь гениальные эскизы к этому сочинению. Мне кажется, что Шёнберг оставил его незаконченным по вполне разумным причинам.

В его опере «С сегодня на завтра», написанной на текст незнакомого мне Макса Блонда, все действие вращается вокруг семейного конфликта «благополучных» людей. В финале ребенок, тоже вполне благовоспитанный, хорошо одетый мальчик, спрашивает: «Мама, что такое современные люди?». Автор, господин Макс Блонда, думает, конечно, что таковых не существует вообще: человек есть человек.

Не останавливаясь на такой обывательской точке зрения, придется все же после ознакомления с партитурой сказать, что музыка здесь совсем иная. Ибо Шёнберг создал на основе этого удручающе неприятного текста гениальную партитуру исключительного мастерства, изображающую этих благополучных героев скорее как будущих обитателей бомбоубежищ, нежели — завсегдатаев ночных клубов и ресторанов.

Жутко становится, когда слышишь, как эта музыка высмеивает нелепость текста, комментирует банальность сюжета! Это призрачно-таинственное произведение, благодаря своим крайним трудностям и сложностям, оказывается поразительным документом современной музыки.

Его «Лунный Пьеро» как произведение искусства является намного более проблематичным. Под удивительную камерную музыку декламируются стихи Альбера Жиро — слабое подражание Верлену. Эти наивные стихи, едва ли заслуживающие права именоваться художественными произведениями, иллюстрирует, дополняет и наполняет содержанием музыка Шёнберга. Провинциальный демонизм стихов Жиро, благодаря преувеличенной манере подачи текста чтецом, которую Шёнберг ритмически фиксирует, действует мучительно и отвлекает от музыки. Я не раз советовал Шёнбергу убрать

текст, чтобы спасти великолепную музыку как цикл «характерных пьес». Но он с этим предложением не согласился.

Текст оперы «Счастливая рука» написан самим Шёнбергом и приблизительно соответствует драме Кокошки. «Ожидание» — прилежно выполненное либретто, созданное известной в Вене женщиной-врачом. Но к этим сомнительным в литературном отношении операм Шёнберг написал свою значительнейшую музыку.

Стиль Шёнберга передает с крайней степенью выразительности нервозность, истерию, панику, отчаяние, чувства заброшенности и запуганности. Можно с некоторой осторожностью сказать, что именно страх составляет основное содержание музыки Шёнберга.

Задолго до изобретения самолетов он предчувствовал страх людей, прячущихся в бомбоубежищах. Он — лирик газовых камер Освенцима, концентрационных лагерей Дахау, бессильного отчаяния маленьких людей под сапогом фашизма. В этом его гуманизм. Гениальность и инстинкт Шёнберга проявились в том, что он предвосхитил подобные чувства в то далекое время, когда маленькие люди еще верили в надежность мира. Что бы ни говорили о нем, он никогда не лгал.

То, что было исторически закономерной задачей для Шёнберга и что звучало у него смело и ново, стало сегодня объектом плохого подражания для каждого мало-мальски музыкального студента, оканчивающего курс в консерватории среднего уровня. Но шёнберговский плащ одиночества не может быть взят напрокат с чужого плеча. Наше время требует иного, стремится к новому. Школа Шёнберга отмирает, а новые выпуски ее терпят фиаско.

В произведениях Шёнберга среднего периода, которые я считаю значительнейшими, господство диссонансов уже не является для нас самым характерным. Скорее это — распад традиционного языка: асимметрия, атематизм, быстрая смена контрастов и пестрота музыкальных образов. Эти произведения почти неизвестны, влияние их незначительно.

Зато двенадцатитоновая система, по которой Шёнберг пытался организовать новый музыкальный материал, создала школу во всем мире. Она включает в себе большую идейную опасность, развивает у некоторых композиторов влечение к мистике чисел, астрологии, антропософии. Мы находим это даже у столь известных композиторов, как Антон Веберн и Альбан Берг.

Для подражания опасна, однако, не только идейная сущность системы. Двенадцатитоновая система склонна к усложнению деталей, и это составляет основу ее природы. Она од-

повременно и легка, и трудна для композитора. Плохую двенадцатитоновую композицию отличает арифметически строгое следование серийному принципу. Музыкальная логика, развитие и разработка музыкальной мысли механизированы, и каждый может действовать на свой страх и риск, ибо нет ничего легче, чем записать двенадцатитоновую тему в ее основном оформлении: обращение, ракоходный вариант темы, ракоходный вариант обращения. Копировщик может легко транспонировать все это на все ступени хроматической гаммы. Художественный материал излагается механически, антидиалектически. Меня всегда трогает, когда какой-нибудь автор с гордостью подчеркивает, что бас ракоходного обращения проходит у него в верхнем голосе! Такая гордость вовсе не обоснована в том стиле, где сложные контрапунктические взаимосвязи трактуются, подобно тональностям, в тональной системе. Это звучит примерно так, как если бы Черни похвалялся тем, что его этюды сочинены в C-dur. Анализ двенадцатитоновых произведений, выходящие ныне отдельными книгами, особенно грешат подобными грубыми нелепостями.

Нужно обладать высочайшим мастерством, чтобы в таких условиях создавать сильные, точные, верные принципам пьесы, которые воздействовали бы непосредственно как музыка, а не как прилежно выполненный урок. Существует противоречие между этим новым расположением материала и традиционными музыкальными формами, например сонатной формой. Когда мы изучаем Квintет для духовых, Третий или Четвертый струнные квартеты, Концерт для скрипки, Концерт для фортепиано, мы убеждаемся не только в том, как трудно это для нас, но и в том, как трудно было Шёнбергу сочинить это. Известно, что сонатная форма получила развитие именно в тональной системе. Так, контраст между главной и побочной партиями прежде всего тональный, а не только контраст мотивов и ритмических фигур. Основной контраст между экспозицией и разработкой также определяется расположением тональностей. Утверждению главной тональности в экспозиции противопоставлены тональные смены разработки. Функции репризы — момента, восстанавливающего первоначальную тональность при отсутствии тонального элемента, — оказываются пустым жестом. В двенадцатитоновой технике отмена тональности ведет к переоценке и особенно интенсивному развитию иных элементов формы. Например, связующие разделы уже не могут служить целям модуляции, а ограничиваются лишь мотивными и ритмическими изменениями материала, а новизна побочных тем не связана более с вновь достигнутой тональной высотой, а

«сводится также только к мотивным и ритмическим изменениям того же материала. В условиях такого противоречия материала и формы экспозиция в двенадцатитоновом стиле, по существу, не отличается от разработки, а реприза в вариационном повторении сводится лишь к третьему повторению темы. Дух сонаты не господствует здесь в своей конкретности, а лишь абстрактно присутствует. Это — развалина, предлагаемая в качестве жилища.

Если у выдающегося мастера, каким является Шёнберг, обнаруживаются такие противоречия и трудности, то можно легко себе представить, как безнадежно положение плохого подражателя. Что у мастера хотя и проблематично, но интересно и увлекательно, как музыкально-исторический феномен, то у подражателя оказывается мукой, бесчинством, сектантским снобизмом. Я с удовольствием вспоминаю, как Шёнберг по поводу таких произведений обычно говорил: «Я ничего не понимаю в современной музыке; она для меня слишком сложна и нервозна. Почему молодые люди не пишут более просто?».

Подражание музыкально-историческим явлениям становится, таким образом, не только бичом для неискушенных слушателей, но вызывает также отвращение и у специалистов. С общественной точки зрения такие произведения являются более чем изолированными. Если камерная музыка буржуазной эпохи вследствие отмирания домашнего музицирования превратилась в дело небольшого круга знатоков, то новейшая камерная музыка является уже лабораторным продуктом небольших групп, имеющих чисто экспериментальный характер.

Вообще же деятельность таких групп и музыкальных кружков кажется мне целесообразной, так как музыканты — композиторы и инструменталисты — всегда должны иметь возможность спорить о современном стиле. Изучение и критика, уважение и сомнение необходимы, чтобы противодействовать пустому, беспринципному невежеству.

Второй ведущей современной школой является школа Стравинского. Я ограничусь тут исключительно его неоклассическим периодом, который оказывает наибольшее влияние. Эстетические теории Стравинского — мы находим их в его автобиографии — также фрагментарны и несамостоятельны. Они происходят от теорий Жана Кокто. Нужно лишь перелистать книгу Кокто «Петух и Арлекин», чтобы убедиться в этом. Если Шёнберг — интеллигент-одиночка, то Стравинский — это джентльмен, прекрасно чувствующий себя в современном мире. Неоклассический стиль Стравинского предусмотрителен, остер, холоден, объективен, конструктивен,



подражателен. Бесстрастность, незаинтересованность художника объектом изображения, холодность, жесткость, механическая затейливость, цитаты предбетховенских мелизмов, безмотивность, статичность, несимфоничность, краткость форм — это главные черты неоклассицизма. При своем возникновении неоклассицизм изгнал музыку XIX века, как устаревшую. В салонах 1923 года считалось хорошим тоном объявлять музыку Бетховена отжившей, напыщенной, изжитой.

Неоклассицизм — это детище крупной буржуазии. Он не имеет больше никаких связей, ни духовных, ни музыкальных, с великим наследием революционного бюргерства. Он свободен и холоден по отношению к маленькому человеку. Это музыкальный стиль «порядочного общества». Однако было бы неправильным не видеть, что многие черты и методы Стравинского имеют прогрессивное значение, особенно в его театральной и балетной музыке. К сожалению, большей частью подражают внешнему озорству Стравинского, его недостаткам, а не достоинствам.

В слабых сторонах неоклассицизма сказывается не только музыкальный, но и открыто идеологический характер. Это так называемый неокатолицизм Кокто и Стравинского, к которому склоняется в настоящее время ряд значительных талантов в Париже. Нынешний неокатолицизм не равнозначен наивной религиозной потребности, вере в моральное наследие христианства. Неокатолицизм кокетничает с формальным, церемониальным, культовым в религии. Он является скорее религиозным формализмом, чем набожностью. Неокатолицизм содержит в себе нечто светское, элегантно-ложно современное. Поэтому «Симфония псалмов» и «Царь Эдип» Стравинского, известнейшие неоклассические произведения нашего времени, звучат не только культово-церемониально, но и обнаруживают дьявольское сходство с банкирскими дворцами Уолл-стрита, которые, несомненно, ничего общего с религиозным культом не имеют.

Вообще неоклассицизм по способу выражения характера напоминает человека из высшего общества: говорит не слишком громко и не слишком тихо, говорит только необязательное, пытается скопировать непроницаемую внешность крупного банкира, который в свою очередь копирует актера, играющего роль банкира. Немецкое издание неоклассицизма — это наслаждение игрой (Spielefreudigkeit).

Мне не совсем ясно, что, собственно, понимается под «наслаждением игрой». То ли публика должна радоваться, что играет виолончелист Мюллер, то ли виолончелист Мюллер должен радоваться, что имеет право играть! Ясен опре-

деленный почерк этого направления, который избегает экспрессии, предпочитает непрерывные фигурации и старается симулировать старинную манеру, прибегая к особому типу диссонантного школьного контрапункта.

Если что и дрожит от радости при этом «наслаждении игрой», так это пудренная косичка, которую снова напаяливает на себя композитор. Ясно, что нежелание неоклассицизма выражать эмоции (*sich-nicht-ausdrucken*) оказывается в конечном счете особой формой самовыражения. Ибо в охлажденной музыке сам холод выступает как средство выражения.

Обе школы — экспрессионизм Шёнберга и неоклассицизм Стравинского, напрасно ищут прочного и постоянного единства. Чем для Шёнберга является его двенадцатитоновая система, тем для Стравинского — стилизация. Метафизике, мистике чисел Шёнберга соответствует формальный неоклассицизм Стравинского. Таким образом, обе школы являются по сути своей идентичными и отличаются одна от другой только нюансами. Надежность, духовное единство, в которых нуждается Шёнберг в своем единоборстве с новым музыкальным материалом, достигаются чисто ремесленными способами. Надежность, в которой нуждается Стравинский, есть лишь имитация стиля и надежность так называемого высшего общества. Оба мастера могут до некоторой степени добиваться связности разрушенного, распадающегося материала путем хитростей, трюков и фокусов.

Как я говорил ранее, противоречия и трудности позднебуржуазной музыки являются лишь крайней формой процесса, который своими корнями уходит далеко в глубь истории буржуазии, на что указывал еще Гегель. В своих «Лекциях по эстетике» он говорил: «В особенности в новейшее время музыка в своей оторванности от самого по себе уже ясного содержания замкнулась в таком виде в своей собственной стихии, зато потеряла в своей силе над всей внутренней сферой — ведь доставляемое ею наслаждение обращено лишь к одной стороне искусства, а именно, поскольку она интересуется лишь чисто музыкальной стороной композиции и ее стройностью, — в этой сфере компетентны лишь знатоки, — она меньше связана с всеобщим человеческим художественным интересом»\*.

Эмансипация музыки от религиозно-культовой сферы и обращение ее к области культурно-цивилизованной достигло своей конечной фазы. После всех этих эксцессов и экспериментов необходимо вернуть музыке ее высокие общественные

---

\* Гегель Г. Ф. Собр. соч., т. 14, М., 1958, с 103.

функции — сначала, возможно, скромными способами, идя от частного к общему. Высшей формой общественного развития является общество свободных людей, в котором ликвидирована эксплуатация человека человеком. Придя в это общество, музыка, после периода мучительной внутренней борьбы, возможно, снова примет дружелюбный и радостный характер. В достопримечательной книге современника Конфуция, китайского философа Мо Цзы «Осуждение музыки» говорится: «Занятие музыкой имеет четыре недостатка: голодные не насыщаются, озябшие не согреваются, бездомные остаются бездомными, отчаявшиеся не утешаются». Слова Мо Цзы напоминают нам, современным композиторам, так охотно спекулирующим, конструирующим, экспериментирующим, о том, что музыка создается людьми для людей.

ШАРЛЬ КЕКЛЕН

## Музыка и народ<sup>5</sup>

### НАРОДНАЯ МУЗЫКА

В буржуазных кругах общества часто бытует мнение, что для престолярства следует создавать лишь вульгарную и низменную музыку на том основании, что простой народ не в состоянии понять смысл даже самой хорошей музыки. Отсюда и проистекает отравляющее влияние, которое оказывают на кино всякие пошленькие шансонетки, называемые народными, но на самом деле ничего общего с народом не имеющие, ничего народного не выражающие. В действительности они написаны и изданы буржуа и по своим качествам прямо противоположны прекрасным старинным песням, в которых выражены горе, страдание, любовь, в которых народ обрел свою душу.

Мы мечтаем о современном искусстве, богатом всеми завоеваниями гармонии, оркестровки, искусстве, основанном на народных традициях, обращаясь к которым, современные авторы, черпая из народных недр самое красивое, самое прекрасное, на что способен народ, выражаясь истинным языком народа, создадут подлинно народное искусство. Будь то

широкое хоровое полотно или скромный бытовой напев, — такая музыка способна пробудить самые разнообразные чувства и эмоции, сохраняя присущий только ей, неповторимый колорит.

Социальное содержание музыки во многом определяет ее успех. Буржуазный слух направляет свое внимание большей частью на «внешнюю» сторону музыки, ее технические средства и отказывается воспринимать, музыкальную мысль, наталкивающую на серьезные размышления. Мы согласны с тем, что есть и исключения, в частности в Париже имеются группы высокоморальных буржуазных деятелей, быть может, более чутких к нуждам народа, чем где-либо в другой стране. Но эти группы не однородны; среди них есть и выходцы из средних слоев буржуазии, для которой, по их собственному признанию, музыка является лишь забавой, вычурным искусством. Музыка в грамзаписях и музыкальные передачи по радио прослушиваются с рассеянным вниманием во время игры в бридж или во время бритья. Такого отношения к музыке быть не должно, музыка — не забава бизнесменов, у которых выгода на первом плане, она должна быть жизненной необходимостью и, будучи проявлением красоты, передавать пульс жизни, наполнять сердце радостью и больше всего на свете способствовать человеческому прогрессу.

Народная аудитория в той же степени чувствительна к музыке, как чувствительна она к театру и кино. Но для постижения ее, помимо желания и воли народа, в которых нет сомнения, необходимо приобрести некоторые сведения о музыкальной теории, нотной грамоте, известную привычку к различным стилевым приемам многих композиторов. Необходимо сделать еще очень многое для повышения культуры народа.

## О МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПРИЯТИИ

Когда речь заходит о создании подлинно народного искусства, мы постоянно слышим из уст буржуа вечный аргумент: «Они не поймут!». В отношении музыки такой способ презрительного третирования вкуса и способностей народа влечет за собой губительные последствия. Он ведет к различного рода уступкам, к постоянным поискам дешевого ус-

пеха, вульгарного эффекта или прозаической, пошлой сентиментальности под предлогом того, что этого якобы жаждет публика и что народ другого не приемлет. Но так ли обстоит дело? По нашему убеждению, все выглядит наоборот! Давайте поразмыслим, довольно демагогии!

Мы не льстим себе ложными надеждами и вовсе не считаем, что раз вы являетесь выходцем из рабочего класса, вы сразу полюбите любую красивую музыку. Нам по опыту слишком хорошо известно, как мало усилий нужно затратить, чтобы разочаровать публику: достаточно допустить лишь немного фальши, а затем прозвучавший музыкальный фрагмент уже невозвратим (в музыке нельзя застыть, как перед картиной, или перевернуть обратно страницу, как в книге).

Кроме всего прочего, чтобы понять наше искусство, нужен определенный слуховой навык: так, например, слушатели из стран Востока при звуках наших аккордов приходят в состояние смятения, иногда и шока, так как их слух привык к музыке без аккомпанемента. Может быть и такой случай, когда музыкальное произведение плохо воспринимается по той причине, что сам слушатель так или иначе далек от восприятия всех чувств, которые выражены в этом произведении. Но в любом случае для развития музыкального творчества недостаточно ограничиваться узкой аудиторией, надо расширять круг слушателей и исполнителей.

Таковы строгие требования и условия для популяризации музыки. Но это еще не все, нужна еще добрая воля народа, искренность, даже некоторая доля наивности и полное отсутствие претенциозности. Мы, художники, заимствуем добрые традиции в искусстве не у лиц «в лайковых перчатках», а у людей интеллектуального труда, у меломанов, которые приобретают дорогие билеты на концерты, а также и у наших собратьев из народной среды. Народная аудитория искренне восхищается искусством артистов, будучи свободной от налета снобизма и страха обмануться в своих ожиданиях. Короче говоря, она свободна от той ложной элегантности, смысл которой заключается в том, чтобы всегда отыскивать в искусстве уязвимые места. Как правило, мы предлагаем широкой публике мало концертов, но когда это происходит, мы неизменно убеждаемся в том, что народ гораздо доброжелательнее относится к артистам, чем «светские тузы», музыкальная культура которых оставляет желать лучшего.

Доверимся же народному пониманию музыки, но в то же время постараемся укрепить его доверие! Необходимо, чтобы народ и музыканты были едины в понимании музыки. И я еще

раз повторяю, что для развития музыкальной культуры народа надо еще многое сделать, и пусть народ не считают безучастным к судьбе искусства!

## СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ

С самого начала человеческой цивилизации общество придавало важное значение музыке. В античной Индии, в древнем Китае, древнем Египте, Греции она занимала подобающее место не только во всякого рода религиозных церемониях, театральных представлениях, но и в быту, у семейного очага. Преданная спутница повседневных развлечений и помощница в труде, музыка выполняла большую роль в жизни древних народов. С давних времен она стала выражением народного горя, страданий; жалобный стон волжских бурлаков, заунывные напевы иберийских или бретонских земледельцев передавались в музыке печальных мелодий, призывавших к мщению, или, наоборот, содержащих надежду на счастье.

Из всех видов искусства музыка обладает наибольшей силой воздействия, глубиной проникновения в сердца людей. В настоящее время народ испытывает искреннее влечение к настоящей музыке, и вполне естественно, что сомнительный вульгарный характер музыки вызывает неприятное ощущение. Народ имеет право на лучшее, и я мечтаю о том, чтобы как можно больше сделать для народа.

Мне могут возразить, указав на то, что такова участь современной цивилизации, в условиях которой пролетариат наряду со своей рабочей, физической силой вынужден продавать и часы своего досуга. Я отвечу на это тем, что нет таких причин, которые не позволили бы строить планы, намечать вехи в искусстве, выдвигать благородные идеи, которые в один прекрасный момент расцветут пышным цветом на благодатной почве, даже если они подчас покажутся утопией.

Музыка обладает прекрасным свойством воспитывать и вселять веру и мужество в сердца людей. Музыка поддерживает тех, кто ее любит. Мы далеки от того, чтобы разделять буржуазную концепцию понимания искусства как развлечения. «Вы много занимаетесь музыкой? Это хорошее времяпровождение?» — говорят мне (и это меня шокирует) люди, не признающие музыку как призвание, которому можно посвятить свою жизнь. Нет, музыка это совсем не то, что они

думают: она не средство развлечения, она помогает нам обрести самих себя, раскрывает наш внутренний мир, все то лучшее, что мы имеем.

## МУЗЫКА КИНО

(по поводу советского фильма «Гармонь»)

Современная народная музыка, которая была бы действительно народной, — явление довольно редкое во Франции. У меня создалось впечатление, что именно такая музыка процветает в Стране Советов. Сравните хотя бы музыкальные мелодии, звучащие в мюзик-холлах и в кино, с партитурой, написанной С. Потоцким к кинофильму «Гармонь» (1934). В этой музыке мы напрасно будем искать признаки вульгарности, столь обычные для наших композиторов. Русская музыка, сохранившая свою независимость, национальную оригинальность, остается понятной для всех, кто не лишен музыкального вкуса. Будучи жизненной и непосредственной, советская музыка является выразителем народных чувств; в ней правдиво и естественно отражаются различные настроения <...> эта музыка свободна от наивной сентиментальности, которая в наших условиях часто претендует на то, чтобы занять место трогательной, искренней лирики.

Во Франции, как и других странах Центральной Европы, опереточные фильмы в сопровождении легкой, веселой музыки пользуются успехом, но это веселье имеет тягостный привкус, плоский, банальный смысл; одним словом, этому веселью противостоит здоровая, простая жизненная радость, не опошленная и без искусственных манер.

Мы попытаемся окинуть взглядом то расстояние, которое нам надо преодолеть, чтобы достичь прекрасного в музыке, добиться расцвета современного народного искусства, обладающего действительной красотой. Это расстояние можно измерить, если провести четкую грань между нашей музыкой к кинофильмам и музыкой, которую я услышал в СССР. Этой музыке свойственно внутреннее благородство, именно оно спасает музыку от опошления и загрознения в том «болоте», в котором пребывает множество наших шансонеток, распространяемых коммерсантами под зазывающей рекламой. <...>

Впрочем, в разных слоях общества музыка понимается по-разному. Мне представляется, что русские ее любят по-

настоящему; они любят петь, танцевать, слушать музыку — и все это ради удовольствия, тогда как во Франции при современном буржуазном строе музыка является «делом по заказу», коммерческим предприятием, исполняемым без энтузиазма и радости. С другой стороны, иначе и быть не может, так как нас разделяют существенные различия социальных условий.

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

## Эскиз новой эстетики музыкального искусства<sup>6</sup>

Творящий художник должен был бы не принимать на веру никаких традиционных законов и а priori рассматривать свое творчество как исключение из общего правила. Ему следовало бы искать и формулировать для своего личного случая соответственный собственный закон, а потом, после первого же полного применения этого закона, — снова уничтожать его, чтобы самому не впасть в повторения при ближайшей следующей работе.

Задача творящего художника — устанавливать законы, а не следовать им. Кто придерживается данных ему законов, тот перестает быть творцом.

Сила творчества тем заметнее, чем большую независимость от традиций способна она проявить. Однако умышленным обходом законов нельзя создать иллюзию творческой силы, еще менее — породить ее.

Истинный творец стремится, в сущности, только к совершенству. И если он сочетает это совершенство с собственной индивидуальностью, произвольно возникает новый закон.

Наш круг тонов до такой степени сузился, его форма выражения стала так стереотипна, что теперь решительно ко всякому известному мотиву легко подобрать другой известный мотив, который можно играть одновременно с первым. Чтобы не предаваться здесь забавам\*, я воздерживаюсь от примеров.

---

\* Однажды я с моим другом затеял подобную забаву, желая шутки ради установить, сколько распространенных музыкальных пьес создано по



Что в нашем нынешнем музыкальном искусстве более всего приближается к его первоначальной сущности, — это паузы и ферматы. Большие художники — исполнители, импровизаторы — используют эти средства выражения. Напряженная тишина между двумя фразами, сама становясь музыкой в таком окружении, дает нам предчувствовать нечто большее, чем может дать определенный, а потому и менее эластичный, звук.

К «знакам», и ни к чему иному, надо отнести и все то, что мы теперь называем нашей «тональной системой». Гениальное вспомогательное средство, позволяющее удержать нечто из области вечной гармонии; скудное карманное издание великой энциклопедии; искусственный свет вместо солнца. — Вы замечали, как люди разевают рты на блестящее освещение какого-нибудь зала? Они никогда так не изумляются в миллион раз сильнейшему сиянию полуденного солнца.

И тут тоже знаки стали значительнее того, что они должны означать <...>.

Как, в самом деле, существенны «терция», «квинта» и «октава»! Как строго различаем мы «консонансы» и «диссонансы» — там, где вообще не может быть диссонансов.

Мы разделили октаву на двенадцать равноотстоящих друг от друга ступеней, чтобы как-нибудь приспособиться, и устроили наши инструменты так, что никогда не можем очутиться ни выше, ни ниже, ни между этих ступеней. Именно клавишные инструменты основательно выдрессировали наше ухо, — и в результате мы уже неспособны ничего другого слышать, — разве только в смысле «нечистых» звуков. А природа создала бесконечность градаций — бесконечность! Кто еще знает об этом в наше время?\*

И в пределах этой двенадцатиступенной октавы мы заметили еще один ряд делений, счетом семь, и на них построили все наше музыкальное искусство. Впрочем, что я гово-

---

схеме второй темы из Adagio Девятой симфонии. В несколько мгновений мы подобрали до пятнадцати самых разнообразных аналогий, в том числе кое-что из области весьма низменного искусства. А сам Бетховен? Разве тема финала Пятой не та же самая, что открывает Allegro Второй? И разве не та же тема является главным мотивом Третьего фортепианного концерта, на этот раз в миноре?

\* «Равномерная двенадцатиступенная темпeрация» теоретически рассматривалась начиная приблизительно с 1500 года, но принципиально была установлена лишь незадолго до 1700 года (Андреем Беркмейстером); она делит октаву на двенадцать равных частей-полутонов (отсюда

рю — один ряд? Мы разметили два таких ряда, для каждой ноги по одному, — мажорную гамму и минорную. Если мы тот же ряд делений начнем с какой-нибудь другой из двенадцати промежуточных ступеней, то выйдет новый звуковой строй, и даже чуждый предыдущим! Какую насильственно ограниченную систему породила эта первая нелепица\*\*\*,— можно прочесть в сводах законов; здесь мы этого повторять не будем.

Мы изучаем двадцать четыре строя, — два семиступенных ряда, помноженные на двенадцать, — по располагаем на самом деле лишь двумя: мажорным строем и минорным. Все остальные суть только транспозиции. В транспонированной тональности хотят слышать иной характер: это самообман. В Англии, где господствует высокий строй, известнейшие сочинения исполняются на полтона выше написанного, а между тем производимое ими впечатление не меняется от такого повышения. Певец ради личного удобства транспонирует свою арию, оставляя нетранспонированным то, что ей предшествует и что за нею следует.

Композиторы романсов нередко издают свои вещи в трех различных по высоте нотациях: во всех трех изданиях пьесы остаются совершенно идентичными.

Когда знакомое лицо выглядывает из окна, то совершенно все равно, — смотрит ли оно на вас из первого этажа или из третьего.

Если бы можно было всю видимую местность, насколько хватает глаз, поднять или углубить на много сотен метров, ландшафт от этого ничего не потерял бы и не выиграл.

Все музыкальное искусство поставили на два семиступенных ряда, на мажор и минор, — одно ограничение вызывает другое.

---

«система двенадцати полутонов») и таким путем добывает средние величины, не образующие ни одного действительно чистого интервала; но зато все интервалы, образуемые этими величинами, вполне пригодны для практического употребления» (Риман. «Музыкальный словарь»).

Итак, благодаря Андрею Веркмейстеру, этому подмастерью (Werkmeister) в искусстве, мы приобрели «систему двенадцати полутонов» со сплошь нечистыми, но довольно пригодными для употребления интервалами. Однако что чисто и что не чисто? Расстроенный рояль, у которого появились, быть может, «чистые и непригодные для употребления» интервалы, звучит для нашего уха не чисто. Дипломатическая «дюжинная система» есть средство, вызванное крайней необходимостью, — и все же мы радеем о сохранении его несовершенства.

\*\*\* Это называют «Harmonielehre» — «наукой о гармонии».

Каждому из двух рядов приписали определенный характер; учились и учили слушать их как два контраста, и мало-помалу они получили значение символов: *dur* и *moll*, *Maggiore* и *Minore*, удовлетворенность и неудовлетворенность, радость и печаль, свет и тень. Гармонические символы загородили собою, как стеной, выразительность музыки, — от Баха до Вагнера, и более того, до нынешнего и послезавтрашнего дня. Минор всегда употребляется с одними и теми же намерениями и производит на нас всегда одно и то же впечатление, — сегодня, как и двести лет назад. В наши дни больше нельзя «сочинить» похоронный марш, потому что он уже имеется, он уже сочинен раз и навсегда. Даже самый непросвещенный профан знает, что его ожидает, когда ему предстоит слушать похоронный марш, — все равно какой! Даже профан заранее чувствует разницу между мажорной и минорной симфонией. Мы подпали под владычество мажора и минора; мы живем под двумя башмаками.

Странно, что мажор и минор воспринимаются как контрасты. Ведь у обоих лицо-то одно и то же: временами оно веселее, временами серьезнее; и маленького мазка кистью достаточно, чтобы одно выражение обратить в другое. Переход от одного к другому легок и незаметен; и если он совершается часто и быстро, то нельзя отличить этих мелькающих и сливающихся выражений. Но признав, что мажор и минор составляют одно двустороннее целое и что «двадцать четыре строя» являются лишь одиннадцатикратной транспозицией первых двух, — мы свободно приходим к сознанию единства нашей тональной системы. Понятия о родственном и чуждом отпадают, — а с ними и вся запутанная теория степеней и ступеней. Мы имеем единственную тональность. Но очень убогую.

— Тональное единство ...

— Вы полагаете, вероятно, что «тон» и «тональности» — не что иное, как солнечный луч и его хроматическое разложение?

— Нет, я этого не полагаю. Потому что вся наша система тонов, строев и тональностей, во всей ее совокупности, есть только небольшая часть того разложенного луча, что исходит солнце Музыки на небе вечной гармонии.

Насколько приверженность к привычному и косность заложены в существе и характере человека, — настолько же

энергия и оппозиция против существующего свойственны всему живому. Природа имеет свои уловки и проводит людей, — этих упорствующих людей, не желающих перемен и прогресса; природа беспрерывно шествует вперед и непрестанно изменяет существующее, но эта эволюция проявляется в таком равномерном и незаметном движении, что люди принимают его за стояние. И только потом, оглянувшись на далекое прошлое, они неожиданно для себя видят, что поддались обману.

«Реформатор» потому-то и возбуждает во все времена гнев и досаду людей, что его новшества слишком внезапны, и главным образом потому, что они незаметны. Реформатор, по сравнению с природой, недипломатичен; и, естественно, что его новшества лишь тогда могут войти в жизнь, когда его самовластный скачок будет опять-таки тонко, незаметно настигнут временем. Но бывали случаи, когда реформатор шел тем же шагом, что и время, между тем, как все прочие оставались позади. В таких случаях необходимо принудить и подстегнуть отставших, чтобы они перескочили упущенное пространство. Думаю, что мажорно-минорный строй со своими транспозициями или «система двенадцати полутонов» представляет такой именно случай отсталости.

МАКС РЕГЕР

## Упадок и возрождение музыки

Под таким заголовком была недавно опубликована большая статья доктора Гуго Римана<sup>7</sup> в «Немецком музыкальном календаре на 1908 год» Макса Хессе.

Развиваемые на страницах этого очерка взгляды и «советы» побуждают меня выступить с освещением затронутых проблем с точки зрения передовых музыкантов. То, что господин профессор Гуго Риман пишет о процветающей в наши дни моде на виртуозов пульта, еще может быть частично приемлемо, но все же наши виртуозы — вокалисты и инструменталисты — не настолько «бедны», как полагает господин профессор Риман, чтобы искать «скромное местечко» ради куска хлеба. Расцвет и богатство нашей современной музыкальной жизни как раз увеличивает спрос на солистов разного рода. Так что доктор Риман со своими предположениями вступает в прямое противоречие с действительностью.

Доктор Гуго Риман пишет далее, что композиторы все чаще жалуются на то, что, несмотря на колоссальный рост числа концертных предприятий, им все труднее продвинуть свои «новинки». И в этом случае утверждение доктора Римана ни в какой мере не соответствует действительному положению вещей.

Как раз живущие сейчас композиторы — по сравнению с «добрым старым временем» — имеют очень мало оснований жаловаться на то, что их «мало выдвигают». Еще совсем недавно значительнейшие композиторы успевали стать «маститыми», прежде чем «созревали» для концертной эстрады. Брамс, Вагнер достаточно долго изгонялись из наших концертных залов. Концертные программы нашего времени доказывают с несомненностью, что филармонические общества (за редкими и постепенно исчезающими исключениями) осознали необходимость оказывать внимание и живущим авторам; даже в самых отсталых городах, в которых двадцать-тридцать лет тому назад поднимался крик и шум, если в программу случалось «затесаться» творению Вагнера или Брамса, теперь исполняются Штраус, Малер и — Рeger.

Хотя часто возмущенные критики из числа потомственных «музыковедов» раздражаются затем бранью, тем не менее они не в силах препятствовать тому, что и в городах, где критика в своем развитии находится на уровне «керосинового освещения», заметно возрастает число приверженцев «новой музыки». Но, разумеется, они не принадлежат к кругу маститых лидеров искусства. Уже то обстоятельство, что «Общество немецких композиторов» (организация для защиты прав исполнения) имеет несомненные заслуги перед нами, «живущими» авторами, служит доказательством тому как неправильно осведомлен в этом вопросе Риман.

Гуго Риман пишет далее: «Одним из заметных признаков новейшей продукции, с которой экспериментируют большие дирижеры, является чрезмерное увеличение требований к исполнительской технике оркестра и его руководителей, стимулирующее их к показу таковой... Это, наконец, знамение времени: если хочешь быть замечен элитой музыкального мира, то избегай простоты и старайся привлечь к себе внимание преувеличениями разного рода, трудностями для прочтения, техническими трудностями исполнения, увеличением оркестрового аппарата, нагромождением одновременно звучащих, перекрещивающихся и запутанных мелодических линий, сплавленных воедино гармоний, с добавлением, где только возможно, сверхмодной и экстравагантной продукции поэтического искусства или живописи».

Прежде всего в отношении фразы: «...избегай простоты и старайся привлечь к себе внимание преувеличениями разного рода, трудностями для прочтения и т. д.» надо установить раз и навсегда, что здесь профессор Гуго Риман совершенно прав.

Пятнадцать лет тому назад начали выходить в свет издания выдающихся произведений Баха, Моцарта, Бетховена и других, которые действительно построены по принципу: «...избегай простоты и старайся привлечь внимание преувеличениями всякого рода, трудностями для прочтения и т. д.». Но удивительное дело — эти издания редактировал Гуго Риман. Что же касается «нагромождения технических трудностей», которые мы, модернисты, будто бы культивируем только для того, чтобы вызвать к себе интерес со стороны элиты (замечу мимоходом: несколько странный взгляд на «пристойность» нашего художественного поведения), — то я позволю себе, не будучи историком музыки, очень скромно заметить, что, например, музыка Баха считалась в его времена до такой степени неудобоваримой из-за технической сложности, что исполнять ее мог, как полагали, только сам Бах. Далее: разве прадедушка Гайдн каких-нибудь сто десять лет тому назад не уговаривал совершенно серьезно молодого Бетховена не публиковать три фортепианные сонаты ор. 2, ибо они слишком трудны для исполнения! Итак, здесь, опять имеются «технические трудности исполнения»? Бедный Бетховен! Разве не его величайшие творения — последние сонаты и струнные квартеты — считались на протяжении жизни целого поколения неисполнимыми? А Брамс? Я вспоминаю, как во времена моей юности стонали и ругались по поводу трудностей аккомпанемента в романсах Брамса. Итак, здесь то же: «технические трудности исполнения»? Бедный Брамс! Когда б ты мог прочесть «Упадок и возрождение музыки» («Немецкий музыкальный календарь на 1908 год»), ты бы осознал, наконец, как грубы твои прегрешения против святого духа немецкого музыкознания!

То, что выдвигает далее против нас, модернистов, профессор Гуго Риман, старо и вечно ново, хотя не раз оказывалось несостоятельным. К примеру взять, наша современная полифония как раз «проста» по сравнению с грандиозной полифонией произведений старых нидерландских мастеров. Действительно, настала, наконец, необходимость ясно и определенно высказаться по поводу упреков, которые профессор Гуго Риман бросает в лицо нам, ныне живущим «разрушителям традиций», упреков, для которых он к тому же не приводит никаких доказательств, — упреков на все времена и во веки веков, высказанных с сочной пошлостью, с класси-

ческой грубостью и т. д. тем, кто за последние десятилетия заслужил от разумных людей похвалу за спасение от всепоглощающего и опустошающего эпигонства. Или господ мультыковеды действительно забыли, что Бах казался своим современникам «непонятным», что его при жизни не признавали за композитора и ценили лишь как виртуоза? Какому только осмеянию не подвергался любимец богов Моцарт? Разве не считалось, что он — Моцарт — слишком «перегружает» свои композиции и слишком «шумно» инструментует? А как вела себя немецкая критика в отношении Бетховена? Разве он не слыл сумасшедшим среди большинства своих современников? Я процитирую здесь отзыв о гениальной увертюре «Леонора» — «Рапсодии неизлечимо больного безумца». И таких суждений «профессионалов» о Бетховене можно привести сотни. Какой мучительной борьбы, например, стоило «пробиться» Роберту Шуману. (Он сам, разумеется, не дожил до этого). Неужели уже позабыты годы невыразимых страданий Рихарда Вагнера? А Брамс: разве премьеры всех его симфоний не были встречены ледяным холодом? А Брукнер и Гуго Вольф? Разве не о Брукнере написал Э. Ганслик с полнейшим хладнокровием прелестные слова: «Эта вонючая музыка...» И если сравнить все, что писалось критиками против Бетховена, против Шуберта, Шумана, Вагнера, Брамса, Брукнера, Гуго Вольфа, с жалобами д-ра Римана на этих проклятых модернистов, то обнаружится поразительное сходство: все это борьба с неутомимыми прогрессистами тех, кто не способен идти вровень с ними. Да будут благословенны те, кого «обесславили» так, как были обесславлены однажды великие и бессмертные! Это честь беспримерная для нас, младших, и мы посадим наши деревья в вечно цветущем лесу немецкого искусства, веря в германский дух и не оскорбляя его чахоточной бледностью серой теории.

Г-н профессор Риман пишет далее: «С тех пор как умерли Вагнер и Лист, в рядах устремляющихся вперед партий нет ни одной авторитетной личности, которая была бы в состоянии обуздать неукротимую молодежь и своим приговором или собственным примером указать границы, через которые не следует переступать».

Нет, г-н профессор, Вы заставляете нас смеяться! Было бы глубоко печальным признаком действительного упадка музыки, если б наша молодежь в своем действенном устремлении к новому, неслыханному остановилась, и, вместо этого, обратилась к сочинению набожно-военной, детски невинной садовой музыки. (Заметим мимоходом комизм того, что г-н профессор Риман, который отказывал Листу в творче-

ском даровании, вдруг объявляет его авторитетом для необузданной молодежи и глубоко сожалеет о том, что Лист не может более ее сдерживать). Да, если настанет время, когда молодежь утратит свои передовые идеалы, перестанет стремиться к высоким целям, тогда, как я уже говорил, наступит ужасающий упадок без каких-либо перспектив! Впрочем, кто обуздывал Баха, Бетховена, Шумана, Вагнера, Брамса? Не казались ли эти гиганты своим современникам ужасающе необузданными?

Далее: «знать границы, через которые не следует переступать!» Что это значит? Разве все наши великие мастера и бессмертные гении не переступали границ понятного своему времени, границ, в защиту которых «надсаживала» себе глотки тогдашняя эстетика? Разве они не отбрасывали се мощным ударом кулака напрочь, в бесконечное? (точно также к большому неудовольствию цеховых ученых). А мы, живущие, несмотря на то, что мы — не Бетховены, Шуберты, Шуманы, Вагнеры, Брамсы, Г. Вольфы — мы не позволим взнудать себя, связать себя и поставить на суд музыковедческой курии.

Г-н профессор д-р Рима́н плачется далее горестно: что случилось с успехами Э. Грига, М. Бруха, Г. Гофмана, Ф. Килля, И. Рейпбергера?<sup>8</sup> Разве он не знает, что их успех угас так быстро потому, что они не были личностями, потому что они откровенно и слишком сильно зависели от старого? Только личности, только духовное содержание, излучаемое такой личностью, — залог бессмертия.

По мнению д-ра Рима́на, мы, модернисты, находимся накануне краха и вскоре, как он полагает, низвергнемся в бездну. И если схватить за край развевающейся одежды «спотыкающегося рыцаря Нового», — вам ухмыльнется голый череп!!? О, как страшно, как ужасно! Это напоминает музей восковых фигур, где, заплатив 50 пфеннигов за вход, можно наглядеться всяких страстей. Г-н профессор Рима́н: «Мы, «спотыкающиеся рыцари Нового», совершенно не боимся свалиться в бездну! Мы сидим крепко в седле, мы, устремившиеся влево! Скорее Вы низвергнетесь в бездну вместе со всеми Вашими нападка́ми и доказательствами!».

Нет, строго говоря, неужели Гуго Рима́н действительно верит, что мы — Штраус, Малер, Пфизнер и другие и, наконец, скромный автор этих строк — так «бесцельно» устремляемся на путь «авантю́р», что мы так плохо подготовлены и позволяем нашей музе увлекать нас в мир, доступный не каждому, и как дураки блуждаем от фанто́ма к фантому? Разве д-р Рима́н не знает, что мы — также как и он — имеем художественные убеждения, созревшие прежде всего на



почве практического опыта, а не книжной, одуряющей мудрости? Если бы Риман был знаком с нашими произведениями, он должен был бы знать, что наше музыкально-техническое оснащение находится по меньшей мере на уровне какого-нибудь Макса Бруха или Йозефа Рейнбергера. Или он действительно пребывает в заблуждении, что мы преступно выбросили за борт всех старых мастеров? Или ему все еще неясно, что каждое время должно иметь соответственное ему художественное выражение? Разве Вагнер во всех своих произведениях, Рихард Штраус в «Дон-Жуане», «Тиле Эйленшпигеле», «Смерти и просветлении» не стали уже классиками? (Я прошу побить меня камнями!) Разве не выросла почти необозримая стена из лучших современных музыкантов, с искренним воодушевлением сплотившихся вокруг наших истерзанных и оклеветанных знамен? Что же, все они тоже так ослеплены, что забыли свет истинного искусства???

Г-н профессор Риман пишет далее: «Устоял единственный упрямый ствол дуба, ставший на пути уничтожающего вихря, устоял благодаря своим мощным, уходящим глубоко в почву корням! (именно И. Брамс) ... Он остался живым художественным потенциалом, воплотившим исторические устремления расцветшей за последние десятилетия музыкальной науки».

Я надеюсь, что мое бесконечное восхищение Иоганнесом Брамсом, мое преклонение перед великими мастерами прошлого слишком известны, и мне нет надобности подчеркивать это еще раз. Но я прежде всего протестую самым энергичным образом против попытки объявить Брамса воплощением исторических устремлений расцветшей за последние десятилетия музыкальной науки! Это большая, большая ошибка, если г-н профессор Гуго Риман полагает, что Брамс потому стал могучим дубом, устоявшим против вихря, что он, Брамс — воплощение музыкальной науки своего времени!! Нет, это божественно, изумительно! Как известно, гений лишь тогда становится предметом исследований музыковедов, когда его прах зарастет травой; эдак лет через сто или двести такой мастер обретает права на признание. Или в высокой музыковедческой коллегии дело обстоит иначе? Было бы очень грустно думать, что своим бессмертием Брамс обязан, как это полагает все же Риман, в первую очередь своей приверженности к старым мастерам. Нечто подобное может предполагать только серая теория, бредущая одиноко в стороне от золотого потока жизни, от мощного пульса современности. И самым сокрушительным аргументом против теории Римана служит такое явление, как И. Рейнбергер! Тот, кто

знает о начале его творческого пути, о его деятельности в Мюнхене и оставленном им наследии, знает, что Рейнбергер испытал на себе влияние старых мастеров по меньшей мере такое же, как Брамс. И все же, несмотря на это, Рейнбергер так быстро померк! Бессмертие Брамса достигнуто отнюдь не «приверженностью» к старым мастерам, а его умением выражать новые неизведанные душевные состояния, взращенные душевным строем его личности. В этом корень всякого бессмертия. Одна лишь голая приверженность к старому карается неумолимым судом истории, смертным приговором, забвением через несколько десятков лет. Д-р Римап пишет далее: «С тайной озабоченностью, которая постепенно выросла до открытой ненависти, наблюдали радикальные прогрессисты за рождением и укреплении этих устремлений (к «историчности» музыкальной науки)...».

О, дело обстоит еще не так плохо. Если устремления музыковедов направлены лишь на то, чтобы прославить старых мастеров, то мы, радикальные прогрессисты, имеем все основания радостно приветствовать эти в высшей степени симпатичные устремления! Я смею предположить, что среди радикальных прогрессистов нет ни одного, кто отнесся бы с ненавистью к этим заслуживающим уважения намерениям. <...>

Г-н профессор Римап пишет, наконец, что наше выродившееся искусство может и должно возродиться. Чего же мы, отвратительные модернисты, хотим в конце концов, как не возрождения — но, конечно, на свой лад! Перемирие невозможно, и настоящий упадок, в полном смысле этого слова, настанет тогда, когда перестанут вновь появляться подобные «парни», упрямо и отважно борющиеся за возрождение по-своему. Свежая кровь, новая жизнь, новые цели никогда еще не вредили, они оказывались бесспорно во все времена единственным средством против подлинного упадка.

Д-р Римап, конечно, убежден, что мы в настоящее время вступили в пору непоправимого «музыкального хаоса». Этот «хаос» с недавних пор вызывает большое внимание, о нем пишут, пустословят, не в силах что-либо изменить. По моим наблюдениям, «хаос» был открыт внезапно, с появлением «Саломеи»<sup>9</sup>. Весь музыкальный мир — разумеется, за исключением некоторых «ретроградов», — спокойно и с удовольствием принимал произведения Рихарда Штрауса. Повсеместно пробило себе дорогу даже убеждение в том, что Штраус несомненно является наиболее значительным со времен Франца Листа представителем «симфонической музыки». Вдруг появилась «Саломея» и — «хаос» налицо! Удивительно! Что же Штраус в «Саломее» стал иным, совершенно противополож-

ным художником? Никогда! По-видимому, Штраус оставался совсем непонят, если поднялся крик теперь после того, как его главные произведения, — такие, как «Дон-Жуан», «Тиль Эйленшпигель», «Смерть и просветление», наконец даже «Жизнь героя», в течение ряда лет составляли основу наших программ, стали в своем роде «классикой».

После того как разведен священный костер, в котором мне, к тихой радости всех ретроградов, предстоит очиститься от скверны, я хочу еще облегчить свою совесть признанием, давно меня отягчающим: «среди всадников» существуют такие, которые смотрят свысока с «чувством превосходства» на Шумана и Мендельсона. Мне кажется, они принадлежат к позднему поколению и должны быть отнесены к несовершеннолетним <...> Их рысца слишком мало уклоняется влево, ибо мы, «подлинные» Левые всадники, знаем слишком хорошо, как Шуман и даже сам Мендельсон, — каждый на свой лад — бодро мчались влево, а мы, «подлинные» Левые всадники, не отвергаем никого из наших. (Ну, теперь очистительный огонь для меня зажгут несомненно также и слева!).

Я очень сожалею, что мои художественные убеждения вынуждают меня выступить против взглядов моего прежнего учителя, которому я воздаю глубочайшее почтение, как замечательнейшему теоретику, со времен Рамо. Однако тончайшая, в волос толщиной, и вместе с тем величайшая разница существует между теорией и мощным движением вперед нашей музыки со времен Листа и Вагнера. И несмотря на мое общеизвестное безграничное преклонение и восхищение перед всеми нашими великими мастерами без исключения, я могу сказать в заключение с полной убежденностью и сознанием, хотя я и не знаю, как это выглядит при моих «спотыкающихся и заплетающихся ногах»:

Мой путь бесповоротно ведет налево!

ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ

## Руководство по композиции<sup>10</sup>

(Из предисловия)

Открытия в минувшем столетии новых музыкальных звучаний необычайной мощности и одновременно утонченной прелести — раздвинули мир звуков, используемых в композиции, до крайних пределов. Стали возможными бесчислен-

ные новые созвучия, неслыханные обороты мелодии. Казалось, солнце взошло над неведомым, сверкающим и светящимся миром, к которому устремились музыканты. Ослепленный богатством еще неиспользованного материала, оглушенный неслыханной новизной звучаний, каждый, не размышляя, хватал для себя то, что ему казалось пригодным. Теория была бессильна. Она или опьянялась открывшимися возможностями к изобретению, вместо того чтобы попытаться привести в соответствие систему знаний с новым материалом, или же застывала в бездействии. Ее и без того не слишком сильное стремление к новизне вырождалось в бесплодное цепляние за отжившее. Исчезло доверие к прежним методам, они казались достаточными только для изучения азов. Тот, кто хотел продвинуться дальше, отдавался безоговорочно новому, не стесняясь недостатком теоретической подготовки. <...>

Несомненно, что дополнительное изучение новой формальной системы утомительно и отнимает много времени; но если при этом приобретаетсЯ более широкий кругозор и более совершенная техника, то усилия оправданы. Мастерство никогда не бывает чрезмерным, величайший мастер всегда найдет повод для дальнейшего совершенствования. Владение техникой творчества так же необходимо, как ребенку необходимо владение своим телом: то, что с трудом преодолевается вначале, должно стать легким, войти в плоть и кровь, достичь такого совершенства, при котором никакого напряжения уже не ощущается и техника переходит в область бессознательного автоматического действия.

Хотя творческий процесс в своей высшей стадии остается непостижимым для человеческого разума, как и вообще таинство художественного творчества, все же позволительно провести достаточно резкую грань между сознательным и бессознательным творчеством. Если бы это было не так, то каждый, перед кем эта грань лежит достаточно глубоко, мог предположить, что создает величайшие творения искусства. Не было бы разницы между Бетховеном и любым композитором-ремесленником, который, с трудом одолев четвертую часть доступного для простого смертного пути к вершинам творчества, не подозревает, что над ним высятся еще добрые три четверти его. Этот маленький человечек будет неохотно говорить о технике, но зато очень много — о своей увлеченности, своих чувствах, своем сердце, диктующих ему его творения. Но разве не ничтожен такой порыв, не мелко такое чувство, которое довольствуется столь малыми знаниями для своего выражения? Разве не требуется художнику колоссальное умение для того, чтобы сознательно овладеть материалом

и его применением с целью лучшего выражения в звуках того, что ему диктует сердце? <...>

Путь от головы к рукам далек, если он ощутим. Тот, кто не умеет привести свои руки в автоматический контакт с мышлением, тот ничего не понимает в композиции. (Но и тот ничего не понимает, кто действует согласно рутине, без всякого воздействия чувства). Знать так много, чтобы техника не могла стать препятствием для ничем не стесняемого, свободного выражения мысли и чувства — вот что должно быть целью!

## Проблема современного композитора

Существуют три основных вопроса, которые должен решать каждый композитор: что является материалом для творчества, как мы его себе представляем, и что мы с ним будем делать?

На первый вопрос следует сначала ответить, что материалом для композитора являются гармония, мелодия и ритм. Вне этого ничего нет. Окраска звука, динамика, агогика и т. п. не являются основными элементами, а только — сопутствующими, при которых мелодия, ритм, форма и т. п. остаются неизменными в своей сущности.

Какова позиция современного композитора по отношению к трем основным элементам? Если окинуть взором историю гармонии, — от ее открытия в IX веке до высокоразвитой техники альтерации и современной гармонии, которая все допускает и при которой каждый звук может быть самостоятельным, — то следует прийти к заключению, что в настоящее время нельзя ожидать новых открытий или изобретений в области гармонии. Следовательно, нужно разрушить всю нашу тональную систему в целом. Но это еще вопрос, возможна ли при другой тональной системе (например, при делении октавы более чем на двенадцать звуков) правильная гармония, не говоря уже о том, что, отказываясь от нашей тональной системы, которая поконит на натуральных певческих интервалах, мы должны будем исключить пение, и музыка будет представлена только инструментальной аппаратурой. В этом кроется опростная опасность, ибо длительно служить музыкальной пищей способно, конечно, только то, что может быть воспроизведено человеческим голосом. Итак, нам не остается ничего другого, как отказаться от ставшего

и без того старомодным искания вечно нового и работать далее со старыми гармониями. Однако творчество на этом не кончается. В отношении гармонии мы попадаем примерно в то же положение, в какое попадает поэт, который должен обращаться к языку, такому, каким он его находит и в котором он ничего принципиально нового изобрести не может, однако творит с его помощью всегда новое.

То же самое относится к мелодии. И здесь, по тем же самым причинам, возможны только стилистические находки, но не изобретение принципиально нового. На протяжении истории мелодия колеблется между более вокальным или более инструментальным характером.

Итак, остается ритм, под которым следует понимать все протекающее во времени. Исторически его развитие идет от нерасчлененных форм к расчлененным, регулярным. Так было уже в греческой музыке и, позже, в грегорианской. С течением времени побеждает метр — тактовое членение музыки, — приобретая все большее значение, пока мы не превращаемся в его рабов. Конечно, можно сослаться на то, что гармония и мелодия сочетаются только с помощью ритма, тем не менее он играет сегодня неподобающую ему роль. Здесь мы ни в коей мере не пришли к концу; скорее можно говорить о возрождении власти ритма. Сегодня нельзя еще предвидеть, чем все это кончится, быть может, понадобится еще пятьдесят лет, но во всяком случае человечество пресытится им, а пока будущему открывателю предстоит широкое поле деятельности.

*Второй комплекс вопросов, затронутых в статье, касается теоретического осмысления используемого материала.*

В отношении мелодии до недавнего прошлого не существовало никаких теорий, но зато теперь мы имеем теории, которые могут объяснить любую мелодию, и притом на технической (то есть в отношении принципов музыкальной конструкции), а не эстетической базе. В отношении же ритма, напротив, до настоящего времени не существует никаких теорий. Здесь есть над чем попридаться теоретику, но кажется, предстоит иметь дело с крепким орешком.

Третий вопрос, скорее морально-этического, чем технического характера, гласит: что должен сделать композитор, чтобы заставить свой материал воздействовать на слушателя? Тут уместно было бы опять вспомнить о древнегреческой идее Этоса в музыке, которой руководствовались еще... в средние века. Правда, в настоящее время успех композитора может покоиться на совершенно иной основе: опираться на сенсацию, подменять оригинальность всевозможным трюкачеством;

учитывать политическую конъюнктуру, или, наоборот, отмежевываться от нее и писать только то, что самому нравится, ради собственного удовольствия. В таких случаях профессиональная незрелость выдается подчас за особое свойство дарования композиторов; многие из них хватаются теперь за особенные композиторские методы, ибо недостаточно владеют общепринятыми методами, чтобы выдержать конкуренцию.

Что может противопоставить всему вышесказанному честный, бескорыстный музыкант? Для него творчество не пустая игра, он пишет не для собственного развлечения, а видит в музыке высшую цель. Он пишет для людей, чтобы возвысить их. Так как его музыку будут слушать другие, он должен писать не только то, что понятно ему самому, но и стремиться взволновать своих слушателей. Он должен также при выборе средств считаться со способностями слушателей к музыкальному восприятию. Точно так же он должен быть осведомлен о качестве своих исполнителей и оставаться в рамках возможного, не преступая без особой необходимости известных границ исполнительской техники. То, что композитор сочиняя, не думает о собственном удовольствии, не пойдет в ущерб выразительности его музыки. Как раз обратное: если он будет заботиться об исполнителях и слушателях, о цели своей музыки, она станет чище и лучше.

## Из интервью

... Основой каждой композиции, которая стоит труда, должно быть вдохновение и достойные усилия музыкальные идеи; затем следует техника выполнения. Мое мнение, что техникой владеют еще недостаточно. Нельзя стать композитором в современном значении, если только несколько лет занимался в консерватории гармонией, контрапунктом и теорией. Композиторская техника требует для усвоения ежедневного общения с музыкой различных жанров, и не только путем музицирования или слушания, а также — исследования и изучения музыки как великого феномена природы.

Когда композитор пишет, он не должен без конца думать о технике. Великий писатель или драматург не думает о грамматике, синтаксисе или риторике. Я считаю несчастьем, что столь многие композиторы ожидают вдохновения за клавиатурой. Черные и белые клавиши или струны скрипки — жалкий источник оригинальности.

Что касается меня, то я большей частью путешествую, и если бы я дожидался рояля или другого инструмента, то не мог бы ничего написать. По моему мнению, композитор должен быть независим от механических приспособлений любого рода. Такое условие предполагает абсолютный слух, я его имею.

По всей вероятности самая радикальная и новаторская музыка была написана в последние двадцать пять лет. Затронуты все крайности. Это не означает, что все ритмические и гармонические комбинации исчерпаны и что будущие композиторы не найдут новых привлекательных областей для своей деятельности, но из этого следует, что основной фундамент заложен прочно. Палитра композитора может привести некоторые новые оттенки, но никаких существенных изменений в структурных основах музыки они не вызовут. Электроинструменты открывают большие технические возможности. В былые годы я ими очень интересовался, но еще рано пророчествовать о том, что может произойти в этой области развития новых технических приемов (*Modus operandi*).

Творческий акт композитора — это глубоко индивидуальный процесс. Музыканты пишут много не потому, что им так хочется, а потому, что влечение к творчеству неодолимо. Социальные или политические преобразования и войны могут коснуться жизни композитора, как это бывало от Палестрины до наших дней. Но так же, как весна всегда возвращается, и деревья и цветы во всем мире продолжают цвести, так же и музыка будет существовать, вопреки философиям, идеологиям, измам, самолетам, подводным лодкам и целому миру вражды и злобы.

БЕЛА БАРТОК

## О значении народной музыки<sup>11</sup>

Есть люди, которые считают пагубным анахронизмом тот факт, что значительная часть современной профессиональной музыки основана на народных мелодиях. Прежде чем оспаривать такую точку зрения, посмотрим, как можно согласовать музыку, основанную на этих мелодиях, с нынешними течениями — атонализмом и двенадцатитоновой системой. Скажем откровенно: это невозможно. Почему? Потому что народные мелодии всегда тональны: Атональная народная му-



зыка абсолютно немыслима, следовательно, двенадцатитоновая музыка не может быть основана на народной.

Я далек от мысли, что обращение к народной музыке — единственный путь спасения композитора в наши дни. Но мне хочется пожелать нашим оппонентам в равной степени освободиться от предрассудков в своих взглядах на значение фольклора. Совсем недавно один из наших почтенных музыкантов высказался примерно так: «За движением по собиранию народной музыки, распространившимся по всему свету, скрывается любовь к покою. Некоторые композиторы питают горячую надежду омолодиться в этом роднике свежести, оживить бесплодный мозг. Все это не что иное, как попытка спрятать внутреннее бессилие и избежать борьбы удобным и необременительным способом».

Приведенное прискорбное мнение основано на ошибочных предположениях. Люди, которые его придерживаются, имеют, должно быть, странное представление о практике композиции. По-моему, они воображают, что все происходит так: некий композитор, увлекающийся собиранием народных песен, садится в один прекрасный день за свой письменный стол с намерением сочинить симфонию. Он долго ломает себе голову, но никак не может придумать подходящей темы. Тогда он берет овою коллекцию, выдергивает из нее одну или две мелодии — и вот его симфония готова без дополнительных усилий.

Нет, господа, все это далеко не так просто!

Приписывать столь большое значение сюжету, теме произведения — роковое заблуждение. Мы знаем, что Шекспир заимствовал фабулы своих пьес из многих источников. Значит ли это, что его мозг был бесплоден или что он скрывал свое бессилие?

Мы знаем, что Гендель переработал сочинение Страделлы в одной из своих ораторий. Его переработка настолько совершенна, настолько превосходит по красоте оригинал, что мы совсем забываем о Страделле. Есть ли какой-нибудь смысл рассуждать в этих случаях о плагиате, о бесплодии мозга или о творческом бессилии?

Сюжету драмы в музыке соответствует тематический материал. И в музыке, так же как в поэзии и живописи, существенно не происхождение темы, которую мы разрабатываем, а то, как мы ее разрабатываем. В этом как обнаруживаются знания, формулирующая и выразительная сила, индивидуальность художника.

Работа Баха подвела итог развитию музыки за сто с лишним лет. Мы можем различить в его произведениях мотивы и целые фразы, которые до него уже использовались Фреско-

баллады и многими другими мастерами. Является ли это плагиатом? Ни в ком случае. Уходить корнями в прошлое для художника не только право — это необходимость. Так вот в разбираемом случае корни уходят как раз в крестьянскую музыку.

Концепция, придающая изобретению самой темы столь большое значение, стала преобладающей, собственно, в XIX столетии. Характерная романтическая концепция — стремление к оригинальности.

Существует иная концепция, которая может показаться совершенно противоположной первой. Есть люди, по мнению которых, нет ничего более необходимого для полного расцвета национальной музыки, чем обращение к народной музыке и использование ее оборотов в традиционных по форме сочинениях. Это мнение основано на той же самой ошибочной концепции, что и рассмотренное выше. Оно подчеркивает преобладающее значение тем и забывает об искусстве формирования материала, которое одно только может что-нибудь сделать с этими темами. Ибо процесс «формовки» как раз и является пробным камнем творческого дарования композитора.

Итак, мы можем сказать: народная музыка способна оплодотворить музыкальное искусство страны только в том случае, если обработкой ее займется большой творческий талант. В руках бездарностей ни народная музыка, ни любой другой музыкальный материал никогда не приобретут сколько-нибудь заметного значения. Если композитор лишен таланта, ему одинаково бесполезно ориентироваться в своей работе на народную или какую угодно другую музыку. В любом случае не будет никакого толка...

## Исследование народной песни в Восточной Европе

...Венгерские музыканты с величайшим интересом обратились к бесценным сокровищам [народной музыки]. Первым результатом явилось научное исследование, описание, систематизация, сравнение разновидностей восточноевропейских народных песен, что в конечном итоге привело к созданию совершенно новой отрасли музыковедения — сравнительной

музыкальной фольклористики (по аналогии со сравнительной лингвистикой). Второй знаменательный результат — формирование под влиянием открытого фольклора самобытного венгерского музыкального искусства. Ложно истолковывают положение те деятели из Западной Европы, которые высокомерно имеют эту тенденцию «фольклористическим направлением». Ложно, ибо здесь идет речь не о прививке фольклорных цитат к чужеродному материалу, а о деле гораздо более значительном, — о формировании нового характера, нового духа музыки на базе могучих сил, вырастающих из самой земли.

Ошибаются также и те, кто полагает, что собирание народных песен — какой-то ужасно тяжкий труд, связанный с отречением и самопожертвованием. Что касается меня, то могу лишь сказать, что время, проведенное мною в такой работе, — самая прекрасная часть моей жизни, и я не променял бы ее ни на что.

Я мог наблюдать художественное проявление еще единого, но уже исчезающего общественного строя. Быть может, здесь, на Западе, трудно даже представить себе, что существуют еще области в Европе, где почти каждый предмет потребления — от одежды до инструментов — изготовляется домашним способом, где не увидишь трафаретов фабричного производства, где форма и стиль предмета меняются от области к области, часто от деревни к деревне. Сколько разнообразия для глаз и для ушей! Это — незабываемые впечатления. Мучительно незабываемые, ибо мы знаем, что это художественное творчество деревни должно погибнуть. А если оно погибнет, то никогда уже больше не воскреснет, и на месте его останется пустота — место сбора для отбросов лжекультуры города.

Так как речь идет о деревне, да будет мне позволено сказать о том, что я видел касательно взаимоотношений крестьян разных национальностей. Сейчас, когда они, по приказу свыше, убивают друг друга, когда мы слышим — и слышали это уже в течение десятилетий — о национальной розни и вражде, своевременно, пожалуй, указать на то, что у крестьян нет и никогда не было и следа такой вражды по отношению к другим народам. Они живут мирно друг подле друга, каждый говорит на своем языке, следует своим обычаям и считает естественным, что его иноязычный сосед делает то же самое. Решающее тому доказательство — зеркало души народной: лирические народные песни. В них редко-редко встретишь мысль, направленную против чужой национальности. А если в отдельных строках и попадется насмешка над чужим человеком, то ведь в песнях народ нередко высме-

ивает недостатки, скажем, «своего» попа или свои собственные. Между крестьянами царит мир; вражду к иноплеменным распространяют лишь высшие круги!

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

## О западных музыкантах

(Из Диалогов с Р. Крафтом <sup>12</sup>)

*Р. К.* Кому из ваших старших современников вы обязаны более других? Дебюсси? Считаете ли вы, что стиль Дебюсси в какой-то мере изменился под влиянием контактов с вашей музыкой?

*И. С.* В молодости мне немало зла причиняли различные влияния, препятствовавшие развитию моей собственной композиторской техники. Я сошлюсь на академизм Петербургской консерватории, от которого я, к счастью, все же скоро освободился. Но музыканты моего поколения и я сам более всего обязаны Дебюсси. Я не верю, что искусство Дебюсси благодаря нам изменилось. Сравнивая его дружеские, исполненные похвал письма ко мне (он очень любил «Петрушку»), я нахожу, однако, загадочным то, что он одновременно в письмах к другим своим музыкальным друзьям высказывал совершенно иное отношение к моей музыке. Была ли это неискренность, или он был огорчен своей неспособностью понять музыку «Весны священной», принимавшуюся восторженно молодым поколением? Теперь, сорок лет спустя, трудно судить об этом правильно.

*Р. К.* Имеете ли вы представление о том, где находится рукопись инструментовки «Хованщины», сделанной вами вместе с Равелем?

*И. С.* Я оставил ее во время моей последней поездки в Россию в Устилуге и думаю, что она или пропала, или уничтожена (я хотел бы, чтобы кто-нибудь, кому придется ехать на Волынь и проехать через Устилуг, постарался разузнать, уцелел ли мой дом. Недавно одна дружеская душа присла-

да мне его фотографию, но без указания на то, устоял ли дом против нашествия нацистов, и я не могу сказать, принадлежит ли эта фотография к довоенному или послевоенному времени). Но я совершенно уверен в том, что Бессель награвировал рукопись в России как раз перед первой мировой войной. Доски могли поэтому сохраниться у наследников русской фирмы Бессель. <...>

Это была моя идея привлечь Равеля к сотрудничеству в работе над инструментовкой «Хованщины». Я опасался, что не успею к весеннему сезону 1913 года, и нуждался поэтому в помощи. <...>

Равель приехал в Кларан и жил у меня. Мы там работали вместе в продолжении марта-апреля 1913 года. В это же время я сочинял мои «Японские стихотворения», а Равель свои «Три поэмы из Малларме», которые я до сих пор предпочитаю всем его остальным произведениям. Припоминаю прогулку, которую я совершил однажды вместе с Равелем из Кларана в Варезе, вблизи Лато Маджоре, чтобы купить «бумагу Варезе». Город был переполнен и нам не удалось найти в отеле ни двух комнат, ни даже двух кроватей, так что мы спали вместе на одной.

Равель? Когда я вспоминаю его и сравниваю с Сати, он мне кажется таким обыденным. Он был сух и сдержан, и в его замечаниях иногда проскальзывали скрытые шпилечки. Но во всяком случае он был хорошим другом. Как вы знаете, ему пришлось во время войны ехать на фронт в товарном или санитарном вагоне. Я этим восхищался; с его именем и в его возрасте он мог бы получить место полегче или вообще ничего не делать. В своем мундире он выглядел весьма патетично: он был так мал, на два или три вершка ниже меня.

Я полагаю, Равель знал, когда шел на свою последнюю операцию в больницу, что он заснет в последний раз. Он сказал мне: «До тех пор пока эфир действует, они могут творить с моим черепом что хотят». Эфир, к несчастью, не подействовал, и несчастный почувствовал разрез. Я не посетил его в больнице. В последний раз я видел его в морге. Верхняя часть черепа была еще в биндаже.

Последние годы его жизни были ужасны, так как он постепенно терял свою память и способность координации. Без сомнения, он сознавал это. Гоголь, умирая, кричал, Дягилев умер смеясь (и напевая мелодии Пуччини, которого он искренне любил, как, впрочем, любую музыку). Но Равель умирал постепенно, это самое худшее.

Р. К. Не могли бы вы рассказать об Эрике Сати?

И. С. Он был, без сомнения, одной из самых странных личностей, которых я когда-либо знал, но также и одним из редчайших и остроумнейших людей. Я очень любил его, и, как мне кажется, он также любил меня и ценил мою дружбу. Со своим чубуком, зонтиком и калошами он был очень похож на школьного учителя. Так же он выглядел и без этого «вооружения». Говорил он очень тихо, едва раскрывая рот, но каждое слово произносил необычайно четко. Его почерк напоминает мне его манеру говорить речи: он точен и четок. Так же, как он сам, выглядит его рукопись, как сказали бы французы «fin» (утонченно). <...> Он всегда был очень беден, я полагаю, беден по убеждению. Он жил в бедном квартале, и его соседи, казалось, ценили, что он разделяет с ними их участь, так как выказывали ему глубокое уважение. Таким же жалким было и его жилище. У него не было даже кровати, только подвесная койка. Зимой Сати наполнял грелки горячей водой и клал их ровным рядом под свой тюфяк. Он выглядел как некий «маримбафон». Вспоминаю, как однажды кто-то пообещал дать ему денег, на что он ответил: «Месье, я не оставлю без внимания ваши слова». Его сарказм был традиционно французским. «Сократа»<sup>13</sup> я услышал впервые в одном собрании, в котором он сыграл его для немногих присутствующих. Окончив играть, он повернулся кругом и сказал, как истинный буржуа: «Voilà, messieurs, dames».

Мне кажется, я познакомился с ним в 1913 году. Во всяком случае я сфотографировал его в этом году вместе с Дебюсси, который мне его представил. Дебюсси был его покровителем и оставался всегда верным другом. В то время он часто играл мне на рояле свои сочинения (мне кажется он был мало осведомлен в инструментовке). Я предпочитаю «Сократа» в том виде, как он мне его исполнил, — его беспомощной партитуре. Я всегда считал произведения Сати литературно опрощенными, тогда как в картинах Клее, также с литературными заглавиями, живопись не столь опрощена. Мне кажется, что именно так обстоит дело с произведениями Сати, и, когда их слушаешь повторно, они перестают казаться занимательными. Но главная беда «Сократа» в том, что произведение скучно с метрической стороны. Кто сможет выдержать такое однообразие? Несмотря на это, музыка смерти Сократа по-своему глубока и полна достоинства.

Смерть самого Сати, внезапная и таинственная, вскоре после «Сократа», — меня глубоко взволновала. Незадолго до своей смерти он обратился к религии <...> и стал ходить к причастию. Я встретил его однажды утром возле церкви, и он

оказал мне в своей странной манере: «Итак, я немного причастился сегодня утром». Он внезапно заболел и вскоре умер, очень спокойно.

**Р. К.** Что вы можете сказать о Мануэле де Фалья?

**И. С.** Однажды, в 1910 году, мне представили у Сипы Гудебского<sup>14</sup> одного господина, который был еще ниже ростом, чем я, скромнен и замкнут, как устрица. Я принял его, этого Мануэля де Фалья, за «серьезного человека». И в самом деле, я никогда не встречал более религиозного, неспособного на компромиссы человека — и менее чувствительного к юмору. Я не знал никого, кто был бы так застенчив, как он. Во время торжественного приема в его честь, после исполнения «Балаганчика мастера Педро» в доме княгини Полиньяк (чуждачки-американки с лицом Данта, имевшей претензию надеяться, что и ее бюст будет выставлен в Лувре рядом с бюстом Ришелье), вдруг выяснилось, что Фалья сам куда-то исчез. Наконец его обнаружили в полумраке зрительного зала с куклами мастера Педро в руках. Я всегда удивлялся, как могли вообще заставить выйти на эстраду такого застенчивого человека, как Фалья. Тем не менее он дирижировал и даже играл на чембало — в своем Концерте, которым я восхищаюсь и которым сам дирижирую. Во время исполнения именно этого Концерта в Лондоне в 30-х годах я видел Фалья в последний раз.

Фалья был всегда очень внимателен ко мне и моим сочинениям. Когда я сказал ему после премьеры его «Треуголки», что лучшие по музыке места в его партитуре не обязательно «самые испанские», я знал, что это произведет на него впечатление. И он вырос еще, хотя у него было слишком мало материала, чтобы вырасти намного. Я считаю его наиболее лояльным из моих друзей. Равель, например, отвернулся от меня после «Мавры» — и из моих позднейших произведений признавал только Симфонию псалмов — Фалья же с участием относился ко всему, что я писал. У него было очень чуткое ухо, и, я думаю, его признание было искренним.

**Р. К.** Расскажите, пожалуйста, о вашей встрече с Шёнбергом в 1912 году в Берлине. Говорили ли вы с ним по-немецки? Был ли он приветлив, или замыкался в пределах своего кружка? Хорошо ли он дирижировал своим «Пьеро»? На берлинских репетициях «Пьеро» присутствовал Веберн — помните ли вы его? Вы писали об инструментовке «Пьеро», но ничего не сказали о его строгой контрапунктической технике и

его атональной полифонии; что вы думали тогда о его новшествах?

*И. С.* — Дягилев пригласил Шёнберга послушать мои балеты «Жар-птица» и «Петрушка», а Шёнберг в свою очередь пригласил нас послушать «Лунного Пьеро». Я уже не помню, кто дирижировал на той репетиции, где я присутствовал — Шёнберг, Шерхен или Веберн. Мы с Дягилевым говорили с Шёнбергом по-немецки, и он держался дружески и сердечно. Мне казалось, что он интересуется моей музыкой (прежде всего «Петрушкой»). Трудно воскресить впечатления сорокапятилетней давности. Но кое-что вспоминается очень ясно: инструментализм «Лунного Пьеро» произвел на меня исключительное впечатление. Под «инструментализмом» я понимал тогда не только инструментовку этой музыки, но всю контрапунктическую и полифоническую структуру этого блистательного, мастерски инструментованного произведения. К сожалению, не помню Веберна <...>.

*Р. К.* Знали ли вы Альбана Берга?

*И. С.* Я встретился с ним только один раз в сентябре 1934 года в Венеции. Он посетил меня в артистической театра Ла Фениче, где я дирижировал на Бьенале своим концертом, солировал мой сын Сулима. Хотя это была наша первая встреча и я видел его всего несколько минут, я поддался власти его всем известной любезности и чувствительности.

*Р. К.* Изменилось ли ваше мнение о Шёнберге, о его месте в истории в результате недавней публикации его незаконченных произведений<sup>15</sup>?

*И. С.* Публикации значительно расширили представление о творческом диапазоне Шёнберга, но его место в истории остается тем же. Конечно, каждое вновь открытое произведение Мастера заставляет вновь вернуться к обсуждению отдельных сторон его творчества. Как сказал Элиот, даже менее значительные произведения Данте заслуживают интереса именно потому, что они принадлежат Данте. Точно так же и все принадлежащее Шёнбергу — будь то раннее произведение, подобное струнному квартету 1887 года, или переложение, вроде обработки «Севильского цирюльника» для двух фортепиано (1900), — уже потому интересно, что написано Шёнбергом.

Наиболее интересны среди незаконченных произведений сочиненные в 1911 году Три пьесы для ансамбля солирующих инструментов. Они заставляют нас вновь ощутить, сколь многим обязан Веберн Шёнбергу в отношении инструментального стиля и пропорций маленьких пьес. «Современный псалом»



1950—51 года, последние из незаконченных произведений свидетельствуют о том, что Шёнберг до самой своей смерти неустанно искал новых путей и исследовал законы серийной музыки. Среди посмертных публикаций опера «Моисей и Аарон» принадлежит к особой категории: в то время как другие сочинения не закончены, в «Моисее и Аароне», также незаконченном, концовка в обычном смысле этого слова кажется мне невозможной, как и в некоторых рассказах Кафки. Это — наиболее крупное произведение Шёнберга зрелого периода, вместе с тем оно последнее из написанных им в Европе. Но оно не меняет, однако, моего мнения о месте Шёнберга в истории. Об этом позволяет судить уже «Лестница Иакова» или сто тактов оттуда, которые можно исполнить. Она возникла в важнейший, переходный период творчества Шёнберга и действительно принадлежит к значительнейшим произведениям, написанным за 1915—1922 годы.

Творчество Шёнберга в целом имеет слишком много слабых сторон, чтобы мы могли его рассматривать как нечто единое. Например, почти все его тексты ужасающе плохи, и многие до такой степени, что у исполнителей не хватает мужества исполнять его музыку. Точно так же его оркестровка произведений Баха, Генделя и Брамса отличается от типичных коммерческих оркестровок только большим ремесленным умением, намерения же, в сущности, не лучше. Обработки Шёнбергом Генделя показывают ясно, что он был не в состоянии оценить музыку «ограниченного гармонического развития», и мне рассказывали, что он считал музыку английских вирджиналистов, как и вообще всякую музыку «без гармонического развития», — примитивной. Его экспрессионизм более чем наивен, например в ремарках о световых эффектах в партитуре «Счастливой руки». Его поздние тональные произведения так же скучны, как сочинения Регера, на которые они похожи, или сочинения Франка. Мотив из четырех звуков в «Оде Наполеону» мог бы быть написан Сезаром Франком. Различие, которое он делает между «вдохновенной мелодией» и голой «техникой» (противопоставление «сердца» «уму»), совершенно искусственно, и пример, который он приводит, — Адажио в унисон из Четвертого квартета, — заставляет меня содрогаться.

Мы — под этим я подразумеваю поколение, которое говорит сегодня «Веберн и я» — должны вспоминать о его совершенных произведениях: Пять пьес для оркестра (за исключением их я отказался бы от первых 19 опусов), «Herzgewächse» («Побеги сердца»), «Пьеро», Серенада и Вариации для оркестра<sup>16</sup>. Благодаря им Шёнберга можно причислить к великим композиторам. Еще долгое время они будут служить

ориентиром для музыкантов. Вместе с немногими произведениями не слишком большого количества композиторов они образуют подлинную традицию.

*Р. К.* Как вы относитесь сегодня к музыке Берга?

*И. С.* Если бы я был способен преодолеть барьер стиля (а в особенности столь чуждую мне эмоциональную природу Берга), я бы сказал, что он мне представляется самым одаренным конструктором формы среди всех композиторов нашего века. В сущности, он единственный, кому удавались развитые формы крупного масштаба, притом без «неоклассической» симуляции. Его наследие содержит, однако, слишком мало, чтобы служить основой для создания новых конструкций. Он как бы завершает этап развития (к тому же форма и стиль не настолько самостоятельны, чтобы мы могли решиться применять первое и отказаться от второго), в то время как Веберн, этот сфинкс, заложил целостный фундамент как современного чувствования, так и стиля.

Формы Берга тематичны (в этом отношении, как и во многих других, он противоположен Веберну). Тематическая структура образует сущность его произведений и обуславливает непосредственность формы. Как бы сложна или «математична» ни казалась их структура, они всегда остаются «свободными» тематическими формами, рожденными «экспрессией» и «чистым чувством». Наиболее совершенным доказательством тому являются «Три пьесы для оркестра». Я считаю их, наряду с «Воццеком», самыми значительными произведениями, необходимыми для знакомства с его музыкой. В этих произведениях ощущается зрелость творчества Берга, они представляются мне более свободным и полным выражением его таланта, нежели его серийные двенадцатитоновые композиции. Если принять во внимание, как рано они написаны — в 1914 году, когда Бергу было 29 лет, — то это само по себе чудо. Интересно знать, многие ли музыканты знают их даже теперь, спустя сорок три года.

Многие страницы пьес уже указывают на более поздний стиль Берга. Например, музыка такта 44-го в «Хороводе» очень схожа с мотивом смерти из «Воццека», впервые появляющимся в арии Марии. Точно так же музыка в сцене, когда тонет Воцек, похожа на такт 162 «Марша». Вальс и музыка с цифры 50 в «Хороводе» «воццекообразна» (сцена в саду перед кабачком, второй акт); точно так же эпизод с трелями, которым заканчивается «Хоровод», сходен со знаменитыми трелями оркестра в конце первого акта «Воццека».

Соло скрипки (такт 168 «Марша») напоминает последние страницы партитуры «Воццека», равно как ритмическая полифония мотива в такте 75 в том же произведении выглядит почти как цитата из оперы.

«Три пьесы» предвосхищают и некоторые эпизоды «Камерного концерта», например фигуры побочных голосов в такте 55 «Хоровода», точно так же, как следующее за ними соло скрипки и эпизод с деревянными духовыми. Все три акта «Лулу» заканчиваются в том же ритме аккордами, как это сделано в конце «Хоровода». В «Марше», пожалуй, слишком чувствуется Малер, но даже и эту пьесу спасает превосходное (не малеровское) заключение. Это заключение в драматическом отношении (я надеюсь, мне простят этот намек) не лишено сходства с концовкой «Петрушки»: взрыв, за ним успокоение и после нескольких прерывистых возгласов солирующих инструментов — заключительный протест трубы. Этот последний такт в партии трубы — одна из замечательнейших страниц во всем наследии Берга.

«Три пьесы для оркестра» следует рассматривать как одно целое. Они представляют собой драматическое единство и все три тематически родственны друг другу (например, блестящее возвращение темы «Прелюдии» в «Марше»). Форма каждой отдельной пьесы также драматична. По моему мнению, из трех пьес «Прелюдия» наиболее совершенна по концепции и по композиции. Форма имеет подъемы и спады, она оказывается замкнутой, не имея повторов. Ударные вступают в начале и в конце; первые звуки литавр уже тематичны. Флейты и фагот излагают основную ритмическую фигуру, в известной степени подготавливающую соло альтового тромбона, — одно из великолепнейших звучаний, которое когда-либо удавалось услышать в оркестре у Берга или у любого другого композитора.

Оркестровая фантазия и мастерство владения оркестром у Берга феноменальны, особенно когда он оперирует оркестровыми массивами (я понимаю под этим уравновешенность всего оркестра при многих полифонических планах). Одна из удивительнейших звучностей, которые он изобрел, — такт 89 «Хоровода», но там есть и другие поразительные тембровые находки, например вступление трубы в такте 115 «Хоровода», такт 49 «Прелюдии» и такт 144 в «Марше».

У меня на стене висит фотография, где сняты вместе Берг и Веберн. Она относится приблизительно ко времени возникновения «Трех пьес для оркестра». Берг — высокий, держится свободно, быть может даже слишком красивый, его взор устремлен вдаль. Веберн, напротив, мал, скован, близоруко смотрит вниз. Берг артистичен в своем небрежно повязанном

галстук. Веберн носит грязные крестьянские башмаки — это открывает для меня некий глубокий смысл. Я смотрю на фотографию и тотчас вспоминаю, что оба они вскоре преждевременно и трагически погибли после многих лет нищеты, пренебрежения к их музыкальному творчеству, изгнанному из их страны. Я вижу Веберна, стоящего со спокойным взором на горе кладбища Миттерзиле, которое он, по словам его дочери, часто посещал в последние месяцы и где позже был погребен; и Берга, который в последние месяцы перед кончиной подозревал, что его болезнь смертельна. Я сравниваю судьбу этих людей, несколько не заботившихся о мнении света и создававших музыку, увековечившую первую половину нашего столетия, с «карьерой» дирижеров, пианистов, скрипачей, всей этой ничтожной поросли! Тогда эта фотография, изображающая больших музыкантов чистой души, превосходных людей, как бы восстанавливает во мне угасшее чувство справедливости.

*Р. К.* Изменили ли вы с тех пор ваше отношение к Веберну?

*И. С.* Нет. Веберн открыл новое соотношение между музыкальным объектом и нами и установил тем самым новую меру музыкального времени. В силу хотя бы этого его значение для нас столь велико. Значение Веберна признается теперь даже кумирами симфонических утренников. Один знаменитый дирижер, исполнивший недавно одно или два произведения Веберна, слышущие более или менее понятными, обронил в своем интервью замечание, что «Веберн действительно оказывает влияние на музыку» — утверждение, которое можно сравнить в области политики с «открытием» Эйзенхауэра, что в Китае действительно есть коммунисты.

Мы смогли ближе познакомиться с личностью Веберна с тех пор, как были опубликованы его письма к Берту, Хумплику и Йоне<sup>17</sup>. Веберн в этих письмах предстает прежде всего глубоко религиозным человеком и не только в общепринятом смысле (остается все же удивительным, что он сопоставил шесть частей своей второй кантаты с Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus, Sanctus и Agnus Dei), а в своей скромной набожности по отношению к любому существу, которое ему представляется воплощением идеи божества, к цветку, горé, «тишине». Музыка для него — это тайна, некое чудо, которое не нуждается в пояснении. При этом для него не существует ничего, кроме музыки. Он стоит перед фризамы Парфенона и восхищается «концепцией» скульптора, которую он сравнивает с

своим собственным «методом композиции»: «...вечно одно и то же во множестве разных облиций». И в другом письме: «смысл вечно остается неизменным — независимо от способов его выражения...» Притом он никогда не стремится что-либо пояснить, а в одном письме даже признается, как для него мучительно что-либо разъяснять: «Преподавание временами становится для меня пыткой».

Он сходен в этом с сельским пастором, мир которого не выходит за пределы его общины — сказать по правде, мир, который отстоит от меня на миллионы миль. И манеры его, и речь тоже совершенно «сельские» и... пасторские. Ремесленнический жаргон в технических вопросах был чужд ему (в письме к Бергу: «искусство должно быть просто»), и он не заботится об эстетике («никогда не понимал, что такое «классицизм», «романтизм и тому подобное»). Он безгранично терпелив; разумеется он не боится труда, притом же композиция кажется ему самым естественным делом на свете. (Что рождение музыки давалось ему с муками, для меня не подлежит сомнению. Немногие нотные примеры в его письмах показывают, как интенсивно занимался он в своих поздних сочинениях проблемой связи нотного знака с его музыкальной сущностью; темп, размер, метрическая единица — одна эта проблема побуждала его неоднократно переписывать сочиненное.)

Он не обладал темпераментом революционера — музыкальная традиция, в которой он вырос, воспринималась им без всякой критики, и он не склонен был считать себя новатором. Он был тем, кем он был, очень далеким от так называемого духа времени. Такой Веберн не понравился бы «вебернианцам». Они были бы сконфужены «наивностью» и «провинциализмом» своего мэтра. Они постарались бы прикрыть его наготу и отвести свой взор. И этот взгляд в сторону совпадает, кроме того, с реакцией против его музыки (в пользу Берга: повсюду теперь отмечают, что «серии» у Веберна слишком симметричны, что в его музыке додекафонный принцип слишком бросается в глаза, и добавляют: серийная структура у Берга не так заметна). Но для меня музыка Берга, в сравнении с Веберном, то же, что старуха, про которую говорят: «Как она, должно быть, была хороша в молодости». Веберн был слишком оригинальным, то есть слишком самим собой. Конечно, весь мир должен был ему подражать, конечно, он в этом просчитался, и, конечно, он оказался виноват в этом неуспехе. Но это не играет роли. Искусственные и отчаянные потуги современных композиторов, ответственность за которые теперь взваливают на него, не в состоянии ни умалить его силы, ни бросить тень на его совершенство<sup>18</sup>.

*Р. К.* Знали ли вы лично Бартока?

*И. С.* Я встречался с ним по крайней мере дважды в моей жизни: однажды — в 20-х годах в Лондоне, и позже, в начале 40-х, — в Нью-Йорке. Оба раза мне не представилось случая познакомиться с ним ближе. Я знал, что он известный музыкант, слышал поразительные вещи о тонкости его слуха и преклонялся перед его религиозностью<sup>19</sup>. Однако я никогда не мог разделять его пожизненного предпочтения венгерскому фольклору. Эта его приверженность была, без сомнения, истинной и трогательной, но я не мог не жалеть большого музыканта. Его смерть в настоящей нужде всегда казалась мне одной из трагедий нашего общественного строя.

*Р. К.* Признаёте ли вы теперь хоть одну из опер Рихарда Штрауса?

*И. С.* Охотно предал бы все оперы Штрауса любому чистилищу, которое наказует за торжество банальности. Их музыкальная сущность — дешёвка и ничтожество. Они не могут сегодня интересовать музыканта. А так высоко ценимая сейчас «Ариадна»? Я не выношу квартсекстаккорды Штрауса; «Ариадна» вызывает во мне желание плевать<sup>20</sup>.

Сам Штраус? Я имел возможность наблюдать его вблизи, во время постановки Дягилевым «Легенды об Иосифе». Он дирижировал премьерой своего произведения и во время репетиций жил в Париже. Он никогда не хотел говорить со мной по-немецки, хотя я лучше говорю по-немецки, нежели он по-французски. Он был большой, лысый, энергичный, образец «немецкого бюргера». Я наблюдал его во время репетиций и восхищался его искусством дирижера. <...> Каждое его замечание было точно. Его слух и музыкальность были безукоризненны. Его музыка напоминала мне тогда Бёклина и Штука — «немецкое зеленое чудище». Я рад, что современные молодые музыканты пришли к тому, чтобы ценить лирическое дарование презируемого композитора Штрауса в его песнях, и открыли того, кто имеет большее значение для нашей музыки, — Густава Малера.

Низкая оценка мной опер Штрауса несколько компенсируется моим восхищением Гофмансталем. Я хорошо знал этого превосходного поэта и либреттиста, часто встречал его в Париже, мне кажется в последний раз на берлинской премьере «Царя Эдипа» (на которую пришел также Альберт Эйнштейн, чтобы меня приветствовать). Гофмансталь был человек необычайной культуры и совершенно особого, элегантного обаяния.

# ФРАНЦИЯ

КЛОД ДЕБЮССИ

## Из высказываний<sup>1</sup>

Я называю классиком всякого великого музыканта, который верит только в диатонический мажор и только в диатонический минор, исключая всякую другую гамму; который в гармонической последовательности разрешает аккорды, считающиеся диссонирующими, согласно мнимым правилам, являющимся чистой условностью; того, кто замыкается в режиме родственных тональностей; кто подчиняет свои чувства императивным формулам. Конечно, у классиков есть различия в стиле, связанные с различием натур; но есть также общая, сближающая их основа.

Сказать про Шумана, что он — романтик, это — ничего не объяснить; то же самое и в отношении Берлиоза или Листа. Они «строят» по-своему, притом на основе старого материала. Они более свободно выражают свои эмоции, чем мастера сонаты и симфонии с двумя темами, и они «выставляют напоказ» свою личность; если это называется романтизмом, я ничего не имею против. Но что касается меня, я всегда слышу ту же самую музыку.

Так называемые романтики, они еще классики; и Вагнер еще больше, чем они. Жесткости его языка? Я их не замечаю. Альтерации? Но разве он их изобрел? Хроматизм? Он не пользуется даже теми возможностями, которые предоставляет двенадцатиполутоновая гамма клавиатуры и которая еще остается неиспользованной. Он находится в порабощении у диатонического мажора и минора. Он из них не выходит.

Я все больше и больше убеждаюсь в том, что музыка по своей сущности не может быть втиснута в строгую и традиционную форму. Музыка — это краски в биении ритмов.

Остальное, это вранье, выдуманное равнодушными дураками, которые взваливали ответственность на великих мастеров и которые почти всегда писали только музыку своей эпохи!

Лишь один Бах предугадал истину.

Во всяком случае музыка очень молодое искусство как в отношении средств, так и в отношении «знания».

Вот я с моим старым другом, Морем; оно всегда бесконечно и прекрасно. Это творение природы действительно способно наилучшим образом привести ваши чувства в порядок. Только люди недостаточно уважают море... Не нужно было бы разрешать туда погружаться этим телам, деформированным будничной жизнью; но, право же, все эти руки, эти ноги, которые двигаются в неленых ритмах, — это может рыб довести до слез. В море должны быть только сирены — и как же вы хотите, чтобы эти уважаемые особы согласились вернуться в столь подозрительную воду?

Разве нет народов, которые не имеют консерваторий и которые постигают свою музыку почти так же свободно, как они дышат? Их консерватория — это неизменный ритм моря, ветер в листве и тысячи шерохов, которые они внимательно слушают, не читая никаких трактатов по композиции. Их традиции — это старинные народные песни и танцы, создававшиеся на протяжении веков.

В. Г. КАРАТЫГИН

## Музыкант-импрессионист<sup>2</sup>

(К постановке «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси)

<...> Это крупное художественное событие нынешнего сезона случилось в минувший понедельник, и дата 19 октября 1915 года есть новая знаменательная дата в истории российской музыкальной культуры. Смысл этого события в том, что имя Дебюсси и своеобразный тип его «звукосозерцания», на недостаточную известность которых среди русских музыкантов было бы грешно жаловаться, отныне пришли в контакт с широкими массами, которые, соприкоснувшись



с неведомым им до сих пор искусством выдающегося французского новатора, неизбежно испытывают огромное расширение художественного своего кругозора.

Родоначальник музыкального импрессионизма, сыгравший во французской музыке ту же роль, что Клод Моне во французской живописи, Клод Дебюсси родился 22 августа 1862 года в St-Germain en Laye. Ученик Лавиньяка и Мармонтеля, потом Дюрана и Гиро, Дебюсси в эпоху учения не раз удостоивался консерваторских похвальных листов и медалей, а в 1884 году получил Grand pris de Rome\* за кантату «L'enfant prodigue»\*\*. Ранние сочинения Дебюсси вполне благонамеренны и отражают влияния Массне и Вагнера. Поворот в сторону новых исканий назревает в душе Дебюсси постепенно и не без заметного влияния русской школы. Год жизни, проведенный в Москве (1880)<sup>3</sup>, имел своим последствием пробуждение в Дебюсси живого интереса к русскому музыкальному искусству. Дальнейшее обстоятельное знакомство с творчеством Бородина, Римского-Корсакова и Мусоргского (1881) оказало сильное воздействие на впечатлительную фантазию автора «Блудного сына». Вторая его кантата «Дева-избранница», написанная в 1886 году на текст прерафаэлиты Россетти, уже удостоилась забраковки Французской академии как произведение, страдающее «неопределенностью музыкального выражения». Отрицательный отзыв академии тем более характерен, что как раз в этом сочинении Дебюсси его художественная личность впервые дает себя чувствовать более или менее определенно. Разрыв с официальными блюстителями музыкального благонравия не испугал Дебюсси. Художник до конца искренний, с богатым воображением, с нежной поэтической душой, в которой зрели и копились новые творческие замыслы, он всецело отдался во власть их, так же мало заботясь о соблюдении старых традиций, как и о нарочитом революционизме. В «Забытых напевах» («Ariettes oubliées»), пяти поэмах на тексты Бодлера, «Галантных празднествах» («Fêtes galantes» по Верлену), «Prélude à l'après-midi d'un Faune» (1891, по Малларме), прекрасном струнном квартете (1893), очаровательных «Песнях Билитис» (1898), наконец великолепных «Ноктюрнах» для оркестра (1899), Дебюсси мало-помалу находит себя, обретает свою манеру звукового мышления. Друг Малларме, постоянный посетитель его вечеров, Дебюсси в эпоху формирования своего таланта тесно сблизился с кругом французских символистов и импрессионистов всех родов художе-

\* Большая римская премия (франц.).

\*\* «Блудный сын» (франц.).

ственного оружия. К их искусству относился он с горячей любовью и восхищением. Они платили ответным восторгом по адресу высокодаровитого композитора, чьи странные и причудливые звуковые фантазии для большинства рядовых музыкантов 70—90-х годов служили лишь мишенью глумления и негодования. Художественная атмосфера, окружавшая молодого Дебюсси, поразительное богатство поэтической лиры его духа струнами, созвучными всему таинственному, особенно чутко резонирующими на тончайшие движения психической стихии, на образы призрачные и неясные, сонные видения, далекие воспоминания, грезы и предчувствия, на всю ту мелкую рябь капризных подсознательных настроений, которые, редко и смутно доходя до порога сознания нашего, образуют тем не менее мощную группу «психических обертонов», оказывающих весьма сильное влияние на «тембр», на общую окраску наших сознательных переживаний, — все это делает понятным для нас, что выход в свет драмы «Пеллеас и Мелизанда» знаменитого бельгийского поэта-символиста Метерлинка явился для Дебюсси событием решающей важности. Могло ли быть иначе? Можно ли представить себе писателя более родственного Дебюсси по духу, чем мистик-визионер Метерлинк, произведения которого насыщены той же обаятельной атмосферой загадочного и подсознательного, символика, необычайно простой и схематичной при осуществлении ее в поэтические образы, но страшно сложной и углубленной в ее сущности? У Метерлинка такая же, если еще не большая, чем у Дебюсси, «неопределенность выражения». Как же могло случиться, чтобы трогательная история любви Пеллеаса и Мелизанды, вызванная к поэтическому бытию силой творческой фантазии славного бельгийского драматурга, не сделалась со времени первого дня ее выхода из-под типографского станка (1892) художественным евангелием Дебюсси? Тотчас же приступил он к музыкальному воплощению «Пеллеаса». Писал не спеша, с полным сознанием сложности и трудности задачи. Пятиактная, в 12 картинах, «лирическая драма» завершена была в 1901 году. Первое представление состоялось 30 апреля 1902 года в Орега comédie. Публика и критика отнеслась к новинке очень неровно, чтобы не сказать более. Но дело было сделано, и дело немалое: перевернулась страница истории музыки, ибо после знакомства с «Пеллеасом» и присяжным музыкантам, и среднему массовому слушателю не могло не стать ясным, что их новый музыкальный собеседник объясняется на новом звуковом языке, что уже не о признании в искусстве Дебюсси ярко выраженной творческой индивидуальности идет дело, а на очереди стоит вопрос о целом новом направле-

нии в искусстве. Вскоре нашлось и имя новому течению. Это имя — импрессионизм, примерно на четверть века запоздавший своим проникновением в музыку против появления его в живописи. Что же такое музыкальный импрессионизм, с такой полнотой обнаружившийся в «Пеллеасе», что все написанное Дебюсси после «Пеллеаса», — а написано им с тех пор не мало, как-то: ряд «Эстампов», прелюдий, «Детский уголок» («Childrens corner») для фортепиано, 2-я тетрадь, «Fêtes galantes», баллады на тексты Вийона для пения, «Images» («Образы»), симфонические эскизы «Море», мистерия «Святой Себастиан», балет «Игры» и многое другое — дает впечатление тех достижений, которые мы впервые находим выраженными в «Пеллеасе» с полной отчетливостью и с несравненной силой художественной убедительности. Непосредственность творчества и восприятия — вот основной лозунг импрессионистов. Искусство, которое передавало бы на полотне, в куске мрамора, в смене ямбов и хореев, на пяти линейках нотного стана наши впечатления, чувства, страсти, возможно ближе к «оригиналу»; которое бы фиксировало кистью, резцом, пером наши ощущения *in statu nascendi*\*, которое хватало бы их на лету, во всей их жизненности в самый миг зарождения их в нашей душе, — таковы задачи импрессионизма, на почве которых живописцы дошли до употребления чистых красок, а музыка — до пользования «чистой гармонией». В плоскости терминологии эстетика М. Графа, усматривающего в процессе творчества взаимодействие между сферами «нижнего Я» (Unter-Ich) и «верхнего Я» (Ober-Ich), причем необходимый для завершения творческого акта перенос художественных эмоций и образов из сферы «Под-Я» в сферу «Над-Я» совершается очень легко у одних художников и с чрезвычайной трудностью у других, — о психологии импрессионизма следовало бы сказать так: импрессионист не только не выносит своих подсознательных «субэготических» состояний души в область «суперэготизма», но, напротив, всячески противится этому переносу, всемерно стремясь отлить в музыкальные или какие другие формы непосредственно «субэготические» ощущения, причем это сопротивление в иных случаях может требовать затраты энергии не меньшей, чем при течении процесса согласно Графу. В живописи переход ощущений и впечатлений из «Под-Я» в «Над-Я» обычно сопровождается ослаблением их полнокрасочности и полножизненности. В музыке наоборот. Не опертая в ближайшем смысле этого слова на образы внешнего

---

\* В момент зарождения (лат.).

мира, музыка всю полноту графическую и колористическую получает от упорной работы сознательной фантазии. Напротив, попытка ограничиться одной областью «Под-Я» почти неизбежно приводят к краскам блеклым, формам рыхлым, настроениям зыбким и психологически хрупким. Таково искусство Дебюсси. Таков музыкальный импрессионизм. Таков «Пеллеас». Если вы хотите иметь точное представление о существе искусства Дебюсси, напишите ряд дробей, в которых числителями будут наши обычные понятия и чувства — любовь, ревность, раскаяние, гнев, а знаменателем цифра 2. Подумайте, получувства, полутени, каждое созвучие овеяно дымкой тайны, ирреальности. Повсюду полутона, полукраски. В оркестре на первый план выдвинуты инструменты, дающие «романтические», заглушенные звучности: гобой, фагот, засурдиненные валторны, альты, пассажи арф и флажолеты струнных применены в изобилии. В высшей степени характерна вокально-декламационная сторона. Это не патетически повышенная идеализация декламационных интонаций, как в вагнеровской речитативной «речи нараспев», и не реалистическая, естественному рисунку речи отвечающая, декламация Мусоргского и Даргомыжского, а скорее речь, до крайности пониженная и ослабленная в разнообразии ее мелодических контуров. Голос нередко подолгу стоит на одной и той же ноте или движется по небольшим интервалам. Лишь редко и в строго мотивированных сценической ситуацией моментах Дебюсси поручает певцам и певицам значительные вокальные скачки. Настоящего же сочного и по широкому диапазону раскинутого пения почти вовсе не встретите вы в «Пеллеасе». Да оно было бы и неуместно в этой своеобразной опере, сплошь сотканной из мозаики отдельных, словно не связанных друг с другом, нежных и вкрадчивых созвучий и мелодических фраз, объединенных, впрочем, не только последовательным проведением отрицательного принципа гармонической «бессвязности», но и очень искусной и тонкой разработкой нескольких лейтмотивов. Лейтмотивизм и кое-где встречающиеся в партитуре «тристайзмы» — невольная дань Дебюсси байрейтскому властителю дум его юности, от сложного и массивного стиля которого французский маэстро отрешался с годами все полнее и определеннее. А гармоническая «бессвязность» знаете откуда? Вспомните самодовлеющие секунды Бородина и многие необыкновенные аккордовые последовательности Мусоргского, иногда могущие быть обоснованы логикой какого-нибудь «лада», иногда же являющиеся как бы крайними членами некоторой комбинации, средние члены которой опущены, чем открывается простор гармоническому воображению слушателя. Оно у всех «проворней живописца», не

только у Дон-Жуана. Подобно тому как в бегло, но ловко набросанном двумя-тремя штрихами рисунке оно не только не отказывается увидеть человеческий профиль, но даже испытывает особое удовольствие от некоторого активного в творчестве художника участия, выразившегося в том, что ему, воображению зрителя, удалось связать воедино разрозненные черты и осмыслить рисунок, — соответственные явления имеют место и в музыке. Мусоргский и Бородин, эти ранние предтечи импрессионизма, едва наметили возможности подобных явлений. Дебюсси развил их в целую систему декоративных гармоний с подразумевающимися, скрытыми связями, с «лишними» нотами, «смысл» которых сводится к своеобразной стилизации и схематизации задержаний и предъёмов, с параллелизмами многозвучных аккордов (особенную слабость питает Дебюсси к нонаккордам), где собственно нет «реального» голосоведения, но только систематическая дублировка мелодии терцовыми, квинтовыми и прочими тонами. Отсюда — «чистая гармония» Дебюсси в параллель чистым краскам живописцев-импрессионистов. Широко пользуясь параллелизмами, расшатывая традиционную гармоническую логику предпочтением старинных и разного рода искусственных ладов (целотонной гаммой Дебюсси даже злоупотребляет) обычному мажору — минору, осложняя звуковые сочетания «случайными» нотами запоздавших или преждевременных задержаний, автор «Педлеаса» в такой значительной мере освобождает гармонию от условий обычного голосоведения, что мы явственно ощущаем в его музыкальных фантазмагориях свободную игру гармонических пятен и бликов, точь-в-точь, как мозаику красочных мазков в картинах импрессионистов.

Великолепное творение Дебюсси дошло до нас через четырнадцать лет после того как композитор дописал последнюю страницу партитуры. Сейчас время как будто не особенно благоприятное для оценки звуковых фантомов импрессионизма. И к самому импрессионизму кредит во всех областях искусства подорван; в музыке импрессионистские гармонии с «эллипсисами» некоторых связующих членов и с дополнениями из «случайных» нот несвоевременных задержаний успели под руками эпигонов Дебюсси выродиться в нечто плоское и манерное; с другой стороны, человечеству вновь захотелось ощущений цельных, сильных, ярких, по выходе их из «психологического подполья «нижнего Я», культивированных еще в верхнем этаже творческой души; наконец, с третьей стороны — грандиозные современные военные события как будто не оставляют места в сердце нашем для симпатий к искусству столь интимному, воздушному, как музыка Дебюс-

си. Все это так... на бумаге. А в действительности, едва зазвучит в оркестре первый мрачный мотив Голо, как вы подпадаете под власть композитора безраздельно и пребываете под властью его до конца, до финального *Cis-dur'*ного трезвучия. По роскоши оркестровой палитры Дебюсси достоин стать рядом с Римским-Корсаковым. С каким редкостным искусством умеет Дебюсси то выдвинуть отдельную инструментальную группу, то дать насыщенную, густую и вязкую органообразную звучность, то довести колорит до предельной прозрачности и мистичности. И как идеально подходят тембры Дебюсси к самой музыке его, нередко близко соприкасающейся с вдохновениями Мусоргского (особенно любопытны в опере Дебюсси обильные фигурации, несомненно ведущие свое происхождение от незабываемого образа Пимена-летописца), но отнюдь оттого не теряющей высокоиндивидуального облика.

## Автобиографический набросок<sup>4</sup>

Я родился 7 марта 1875 года в городке Сибур, в Нижних Пиренеях, неподалеку от Сен-Жан-де-Люза.

Мой отец, уроженец Версуа (на берегу озера Леман), был гражданским инженером. Моя мать принадлежала к древнему баскскому роду.

В трехмесячном возрасте меня увезли из Сибура в Париж, где я и жил с тех пор.

Совсем еще ребенком я был восприимчив к музыке, к любой музыке. Отец, гораздо более сведущий в этом искусстве, нежели большинство любителей, сумел развить мой вкус и поощрить мое усердие.

Сольфеджио я никогда не изучал, а на фортепиано начал заниматься с шести лет. Моими учителями были Анри Гиз, затем г. Шарль-Рене, у которого я брал первые уроки гармонии, контрапункта и композиции.

В 1889 году меня приняли в Парижскую консерваторию в подготовительный фортепианный класс Антиома, а спустя два года — в класс Шарля де Берио.

Мои первые сочинения, оставшиеся неизданными, датированы приблизительно 1893 годом. Тогда я был в классе гармонии у Пессара. Влияние Эммануэля Шабрие сказалось в «Гротескной серенаде» для фортепиано; влияние Сати — в «Балладе о королеве, умершей от любви».

В 1895 году я написал «Старинный менуэт» и «Хабанеру» для фортепиано — мои первые опубликованные произведения. Считаю, что в этих сочинениях содержатся в зародыше некоторые элементы, которые стали преобладать в последующих моих произведениях.

В 1897 году, продолжая изучать контрапункт и фугу под руководством Андре Жедальжа, я поступил в класс композиции Габриеля Форе. Счастлив заметить, что наиболее ценными своими знаниями я обязан Андре Жедальжу. Что касается Форе, то его поощряющие советы художника принесли не меньшую пользу.

К этому времени относится моя неизданная и незаконченная опера «Шехеразада», в которой преобладает влияние рус-

ской музыки. Я участвовал в конкурсе на Римскую премию в 1901 году (получил тогда Большую премию второй степени), [затем] в 1902 и в 1903 годах. В 1905 году жюри не допустило меня к завершающему этапу конкурса.

С пьесы «Игра воды» (1901) начинаются все те пианистические новшества, которые отмечались в моих сочинениях. Это произведение, вдохновленное шумом воды и музыкальными звучаниями, которые слышатся в плеске фонтанов, гуле водопадов, журчании ручьев, построено на двух темах, словно первая часть сонаты, однако без подчинения классическому тональному плану.

Мой Квартет фа мажор (1902—1903) отвечает стремлению к четкости музыкальной конструкции, осуществленному пусть и несовершенно, но все же, как кажется, гораздо удачнее, нежели в моих предшествующих сочинениях. «Шехеразада», где влияние Дебюсси (по меньшей мере духовное) довольно явственно, датирована 1903 годом. В ней я вновь отдаю дань чарам Востока, которым был подвластен с самого детства.

«Отражения» (1905) составляют цикл фортепианных пьес, знаменующих в моем гармоническом развитии перемену достаточно значительную, чтобы смутить музыкантов, наиболее привыкших к моей композиторской манере.

Раньше остальных написана и, на мой взгляд, самая типичная из всех вторая пьеса цикла «Печальные птицы». [Мне представляются] здесь птицы, затерянные в сонном оцепенении лесной чащи в самые жаркие часы летнего дня.

После цикла «Отражения» я написал фортепианную сонатину и «Естественные истории». Ясный, непосредственный язык, глубокая, сокровенная поэтичность Жюль Ренара давно привлекали меня. Самый текст потребовал речитатива особого склада, тесно связанного с интонациями французской речи. Первое исполнение «Естественных историй» в парижском Национальном музыкальном обществе вызвало настоящий скандал, за которым последовала оживленная полемика в музыкальной прессе той эпохи.

«Естественные истории» подготовили меня к сочинению комической оперы «Испанский час» (на либретто Франк-Ноэна); и здесь своего рода разговорная речь, положенная на музыку. Мне хотелось возродить традицию оперы-буфф.

«Матушка-Гусыня», детские пьесы для фортепиано в четыре руки, появились в 1908 году. Стремясь отразить в этих пьесах поэзию детства, я пришел, естественно, к упрощению



моей манеры, облегченности почерка. Из этой музыки я сделал балет, который был поставлен в Театре искусств. «Матушка-Гусыня» написана в Вальвене, для моих маленьких друзей Мими и Жака Годабских.

«Ночной Гаспар», фортепианные пьесы по Алоизиусу Бертрау, — это три романтические поэмы высшей виртуозности.

Само название «Благородные и сентиментальные вальсы» указывает на мое намерение сочинить «цепь» вальсов по примеру Шуберта. Виртуозность, составившая основу «Ночного Гаспара», сменилась более четким и проясненным почерком, который обострил гармонию и сделал музыкальный рисунок более рельефным. «Благородные и сентиментальные вальсы» исполнялись впервые в одном из концертов-[викторин] независимого музыкального общества; их сопровождали возгласы неодобрения и шиканье. Слушатели устанавливали голосованием авторскую принадлежность каждого произведения. Мое авторство было признано незначительным большинством голосов. Седьмой из вальсов кажется мне наиболее характерным.

«Дафнис и Хлоя», хореографическая симфония в трех частях, была мне заказана директором труппы Русский балет Сергеем Дягилевым. Либретто Михайла Фокина, балетмейстера знаменитой труппы. Я намеревался сочинить большую музыкальную фреску, стремясь не столько воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты; она была довольно схожа с той, которую воображали себе и воссоздавали французские художники конца XVIII века.

Симфоническая конструкция произведения следует очень точному тональному плану, музыкальных тем очень немного; их развитие укрепляет симфоническое единство всего сочинения.

Набросанный вчерне в 1907 году\* «Дафнис» несколько раз переделывался, особенно финал. Премьера состоялась у Дягилева. В настоящее время произведение это входит в репертуар Оперы.

«Три вокальных поэмы на стихи Малларме»; я хотел передать его поэзию в музыке. И в особенности углубленный пуризм, присущий Малларме. <...> Для этого сочинения я из-

---

\* Равель ошибся на два года. Неточность несомненна, так как Русский балет впервые выступил в Париже в 1909 году. — *Примеч. Ролан-Манюэля.*

брал почти тот же состав инструментов, что и в «Лунном Пьеро» Шёнберга.

«Трио» — его первая тема носит баскский колорит — было целиком написано в Сен-Жан-де-Люзе, в 1914 году.

В начале 1915 года я вступил в армию, и в связи с этим моя музыкальная деятельность была прервана вплоть до осени 1917 года, когда меня демобилизовали. Тогда я закончил «Гробницу Куперена». На самом деле она посвящается не столько самому Куперену, сколько французской музыке XVIII века.

После «Гробницы Куперена» состояние здоровья некоторое время не позволяло мне работать. Вновь я взялся за сочинение музыки, чтобы написать «Вальс», хореографическую поэму, замысел которой возник у меня еще до «Испанской рапсодии». Я задумал это произведение как некий апофеоз венского вальса, который поглощается все нарастающим сокрушительным вихрем.

Вальс этот я вижу в обрамлении императорского дворца примерно 1855 года. Он хореографичен по самой своей сущности. До настоящего времени «Вальс» ставился только в Антверпенском театре и балетной труппой г-жи Рубинштейн.

Соната для скрипки и виолончели написана в 1920 году, когда я поселился в Монфор-л'Амори. Думается, что эта соната означает поворот на моем пути. Упрощение доведено в ней до крайности. Отказ от прелестей гармонии; все более и более подчеркнутое предпочтение мелодии.

Сходные задачи, хотя и совсем в ином плане, поставлены в фантастической двухактной опере «Дитя и волшебство». Мелодическая сторона преобладает в ней; этому способствовал и феерический сюжет, который мне хотелось трактовать в духе американской оперетты. Либретто г-жи Колетт допускало эту свободу. Пение господствует здесь. Оркестр, отнюдь не пренебрегая инструментальной виртуозностью, все же остается на втором плане.

«Цыганка» — виртуозная пьеса в духе венгерской рапсодии.

«Мадагаскарские песни», как мне кажется, привносят новый элемент — драматический, даже эротический, что определено содержанием стихов Парни. Это — своеобразный квартет, в котором голос играет роль ведущего инструмента. Простота главенствует. Здесь обнаруживается независимость партий, в дальнейшем еще более подчеркнутая в Сонате (для фортепиано и скрипки).

К этой независимости я стремился, когда писал Сонату для фортепиано и скрипки — инструментов несходных по

самой своей сущности; нисколько не уравнивающая контрастность, они раскрывают здесь это несходство.

В 1928 году, по просьбе г-жи Рубинштейн, я сочинил «Болеро» для оркестра. Это тема в умеренном движении, неизменно единообразная по мелодии, гармонии и ритму, беспрестанно подчеркиваемому маленьким барабаном. Единственный элемент разнообразия привносит оркестровое *crescendo*.

Вот, в основном, все сделанное мной до сих пор; в будущем, которое я не могу определить точно, намечены Концерт для фортепиано с оркестром и большое сценическое произведение на сюжет «Жанны д'Арк» Жозефа Дельтейля.

Морис Равель терпеть не мог говорить и писать о себе. Вынужденный однажды совместить обе эти повинности, он удостоил меня приглашения в Монфор-л'Амори и попросил быть его секретарем.

Это было в октябре 1928 года. Крупная фирма механических фортепиано предприняла выпуск серии необычных нотных роликов. На перфорированных бумажных лентах должны были печататься авторские комментарии к исполненным произведениям.

Если не ошибаюсь, положил начало этой серии автобиографических роликов Игорь Стравинский. Когда Равеля уговорили принять в ней участие, он сперва согласился только на интервью, содержание которого мог бы одобрить, причем редактирование такого интервью предложил поручить мне. <...>.

Но г. Д. [представитель фирмы] и слышать не хотел о форме интервью. Оба мы объединили свои усилия, чтобы убедить Равеля, что текст, который я напишу под его диктовку, а он просмотрит и исправит, может быть подписан только им самим. Так был создан публикуемый документ, черновой подлинник которого я сохранил. Не знаю, что случилось с копией, врученной мною композитору, и каковы изменения, которые он мог бы внести в текст. <...>

Пьесы, выбранные Равелем для иллюстраций его текста, были следующие: «Хабанера», «Игра воды», «Печальные птицы», «Ночной Гаспар», седьмой «Благородный вальс».

*Ролан-Манюэль*

## Равель о Равеле<sup>5</sup>

«НОЧНОЙ ГАСПАР»: «ВИСЕЛИЦА», «СКАРБО»

Э. Ж.-М. — Равеля познакомил с «Ночным Гаспаром» Рикардо Виньес. Немногие музыканты знают Алоизиуса Бертрана, странную фигуру той романтической эпохи, когда в моде была легендарная готика. Равеля, в то время сильно увлекавшегося Эдгаром По, соблазнил мятущийся Бертран, которому нравились inferнальные средневековые видения. Тысячами граней отшлифовывал он свои маленькие поэмы; можно представить себе, что этот ювелир слов, как назвал его Сент-Бев, мог покорить нашего ювелира звуков! Три поэмы, выбранные Равелем, довольно несхожи между собою, но благодаря их совершенному музыкальному построению кажется, что они сознательно соединены поэтом. Форма здесь приближается к сонатному циклу: *Allegro*, *Adagio* и ослепительный финал.

### «ВИСЕЛИЦА»

Э. Ж.-М. — В своей обнаженности «Виселица» производит впечатление галлюцинации; это достигнуто неизменной глухой педалью: роковой колокол, замирающий во мраке финального *pianissimo*. Здесь Равель выразил весь зловещий резонанс поэмы, финальная фраза которой все Вам объяснит: «Звонит колокол, там, далеко у городской стены, и скелет повешенного обогрен красными бликами заходящего солнца...»

Мне кажется, Владо, что «Виселица» — одно из самых любимых Вами сочинений Равеля?

В. П. — Да, я восхищаюсь этой пьесой. Но, быть может, она наиболее сложна для исполнения — надо не бояться подчеркивать ее монотонность.

Э. Ж.-М. — Это как в самых длинных классических *Adagio*, где не следует бояться утомить публику, иначе начинаешь торопиться.

В. П. — Все дело во внутренней сосредоточенности. В «Виселице» неотступное повторение колокольного звона должно с начала до конца быть неизменным.

Э. Ж.-М. — Какие замечания высказывал Равель?

В. П. — Он хотел абсолютно точного соблюдения темпа. Величие этой пьесы зависит от ритмической структуры. Это не простое раскачивание колокола. Равель требовал, чтобы тема «Виселицы» была хорошо выделена (пример 1), но без экспрессии, тогда как ответ очень певуч (пример 2).



Э. Ж.-М. — Должно быть очень трудно передавать эти столь различные тембры только двумя руками!

В. П. — Да, действительно, требуется совершенное владение клавиатурой. Так, в этом выразительном отрывке обе руки играют в унисон, одновременно по-разному звучит колокол и в то же время надо найти особую звучность для ноты, дополняющей гармонический рисунок.

Э. Ж.-М. — В общем мы возвращаемся к полифонической технике Баха! Как же следует исполнять унисон?

В. П. — Надо чтобы партия левой руки была только эхом правой. Когда доходишь до этого удивительного гула, самое главное — не замедлять, несмотря на трудность соединения аккордов, которые, при всей их необычной протяженности, надо играть очень связно, как указал Равель.

Э. Ж.-М. — Несмотря на требуемую Равелем строгость исполнения всей пьесы, мне все же кажется, что есть фраза, в которой преобладает патетика.

В. П. — Именно нет, подлинная патетика этой фразы не будет столь величественной, если не подчиниться непримиримости Равеля; ведь он сделал пометку: «Слегка выделить, но без экспрессии»:



*pp un peu en dehors, mais sans express.*

Э. Ж.-М. — Любопытно, что эта фраза, исполненная с некоторой вялостью, слегка напоминает Пуччини!

В. П. — Вот почему надо пунктуально придерживаться интенсивной экспрессии.

Э. Ж.-М. — Но это так трудно! Я восхищаюсь тем, как Вам удается сохранять единство экспрессии, придающее патетичность всей вещи. А что в конце?

В. П. — Как всегда, не замедлять. Этот чудесный конец требует чисто звуковых эффектов, а не замедления. Фраза должна раствориться в *pianissimo*.

#### «СКАРБО»

Э. Ж.-М. — А теперь перейдем к «Скарбо», последней пьесе этого триптиха. После статичной картины «Виселицы» крохотный карлик Скарбо кажется особенно неистовым. Знаете ли вы фразу Равеля, которую он написал одному другу? «Мне хотелось создать вещь более трудную, чем «Исламей».

В. П. — И это ему удалось! Он требовал чтобы его текст играли без малейшей шероховатости. А для этого нужна превосходная техника.

Э. Ж.-М. — Очевидно, тончайший мастер, Равель, сочиняя пьесу, думал о «чистой технике», но скрытое в нем пламя по-прежнему бушевало... Это мощное пламя как бы посмеивается над тем, что сам автор его не замечает. Так «Скарбо» удивительным образом опередил желания автора...

В. П. — И этого не следует забывать. Виртуозность здесь очень существенна, но она не составляет конечной цели! Когда я работал над «Скарбо» с маэстро, он сказал мне: «Я хотел сделать карикатуру на романтизм, — но затем тихо добавил: может быть, я слишком увлекся».

Э. Ж.-М. — В этом я вижу всего Равеля с его честностью по отношению к самому себе. Во всяком случае эта фраза указывает исполнителю истинный смысл сочинения.

В. П. — И, несмотря на неистовство музыки, какое совершенство формы!

Э. Ж.-М. — Равель не в первый раз достигает классической ясности, следуя своей фантазии! Что же Вы нам расскажете об этом изобилии?

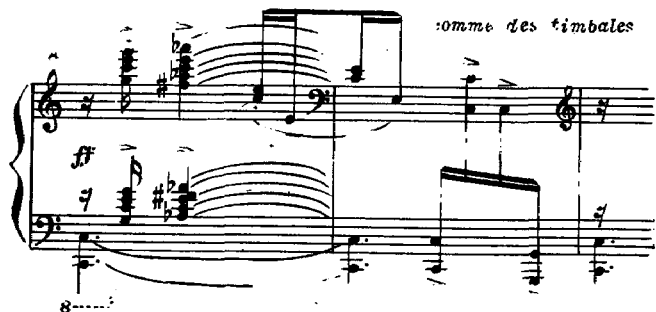
В. П. — В трех вступительных нотах заключается ядро главной темы «Скарбо». Равель записал на моих нотах: «Как контрафагот», а это: «Как малый барабан» (пример 4). В теме «Скарбо» есть огромный романтический порыв (пример 5). В ритмическом отношении первые начальные звуки темы часто играют слишком вяло. А ведь это трамплин к аккорду шестнадцатыми (пример 6).



Э. Ж.-М. — Отсутствие четкости в первой доле может ослабить напряженность этого пассажа.

В. П. — Он просил чтобы краткие *crescendo* и *diminuendo* были взрывчатыми не только там, где этого требует экспрессивность темы (пример 7), но иногда и в партии левой руки. А в этом месте Равель говорил мне: «Как литавры» (пример 8).





Э. Ж.-М. — Контрафагот, малый барабан, литавры — это ведь настоящий оркестр!

В. П. — Совершенно верно, дорогой друг, Равель очень хотел здесь чисто оркестровых эффектов.

Э. Ж.-М. — Я узнаю здесь всю парадоксальность ума нашего милого Равеля! Он оркеструет многие фортепианные сочинения, такие, как «Альборада», «Вальсы», «Могила Куперена», по именно «Скарбо», в котором он всячески любит оркестровыми эффектами, — не оркеструет!

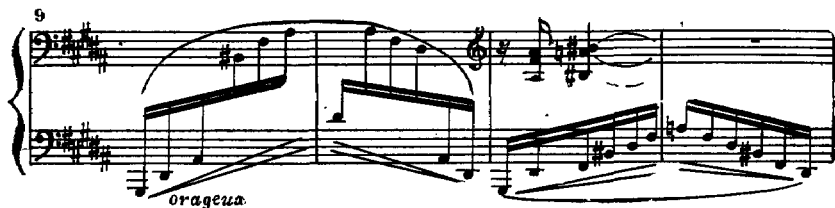
В. П. — Ему хотелось сделать обратное, о чем он признался мне с лукавой улыбкой: «Я хотел сделать оркестровое переложение для фортепиано!»

Э. Ж.-М. — Задумывая эту музыку, он, вероятно, слышал ее сперва в оркестровом звучании.

В. П. — В восхождении хроматических секунд ему хотелось больше педали. Затаенное *pianissimo*, идущее как бы издалека, чтобы дать блестящее *crescendo*, приводит к финальному разделу. Здесь, кстати, никогда не делают достаточного *crescendo*.

Э. Ж.-М. — Все тот же мелодраматический эффект мрачного пса Вельзевула из «Рождественских игрушек» или чудовища из «Матушки-Гусыни».

В. П. — В финале, где романтическая тема достигает своего апогея, маэстро записал в моих нотах «Бурно».





Э. Ж.-М. — Здесь ощущается его слабость к Листу! А в самом конце?

В. П. — Равель сделал пометку «Быстрее». Не потому ли, что я играл это слишком медленно? Во всяком случае, это объясняет намерения Равеля: он не хотел, чтобы конец играл слишком медленно, и над четырьмя последними тактами поместил «Не замедлять».

## Современники о Морисе Равеле<sup>6</sup>

*Ромен Роллан*

Я никогда не переставал считать Равеля величайшим мастером французской музыки, наряду с Рамо и Дебюсси, — одним из величайших музыкантов всех времен.

То, что он выражает музыкой, меня исключительно трогает. Экспрессия его — непревзойденная по своей точности, тонкости, по своему блеску. Всякая иная музыка рядом с его музыкой кажется несовершенной.

*Альфред Корто*

Юноша, который охотно подтрунивал, любил рассуждать и держался несколько обособленно, читал Малларме и встречался с Эриком Сати.

*Рикардо Виньес*

Он изображал из себя эстета, хотел быть непонятым, без сомнения счел бы самым худшим оскорблением для своей утонченности широкую популярность, которая ему выпала на долю впоследствии.

*Колетт*

Он был юным в том возрасте, когда уже приходит простота. Ж. Ренар в 1907 году отметил, что Равель «мрачен, богат и элегантен». <...>

Бакенбарды! — да, бакенбарды! густые волосы подчеркивали контраст между его крупной головой и маленьким туловищем. Он любил яркие галстуки, жабо.

Рассчитывая на внимание, он, однако, боялся критики; критика Анри Готье-Вилара была к нему несправедлива. Может быть, будучи втайне застенчивым, Равель держался на расстоянии, разговаривал сухим тоном. Я только слушал его музыку, очарование которой увеличивалось легким смущением неловкости от неожиданности, чувственной и лукавой пре-

лести нового искусства. Я увлекалась ею, сначала из любопытства, потом это перешло в привязанность. Вот и все, что я знала о Морисе Равеле в течение стольких лет. Я не могу вспомнить никакой особенной беседы с ним, никакой дружеской непринужденности.

### *Э. Журдан-Моранж*

... Равель был как ребенок; на всю жизнь сохранил он детскую восторженность, неиссякаемую способность восхищаться. Как же можно думать, что Равель был сухим и напыщенным?

Да, он казался ребенком, когда показывал все чудеса, собранные в его рабочей комнате в Монфор-л'Амори: механические игрушки, музыкальные шкатулки, маленький парусник, который посредством скрытого рычажка покачивался на волнах из картона, китайских болванчиков, высокомерных божков, высывающих непомерно длинный язык; соловья, толстого, как лесной орех, хлопающего крыльями, (из настоящих перьев) и поющего самую прекрасную из соловьиных песен. Шкатулки из разноцветных стекол, привезенные из Австрии, круглые пресс-папье с цветами, заключенными в хрусталь; и это миниатюрное фарфоровое канапе с фестонами, которое открыла Жермена Тайефер! Откуда я знаю? Все эти безделушки, которые выставлялись напоказ по моде 1840 года...

### *Леон-Поль Фарг*

Равель разделял наши увлечения, наши слабости, наше пристрастие к китайскому искусству, к Малларме и Верлену, к Рембо и Корбьеру, к Сезанну и Ван-Гогу, к Рамо и Шопену, к Уистлеру и Валери, к русским и Дебюсси.

АРТУР ОНЕГГЕР

## Равель и дебюссизм<sup>7</sup>

Ничто, как кажется, не может быть яснее музыки Равеля по экспрессивности и эстетическому замыслу. Это особенно удивительно потому, что на первых порах его считали эпигоном Дебюсси, и понадобилось столько времени, чтобы определить его особую роль в эволюции французской музыки.

Хотят того или не хотят, дебюссизм развил у его подражателей чрезмерный вкус к расплывчатости, к расслабленному ритму, к неопределенной форме. Но это не значит, что Де-

бюсси не владел формой и пренебрегал ритмом: ритм может быть медленным, не забудем «Ноктюрны», «Иберию» <...>. То, что у самого Дебюсси отвечало его внутренней необходимости, как у Шопена, давно практиковавшего развитие путем противопоставления, то стало внешним приемом у эпигонов.

В этом смысле Равель положил начало тому процессу обновления, который был завершен Стравинским. Этот последний к тому же не прошел мимо ритмической остроты и инструментального блеска, присущих «Ученику дьявола» Поля Дюка, не прошел мимо оркестровой гибкости, свойственной Равелю. Таким образом мастера постепенно выковывают звенья музыкальной эволюции, опираясь на традиции и формируя черты будущего.

Теперь легко увидеть, в чем Равель противостоит Дебюсси и какова его основная эстетическая концепция. Форма у Равеля чисто классическая. Его Квартет, его Сонатина, его Соната для скрипки и фортепиано крепко скроены и выразительны. В них мы всегда находим две основные темы, их разработку и репризу. Кроме того, он избегал схематических методов дробления тем: тематизм у него играл немалую роль и при случае он умел превосходно развивать свои мысли. Это традиция Сен-Санса, очень ощутимая в фортепианном Трио и в Adagio из Концерта для фортепиано.

Наконец, автор «Матушки-Гусыни» мастерски использовал инструментальные средства, с легкостью переходя от контрапункта к мелодии с аккомпанементом и осуществляя тот стилистический синтез, в котором так силен был Моцарт.

Воля, скажем даже, азарт, играли значительную роль в его творчестве, экзальтировали его. Характерный пример — «Болеро», сознательно монотематическое сочинение, без малейшей модуляции... Здесь он уже совсем далек от дебюссизма!

Есть также и определенность в общем аспекте сочинений Равеля: чистота линий, ритмическая акцентировка, суховатая сжатость языка, несмотря на лиризм, иногда едва намеченный; все это свойственно автору «Дафниса».

Доменико Скарлатти, Куперен, Моцарт, Мендельсон, Шабрие, Сен-Санс, Форе — вот нить, ведущая нас к Равелю. При этом не следует забывать и о чисто оркестровых влияниях Листа и Римского-Корсакова.

Путь Дебюсси совершенно иной, несмотря на общность звукового мира этих двух музыкантов. Теперь мы удивляемся, что можно было сомневаться в этом и что оригинальность такого композитора, как Морис Равель, могла остаться незамеченной на заре его творческого пути.

## Равель и русские<sup>7</sup>

Я только что перечитал в поезде партитуры «Дафниса» и Второй симфонии Бородина. Случай соединил оба эти сочинения в программе концерта, которым я должен дирижировать за границей. Когда я поднимаю глаза, я вижу в окне вагона развертывающиеся пейзажи, как на экране, а в голове у меня возникает невидимый фильм, противопоставляющий прошедшее настоящему.

Я снова вижу Равеля в далекое время нашей молодости, выбирающего музыкальные «позывные» для нашей маленькой группы. Оркестровые музыканты всех стран всегда выбирали для этого четыре первые ноты симфонии Бетховена с-moll. Видимо, не следовало повторять их традиции. Сначала думали взять тему из «Шехеразады» Римского-Корсакова, но ее квартовые скачки и ее хроматизм мало подходили для насвистывания на открытом воздухе. После многих колебаний и консультаций Равель назвал нашими «позывными» тему из Второй Бородина. Тогда очень интересовались «Пеллеасом», но не меньше русской музыкой. А Равель много сделал для того, чтобы его современники познакомились с творчеством Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Балакирева, Лядова и Глазунова задолго до приезда Русского балета и до появления Стравинского.

Мы собирались то у одних, то у других не для взаимного восхищения... Равель, который все устраивал, конечно не возражал против повторного исполнения своих сочинений, но особенно настаивал на исполнении музыки других композиторов. В то время русская музыка в больших концертах была представлена главным образом следующими сочинениями: «В Средней Азии» Бородина и Патетической симфонией Чайковского. Но тогда издавались четырехручные переложения всех оркестровых сочинений. Это было время, когда художники и врачи играли на рояле. И на вечерах исполнители сменяли друг друга.

Мы оказались хорошо подготовленными к приезду труппы Дягилева, и Равель в «Дафнисе» выразил веяния той славянской музыки, распространению которой он столько способствовал.

В театре никогда нельзя было получить верного впечатления о величии «Дафниса»; хоры, которые должны были помещаться за кулисами, заглушались оркестром. А при исполнении сюит из «Дафниса» в симфонических концертах вопрос о приглашении хора даже не поднимался. Лишь благодаря радио мы узнали это произведение с его превосходными хорами более или менее все целиком, исключая некоторые специфически театральные отрывки. Я с волнением вспоминаю, как Равель слушал последние исполнения этой партитуры во время фестиваля из его произведений, на котором он еще мог присутствовать.

И если здесь я так запросто соединил Бородина и Равеля, то это потому, что начало Второй симфонии Бородина напоминает мне о том времени, когда восемь нот его темы, насвистанные под моим окном, давали мне знать, что внизу среди моих товарищей меня ждет будущий автор «Дафниса».

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

## Морис Равель

Телеграф принес весть о смерти Мориса Равеля<sup>8</sup>.

В его лице ушел один из самых крупных композиторов нашего времени. Я уверен, что в настоящий момент еще не все музыканты отдадут себе отчет в значительности его дарования и мастерства. Будучи в некоторой степени продолжателем творческой манеры Дебюсси, Равель внес в музыкальное искусство много современного, оригинального.

Нам, советским музыкантам, особенно интересно, что, как и Дебюсси, Равель не только глубоко интересовался русской музыкой, но и испытал ее влияние, в первую очередь Мусоргского и Римского-Корсакова. Это влияние можно проследить во многих сочинениях Равеля, например в его «Дафнисе». Превосходная же симфоническая транскрипция «Картинок с выставки» Мусоргского может служить лучшим доказательством того неизменного интереса, с которым Равель относился к русской музыке. Об этом же в какой-то мере говорит и самый факт обращения Равеля к сюжету «Шехеразады», хотя сюжет этот трактован Равелем в совершенно ином плане, чем у Римского-Корсакова.

Надо пожалеть, что за последнее время Равель, в силу неправильно сложившегося представления о его музыке как якобы чуждой нашей современности, исполнялся у нас исключительно мало. Я склонен думать, что подобное суждение по меньшей мере лишено основания. Его «Болеро» имеет свойство самого непосредственного воздействия на слушателя: построенное на теме в народном стиле (насколько я знаю, эта тема не подлинно испанская, а сочинена Равелем в народном духе), оно является чудом композиторского мастерства. С неподражаемым искусством Равель излагает тему в тысячах различных нарядов, постепенно поднимая ее до заключительной кульминации. Его разработки народных песенных мотивов, французских и испанских, представляют огромный интерес. Его очаровательный Струнный квартет может украсить любую камерную программу. А как хорош мягкий лиризм его «Паваны»!

Если иные сочинения Равеля и отмечены некоторой размагниченностью и чрезмерной утонченностью стиля, которому мы противопоставляем более мужественные и жизнерадостные эмоции, то все же в этих сочинениях мы находим многое, чему нам следует поучиться и в части виртуозной оркестровки, и в части гармонической.

В первый раз я встретил Равеля в 1920 году в Париже. Это был «музыкальный чай», на котором присутствовали Стравинский, Ансерме и другие. Вошел человек очень маленького роста, с острыми, своеобразными чертами лица и довольно высокой шевелюрой, начинавшей тогда слегка седеть. Мне сказали, что это — Равель, и познакомили с ним. Когда я выразил мою радость пожать руку такому большому композитору и назвал его мэтром, то есть мастером (форма обращения ко всем значительным художникам, принятая во Франции), Равель неожиданно быстро отдернул руку, точно я хотел ее поцеловать, и воскликнул: «Ах, что вы, не называйте меня мэтром». Скромность была его характерной чертой.

Я ни на минуту не сомневаюсь, что Равель отдавал себе отчет в значительности своего таланта, но он ужасно не любил почестей и всячески уклонялся от малейшего поползновения чествовать его.

Одно лето я жил на юге Франции, в очаровательном местечке Сибур на берегу Атлантического океана, в нескольких километрах от испанской границы, вблизи от Хендей, о котором мы так часто слышим в связи с событиями в Испании. В этих местах родился Равель, в жилах которого текла баскская кровь (к слову сказать, отсюда та любовь, с которой Равель постоянно возвращался к испанским народным мотивам). В этом местечке есть набережная имени Равеля, очень узкая и

неудобная для езды. Я тогда управлял машиной и всегда мучился, пробираясь по этой набережной, заставленной подводами с фруктами и рыбой.

Помню я, как Равель дирижировал одним из первых представлений «Болеро» в парижской Большой опере. У нас «Болеро» известно как самостоятельное симфоническое произведение, но в оригинале оно задумано автором как музыка к балету с весьма несложным сюжетом: испанская таверна, огромный круглый стол, освещенный висячей лампой, на столе и вокруг стола пляшут, ухаживают, ревнуют.

Дирижерство не было сильной стороной Равеля, но все же он вел оркестр спокойно. Двигая рукой несколько угловато, с какой-то особой хирургической точностью, он уверенно удерживал оркестр от попыток к ускорению темпа. Когда прозвучал последний аккорд и танцоры очутились на столе и вокруг стола в заключительных позах, занавес не опустился. Равель, видимо, нервничал, хотя и старался скрыть это. Танцоры все не знали, что им делать, и с трудом сохраняли позу, а занавес все не падал. Вдруг Равель быстро протянул руку к пюпитру и нажал кнопку... Через момент занавес пошел вниз; оказалось, что он сам был виноват, ибо позабыл дать условленный сигнал.

Смерть Равеля не была неожиданностью для его друзей. Он уже давно страдал тяжелой болезнью — малокровием мозга, от которого, по-видимому, не было спасения. Последние годы сознание на три четверти покинуло его. Парижане любили и ценили своего композитора, и когда после длительного перерыва они увидели его в ложе во время исполнения одного из его сочинений, то весь зал встал и устроил композитору шумную овацию. Равель сидел неподвижно, как будто это не касалось его. Кто-то из сопровождавших шепнул ему на ухо. Равель послушно встал, поклонился публике, потом вновь сел и остался неподвижным. В это время он уже мало сознавал окружающее, хотя иногда наступали моменты улучшения, в которые он чувствовал беспомощность своего положения и, как говорят, тяготился этим.

Одно время после войны во Франции появилась группа молодых музыкантов: Онеггер, Мийо, Пуленк и другие, которые в пылу молодого задора утверждали, что музыка Равеля отжила свой век — пришли новые люди, пришел новый музыкальный язык. Но годы шли, упомянутая группа заняла свое надлежащее место во французской музыке, а Равель по-прежнему оставался одним из крупнейших французских композиторов и одним из значительнейших музыкантов современности.

## Творческие идеи группы «Шести»

1. Музыкальные формы перегружены многочисленными, ненужными перипетиями разработки. Следует вернуться к естественному развитию, устранив излишества. Идеал сона-ты — Гайдн, сюиты — Рамо.
2. Пора воскресить чисто французскую традицию, избегающую патетики и преувеличенности чувств. Надо изгнать всякое проявление романтизма и восстановить подлинное равновесие между чувством и разумом, которое отличает французский классицизм. С этой точки зрения Эрик Сати (1866—1925) — пример для молодежи.
3. Отказаться от хроматизма как характерного средства выразительности романтиков. Не нужно также следовать за Шёнбергом, музыкантом огромной силы, завершителем последней ступени развития романтизма, приводящей хроматизм к высшей стадии — атональности.
4. Надлежит, наоборот, вернуть диатонической гармонии господствующее положение. Она укрепляет чистую, определенную тональность, основу подлинной архитектоники, позволяющую без всякой путаницы распорядиться массой, организовать материал в сопоставлениях и контрастах.

ЖАН КОКТО

### Из книги «Петух и Арлекин»

Публика спрашивает, нужно отвечать произведениями, не манифестами.

Чувство меры — в смелости, в верном осознании того, до каких пределов можно идти.

Дом, лампа, суп, очаг, вино, трубки — все это стоит за всеми нашими значительными произведениями.



Художник может открыть ощупью потайную дверь и никогда не понять, что эта дверь скрывает за собой целый мир.

Есть длинные произведения, которые кажутся короткими. Произведения Вагнера длинные и кажутся длинными, это — растянутые произведения, потому что скука подобна этим в старину почитаемым снадобьям, полезным для отупления правверных.

Я не выступаю против современной немецкой музыки. Шёнберг — мастер, все наши музыканты и Стравинский ему чем-либо обязаны, но в музыке Шёнберга преобладают мрачные картины.

Публика шокирована очаровательной нелепостью названий и способов нотации Сати, но при этом она относится с почтением к ужасным нелепостям в либретто «Парсифаля».

В музыке линия — это мелодия. Возвращение к рисунку неизбежно влечет за собой возвращение к мелодии.

Музыка не всегда — гондола, скаковая лошадь или туго натянутый канат. Она иногда также и стул.

Довольно гамаков, гирлянд, гондол; я хочу, чтобы построили такую музыку, где я мог бы жить как в доме.

ДАРИУС МИЙО

## Маленькое разъяснение<sup>10</sup>

Мне кажется, что настал момент дать разъяснение относительно одного музыкального явления, про которое говорят и пишут самые противоречивые вещи. Болтовня, газетные рецензии, плохо осведомленные, хотя и одушевленные наилуч-

шими намерениями, критические статьи, — все это создало весьма запутанное представление об этом явлении. Речь идет о «Шестерке» («Les Six») и ее происхождении. Говорили, что мы основали эту группу, как основывают клуб или синдикат, с целью создать финансовую организацию для оплаты концертных и театральных предпринимателей за исполнение наших произведений. Говорили, что мы — отчаянные выскочки, краснобай, бессовестные и технически необразованные музыканты.

С другой стороны, говорили, что мы все шесть — ученики Эрика Сати и следуем определенному узкому направлению, предписанному Жаном Кокто.

Утверждали также, что очень легко творить музыку, подобную нашей: стоит только взять какую-нибудь банальную тему и окружить ее фальшивыми нотами; что достаточно транспонировать несколько мелодий, взятых наудачу, в различные тональности, чтобы получить политональное письмо. Утверждали, будто мы — общество низких льстецов, восторгающихся друг другом. Словом не перечесть всего, что еще о нас говорилось.

Известно, что группа «Шести» основалась без нашего содействия, ибо нам никогда в голову не приходило пересчитывать, сколько нас. Но в объединении этой группы нам виделось средство согласовать нашу музыкальную деятельность, и потому мы стали называть наши концерты «Les concerts du Groupe des Six». В этих концертах мы исполняли или наши произведения, или произведения иностранных, во Франции мало известных, композиторов. Друг наш, Жан Кокто, часто пользовался случаем, чтобы в заметках, помещаемых в различных журналах и в статьях о современной французской музыке, высказываться и о нас. Так как мы работали прежде сообща с ним, то его даже считали главой нашей школы. Орик, Пуленк, Онеггер, Дюрей и я писали музыку на его тексты. Где же тут основание к утверждению, что мы во всех наших произведениях следуем его эстетике, и что все мы находимся под влиянием его художественных теорий? Его книга «Le Coq et l'Arlequin», посвященная Орику, появилась в 1918 году, следовательно задолго до основания нашей группы; сам я был тогда в Бразилии и не был, вообще, знаком с Кокто. Почему, в таком случае, не упомянули, например, о гораздо более важном влиянии Поля Клоделя на меня?

Это тайна прессы и музыкальной критики.

Мы шестеро получили весьма различное музыкальное образование, и это тоже много содействовало независимости нашего мышления, вкуса и нашего направления. Мы придаем большое значение этой независимости и весьма ею гордимся.

Орик учился в консерватории, а потом в Schola Cantorum. Он был учеником Коссада, Венсана д'Энди и Альбера Русселя, к которому он испытывает разделяемое искренне всеми нами уважение. Пуленк изучал фортепиано у Рикардо Виньеса. Онеггер и я учились вместе в консерватории по классам Жедальжа, Видора и Венсана д'Энди (дирижерский класс), Жермена Тайефер работала у Коссада и Видора и получила все возможные награды за гармонию и контрапункт. Инструментовке она училась у Равеля.

Теперь, когда известны различие наших вкусов, различие нашего музыкального воспитания, неужели возможно смотреть на нас как на рабов одной эстетики, одной теории? Все мы подвержены влияниям: Орик находится под влиянием Schola Cantorum и Шабрие; Дюрей — под влиянием Сати и Равеля; Онеггер — Вагнера, Рихарда Штрауса и Флорана Шмитта; Пуленк — Моцарта и Стравинского; Тайефер — французских импрессионистов; я во многом обязан Берлиозу и Альберiku Маньяру<sup>11</sup>.

Чрезвычайно много говорили о нашей политональности как о формуле, которая нас окружает, подобно магическому кругу, не оставляющему никакого выхода. Политональность проявилась во французской музыке как атональность (результат вагнеровского хроматизма) в немецкой. Однако этот вопрос слишком обширен, чтобы возможно было трактовать его в нескольких строках, и пришлось бы далеко углубиться в историю музыки, чтобы найти его корни. Канон в квинту (тоника — доминанта) — есть первое указание на политональность; у Баха есть дуэт, где в течение шести тактов верхний голос идет отчетливо и неоспоримо в C-dur, тогда как бас — в f-moll. Сколько композиторов, столько и различных политональностей. Политональность Русселя, симфония которого «Pour un fête de Printemps» («К весеннему празднеству») начинается соединением гармоний Dis-dur и A-dur, никоим образом не похожа на политональность Шарля Кёклена, у которого в финале [симфонии] на французские народные темы она развивается в виде богатого контрапункта аккордов\*.

Выше всего мы в нашей группе ставим независимость, нестеснение формулами. Думают, что Орик пишет только музыку для кабаре потому, что он сочинил фокстрот. В прошлом году в Théâtre National de l'Odéon исполнялась его музыка к «Les Fâcheux» Мольера<sup>12</sup>, отрывки которой задуманы для кон-

---

\* О политональности Мийо впоследствии написал большую статью, переведенную также и на русский язык в журнале «К новым берегам», 1923, № 3; кроме того, см. также брошюру Альфредо Казеллы «Политональность и атональность» (изд. «Тритон», Ленинград, 1926).

цертного исполнения и имеют значение обширной симфонической сюиты. Артур Онеггер — мастер камерной музыки; почему это должно помешать ему писать произведения в более легком духе? Он готовит в настоящее время балет на либретто Канудо, который, под заглавием «Skating-Ring»<sup>13</sup> предназначен для шведов [Шведской балетной труппы].

Не пора ли признаться себе в том, что сила музыканта — в избегании доктрины и в неустанной работе. Композитор обязан неутомимо трудиться, давая волю своей фантазии, своей интуиции, решительно преодолевая традицию, если она подавляет его личность. Он должен направлять свою творческую мысль туда, куда он хочет и куда за ним должны последовать другие.

АРТУР ОНЕГГЕР

## Отзвуки<sup>14</sup>

### КРАТКАЯ АВТОБИОГРАФИЯ

Я родился в Гавре 10 марта 1892 года. Мои родители происходили из старинных семей Цюриха. Отец переселился в французский портовый город и возглавил фирму по импорту кофе.

Гавр не принадлежал к числу музыкальных городов. Напротив — здесь не было регулярных симфонических концертов. Единственным постоянным мероприятием был «Большой оперный сезон» в местном театре, проводившийся ежегодно в мае.

Когда я начал сочинять, все мои музыкальные познания ограничивались пьесами, которые мать играла на рояле.

Между прочим у нее была нотная тетрадь с фантазиями на мотивы популярных в то время опер. Заглавия действовали на меня завораживающе: «Волшебная флейта», «Норма», «Пророк», «Роберт-Дьявол». Я начал сочинять маленькие пьески, которые пренаивно называл «операми». Я принес их матери и она объяснила мне, что такое опера в действительности, а именно, театральная пьеса, положенная на музыку. Затем я услышал в театре «Фауста», а позже — «Гугеноты» и «Лоэнгрин».

Я тотчас принялся за дело и написал «текст и музыку» к некоей «Филиппе и Сигизмунду». Так как я был еще не тверд

в басовом ключе, то в этих партитурах все голосанотировались в скрипичном ключе. Но я знал, что король в опере должен непременно петь басом, и, написав его партию в скрипичном ключе, сделал примечание, что она должна исполняться на две октавы ниже. В общем, это мало чем отличалось от способа записи басовых саксгорнов, которые также нотируются в скрипичном ключе, а звучат гораздо ниже.

Я начал затем брать уроки игры на скрипке, а немного позже заниматься по гармонии. Некоторое время я пренебрегал занятиями, отдавая предпочтение спорту — футболу, регби и путешествиям.

Когда я окончил лицей в Гавре, мой отец решил, что я должен буду работать в его фирме, но до этого мне надо было в течение двух лет продолжить музыкальные занятия в Цюрихской консерватории. Мною заинтересовался директор консерватории Фридрих Хегар, одаренный композитор, выдающийся музыкант и друг Брамса. Он уговорил отца сделать из меня музыканта. Я вернулся во Францию и был принят в Парижскую консерваторию, в класс контрапункта Андре Жедальжа<sup>15</sup>, который был также учителем Равеля, Энеску, Флорана Шмитта и многих других. Потом я перешел в класс композиции Шарля Видора<sup>15</sup> и дирижерский класс Венсана д'Энди. Я учился также игре на скрипке у Капе<sup>15</sup>, первого скрипача знаменитого квартета.

За годы юности, проведенные в Гавре, я накопил целую гору сочинений. Среди них, кроме опер — более двадцати сонат для фортепиано и скрипки (я сочинял их циклами по шесть сонат, что, как я заметил, было принято у старых великих мастеров), фортепианные пьесы и одна оратория. Все это было написано очень наивно в подражание Бетховену (из его фортепианных сонат я почерпнул и усвоил основные правила гармонии, прежде чем начал свои занятия теорией). Но все эти сочинения были для меня полезными упражнениями. Жедальж всегда советовал нам: «Смелей сочиняйте, не бойтесь говорить пока не изучите грамматику!»

Я вновь принялся за сочинение в 1916 году, когда меня призвали к отбыванию воинской повинности в Швейцарии в пограничных войсках. Там я окончательно потерял охоту к военной службе и при первой же возможности вернулся обратно в Париж. Здесь я встретил моего друга Дариуса Мийо, который, однако, вскоре уехал в Бразилию в качестве секретаря Поля Клоделя. Незадолго до окончания войны я впервые дирижировал в оркестровом классе консерватории своей «Песней Нигамона».

Затем я написал музыку к «Играм мира» («Le dit des jeux du monde») бельгийского поэта Мераля. Это произведение

вскоре после заключения перемирия было исполнено в Париже (январь 1920) в театре Старой, Голубятни в превосходном оформлении художника Ги Пьера Фоконне.

В это же время швейцарский поэт и драматург Рене Моракс, руководитель Театра Жорэ, тщетно разыскивал композитора для сочинения музыки к своему «Царю Давиду». Он пригласил меня, по рекомендации Ансерме и Стравинского, работать вместе, на что я с радостью согласился, невзирая на крайне сжатые сроки заказа. Партитура была написана очень быстро: между 25 февраля и 28 апреля 1921 года. Успех его в театре Жорэ побудил Моракса придать произведению форму законченной оратории: он добавил текст ведущего, который связывал воедино отдельные номера и пояснял ход описываемых событий жизни царя Давида. В этом виде музыка часто исполнялась, и критика, еще недавно относившаяся ко мне снисходительно, как к «молодому ветрогону», расщедрилась на известные похвалы, что сделало меня несколько подозрительным в глазах снобов. Однако сочинение пьесы «Pacific 231», изображающей движение локомотива, и исполнение ее Кусевицким в своих концертах в помещении Парижской Grand Opéra, по-видимому, их успокоило.

Для Театра Жорэ я написал вместе с Мораксом новое сочинение, оперу-seria «Юдифь» (1925) и, совместно с Сен-Жоржем де Буэлье, первое произведение для Иды Рубинштейн — музыку к пьесе «Королева скал» (1925). Но самой значительной на мой взгляд работой, которой я посвятил три года, была лирическая трагедия «Антигона». В ней я пытался с помощью своего рода просодии обновить жанр музыкальной драмы. Сочинение было впервые исполнено в 1927 году в театре Ла Монне в Брюсселе и семнадцать лет спустя возобновлено в Grand Opéra в Париже.

Я начал выступать за границей в качестве дирижера с исполнением своих сочинений; вместе с моей женой, пианисткой Андре Ворабур, я получил ряд ангажементов от известнейших оркестров и концертных организаций Германии, Швейцарии, Италии, России, Соединенных Штатов и Южной Америки.

После моего возвращения из Аргентины, 12 декабря 1930 года, состоялась в парижском Театре Буфф (Théâtre des Bouffes Parisiens) премьера моей оперетты «Король Позоль» («Le Roi Pausole» — текст Альбера Вильмец по Пьеру Луису); оперетта выдержала около 500 спектаклей и заметно улучшила мое материальное положение.

Совместно с Полем Валери мы выступили в Grand Opéra с «Амфионом» (1929) и «Семирамидой» (1933). Оба произведения написаны для Иды Рубинштейн, выдающейся артистки и меценатки, для которой я также сочинил «Жанну

д'Арк на костре», — моя первая работа в содружестве с Полем Клоделем.

Полный перечень моих сочинений был бы скучен и неинтересен читателю. Попутно могу заметить, что начиная с 1934 года, из различных побуждений — в том числе и материальных, я стал писать много музыки к кинофильмам. В общей сложности не менее чем к сорока фильмам. Это составляет солидную кипу бумаги с большим количеством нотных знаков.

Во время новой войны, подаренной человечеству «мудростью» государственных деятелей, я жил в Париже, и впервые в моей жизни написал в еженедельнике «Комедия» статью «В защиту французской музыки».

В 1947 году я получил от Кусевицкого приглашение на музыкальный фестиваль в Танглевуде. За ним последовало длительное турне по Мексике и Южной Америке. Но вскоре после приезда в Нью-Йорк со мной случился сильный приступ грудной жабы, и только исключительному уходу американских врачей я обязан тем, что остался жив.

## МУЗЫКА И ОСВОБОЖДЕНИЕ

Один новый журнал поставил недавно перед музыкантами следующий вопрос: «Что даст французская музыка освобожденному миру?».

Хотя догматический тон вопроса не произвел на меня приятного впечатления, я все же ответил: «То, что она давала до войны, во время оккупации и что останется неизменным после Освобождения, — свободное и живое искусство».

Французские композиторы ни на одно мгновение не уронили своего достоинства; они никогда не подчинялись политическим направлениям; они занимались исключительно вопросами искусства<sup>16</sup>. Сегодня, как и вчера, Париж занимает ведущее место в музыкальной жизни.

Я со своей стороны хотел бы ответить на другой вопрос, а именно: «Что принесло Освобождение французской и современной музыке?».

Прежде всего были вновь включены в программы известные имена изгнанных обезумевшими нацистами Мендельсона, Дюка, Дариуса Мийо, Прокофьева и других. Обновление особенно заметно в концертах государственного Радио, руководимых Мануэлем Розенталем. Доказательство тому — многие важнейшие премьеры, как, например, «Псалмы» Ривье, Симфония Эльзы Баррен и «Святой Франциск» Розенталя.

Но программы сольных вечеров нисколько не изменились. Так же, как и в давние времена, вечер из сочинений Шопена неукоснительно сменяется вечером из произведений Шопена и Листа. В программах крупных концертных фирм появляются все те же знакомые имена в старой последовательности. Только одно имя, которое с давних пор везде распространялось, совершенно исчезло из программ: имя Рихарда Вагнера. Он стал великим «козлом отпущения», на нем сосредоточены все германофобские чувства. Но за исключением этого отверженного, немецкий романтизм по-прежнему является основой концертных программ.

«Величайший мастер» дирижерского искусства вернулся опять с триумфом в Париж<sup>17</sup>. Что же он предложил публике освобожденной столицы для укрепления своего триумфа? Нет, угадать невозможно: «большой бетховенский цикл»! Точь в точь, как какой-нибудь Абендрот, Менгельберг или Кнаппертсбуш. Остается только поражаться столь богатой фантазии! За четыре года оккупации немецкая пропаганда наводнила концерты симфониями Бетховена, которые исполнялись всеми музыкантами, стоявшими во главе Берлинского филармонического оркестра. И этот французский дирижер не смог предложить ничего другого французской публике в день Освобождения! Я прекрасно понимаю, что мне возразят — Бетховен принадлежит столь же французам, как и немцам, и нам доказывают, что французский дирижер может исполнять его произведения так же хорошо, как и немец, если не лучше.

Но, по-моему, было бы целесообразней заняться французской музыкой, чтобы продемонстрировать миру ее богатства. Показать, что наряду с Дебюсси и Равелем (единственные исполняемые авторы) существуют другие великие мастера, полностью преданные забвению. В эти годы я пытался неоднократно привлечь внимание к имени Альберика Маньяра. Расстрелянный немцами во время первой мировой войны, он имеет, как мне кажется, некоторое право быть услышанным. На мой призыв откликнулись единственным исполнением его «Гимна справедливости» под управлением Шарля Мюнша.

В прежнее время мне ответили бы ссылкой на экономические трудности, на необходимость привлечь публику популярной программой. Сейчас залы переполнены. За места приходится сражаться и достать абонемент на консерваторские концерты так же трудно, как купить фунт шоколаду. Почему не пытаются извлечь никакой пользы из этого благоволения публики, готовой принять все, что дирижер захочет ей преподнести? — Согласен, симфонии Бетховена должны исполняться! Но нельзя ли их окружить некоторыми новинками?



Признаюсь, я несколько возмущен невероятной вялостью музыкальной жизни, какую не встретишь ни в одной области искусства. Интересуются новой живописью, читают книги молодых писателей, хотят смотреть новые пьесы и новые фильмы, новых звезд: скороходов и боксеров. Только музыкальная жизнь застыла и кружит вокруг эпохи Бетховена — Вагнера. Во всем мире царит война: играют те же сочинения, что и до войны. Возвращается мир, и опять будут играть те же сочинения, что и во время войны. — О боже, до чего же скучные люди музыканты!

## Из высказываний<sup>18</sup>

Музыка — как дом: если она плохо построена, она разваливается. Единственная разница в том, что когда разваливается дом, весь мир это видит, когда это происходит с музыкой, очень мало кто это замечает.

Музыка должна изменить свой характер, стать правдивой, простой, музыкой широкой поступи. Народу наплевать на технику и отделку. Я пытался это осуществить в «Жанне на костре». <...> Я старался быть доступным рядовому слушателю и при этом заинтересовать музыкантов.

ДАРИУС МИЙО

## Этюды<sup>19</sup>

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА

ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Жан Кокто в своей книге «Петух и Арлекин», касаясь современной эволюции музыкального языка, сказал: «Нельзя остановить течение реки». Музыка развивается, прогрессирует, изменяется с такой быстротой, что слушатели, критики,

если они не отстали, остановившись на краю дороги, вдруг начинают думать, что они присутствуют при резком изменении и возвещают революцию.

Те, кто присутствует при такой эволюции и улавливает лишь ее законченные результаты, не всегда могут ощутить основные связи, соединяющие тех или иных композиторов, и все различные способы проявления музыкальной мысли; они даже не всегда могут представить себе тот упорный непрерывный труд, те мучительные усилия, которые приводят в конце концов к подлинному расцвету творчества, непосредственность и спонтанность которого являются лишь результатом долго созревавшей мысли и углубленной техники. При появлении нового произведения публика или критик никогда не скажут: «Я не понимаю» — и не постараются проявить усилия, чтобы усвоить новизну. Они скорее изрекут: «Автор ненормален». Иногда же, ошеломленные новизной произведения, они еще более уверуют в ниспровержение основ и сочтут, что музыкант снова что-то выдумал... Безумство!

Река, о которой говорит Кокто, неуклонно катит свои волны. Ее истоки известны, и она продолжает течь среди пространств, постоянно меняющих свой внешний вид. Но тем не менее главное направление этой реки не изменяется и, устремляясь все дальше, она никогда не теряет связи со своими истоками.

Я могу утверждать, что не существует такого проявления современной музыкальной мысли, как бы свободна она ни была, которое не восходило бы к установившейся традиции и не открывало бы логического пути для будущего развития. Каждое произведение — только звено цепи, и новые находки мысли или техники письма служат лишь добавлением к прошлой музыкальной культуре, без чего любое изобретение было бы нежизнеспособным.

И каждый раз, когда говорят о новаторстве, революционности какого-либо музыканта, можно с уверенностью утверждать, что новые ценные элементы, введенные им в музыкальный обиход, опираются на прочную традицию, логическую связь с которой обычно трудно обнаружить; но тем увлекательнее сделать это. Подчас приходится уходить далеко в глубь истории, чтобы отыскать истоки какого-либо средства выразительности, захватывающего своим совершенством и отточенностью; ныне оно появляется подобно взрыву бомбы и предстает лишь в своем новом виде, в то время как весь длительный труд, скрывающийся за этим, как ступеньки лестницы, ведущей с этажа на этаж, остается тайной автора. Каждая такая ступень — это этаж огромного небоскреба, именуемого «музыкой», все его этажи соединены лестницей, и автор

воздвигает ее по мере своего восхождения силами своего сердца и воображения. Захватывающе интересно бывает проследить этот путь, открыть изгибы мысли, свидетельствующие о тайне творчества.

Придумать себе традицию нельзя. Ей отдают дань и ее развивают. Она зависит не только от вкусов музыканта, от его личных стремлений, от влияний среды и эпохи, от его музыкальных симпатий, но и, особенно, от его национальной природы. Именно эти сильные и чрезвычайно цепкие влияния открывают музыканту тот путь, по которому развивается его фантазия. Существовало мнение, что музыка лишена родины. Мне кажется это означает лишь одно: для каждого чувствительного сердца, какова бы ни была его родина, любое произведение является живым, если оно полностью выражает замысел автора. Однако каждая нация, каждая страна имеет свое богатое прошлое, которое всегда воздействует на художника, и эти национальные особенности обнаруживаются у любого из них <...>. Проявления этих особенностей подчас зависят от воли музыканта не более, чем тот факт, что у него темные или светлые волосы или же голубые или черные глаза.

Одна и та же традиция, тот же идеал, что вдохновлял трубачей Франции XIV века, вдохновляют сегодня таких самых молодых французских музыкантов, как Орик, Пуленк или Соге. Ту же традицию мы обнаруживаем у Косли<sup>20</sup> или у Куперена в XVII веке, у Рамо или Глюка в XVIII, у Берлиоза, Гуно, Бизе, Шабрие, Дебюсси, Форе, Сати в XIX.

Из этого не следует делать вывод, что какая-нибудь традиция обязательна для музыкальных судеб народа как единственный путь, на который только и можно вступить. Напротив, всегда существовало множество противоречивых, «перпендикулярных» влияний, воздействовавших на то или иное течение, заставляя его отклоняться от основного пути, и часто требовалось огромное усилие для возврата к исходному моменту.

Характерные черты французской музыки следует искать в определенной ясности, строгости, непринужденности стиля, в соблюдении чувства меры при обращении к романтическим приемам письма, в пропорциях рисунка и структуры произведения, в стремлении высказываться четко, просто и сжато. И если мы предъявляем права на наследование у таких мастеров, как Куперен, Рамо, Берлиоз, Шабрие, Бизе, Дебюсси, Форе и Сати, то не следует полагать, что французской музыке не пришлось выдержать натиск иностранных влияний (что, впрочем, несколько не помешало расцвету истинных и больших талантов); однако для будущего успешного проявления

нашей музыкальной мысли мы должны отказаться от этих иностранных влияний.

Так, в ту эпоху, когда Бизе и Шабрие хранили нетронутым драгоценное наследие наших предков, мы были свидетелями многих иностранных влияний: воздействие Сезара Франка — крупнейшего фламандского музыканта — вызвало к жизни направление, отмеченное чертами пессимизма и преувеличенной серьезности; так появилась группа музыкантов, основавших *Schola Cantorum*. Музыканты эти были весьма склонны к восприятию иноземных влияний, едва не поставивших под угрозу само существование французской музыки, — имеется в виду Рихард Вагнер<sup>21</sup>. Я не собираюсь здесь обвинять Рихарда Вагнера. Он могучий музыкант и таким останется, а его необъятное творчество именно таково, каким оно и должно было стать. Совершенно естественно, что подобная подавляющая сила для многих оказалась неодолимой.

В то же время некоторые цельные характеры не могли принять чужую форму мысли и выражения; в противовес мрачной патетике и отвлеченным идеям, родилось сияющее чистое искусство латинского сердца, напоенное ароматами Средиземного моря, напоминающее гибкие формы южных холмов, и все наши сердца обратились к нему — Жоржу Бизе. Надо ли упоминать здесь о том потрясающем впечатлении, которое «Кармен» произвела на Ницше, до тех пор самого верного сторонника Вагнера, по хранившего в глубине души тоску по сверкающе светлому искусству, самое полное выражение которого он нашел у Бизе.

Затем, в конце XIX века, появилась новая опасность, порожденная чудесным развитием русской школы. Как противостоят голосу Мусоргского? Такому волнующему! Как не растрогаться под впечатлением столь тонко чувствующего сердца и столь новаторских приемов гармонизации? Поистине надо было обладать глубоко человеческим гением Дебюсси, чтобы впитать в себя это влияние не подвергаясь опасности. Возможно, что именно благодаря влиянию Мусоргского, Дебюсси оказался далеко от Вагнера и смог утвердиться в своем творчестве, где все — само чувство, нежность и любовь. Открытиям Мусоргского служила неумелая техника, однако, по моему мнению, некоторая неуклюжесть лишь подчеркивает ее необыкновенное обаяние <sup>22</sup> <...>.

Дебюсси, напротив, привнес в свое искусство такое совершенство формы, такую отточенность и чувство пропорций, что этим он полностью осуществил то, что было лишь намечено у Мусоргского. Но русская «ловушка» проявилась позднее в виде огромного влияния, которое оказала на дебюссистскую школу оркестровка Римского-Корсакова. Очаровательная

утонченность манеры Дебюсси, доведенная до совершенства его богатой эмоциональностью и развитым чувством самокритики, обусловила так называемое импрессионистическое движение, которое, однако, вскоре зашло в тупик под влиянием Римского-Корсакова; это сказалось в бесполезных усложнениях музыкального языка, в поисках редких звучностей в ущерб мелодической чистоте, в распылении сил оркестра.

За всем этим в свою очередь последовала новая реакция в виде нового русского произведения: «Весны священной» Стравинского. В ней был заключен взрыв невиданной мощи, вызвавший внезапное и благотворное пробуждение, торжество первозданной и вновь обретенной силы, восстановление равновесия. Тут все было в другом плане. Сама сложность была иной. Мощный динамизм встряхнул нас и заставил задуматься.

И вот тогда-то Эрик Сати, выйдя из той тени, откуда он в течение более двадцати лет внимательнейшим образом наблюдал за всеми сложными и противоречивыми направлениями, увлекавшими нашу французскую музыку (которую Жан Кокто называл «спящей красавицей»), тогда-то Эрик Сати подал голос, голос нетронутый и вновь обретенный, обогащенный нововой простотой и чистотой, голос французской музыки.

Искусство Эрика Сати — настоящее «Возрождение». Самым замечательным в нем в течение тридцати лет была способность предвидения и пророчества. В течение долгого времени он довольствовался тем, что, напав на след какого-нибудь движения и направив его в определенное русло, сам затем отходил в сторону, давая возможность другим применить все свои силы на намеченном им пути. В это время Сати присматривается, слушает, предвидит подводные рифы и опасности, ищет чего-то другого, молодея с каждым годом и с увлечением сближаясь с самыми молодыми музыкантами. Когда же их талант созревает, он внезапно оставляет их, чтобы поддержать следующее поколение. Так, в 1887 году, в полном разгаре вагнеровской моды, Сати сочиняет фортепианные пьесы — «Сарабанды», «Гимнопедии», «Gnossiennes» — с такими смелыми и новыми гармониями (если принять во внимание эпоху), что они противостоят всем композиционным принципам Вагнера и явно предвосхищают Дебюсси.

Затем Сати присутствует при эволюции дебюссистского направления. Он — свидетель рождения импрессионизма, о котором еще десять лет назад возвестили его собственные произведения. Сати сразу же видит грозящую опасность и, чтобы противостоять той музыке, которая после Дебюсси превратится в бесполезную расплывчатость литературных ассоциаций, в игру звучностей и исключительных комбинаций, он

обращается к контрапункту и фуге — превосходным гимнастическим упражнениям для достижения гибкости, строгости, лаконизма. Сати пишет фортепианные пьесы с юмористическими заголовками, которые кажутся прямой пародией на подчеркнуто «поэтические» названия, пользовавшиеся успехом у импрессионистов. После встряски, вызванной появлением «Весны священной», Сати окончательно утверждает свой музыкальный стиль и возвращает музыке ее простоту, пролагая таким образом путь тем молодым музыкантам, которые сформируют французскую школу послевоенного периода. Тогда он создает свой «Парад» в сотрудничестве с Кокто, Пикассо и Мясиним<sup>23</sup>, одну из самых прекрасных работ Русского балета, в которой скрытое тяготение к мюзикхоллу открывает нам совершенно неожиданные художественные перспективы.

Затем следует «Сократ», один из шедевров современной музыки, созданный с таким озадачивающим применением скупых средств и со столь чисто выписанным мелодическим рисунком, что кажется, будто изображаемое чувство схвачено и передано с недостигаемым совершенством. В этом рассказе нет никакой сентиментальности, ничего мелодраматического, а между тем все в нем полно душераздирающей скорби. Величие стиля кроется в его простоте и строгости. Такое искусство может позволить себе отсутствие деталей. Высокое искусство, поразившее ту публику, которая начала уже привыкать к путанице и ребусам, предлагаемым музыкантами-импрессионистами. Поэтому-то Сати неизбежно должен был обратиться к музыкальной молодежи, стремившейся противодействовать импрессионизму, вернуться к простоте как в архитектонике, так и в гармонических деталях. Именно Сати пришла мысль сгруппировать эти молодые силы в концертах 1919 года.

Среди молодых музыкантов были самые различные артистические темпераменты, порой даже противоположные друг другу. И вот однажды, после концерта, один из журналистов решил выбрать из них шесть имен и написать статью об этих шести избранных. Так возникла «Шестерка».

Не следует при этом считать, как думали и писали многие, плохо осведомленные музыкальные критики, что у нас была единая эстетическая концепция: нас объединяли только наш возраст, наша дружба, наша деятельность, и как только это стало ясно, время обнаружило (и как быстро!) полное расхождение наших вкусов. И тем лучше! Можно ли представить себе музыкальное объединение, организованное в виде клуба со строгими статусами и законами? Искусство развивается лишь при различии индивидуальностей, фантазии и во-

ображения. Мы были очень разными; нас разделяло различие национальностей, музыкального образования, вкусов. Артур Онеггер, который более десяти лет был моим соучеником по консерватории, оставался тесно связанным с Вагнером, Штраусом, Шёнбергом. Источником его индивидуального стиля был немецкий романтизм. Он уверенно владел техникой; вдумчивая уравновешенность его произведений завоевала ему единодушный успех у публики. Свидетельством этого служит триумф «Царя Давида» в Париже, в провинции, за границей. И я не думаю, что есть еще какой-нибудь локомотив, который мог бы так же быстро совершить кругосветное путешествие, как это сделал «Pacific 231».

Жермен Тайефер — чудесная музыкантша; она работает медленно и уверенно. Ее музыка привлекает искренностью, отсутствием претензий. Она свежа и ароматна. Поистине это музыка молодой девушки в самом изысканном смысле слова. По своим симпатиям Жермена Тайефер стоит, пожалуй, ближе к импрессионистам, от которых она унаследовала вкус, изощренную гармонию и изысканность деталей. Ее Концерт для фортепиано с оркестром говорит о возвращении к строгому стилю, вдохновленному Бранденбургскими концертами Баха.

Орик и Пуленк выступили как самая молодая и новаторская часть нашей группы. Следуя за Сати, они вновь обратились к французскому фольклору, в частности парижскому. У Орика находит отклик тяготение к уличным напевам, к музыке ярмарки, мюзик-холла. Часто этот отклик горек и резок; иногда он груб и полон ритмической остроты. Его партитуры балета «Fâcheux» («Докучные») и балета «Матросы», с их блеском и четкостью почерка и мысли можно считать наиболее значительными и характерными для музыки Орика.

Франсис Пуленк — сама музыка; я не знаю искусства более непосредственного, выраженного с большей простотой. В камерном жанре Пуленк снова обратился, как это когда-то мыслил Скарлатти, к форме миниатюрных сонат, где все элементы сведены до минимума. Его Соната для кларнета и фогота — чудо точности, веселья, обаяния, грации, а Соната для валторны, трубы и тромбона — настоящий шедевр. Это произведение классической формы с поразительно пропорциональными соотношениями частей. Особая новизна сонаты — в непринужденном использовании простых и звучных гармоний. Балет Пуленка «Лани», поставленный замечательной труппой Дягилева в декорациях Мари Лорансен, — сплошное очарование! Какая грация, какая свежесть! И как эти мелодии уносят нас далеко от ученых комбинаций музыкальной

химии — опасность, которой Пуленк всегда избегал с поражающей уверенностью.

Последнее иностранное влияние, обрушившееся на нашу французскую музыку, — влияние американское. В 1918 году из Нью-Йорка приходит джаз-банд; его привозят в «Казино де Пари» Габи Делис и г. Пильсер. Стоит ли напоминать о перенесенном потрясении новыми эффектами ритма и новыми тембровыми комбинациями <...>. Стоит ли напоминать о значении синкопированных ритмов, поддержанных глухой, равномерной опорой, такой же обязательной, как кровообращение или биение пульса; о своеобразном использовании ударных инструментов <...>, о новой инструментальной технике: фортепиано приобретает сухость и точность барабана и банджо; «воскрешается» саксофон; глиссандо тромбона становится одним из самых распространенных приемов; тромбону, так же как и трубе, поручаются самые нежные мелодии и т. п. <...>.

Это влияние Северной Америки дало нам «Регтайм» в «Параде» Сати и пьесе «Прощай, Нью-Йорк» Жоржа Орика. В этих произведениях звучания регтайма и фокстрота поручены симфоническому оркестру. Появляется «Piano-Rag Music» Стравинского — концертная пьеса для фортепиано, в которой используются ритмические элементы регтайма. <...>

В моем балете «Сотворение мира» («La Création du Monde») я применил несколько расширенный состав джазового оркестра, претворив средства джаза в своего рода концертную симфонию.

Влияние джаза на молодую французскую школу особенно ясно ощущалось на протяжении пяти лет, сказавшись на развитии серьезной музыки. Такой музыкант, как Жан Вьенер<sup>24</sup>, с редким умением ассимилировал это влияние, сочетая его с известной долей классицизма, что заставляет вспомнить о Бахе. Кроме своей «Синкопированной сонатины» он написал в джазовой манере Сюиту для скрипки и фортепиано, вокальные «Блюзы» и «Франко-американский концерт» для фортепиано и струнных.

Но влияние джаза вскоре прошло, как проходит благотворная гроза, после которой снова видно чистое небо и устанавливается устойчивая погода. Возрождающийся классицизм постепенно приходит на смену изломанным, прерывисто синкопированным рисункам. Наши молодые музыканты вступают на путь, прокладываемый Стравинским с одной стороны, Сати — с другой.

Стравинский создает подряд «Мавру», Октет, Концерт для фортепиано и духового оркестра. Эти произведения открывают новые стороны его индивидуальности. Перед нами уже не



Стравинский эпохи «Петрушки», «Весны священной», «Байки про лису», «Свадебки». Озадаченная публика колеблется и только через два года решается последовать за этим чудесным музыкантом по тем новым путям, которые он пролагает. В его новых произведениях мелодии удивительной гибкости сочетаются с богатством ритмических приемов. Нежность, несвойственная до сих пор его творчеству, глубоко волнует. Из произведений Стравинского пожалуй больше всего меня трогает «Мавра» — небольшая комическая опера, написанная на либретто Бориса Кохно<sup>25</sup>. Все в ней чудесным образом уравновешенно и превосходно расположено; трогательные мелодии перемежаются с самыми веселыми и живыми сценами.

Тенденции, намечавшиеся в Окте́те и приведшие к необыкновенному Концерту (настоящей мраморной глыбе, без единого пятна), оказывают решающее и благотворное влияние на некоторых композиторов молодой французской школы. Однако самые молодые из нас (поколение, следующее за моим), относясь с большой симпатией к этому искусству, все же, пожалуй, находят свой путь в направлении, намеченном последними произведениями Сати. За шесть месяцев до его смерти мы видели, как он извлек из глубины своего портфеля два новых сочинения, записанные в скромных нотных тетрадках: «Меркурий» («Mercure») и «Антракт» («Relâche»). После того как он поддался соблазну чистого рисунка, подчеркивающего текст Платона, и быстрой грации эксцентриков мюзик-холла, Эрик Сати в сотрудничестве с Пикассо (декорации, костюмы и реквизит) сочиняет «Меркурия», балет, состоящий из сюиты пластических поз. В этом произведении Сати показывает нам новую сторону своего творчества. Мы не находим в нем больше длинных фрагментов, созданных по образцам камерной музыки (одним из превосходнейших примеров чего является «Парад»). Здесь все кратко, собранно, сконцентрировано. Каждый танец, каждая пластическая поза представляет собой законченную часть единого произведения, и все они, сменяя друг друга, передают сложное чередование настроений — от ярчайшего воодушевления и пылкости до самой изысканной нежности или самого строгого величия.

Такая трактовка балетного жанра особенно ясно проявляется в балете «Relâche», поставленном шведской труппой Рольфа де Маре в Париже в декорациях Пикассо. Партитура эта меня восхищает. С каким чудесным дарованием удалось ему сочетать, не разрушая общего единства, удивительную нежность с грубоватой ритмикой солдатских напевов. Но когда Сати использует какую-нибудь тему, то что бы это ни было — нежная мелодия, или мотив походной песни, — чудо заключается в гармоническом разнообразии, в которое он ее

облекает. Его произведения всегда отличаются богатством изобразительных средств, сдержанным лиризмом, и все это придает его творчеству характер подлинности и совершенства. Особая повизна «Симфонического антракта» состоит в том, что он предназначен для сопровождения кинофильма. Это одна из наиболее сильных страниц творчества Сати, где, как в киножурнале Пате, самые разнообразные чувства, то живые и веселые, то трагические и доходящие до неистовства, сменяют друг друга и теряются в вихре быстро уносящихся кинокадров.

После зрелых произведений, итога целой жизни и плода размышлений долгих лет, интересно обратиться к творчеству дебютанта. На путь, указанный нам Сати, вступает один из самых молодых французских музыкантов. Анри Соре — один из тех, кто больше всего обращает на себя наше благосклонное внимание. Из произведений этого двадцатидвухлетнего композитора мы слышали «Françaises» для фортепиано, мелодии на текст поэм Кокто, Копри, Габори, Радиге, Сонатину для флейты, Ноктюрн, «Танец матросов» для оркестра и, наконец, «Султан полковника» — военную оперу-буфф, либретто которой написано самим композитором. У Соре музыка — шестое чувство. Мы с радостью отмечаем, что неиссякаемая мелодическая легкость заменяет ему самые ученые комбинации прославленных контрапунктистов. Его творчество интуитивно: интуиция его основана на остроте ума и верности вкуса. Это такое же прирожденное чувство изящного, которое бывает присуще теннисисту. <...> Спортивные качества уживаются в нем с чувствительным сердцем, испытывающим робость при виде локомотивов или сельскохозяйственных машин, но любящим море, корабли, матросов, их красные помпоны, ленты их берстов и рамки из ракушек.

Презирая технические проблемы, из-за которых измарано столько страниц в различных журналах, Анри Соре черпает вдохновение у Шопена. Это непосредственно чувствуется в его манере письма. От Форе, Дебюсси и особенно от Сати он взял чрезвычайно точное чувство пропорций и склонность к простоте. Но источник его собственного творчества лежит именно в творчестве Шопена. Тут он чувствует себя в своей сфере. Он может пользоваться приемами, заимствованными у автора Ноктюрнов, но так, что это ни в коей мере не мешает его творческому порыву и не нарушает его беспечности. Может быть в этом и следует искать секрет свежей и грациозной индивидуальности композитора, первые произведения которого уже знаменуют собой расцвет.

Труды нашего старшего поколения и стремления молодого подтверждают верность французской школе, ее национальным

традициям. Ее путь есть именно тот, которым она должна была идти, чтобы, ассимилировав и отбросив влияния, шедшие из Германии, России и Америки, снова подарить нам истинную французскую музыку.

### ТЕНДЕНЦИИ НЕКОТОРЫХ МОЛОДЫХ ФРАНЦУЗСКИХ МУЗЫКАНТОВ

Музыка движется, изменяется, обновляется, останавливается, снова устремляется вперед с такой быстротой, что это озадачивает слушателя; слушатель всегда медленно воспринимает новую мысль, и вместо того чтобы поймать ее на лету, он смотрит, как она проходит мимо, и не видит, а в тот момент, когда она расцвела и исчезает, вытесненная новым течением, он вдруг припимает ее, лелеет, и ему хотелось бы удержать ее навсегда. Музыка подобна очень легкому челноку, повинующемуся малейшим дыханиям зефира. Каждое вновь распустившееся сердце приносит ей свои побуждения, накладывает на нее отпечаток и увлекает ее в направлении часто чреватым последствиями, ибо на вновь созданном стволе ветви прорастают быстро.

Слушателю прежде всего следовало бы обладать терпимостью и доброй волей, вместо того чтобы начинать с возмущения, ибо в конце концов он чаще всего оказывается неправым.

Наш дорогой Сати должен бы был служить примером. Какой это замечательный урок! Всю свою жизнь этот человек был готов приветствовать самые молодые проявления нашей музыки. Все дети, начинавшие писать, находили у него поддержку и одобрение. Почему вы требуете от пятнадцатилетнего юноши мастерства старого профессора консерватории? Главное, что нужно, это «верить в молодых», ждать развития их способностей и поддержать их в те долгие периоды «нащупывания», сомнения, когда они осматриваются по сторонам в поисках пути, на который решительно вступят. Могут пойти по ложному пути? Тем хуже, это их дело, но в таком случае не порицайте их, протяните им руку помощи. Каждый новичок великолепен, потому что сердце его нетронуто; он, как птенец, еще недостаточно взрослый, чтобы вылететь из гнезда, но уже пытающийся петь; он подобен растению, едва пробивающемуся сквозь землю. Сати глубоко уважал чистый, молодой, расцветающий талант. Он защищал его, пестовал, следил за его ростом. И только после того как были обеспечены

его первые шаги, Сати, полный боевого духа и без каких-либо уступок, продолжал оказывать ему поддержку, делил с ним дружбу или же спорил и яростно нападал на него.

С того дня, когда появились композиторы «Шестерки», признавшие Сати своим фетишем, во французской музыке обнаружилось много новых разнообразных черт, много противоречивых влияний. Но мэтр из Аркейя всегда играет одну и ту же роль, нечто вроде магнита, сосредотачивающего вокруг себя подчас самые несходные и далекие друг от друга индивидуальности. После своего объединения в 1919 году композиторы «Шестерки» все время эволюционировали в соответствии со своими склонностями, и каждый из них занял то место, которое отвели ему его творчество и его вкусы.

Мы были свидетелями того, как на французскую музыку обрушились подобно урагану различные влияния; затем это прошло, оставив глубокий и плодотворный отпечаток. В 1918 году из Нью-Йорка к нам приходит джаз. Его обожают. Целая «синкопическая» литература старается убедить еще колеблющуюся публику. Стравинский пишет свой «Регтайм» («Rag Time») для 11 инструментов, «Piano-Rag Music», «Мавру»; Вьенер свою «Синкопированную сонатину» («Sonatine syncorée»), свои «Блюзы» («Blues») и, ко всеобщему грандиозному скандалу, устраивает концерт известного джаз-банды в концертном зале. Затем наступают 1921—1922 годы. Я отправляюсь в Соединенные Штаты, и когда я в моих интервью защищаю джаз, журналисты смотрят на меня с некоторым презрением. Прошло три года: в Нью-Йорке даются концерты джаз-банды, их ходят слушать, как квартеты Бетховена; поговаривают о постановке джаз-оперы в Метрополитен-опера, в консерваториях открываются классы банджо. Джаз обосновался комфортабельно, официально. Затем... конечно, он больше никого не интересуется. Последние произведения Стравинского ничем ему не обязаны. Это возвращение к строгому классицизму, аскетической сдержанности. Его Концерт, его Соната самые верные доказательства этого. Концерт Жермены Тайефер снова проводит нас под великую сень Баха. «Лани» Пуленка увлекают в обширный сад «à la française». «Матросы» Жоржа Орика предлагают публике порыв и богатство образов. Но здесь мы имеем дело с уже зарекомендовавшими себя музыкантами, за плечами которых большое творчество, ясно определившее их место.

Итак, пойдем за Сати! Он вглядывается в горизонт. Прижав бинокль к глазам, улыбаясь своей необъяснимой улыбкой, он следит, ищет... — он находит!

Вот юноши, которые приходят к нему и просят представить их публике. Это Аркейская школа. Вот Анри Сеге; он

родился в Бордо; он любит море, матросов, корабли, цветные ракушки и музыку Шопена. Он никогда не чувствовал воздействия джаз-банды. Вся его музыка вдохновлена Шопеном, и чувствуется, что он любит предаваться размышлениям, перелистывая самые нежные страницы Сати и Форе. Его музыка обладает спортивными качествами, его почерк тщательно отработан; те страницы, которые он нам дал до сих пор, всегда отмечены бесспорной индивидуальностью, и так было с самого первого дня. Его одноактная военная опера-буфф «Султан полковника» («Le plumet du colonel») полна высоких достоинств. Вы мне скажете, что она плохо оркестрована? Но вы же не станете требовать, чтобы человек двадцати двух лет, оркеструющий впервые, дал вам совершенно законченные страницы? В этой партитуре музыка красива от начала до конца, что не так уж часто встречается! В будущем году Сеге будет оркестровать лучше! Его мелодии, его фортепианный сборник «Françaises» — превосходные вещи.

Его товарищу, Максу Жакобу, нет двадцати лет. После окончания лицея, когда ему было пятнадцать лет, он пришел ко мне и принес несколько своих первых работ. Я сразу же показал его Сати. Сколько легкости! Какое обилие способностей! И за два или три года — какая лавина сонат, мелодий, пьес, проектов балетов, комических опер и т. п. И во всем этом ворохе вещей, написанных на скорую руку, — сколько стилизованных погрешностей! И как сурово и ядовито его критиковали, сколько было возмущения по его адресу. Сати исподтишка смеялся: «Подождите», — говорил он. Время уже сделало свое дело. Успехи, достигнутые Максом Жакобом за последние два года, значительны, они смутят самых его ожесточенных хулителей. У него несомненно врожденное чувство оркестра, и одно из его первых произведений, Увертюра, завоевала настоящий успех во время первого исполнения и поразила легкостью и уверенностью оркестровки. Макс Жакоб — еврей из Байонны. Он об этом иногда вспоминает, и тогда он сочиняет псалмы, полные подлинного чувства, иногда даже граничащие с величием. Но его характер и способности влекут его писать большей частью легкие мелодии, настоящие мелодии, подобные мелодиям Гуно... Я думаю, что ему превосходно удастся легкая музыка, оперетта, песня. Недавно он окончил небольшую комическую оперу, полную веселья, непринужденности и живости. Какая чудесная юность!

Все это «завтра», превращающееся в «сегодня». А что будет «послезавтра»? Сати сказал мне однажды: «Я бы хотел знать, какую музыку будут сочинять те дети, которым сейчас четыре года». Но не будем торопиться, мы и так слишком быстро стареем, перейдем к поколению, рожденному между

1905—1910 годами, к поколению, первое появление которого мы уже чувствуем.

На премьере балета «*Relâche*» к Сати подошли трое молодых людей и выразили ему свое восхищение. Они провели с ним весь вечер. Одному из них, Роберту Каби, уже не пришлось его покинуть. Вскоре после представления «*Relâche*» Сати заболел и во время долгой и тяжелой болезни, от которой он так страдал, молодой Каби был одним из тех немногих верных друзей, что отдали себя в его распоряжение и ухаживали за ним в последние недели перед его смертью в больнице Сен-Жозеф. <...>

Верить самым молодым, привлекать их, побуждать их работать — долг каждого музыканта, чей опыт и привычка бороться — самые надежные гарантии доброжелательного отношения к тем, кто появляется на пороге музыкальной жизни.

## Политональность и атональность<sup>26</sup>

Политональность и атональность не являются произвольными системами. Первая — это развитие диатонической гармонии и диатонического контрапункта, вторая — развитие хроматизма... Источником для решения политонального или атонального характера произведения служит скорее основная мелодия, родившаяся из сердца музыканта, чем тот или иной технический прием. Именно эта абсолютная, органическая необходимость, обусловленная начальной мелодией, не позволяет этим приемам застыть в системе, иначе говоря, сделаться мертворожденными. Жизнь произведения зависит только от мелодической изобретательности автора; политональность и атональность, в сущности, предоставляют лишь широкие возможности для его творческого воображения и фантазии, дают ему более богатые средства письма, более сложную гамму выразительности.

## Современники о Дариусе Мийо<sup>27</sup>

*Поль Коллер*

Музыка Мийо не объективна, а духовна. <...> Она объединяет все и всех на основе человеческих чувств. Благодаря ей все предметы, растения, животные, сами люди, взятые как индивидуумы, становятся свидетелями драмы Человека, дра-

мы вечной и неизменной. Такова не только одна из его пластических поэм, известная под названием «Человек и его желание»; так могло бы называться все его творчество, рассказывающее о страдании человека перед лицом невозможности счастья, о его тоске по недостижимому совершенству и о его стремлении к духовному началу, в котором все находит свое решение и все делается простым.

*Алоис Мозер*

Характером своего определенно устаревшего вдохновения Дариус Мийо похож на композиторов предшествовавшего ему поколения, и некоторые из его мелодических «находок», при их слащавой сентиментальности, не испортили бы произведений какого-нибудь запоздалого Сен-Санса или эпигона Массне.

ФРАНСИС ПУЛЕНК

## Признания<sup>28</sup>

... Всякая подлинность требует, чтобы в ней отмечались и недостатки. Я, следовательно, не отрицаю моих латинских недостатков, так же как я не советую Хиндемиту отрицать его германские недостатки. Это часто бывает самым ярким в нашей индивидуальности. Вы знаете слова Пикассо: «Совершенствуй то, в чем тебя упрекают, это ты». Конечно, нет ничего более чуждого мне, чем германский дух, но я способен восхищаться тем, чего не люблю, и даже тем, к чему питаю отвращение. Именно в этом мы расходимся с дорогим Мийо.

Так, например, я никогда не закричу, как он: «Долой Вагнера!» — но я очень надеюсь никогда в жизни больше не слышать «Мейстерзингеров».

Я считаю «Груды Тирезия» самым подлинным из того, что я написал — наряду с «Лицом человеческим» и «Stabat Mater». Какое мне дело до того, что могут думать о либретто! Оно меня так же искренно привлекало в 1944 году, как сегодня «Диалоги кармелиток» Бернаноса.

Мне часто говорили: «Как вы могли писать музыку на подобный текст?» Здесь как в любви: невозможно объяснить свой выбор. Хромоножка с очаровательной внешностью, кото-

рая столько лет ходила взад и вперед по бульвару Мадлэн, не имела недостатка в поклонниках, насколько я знаю.

Именно Дебюсси, без всякого сомнения, пробудил меня к музыке <...>, но зато Стравинский потом служил мне гидом.

Действительно, дебюссизма мало в моей музыке, тогда как в ней постоянно чувствуется присутствие «Великого Игоря». В творчестве Протея-Стравинского каждый из нас, и в самых противоположных партитурах, находил зародыш своей индивидуальности. Если Онеггер и Мийо обязаны «Весне Священной», если Мессиян может ссылаться на «Соловья», то «Пульчинелла», «Мавра», «Аполлон» и «Поцелуй феи» — вот где я собирал свой мед...

... В плане гармонии я обязан также Равелю, особенно в «Примерных животных».

Я чрезвычайно обязан также Сати, но еще больше в эстетическом отношении, чем в музыкальном. Шабрие — это мой дедушка, а Мусоргский остается моим учителем в области мелодии.

## Современники о Франсисе Пуленке<sup>29</sup>

*Колетт*

Пуленк — любимое дитя нашей эпохи.

После «Ланей» он встречал только неизменный успех. <...> Во времена его первых успехов он был такой юный, что его считали претенциозным, такой блестящий, что его считали легкомысленным и называли щеголем. На самом деле эти похвалы, которые бы подошли какому-нибудь придворному аббату, относились к большому, костистому парню, веселому жителю деревни.

Ничего не поделаешь, если я его огорчаю; в моем представлении он всегда таков, каким я лучше всего его поняла. На известковом холме, обсаженном виноградниками, Пуленк живет в большом, полном воздуха доме, где он изготавливает и пьет свое вино. Послушайте и посмотрите, как в его сверкающей инструментровке звенят и блистают золотистые шарики, возвращенные на этой почве изобилия!



Взгляните на Пуленка: похож ли он на любителя пить воду? У него сильное и тонкое обоняние, быстро меняющийся выражение взгляд, он и доверчив, и осторожен, покладист в дружбе, это поэт, похожий на крестьянина.

*Поль Элюар. К Франсису Пуленку*

Франсис, я себя не слушал,  
Франсис, ты должен меня выслушать  
На белоснежной дороге,  
В необозримом пейзаже,  
Где накаляется свет.  
Ночь там теряет свои начала,  
Тень — позади отражений.  
Франсис, мы мечтаем о долгой жизни,  
Как ребенок о нескончаемых играх,  
В звездном пейзаже,  
Отражающем только юность.

ДАРИУС МИЙО

## Франсис Пуленк и его «Лани»<sup>30</sup>

Из всех музыкантов, выдвинувшихся вскоре после войны, один только Франсис Пуленк не участвовал в музыкальной жизни кануна 1913 года. Будучи тогда еще слишком юным, лишь издали наблюдал за последними яркими вспышками импрессионизма и за первыми представлениями «Весны священной», которые развалили, как карточный домик, столько утонченных музыкальных ценностей. Постановка «Парада» в 1917 году труппой Русского балета стала объединяющим лозунгом для молодого поколения. Сати, добрый мэтр из Аркейя, оставшийся глухим к влияниям Вагнера и Римского-Корсакова, опустошивших нашу музыку, улучил наконец момент, чтобы возвысить свой голос и заставить слушать его чистый французский язык.

После того как были снова обретены наши подлинные традиции и путь расчищен, оставалось только работать. Молодой, уверенный в себе, Франсис Пуленк пришел в то самое время, когда в истории музыки происходила смена стилей и перед ним открывалось блестящее будущее.

Венсана д'Энди спросили однажды, что он думает о судь-

бе музыки, на что последовал ответ: «Музыка будет именно такой, как этого захочет будущий гениальный музыкант».

В тот день, когда я познакомился с Франсисом Пуленком, я вспомнил об этих словах, приписываемых автору «Валленштейна»<sup>31</sup>. Это было в 1919 году. Я возвращался из поездки по тропикам, переполненный впечатлениями от южноамериканских лесов, кишаших разноцветными птицами, обезьянами, попугаями, лианами, орхидеями; позади остались скитания вдоль нескончаемых рек или Антильских островов, которые я, блуждающий путешественник, проезжал на обратном пути. Я встретил Пуленка у одного нашего общего друга. Этот юный солдатик (он не был еще демобилизован) сыграл мне «Вечные движения» и спел «Бестиарий» («Bestiaire»), который только что закончил. Его несомненная индивидуальность проявилась с первых же звуков. После исполнения «Негритянской рапсодии» на концертах в театре Старой Голубятни стало ясно, что многое изменилось и будущее приняло осязаемые формы. Это же понял и я с первого же дня знакомства с музыкой Пуленка.

Было бы рискованно отрицать наличие влияний у любого композитора, но влияния эти могут быть хорошими или плохими в зависимости от того, насколько его индивидуальность способна оказывать сопротивление. Для Франсиса Пуленка эти влияния могут быть лишь превосходными, для него они — опора, под защитой которой его сердце легко расцветает. Любовь к Моцарту, Эрику Сати и Стравинскому эпохи «Петрушки», «Мавры» увлекли его на естественно избранный путь и уберегли от многих подводных рифов. После «Вечных движений» и «Бестиария» Пуленк дал нам Сюиту для фортепиано, «Кокарды», «Неаполь» и Три сонаты для духовых инструментов. Все эти произведения совершенны, они полностью удались, ибо индивидуальность автора раскрылась в них с такой свободой и легкостью, что критики оказались в полной растерянности; они даже стали отдавать предпочтение менее искренним произведениям Пуленка, в которых применялись более общепризнанные формы письма, — таковы, например, «Экспромты» и «Прогоулки».

В свое время, когда исполнялись «Кокарды», критики считали их «шуткой» и требовали «настоящих произведений».

Не ждите от нас «настоящих произведений», — отвечал им Пуленк в «Петухе». Под «настоящими произведениями», которыми так восхищались в те времена, имелись в виду длинные симфонические поэмы, старательно развитые и оркестрованные. Мы должны радоваться этому обещанию Пуленка, так как он не только сдержал его, но и сумел добиться одобрения публики и прессы своими «Ланями».

Музыка «Ланей» как раз такова, какую следовало ожидать от ее автора. Я не знаю музыки, которая трогала бы меня больше и глубже, чем эта. Пуленк сумел избежать скучной растянутости, а также внешне иллюстративного элемента, который всегда был ему чужд. Его музыка, как и обычно, остается только чистой музыкой, и партитура «Ланей» — балета с пением — выдержана именно в этих рамках.

В трех эпизодах балета появляется вокальный элемент. Здесь звучат стихи неизвестных поэтов XVIII века. Стихи эти составляют отличный повод для введения вокальных фрагментов в партитуру.

Балет состоит из Увертюры, Рондо, Танцевальной песни, *Adagietto*, Игры, Мазурки в ритме регтайма, еще одной Танцевальной песни и Финала. Каждая из этих пьес — вполне законченная часть симфонического цикла. Их оркестровка строга и прозрачна. В ней часто используется удвоение инструментов, связанная с этим своеобразная звучность зависит от очень умного выбора удваиваемых инструментов. Применение ударных очень умеренно, и они всегда употреблены именно там, где это нужно, и в той степени, в какой это необходимо. Применение двух малых барабанов различной величины, настройка которых разнится примерно на квинту, придает звучанию совершенно особую пикантность. Медные часто употреблены группами, — с целью сухого подчеркивания акцентов. Партии деревянных выписаны с исключительным тактом, причем мельчайшие нюансы имеют определенное значение: мастерски использованы кларнеты в высоких регистрах, кларнет пиколло *in Es*, а также три флейты, три гобоя, три кларнета и т. п.

К тому же инструментовка каждой части своеобразно уравновешена; иногда используется только часть квартета смычковых, иногда (в особенности в *Adagietto*) скрипки *divisi* <...>; в смысле инструментовки это — наиболее удавшаяся часть партитуры.

Разнообразие частей позволяет Пуленку выразить большой диапазон чувств. Задор Рондо и мощный порыв первой Танцевальной песни или Игры еще больше подчеркивают изысканное обаяние *Adagietto* или *Andantino*.

В вокальных фрагментах Пуленк чудесным образом избегал прямого цитирования народных песен. Можно себе представить бесцветные фантазии или академические вариации на тему вроде «В лес мы больше не пойдем», которые не преминули бы соорудить здесь последователи *Schola Cantorum*, верующие в догматическую гармонизацию нашего фольклора! Пуленк избежал этой ловушки уже в «Кокардах». Он создает собственные напевы в народном духе, сочиняет мелодии, ко-

которые могли бы стать популярными, как любая песенка, знакомая нам с детских лет, но которые хранят при этом отпечаток его индивидуальности.

В Регмазурке сквозь поэзию и радость музыкального повествования вдруг внезапно проглядывает совсем иной план. За изяществом и живостью мы чувствуем грусть, величие, переходящие в подлинный пафос благородного и трагического чувства. Это потрясает.

Финал возвращает нас к яркому свету. Это единственная часть произведения, которая тематически связана с другими разделами. <...> В среднем разделе Финала возникают прямые ассоциации с музыкой ряда предшествующих частей; так автор, как бы оглядываясь назад, стремится достойным образом завершить свое произведение.

«Лани» оставляют впечатление классически стройной партитуры. В ней нет никаких внешних примет времени, эта музыка навсегда сохранит нетронутыми свою свежесть и юношескую грацию. Она не только полностью удовлетворяет высоким музыкальным требованиям; ее ценность может быть приравнена к прекрасной симфонии, но при этом автор нигде не выходит за рамки избранного жанра, предназначая свою музыку для танца. С первой до последней ноты балет этот — истинное очарование!

ИГОРЬ ГЛЕБОВ (Б. В. АСАФЬЕВ)

## Французская музыка и ее современные представители<sup>32</sup>

Свойства, всегда отличавшие французскую музыку, это — ясность и четкость рисунка, конструкции, гармонических очертаний и ритмических членений. Затем, отсутствие тяги к расплывчатым и длительным построениям, к сложной возне с раздробленным материалом и к наслоениям звуков, образующим вязкую непроницаемую ткань. Французские композиторы любят прозрачную и подвижную ткань, чистые звуко-краски; легкость узора и определенность планов они предпочитают густой и сплошной массе, в которой фон доминирует над основными фигурами, перспектива теряется, или где, наоборот, слишком потолстевшие и отяжелевшие мысли (благодаря наложениям инструментов друг

на друга и смешению красок и тембров) окончательно заслоняют собой все остальное и лишают композицию воздуха и света. Немыслимо было бы в отношении французской музыки выделять и абстрагировать такие понятия, как ритм и форма, в нечто самостоятельное, в некие *realia*, организующие неуловимую, как ртуть, звуко стихию и вливающие ее в сосуды разной емкости. И ритм, и форма имманентны музыке французов, ибо они имманентны жизни, а французский композитор прежде всего — наблюдатель и зарисовыватель действительности; ее линий, ее красок, ее света, ее движений. Таким образом, и жизнь для него не то, о чем думают, что это такое, и что созерцают, а конкретная живая природа или людской быт — словом, совокупность неподвижных и движущихся предметов, которые видимы и осязаемы. И если для него ни ритм, ни форма сами по себе не существуют, то и жизнь тоже не существует в отвлечении, а лишь в проявленном и наглядно осязаемом действии. Поэтому французской музыке присуще более, чем музыке какой-либо другой национальности, живое и конкретное чувство пластичного, ясно очерченного и детализированного движения. Жест, шаг, танец, вообще всякое мускульно-моторное ощущение воодушевляют ее. А поскольку человек, движущийся и действующий, осязающий и наблюдающий путем живого опыта, а не размышления, познает жизнь воочию, как конкретную действительность, постольку и в искусстве его, в особенности таком чутко эмоциональном, каким является музыка, не остается места для каких-либо абстрактных построений.

Понятно, что изобразительность и предметность должны господствовать во французской музыке, и уже на самой ранней стадии ее развития можно заметить упорное стремление быть выразительной на конкретной базе, через изображение того или иного объекта в статике или динамике. Французский композитор редко передает абстрагированные от живой действительности или отвлеченные от предмета состояния. Если он выражает звуками то или иное душевное переживание, он делает это либо через «описание» характера, либо на фоне, в рамке и даже прямо в окружении природы, как данности и как импульса к эмоциональным реакциям. Звукопись, таким образом, издавна составляет основное содержание французской музыки, а развитое у композиторов чувство природы и конкретной действительности всегда влечет их к воздуху, свету, к переливам красок и к смене контрастных движений. А дальше и последовательно — к сжатости, точности и пластичной детализировке. К выражению через наглядное изображение. Поверхностно и близоруко смотрят на дело, когда упрекают французскую музыку в сплош-

ном уклоне в салонный стиль. Близоруко, потому что забывают о главном: о конкретности и пластичности французской музыки и ее близости к быту (даже не близости — это не точно, — а простираемости из быта, то есть из форм воплощения окружающей действительности). Поэтому салон — лишь одна из точек приложения общего стремления французских музыкантов не отдаляться в «пустыню» личной отъединенности. И когда салон, — как это и есть во Франции, — получает большое общественное значение, странным было бы для музыкантов избегать с ним соприкосновения. Важно содержание салона. И когда оно пошлет, — пошлет и музыка. Мы привыкли отождествлять понятие французской музыки с уже выродившимся салоном второй половины XIX века и забываем о салоне эпохи молодого Листа и Шопена. Но не в этом дело, в конце концов. Салонная музыка — лишь часть французской музыки, часть в многообразном ее потоке, в котором самодовлеющее место занимает прекрасная, жизненно сочная народная музыка и музыка французского города (его улиц, площадей, театров и концертных зал), выдвинувшая на смену придворной музыке старого режима жизнерадостную комическую оперу и своеобразный симфонический инструментальный стиль, в котором господствуют те же черты конкретности и предметности в соединении с пластичностью и соразмерностью.

Вся эта краткая характеристика особенностей французской музыки необходима для понимания основных течений и направлений в музыкальном творчестве. Меняются вкусы, меняются воззрения и приемы проработки материала в связи с содержанием эпохи и эволюцией культуры, но остаются в сущности своей неизменными вышеуказанные свойства. Поэтому, слушая произведения даже самых крайних и изощренных композиторов современной Франции, никогда не следует забывать, что все основные свойства романо-гальского интеллекта и чувства в них наличествуют, ибо по «биологической» природе своей, — если можно так сказать, — французская музыка весьма и весьма консервативна и традиционна: отбор и выкристаллизовывание новых образований происходит в ней чрезвычайно медленно, несмотря на пеструю смену мод. В этом отношении Рамо и Равель, Массне и Дебюсси, Бизе и Мийо совсем не так бесконечно далеки друг от друга, как кажется с первого взгляда. Всех их порождают, держат и направляют социальные условия и среда, не давая запереться в философском уединении и требуя непосредственного ответа на свои запросы с указанием точного места приложения сил. Во всяком, даже изысканно модном, «последнем крике» французского искусства всегда присутствует

живое прошлое и вечно юный практический «здравый смысл» — *le sens commun*, наряду с блестящим *esprit* \*.

Импрессионизм многим казался причудливым и декадентским, преходящим модным течением. Теперь, на расстоянии, уже ясно видно, как глубоко во французской музыкальной культуре заложены были корни и ростки «дебюссизма», в котором ничего нет абстрактно-романтического, а только обновленные принципы (весьма и весьма рациональные и трезвые) оформления старого и нового материала под воздействием интеллектуальных и эмоциональных переживаний — импульсов той эпохи. Как реакция на вагнерианство и на внедрение чуждой французской душе готской романтики, с ее влечением к сверхчувственному и томлением по вечно женственному, импрессионизм был оздоравливающим течением, но скрывал в себе и нечто опасное: вместо непосредственно проницательного усвоения начал родного прошлого — стилизаторское любование ими, а вместо противодействия вагнеровской стихийной чувственности — «эротическое умозрение», а дальше — сосредоточение на интимном, домашнем и т. д. Последняя опера Равеля «*L'enfant et les sortilèges* \*\* (о капризном ребенке, персонифицированных предметах детской и строгой мамы) весьма показательна для ушедшего в прошлое и смятого войной импрессионизма. Но еще в первой своей зрелости он же породил, и во всяком случае воспитал, рядом с собой новое направление «без названия», но обычно именуемое числом *six* — «шесть», по количеству участников, составивших группу композиторов, которые выступили не столько с новыми лозунгами, сколько с новым делом.

Импрессионизм, противоборствуя иноземным инофранцузским влияниям и, главным образом, выступая против германского позднего романтизма в его основных разветвлениях: камерном полународном интимно-лирическом (Шуман, отчасти Брамс), национально-немецком (тот же Шуман и Брамс вполне) и империалистически-универсальном, готско-германском (Брукнер, Вагнер), стремился преодолеть столь мощное воздействие скорее пассивным сопротивлением — статическими воплощениями близких французской психике душевных состояний, чем актуальной чувственно-здоровой и сурово-героической музыкой. Несмотря на здоровую прививку от русской музыкальной стихии (Мусоргский и Бородин), импрессионизм не справился с своей задачей и быстро выродился, растворившись в беспощадном академизме, во внеш-

---

\* *Le sens commun* — здравый смысл, *esprit* — ум, остроумие (франц.).

\*\* «Дитя и волшебство» (франц.).

ней экзотике и в настроениях мешанских салонов, спален и детских. Его падению помогла война; его уходу в прошлое помогают талантливые композиторы упомянутой группы — «Шестерки», то есть Жорж Орик, Луи Дюрей, Артур Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк и Жермена Тайефер. Что их объединяло? В предисловии к немецкому изданию партитуры замечательной пьесы Онеггера «Pacific 231» говорится, со слов самого композитора, что объединение «Шести» не является ассоциацией с эстетической установкой. «Одна дружба связывала артистов, непохожих друг на друга, каждый из которых следовал своей собственной дорогой».

В течение последнего периода европейской войны, затем революции и интервенции, невозможно было следить за эволюцией французской музыки. Имеющаяся теперь литература о «Шести» поверхностна и близорука и сводится либо к бесплодным теоретическим спорам, нападкам и оправданиям (особенно по поводу пресловутой политональности в произведениях Мийо), либо к рекламным объявлениям, толкованиям и пояснениям. Поскольку можно разобраться в разнороднейших сведениях и на основании самой музыки сочленов «Шестерки», вывод получается следующий: объединение выросло из требований творческого инстинкта, искавшего выхода из создавшегося тупика. Как ни гнусна была по своей «целевой установке» война, но через нее и благодаря героическим усилиям масс пробудились и окрепли в людях сильные чувствования, растворявшиеся до того в оранжерейной атмосфере буржуазной культуры, вне яркой идеологической концентрации. То, что в объединении молодых сил выдвигается как мотив дружбы, указывает на этический момент. Этическая установка в области искусства чаще всего присуща критическим, «неблагополучным» эпохам, за которыми наступает либо возрождение, либо резкий революционный сдвиг на новый путь и разрыв с недавним прошлым. Я бы рядом с дружбой поставил здесь художественное чутье и проницательность, как уже было выше сказано, инстинкта.

Отсутствие чисто эстетической установки среди композиторов «Шестерки» не означает вовсе, что они объединились только по мотивам социального порядка или в силу общности идеологии и что принципы музыкально-эстетические и стилистические (новые приемы оформления и обработки, поиски нового материала) не играли тут никакой роли. Конечно, играли. Но очень важно при оценке деятельности группы иметь в виду, что упор ставился не на едином эстетическом *credo*. «Шесть» инстинктивно чувствовали, что надо писать новое по-новому. Возможно, что причины такого рода требований со стороны инстинкта их и не интересовали. Но по де-



лам их — по их произведениям — видно многое, чего не видно из иных источников. Что могли новые композиторы противопоставить импрессионизму с его ограниченным художественным горизонтом и его изысканностью в отношении средств и приемов выражения и изображения. Простоту и терпкость, волевою инициативу и ощущение живой конкретной действительности, примитивность конструкции и возможно объективное обращение с материалом (будь то родная народная песня или экзотическая мелодия), то есть отказ от длительных разработок, ясность ритмо-узора и четкость мотивных группировок посредством подвижной акцентуации. Импрессионизм имел уклон к созерцанию, к статике, к изображению «моментального» в кристаллической оцепенелости и застылости. При всей конкретности своих созерцаний (в противовес готской отвлеченности и расплывчатости) композиторы-импрессионисты уделяли им слишком много места. «Шесть» сдвинули и упростили импрессионистскую зыбкую ткань, неотяжелив ее, однако, до состояния грубой плотной звуко-массы. Их музыка, прежде всего, подвижна, тяготеет к примитивнейшим сопоставлениям, к лаконичности и суровости. Они хотят стоять ближе к улице и площади, чем к комнате, ближе к природе, как источнику здоровых чувств, чем как к объекту любования и описания, ближе к предметности и вещности; к естественности выражения, к точности и, конечно, к сжатости, меткости и афористичности присоединяется у них стремление к возможному упрощению средств не в смысле отрицания всего, чем пользовались до сих пор для оформления звучаний, а в смысле экономии или ясного учета того, что и когда надо применять, чем и как следует пользоваться.

Чувство природы ведет этих композиторов к пасторальности (давнему элементу французской музыки), но пасторальность теряет у них отпечаток сентиментального «опрошения» в стиле Руссо. Любовь к современному городу делает их поэтами городской жизни в различные моменты ее проявления и выразителями ее напряженной динамики. Конечно, Париж стоит в центре этих описаний, и смешно поэтому укорять Мийо за талантливейшее воплощение в «Быке на крыше» ритмов и интонаций жуткого разгула. Размах современной техники, мощь энергии и красота «машинности» влекут Онеггера к динамичнейшему из «сюжетов», к симфонизации хода локомотива.

— Орик и Пуленк в жажде ясности, простодушия и примитивности изложения тяготеют к двухголосию, к кратчайшим линиям, к мелосу, к четким членениям формы и к непремennomу растворению эмоциональных состояний в легкой беззаботной поступи танцевальных ритмо-формул и в светлой по-

движной ткани. Очень метко один из немецких писателей прозвал Пуленка «Скарлатти этой группы». Не стилизаторское опрощение, а действительно — чувство простоты и естественности побуждает и Пуленка, и Орика добиваться гайдновской мелодической всеобъединяющей ясности и проявления сложнейших достижений техники современного звукоформления в нагляднейших и примитивнейших формах, в которых нет места запутанным функциональным отношениям и где связь элементов обуславливается применением наиболее осязательных, но разнообразных (отнюдь не абстрактных и не безразличных к материалу) организующих звучащую ткань приемов воплощения. Орик и Пуленк в их лучших сочинениях (ряд балетов и инструментальных пьес) представляются типичными французскими композиторами. Ясность, здравость и живость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, пластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения — все это приятнейшие качества чисто французского творчества. Ни Орик, ни Пуленк не симфонисты в германском смысле: им чужды длительные построения на схематической базе и непререкаемость тонико-доминантовой функциональной зависимости. В психологическом отношении им чужда глубина созерцания. Они просто выражают чувства и эмоции, не анализируя их. Орик любит танец, жест, разнообразие поступи, бойкий смех и остроту ощущения мелькающей мимо жизни. Пуленк любит радость звукового ласкающего или дразнящего движения, безотносительно к танцу (*Promenades* \*)), любит простодушные деревенские песенные интонации и ритмы, любит и интимную домашнюю сферу, но отображает ее в музыке без показной чувствительности и сладости. Таково впечатление по немногим известным мне сочинениям этих двух представителей группы «Шести». Как в дальнейшем пойдет их развитие и создадут ли они монументально-ценные композиции — покажет время.

Во всяком случае Пуленк и Орик вряд ли могут понравиться тому, кто ждет от музыки решения мировых проблем и борьбы сложнейших эмоциональных состояний. Их чисто французская подвижность и тяготение к конкретным пластичным звукообразованиям тому порукой. В противоположность Дюрею, они оба окончательно преодолели эмоционализм, импрессионистскую технику «набросков» и склонность к ландшафтности; их прежде всего занимает «изображение движения», потом воплощение полученных от жизни впечатлений, а не глубина переживаний. Орик и Пуленк не романисты и

---

\* «Прогулки», 10 пьес для фортепиано.

не сентиментальные поэты. Рассказ им чужд. Осязаемое и видимое действие и движение, ставшее слышимым (в музыке) — вот их сфера. Это приближает их к театральности. Орик и проявил себя лучше всего в пантомимно-танцевальной музыке.

Отчасти в том же «пластически-зримом» оформлении работает и Мийо. Но лишь отчасти, потому, что творчество его сложнее, многообразнее, и как социальное явление — оно парадоксальнее и извилистее, чем творчество Орика, Пуленка и еще одного выдающегося представителя «Шести» — Артура Онеггера, талантливого симфониста с эмоциональной окраской. Музыка Мийо не из тех «музык», которые сразу манят к себе слушателя своей эмоциональной доступностью и сентиментальными оборотами. Но она и не покоряет грубо и властно-насильственно, как это делает, скажем, музыка Вагнера и Рих. Штрауса, хотя она гораздо наивнее, проще и прямодушнее. Диапазон творчества Мийо крайне широк — от проявлений нервно-утонченной и обостренной чувствительности современного культурного парижанина в лирических поэмах (*Quatre Poèmes de Léo Latil*) для голоса с фортепиано (1914) и от сочно написанного, бодрого, ритмически и мелодически изобретательного первого струнного квартета, посвященного памяти Поля Сезанна (1912), до пластико-симфонических поэм вроде «*L'homme et son désir*»\*. «*La creation du monde*»\*\*, «*Protée*», в которых европейская современность пытается проникнуть в ставший для нее недоступным мир первозданной природы и первобытного сильного и страстного, внерассудочного ощущения жизни.

Пять маленьких симфоний Мийо вводят нас в круг музыкально-поэтических впечатлений от природы, весны, любовных забав и в лабораторию мастера, радующегося своему умению сплести из звуко-линий прихотливые красочные узоры и сочетать их в остро ритмованные мелодические — полифонические комплексы. Пантомима — фарс «*Le boeuf sur le toit*»\*\*\*, наоборот, дает возможность объективному художнику-наблюдателю в насыщенной капризными синкопами и причудливо-контрастными оборотами и изгибами мотивов, чеканной композиции (цепь современных танцевальных ритмо-формул, или, — я бы сказал — «интонаций тела») выявить в обнаженной жуткой простоте оборотную сторону властного империалистического урбанизма — своего рода ночную оргию. Разнузданность ее тем страшнее, что она скована железным

---

\* «Человек и его желание» (франц.).

\*\* «Сотворение мира» (франц.).

\*\*\* «Бык на крыше» (франц.).

неколебимым ритмом, механически точным. Это «пляска смерти» XX века в фарсовом преломлении, тогда как «*L'homme et son désir*», пластическая поэма (Поль Клодель), трактуя древнюю, как человек, тему о растерянности разума перед первозданными инстинктами, также в конкретном жесте и танце вскрывает мучительную для современного европейского сознания проблему отъединенности века денег и купли — продажи от непосредственного общения с творческими силами жизни. В этой поэме Мийо пытается, заворотив и усыпив сознание хаосом звучаний, сдерживаемых только обнаженным ритмом, а не гармонией, постепенно разбудить дремлющее чувственное начало и — сперва под наивно первобытную мелодию — довести страсть до пароксизма в ди-ком, бешеном, но отчаянном от недостижимости желания зверином танце.

«Протей» — инструментальный материал отсюда стал содержанием второй симфонической сюиты Мийо — представляет собой музыку к сатирической драме Поля Клоделя, но, в сущности, тоже включает в себе много элементов пластико-симфонических или симфонико-хореографических, как и указанные только что произведения. Интереснейшим моментом в этой музыке является, на мой взгляд, *сипэта*, то есть симфонический эпизод, сопровождающий кинофильм, на котором разворачиваются различные превращения «Протея» в льва, огонь, воду, дракона, осьминога и во фруктовое дерево. Это, пожалуй, одно из первых приближений композитора-симфониста к кинематографическим заданиям — дать звукопись в движении, связать музыкальные ритм и интонацию с механически вращающейся лентой. В целом музыка к «Протею» (сочинение начато было в 1913, а кончено в 1919 году) образует ряд вокальных (хоровых) изобразительно-программных и чисто симфонически-инструментальных эпизодов, своего рода кантату-сюиту. Здесь Мийо еще не везде оторвался от звучаний и приемов оформления импрессионизма. «*L'homme et son désir*» (1918) гораздо динамичнее и, вместе с тем, утонченно первобытнее.

В пяти камерных симфониях (с 1917 по 1922) стиль композитора заметно уклоняется к красочной линейности, к параллельному проведению нескольких разнотональных звуко-линий, порой с полным исчезновением гармонического фона. Узорчатый рисунок импрессионистической поры становится теперь выразительным характерным рисунком, четким и, вместе с тем, гибким, меняющим свои очертания и насыщенность с такой же чуткостью, как это наблюдается в живописи, в рисунках (пером или карандашом) больших мастеров. Тональная окраска каждой из линий позволяет называть

данное явление не полифоническим комплексом, а политонально-линейным. Политональность, столь на шумевшая, получила у Мийо новое направление и осознанное применение, но встречается не у него первого и имеет за собой исторически и логически оправданное развитие.\*

Не менее интересна и остальная область камерного творчества Мийо, в особенности — струнные квартеты и фортепианные сочинения. Среди них выделяются: сюита, соната и Бразильские танцы.

Фортепианная сюита (1913) состоит из пяти движений — *lent* (развертывание сочной мелодической линии на колышавшемся фоне), *vif et clair* (кинематографически быстрое мелькание капризной линии на остигатном «вращающемся» фоне), *lourd et rythmé* (прелюдия в характере тяжело-звонкого «колокольного» перезвона — одна и та же вздымающаяся вверх и ломающаяся линия проводится в различной гармонической окраске и в различных стадиях динамики звучания), *lent et grave* (мрачная и сурово-скорбная дума, бессильная высвободиться из оков глухо рокошущего фона) и *modéré* (экспрессивно развитое выявление одной навязчивой звукоидеи в многообразных преломлениях: от еле различимого возникновения ее внутри — фона и борьбы с соперничающими мотивами до полного расцвета и, обратно, до истаяния). Трехчастная соната, изобилующая сочной красивой музыкой с яркими контрастами и богатой тематикой, состоит из характерных для Мийо сопоставлений: *decidé* (решительная поступь), *modéré* (светлая пастораль) и *rythmé* (бодрые народно-танцевальные и песенные ритмы и интонации с включением фанфар и празднично ликующих звучаний). Это талантливо и «академически убедительно» написанное, широкое по размаху сочинение, где техника зрелого мастера сочетается со свежестью и изобретательностью воображения, заслуживает серьезного внимания исполнителей.

«Бразильские танцы» («*Saudades do Brazil*») — две серии или две сюиты — цепь разнообразных по настроению и характеру танцев с исключительно интересным ритмомелодическим и гармоническим содержанием (одновременность звучания линий двух миноров, например *f* и *fis*; характерное перемещение контрастных гармоний «по диагонали», когда верхний аккордный слой идет вниз, а нижний вверх; параллельное проведение двух тоник и двух доминант тональностей, находящихся в квинтовом отношении друг к другу; соединение мажора и минора в одной вертикали и т. д.). Эти танцы —

---

\* О симфониях и других произведениях Мийо см. также в моих брошюрах «Новая музыка» (вып. 1 и 2).

отражение экзотических увлечений и стремлений Мийо, роднящие его с Гогеном. Такое родство усиливается еще склонностью Мийо к ярко экзотическому пейзажу и пасторальным сценам. В данном отношении Мийо продолжает традиции импрессионизма, хотя пейзажи его уже не самоцель, а лишь части сложного целого — стройно сконструированной картины. Звукопись настроений тоже не чужда творчеству Мийо, но точно так же протекает в движении, в размеренном колыбании, а не длится в застылых очертаниях.

Музыка Мийо, повторяю, явление сложное. Некоторые критики называют его «литературным композитором» в том смысле, что он не знает чисто музыкальных тем и чуждается музыкального развития, идя от программы, диктуемой текстом. В некотором отношении они правы. Мийо всегда «сюжетен», но не всегда «литературен», ибо импульсом к творчеству для него все-таки служит пластическое движение, жест и танец, мускульное ощущение, а не созерцание. Таким образом, его «литературность» сама обусловлена более глубокой подосновой и служит лишь конкретным выявлением органических стремлений композитора: воплотить рост жизни и страстные порывы человеческой души в музыку, получающей оформление от музыкальных ощущений, от жестов и танцев и, одновременно, восполняемой определяющим и точно указующим ее назначение «сюжетом» (словесным текстом). Мийо ни в какой мере не аскет. Он эмоционален. Он чувственен. Его музыка не плод умствований, а живая плоть и кровь. Но развитию его творчества в направлении симфоническом к большим и сложным формам (то, к чему, по-видимому, идет Онеггер — сильный эмоционалист и чувствующий стихию музыки композитор) мешают досадные препятствия, отчасти вызванные свойствами, вообще присущими французской музыкальной мысли, отчасти коренящиеся в его собственной природе.

Трудно сказать, возможно ли компоновать широко развитые и разветвленные формы «вне сюжетности», имея позади себя столь сложную эволюцию музыки, свойства которой — в начале статьи указанные — отрицают взаимозависимость и взаимодейтельность организующих сочинение элементов на длительных расстояниях (я бы сказал «на полях звукотяготения»), отрицают сложную функциональность и требуют ясной целевой установки от произведения. Возможность ясного охвата всех деталей, обозримость, пластическая округленность и стройность, объективность, то есть — меньше переживаний, меньше анализа и больше сосредоточения на самом материале в смысле подачи его в виде стройных последований, не раздробленных сложной тематической разработкой.

Понятие темы в германском употреблении — вообще нечто несвойственное французской музыке. Это не значит, что в ней нет развития. Конечно, есть. Но приемы проработки и использования материала совсем иные, как бы упорно французские учебники музыки ни твердили о схемах, выработанных германской теорией. Какие это особенности французской работы над материалом, здесь долго говорить. Скажу только, что внутренняя скрытая база для различия проистекает из не раз уже указанного мною основного свойства французской музыки: ее подвижности и наглядности, обусловленных происхождением ее не столько от созерцательной природы северянина, сколько от мускульно-моторных ощущений и быстрых реакций на них (жест, бег, вообще всякое движение). Танец и пантомима — безусловно, главные факторы француско-музыкального формообразования.

В этом утверждении нет ничего умаляющего французскую музыку. Немец будет созерцать в лирике силу своего чувства, итальянец постарается воспеть в мелодии свое чувство непосредственно и сильно, чтобы овладеть объектом любви, француз пожертвует сочностью и напряженностью мелодии, но сделает ее более изобразительной, подчинив напевность пластике слова \* и ритму танца, — это в музыке вокальной, а в инструментальной — целиком жесту и танцевальному движению. Поэтому даже в крупных формах французской инструментальной музыки сюитность как принцип и сюита как схема играют важную роль наряду с пейзажностью (звукопись). Сюита — цепь, сцепление, чередование движений — подразумевает наглядность и пластичность. В то время как германский симфонизм вырос из драматизированной созерцательности и приводит к психологическому анализу, французский симфонизм весь направлен вовне, в изобразительность, в «показательность», в пантомимность и картинность. Удастся ли на этом пути французским композиторам добиться своеобразно сконструированных крупных форм, вне подпорок со стороны какой бы то ни было программы, покажет будущее. Пока принципы германского симфонизма — если только они не преломляются на французский лад, как, например, у Берлиоза и у Франка — рождают во Франции подражательные произведения.

Теперь мы вплотную подошли к художественным проблемам, которые жизнь поставила перед группой «Шести». Преодоление импрессионизма для них не является отказом от него, потому что в изобразительной — звукозаписной стороне

---

\* Пластике слова, а не выявлению его эмоционального содержания.

импрессионизма заключены национально характерные свойства французской музыки. В импрессионизме надлежало преодолеть только его статику, моменты застылых пейзажей, ибо война взбудоражила страну. Принцип актуальности и динамичности естественно ведет к возрождению форм, где наглядность движения и объективация ощущений в позах и жестах имеет преобладающее значение, — это сюитные «цепные» формы, в противовес формам, вытекающим из контраста чувствований, где главную роль играет принцип максимальной дифференциации материала, его тематическая разработка и раскрытие заключающихся в нем потенций. Целевая установка французского оформления музыки — показать звучащий материал в наиболее выгодно-обозримом, «щегольском» виде. Это прежде всего красование, «брачный наряд». Наоборот, целевая установка германского оформления музыки — раскрыть через звучащий материал максимум эмоциональной выразительности и расположить его так, чтобы воздействовало не самое звуко-движение и объективные данные звукосочетаний, а интенсивность звучания и процесс его роста, созревания и увядания, контрасты эмоций и борьба аффектов, словом — не музыка сама по себе, а музыка как проводник. Значит ли это, что французский симфонизм бесчувствен, бессодержателен и внеэмоционален? Ничего подобного. Конечная цель — вызвать в слушателе желанные эмоциональные состояния и передать чувства — и там, и тут одна. Но во французской музыке это достигается прежде всего «зараженностью» слушателя пластической красотой материала, в германской же — силой его выразительности. Поэтому во французской музыке — форма есть нечто само собой разумеющееся, приращенное материалу начало, а ритм есть закон. В немецком симфонизме и ритм и форма мыслятся как категории внеположные материалу, организующие его и сдерживающие напор эмоциональной стихии — содержания (Inhalt).

Поскольку германская музыкальная мысль благодаря сильному натиску вагнеризма (и еще раньше шуманизма: Гуно), стала овладевать французским музыкальным мышлением, постольку импрессионизм был частичной реакцией против готского влияния — частичной, потому что таил в себе опасные элементы: стилизацию и пассивное созерцательное начало (любование прошлым *an und für sich*\*, а не как орудием актуальной борьбы). Поэтому даже лучшее лозунговое театральное произведение импрессионизма «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси не сыграло крупной актуальной роли. Война,

---

\* В себе и для себя (нем.).



повторяю, воскресила галльскую актуальность. И группа «Шести» выступила, с одной стороны, против импрессионизма за его безволие, а с другой стороны — в союзе с ним против общего врага, немецкого романтизма, ставшего под броней Вагнера империалистическим. Отсюда у «Шести» стремление к актуальности, к здравости, конкретности и наглядности, к простоте, и главное — к отражению живой действительности. Движение становится главным импульсом. Возрождается слитность и, вместе с тем, стремление к кинематографичности, как к принципу оформления.

Современный город, в свою очередь, заставляет композиторов подчиниться поставленным им перед художественным творчеством урбанистическим проблемам, и потому группа «Шести» уже не выступает всецело под знаменем национально-музыкальной реакции. Характерно, что даже героические моменты военной «эпопеи» не вызвали во французской музыке ценных героических произведений. Больше того, к группе «Шести» примыкает швейцарец Артур Онеггер, чье направление нельзя считать французским, в сравнении хотя бы с Ориком и даже Мийо. Таким образом, перед «Шестью» встает задача не только выявить романо-галльские традиции звуко-оформления и тем обогатить и освежить симфоническую культуру, пронизанную германизмом, но и создать новую урбанистическую музыкальную культуру современности на основах интернационализма, ибо к таковому неизбежно ведет социальный конфликт, нависший над Европой.

Может ли «Шестерка» разрешить такое задание? При всей талантливости отдельных ее членов — все-таки нет. И вот почему. Группа эта выросла в критическую эпоху, но она не столько является революционной, создающей новое и резко порывающей с прошлым, сколько вызвана как реакция на недавнее увлечение пацифистскими, пассивными, утонченно эстетическими лозунгами. Группа скорее хочет идти с жизнью, чем воплощает новую жизнь в величественных монументальных созданиях. Война помогла «Шести» выйти на арену, но война новой жизни не создала, и те попытки, которые мы видим в творчестве «Шести», — ответить на современность, скованы социально-творческим бессилием окружающей среды. Отсюда — экзотика у Мийо, отсюда — бегство в «старинку» у Орика и Пуленка, прикрытое современными темпами, и отсюда же стремление Онеггера воплотить в музыке железно непоколебимую энергию машины («Pacific 231»); наряду с «отдыхом» на лоне пасторальных видов Швейцарии и картины пейзажного веселья («Pastorale d'été» \*).

\* «Летняя пастораль» (франц.).

Наследие статики импрессионизма, бессилие вызвать в стране после войны могучее национально-идеологическое напряженное объединение, колебания в установке социальных проблем, разлагающее влияние отрицательных сторон современного европейского урбанизма, нашествие экзотических («колониальных») интонаций и ритмов — словно как было в древнем императорском Риме с восточными культами — все эти и не только эти — причины препятствуют «Шести» создать в музыке монументальные памятники современности, совершенно независимо от силы личного дарования каждого из сочленов группы и от тех ценных, принадлежащих им вкладов, которые обновляют музыкальный материал, преобразуют технику воплощения и усовершенствуют приемы оформления, вводя в обиход множество интереснейших звуко сочетаний. Будущее же французской музыки принадлежит неведомой еще нам молодежи — той, которая выступит, быть может, в условиях социального обновления.

Итак, творчество «Шестерки» ни в коем случае не «новая жизнь» и не «пропилеи» в нее. Это чуткий барометр текущей действительности. С желанием показывать погоду загодя вперед и даже «делать погоду», на основании опыта хорошего прошлого французской музыки, «Шесть» несут на своих плечах тяжелый груз индивидуалистической надломленности и разобщенности, а главное художественно-идеологической неустойчивости. Они не столько создают, сколько «доказывают от противного».

Вполне вероятно, что двое из них, Мийо и Онеггер, силой своего дарования и свежестью изобретения проникательно предвосхитят пути ближайших поколений и расширят горизонты музыки, включив в нее объекты современной культуры, не подлежавшие до нашего времени «омузыкалению» или — глубже — симфонизации. Этого, безусловно, можно ждать. Но, во всяком случае, внимательный анализ творчества «Шестерки» показывает, что за немногими исключениями местное преобладает в нем над европейски-универсальным, национальное над интернациональным, личное над социальным и формально-эстетическое над человечески-значительным. У них больше желаний, чем возможностей.

# АВСТРИЯ

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

## Моя эволюция<sup>1</sup>

Из семидесяти пяти лет моей жизни почти девяносто процентов я посвятил музыке. Я начал учиться игре на скрипке восьми лет и почти сразу стал сочинять. Поэтому можно предположить, что я довольно рано овладел техническим мастерством в сочинении. Мой дядя Фриц, который был поэтом, учил меня французскому языку. В моей семье не было горячих поклонников музыки, как это случается в семьях вундеркиндов. Все мои сочинения до семнадцати лет были лишь подражанием той музыке, с которой мне удавалось познакомиться, со скрипичными дуэтами, дуэтами из опер и репертуаром военных оркестров, игравших в городских садах. Не надо забывать, что в то время печатные ноты были чрезвычайно дороги, что еще не было грамзаписи или радио и что в Вене был только один оперный театр и один ежегодный цикл из восьми концертов Филармонии.

Только после того как я встретился с тремя молодыми людьми моих лет и подружился с ними, началось мое музыкальное и литературное образование. Первым был Оскар Адлер, обладавший музыкальной одаренностью и блестящими способностями к наукам. От него я узнал о существовании теории музыки, и он руководил моими первыми шагами в этой области. Он также стимулировал мой интерес к поэзии и философии и знакомство с классической музыкой, которое сводилось к совместному исполнению квартетов; он превосходно исполнял партию первой скрипки.

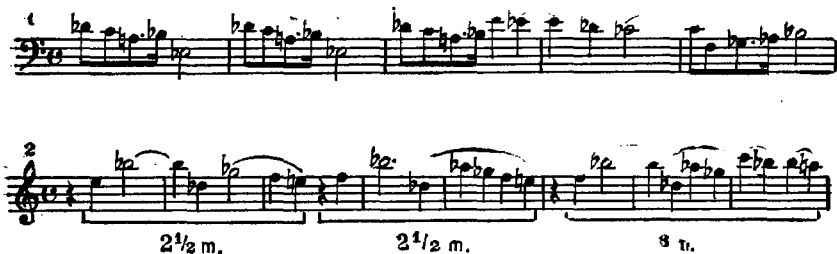
Моим вторым другом был в то время Давид Бах. Лингвист, философ, знаток литературы и математик — он был также хорошим музыкантом. Он оказал большое влияние на развитие моего характера, укрепляя его этически и морально,

чтобы противостоять вульгарности и банальной популярности.

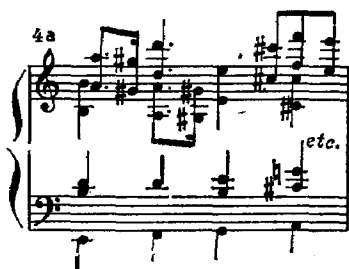
Третьим моим другом был тот, кому я больше всего обязан моим знанием техники и проблем композиции, — Александр фон Цемлинский<sup>2</sup>. Я всегда считал и теперь считаю, что он был крупным композитором, — может быть его время придет раньше, чем мы думаем. По-моему, несомненно одно: я не знаю ни одного композитора после Вагнера, который в музыкальном отношении лучше удовлетворял бы требования театра, чем он. Его идеи, формы, звучание и каждый музыкальный оборот шли непосредственно от действия, сценария, певческих голосов, с естественностью и совершенством.

Я был «брамсианцем», когда встретился с Цемлинским. Он любил и Брамса, и Вагнера, и я скоро сделался одинаково убежденным приверженцем и того, и другого. Неудивительно, что музыка, написанная мною в то время, обнаруживала явные влияния обоих композиторов, а также Листа, Брукнера и, возможно, Гуго Вольфа. Вот почему в моей «Просветленной ночи» тематическое построение основывается на вагнеровских образцах и последовательности блуждающих гармоний, с одной стороны, и на брамсовской технике вариационного развития — как я это называю — с другой. Также воздействию Брамса следует приписать несимметричную группировку тактов, как, например, в тактах 50—54, где их пять, или 320—327, где их два или два с половиной:

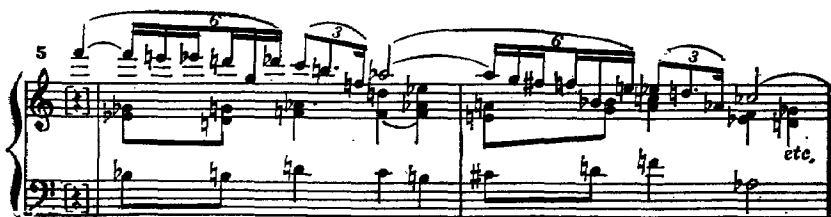
Но использование инструментов, манера композиции и в значительной степени звучание — строго вагнеровские.



Думаю, что там можно найти уже и какие-то шёнберговские элементы в некоторых мелодиях, в звучании, в контрапунктических и мотивных комбинациях, а также в полуконтрапунктическом движении гармонии и ее басов на фоне мелодии:



Наконец, там уже есть некоторые пассажи с неустановленной тональностью, что можно считать предзнаменованием будущего:



Правда, в то время я уже стал поклонником Рихарда Штрауса, а также и Густава Малера, понимать которого я начал лишь много позже, когда его симфонический стиль уже не мог оказывать на меня влияния.

Но все же возможно, что его строго тональное мышление и его более выдержанная гармония оказывали воздействие на меня. В моих сочинениях порой встречались необычные мелодические прогрессии, требующие разъяснения при помощи гармонии. Такого рода явления есть в моем Первом струнном квартете ор. 7 и в Шести песнях с оркестром ор. 8, в то время как ранняя симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» выявляет более быстрый прогресс в сторону расширенной тональности. Здесь немало характерных особенностей, способствовавших утверждению моего зрелого стиля; многие мелодии содержат в себе внетональные интервалы, которые требуют фантастического хода гармонии. Примеры 6, 7 и 8 из «Пеллеаса и Мелизанды» служат иллюстрацией этого:



Следующий пример показывает также контрастный мелодический ритм смены гармоний:



Еще один пример основан на расширенной тональности:

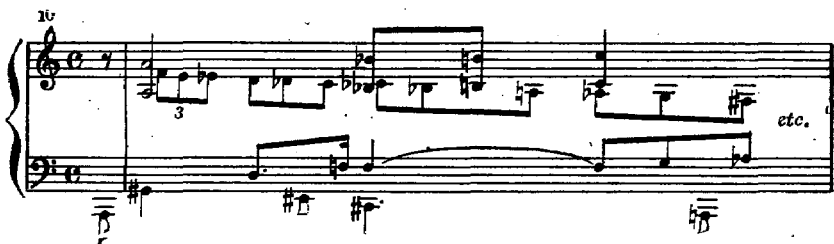


Здесь интервалы мелодии требуют широкого движения сопровождающих голосов.

Ритмический рисунок включает в себе синкопы, а в примере 9 наблюдается тенденция избегать акцентов на сильном времени:

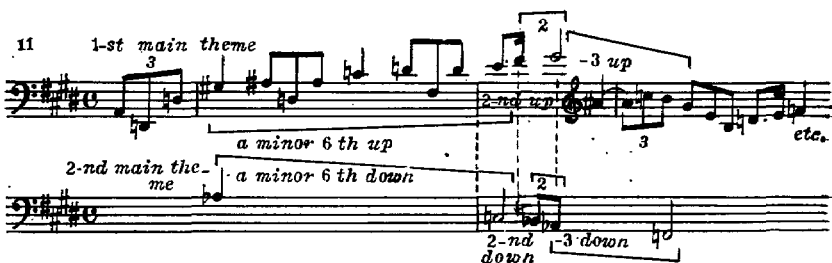


Но особенно значительны отрывки с неопределенной тональностью, из которых можно привести следующий:



Кульминация моего первого периода определенно достигнута в Камерной симфонии ор. 9. Здесь установилось очень тесное взаимодействие мелодии и гармонии, в котором обе — в совершенном единстве — претворяют отдаленное родство с тональностью, извлекают логическую последовательность из проблем, которые они пытаются разрешить, и одновременно достигают большого прогресса в отношении эмансипации диссонанса. Этот прогресс достигается тем, что разрешение «проходящих» диссонансов оттягивается до определенного момента, где окончательно становится оправданной предыдущая резкость.

Здесь уместно сказать о чудесном содействии бессознательного. Я убежден, что в сочинениях больших мастеров можно открыть много чудес, чрезвычайная глубина и пророческое предвидение которых кажутся сверхчеловеческими. Я позволю себе привести пример из своей Камерной симфонии. Я подробно говорил об этом в своей лекции «Сочинение с двенадцатью тонами» \* единственно для того, чтобы иллюстрировать силу, находящуюся вне пределов человеческого ума, которая вершит чудеса:



\* Включено в мою книгу «Стиль и идея», Нью-Йорк, 1950.



В этом примере раскрывается скрытое родство между двумя главными темами. Оно основывается на появлении мелодии, которая во второй теме удивительным образом движется в обратном направлении:



Пример 12 раскрывает родство второстепенной темы с главными интервалами в первой основной теме.

Если существуют композиторы, способные изобретать темы на основе такого отдаленного родства, то я не принадлежу к их числу. Однако разум, привыкший к определенной музыкальной логике, способен к логическим построениям при любых обстоятельствах. Внешним образом связь выявляется в разумном применении родства и подобия, присущих музыкальным конфигурациям. В сущности я верю, что если исполняешь свой долг со всей искренностью и в меру своих способностей стремишься к совершенству, то найдутся силы, чтобы приблизиться к высшей красоте в такой степени, на которую вряд ли способен один лишь талант.

Две Баллады ор. 12 были непосредственными предшественницами Второго струнного квартета ор. 10, который знаменует переход к моему второму периоду. В этот период я отказался от тонального центра — метод, который неправильно называют «атональностью». В первой и во второй частях есть много разделов, где отдельные фрагменты чередуются вне зависимости от конечного гармонического результата. Однако здесь, а также в третьей и четвертой частях, тональность отчетливо представлена во всех опорных точках, разделяющих форму. Но подавляющее множество диссонансов не может больше уравниваться случайными возвращениями к трезвучию, которое представляет тональность. Невозможно втиснуть музыкальный отрывок в прокрустово ложе тональности, не поддержав его гармоническими прогрессиями, относящимися к нему. Я был озабочен такой дилеммой, и, наверно, она занимала мысли всех моих современников. То, что я первый сделал решительный шаг, не всегда считается моей заслугой; я сожалею об этом факте, но должен его игнорировать.

Этот шаг имел место в Двух песнях ор. 14, а потом в пяти-адцати «Песнях висячих садов» и в Трех фортепианных пьесах ор. 11. Большинство критиков этого нового стиля не смогли исследовать, насколько были соблюдены древние «вечные» законы музыкальной эстетики, были ли они вообще отвергнуты или только приспособлены к обстоятельствам. Такая поверхностность привела к обвинениям в анархии и революции, тогда как, напротив, эта музыка была явно продуктом эволюции и не более революционна, чем всякое другое развитие в истории музыки.

В моем «Учении о гармонии» («Harmonielehre», 1911) выражено мнение, что будущее, конечно, обнаружит в этих сочинениях ту все еще действующую центристремительную силу, которую можно сравнить с притяжением, исходящим от основного центра. Принимая во внимание тот факт, что, например, законы построения у Баха или Бетховена или законы вагнеровской гармонии еще не установлены по-настоящему научно, неудивительно, что по отношению к «атональности» такой попытки не было.

Не имеет большого значения, какой вклад в разрешение этой проблемы может сделать сам композитор, даже если он склонен к теоретическим исследованиям: он слишком предрасположен опьяняющим воспоминанием о вдохновении, вызвавшем данное сочинение. Тем не менее такие психологические детали могут облегчить понимание.

Я упоминал раньше, что сопровождающая гармония приходила мне в голову квазимелодическим образом, как цепь разорванных аккордов. Мелодическая линия, вокальная партия или даже мелодия составляют горизонтальное направление звуков.

Аккорд возникает подобным же образом из вертикального направления. Диссонирующие звуки в мелодии, то есть звуки с более отдаленным родством к данному центру, создают трудности восприятия. Такие звуки отдаленного родства служат препятствием к пониманию.

Основное различие между гармонией и мелодической линией заключается в том, что гармония требует более быстрого анализа, потому что звуки появляются одновременно, тогда как в мелодической линии больше времени дается для синтеза, так как звуки появляются последовательно и таким образом легче постигаются сознанием.

Другими словами, мелодия, состоящая из медленно развертывающихся прогрессий звуков, дает больше времени для понимания связности и логики, чем гармония, где анализ должен быть во много раз более быстрым.

Этим можно по крайней мере психологически объяснить

тот факт, что автор, не опирающийся на традиционную теорию и знающий, напротив, как неприятно будет его сочинение современникам, может испытывать эстетическое удовлетворение, сочиняя музыку такого рода. Не надо забывать, что вне зависимости от теории композитора есть одно мерило: его чувство равновесия и вера в непоколебимость логики своего музыкального мышления.

И все же, поскольку я был воспитан в духе классической школы, которая учит контролировать каждый шаг, несмотря на то что я ослабил оковы устарелой эстетики, я упорно искал путь к теоретическому обоснованию свободы моего стиля.

Связность в классических сочинениях основана, вообще говоря, на унифицирующих свойствах таких структурных факторов, как ритм, мотивы, фразы и постоянное соотношение всех мелодических и гармонических элементов с центром притяжения — тоникой. Отказ от унифицирующей силы тоники еще не означает исчезновения всех других факторов.

Обычно при характеристике стиля в искусстве излишне подчеркивают разницу между старым и новым. Дается совет последователям в форме преувеличенных правил, происходящих из определенной склонности «эпатировать буржуа», то есть поражать посредственностью. Через пятьдесят лет самый тонкий слух лучших музыкантов с трудом различает те характерные особенности, которые так легко видит средний музыковед.

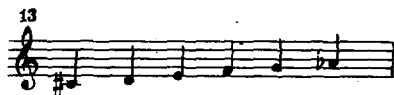
Хотя я не претендую на то, что моя фортепианная пьеса ор. 11, № 3 похожа на струнный квартет Гайдна, я слышал, как многие музыканты, слушая Большую фугу Бетховена, восклицали: «Это звучит как атональная музыка».

Теперь я нахожу, что одни мои высказывания в «Учении о гармонии» слишком строги, а другие — излишни. Опыренный энтузиазмом из-за того, что я освободил музыку от оков тональности, я думал, что найду и свободу выражения. В самом деле, я сам и мои ученики Антон фон Веберн и Альбан Берг и даже Алоис Хаба<sup>3</sup> верили, что теперь музыка может отказаться от мотивных свойств и оставаться тем не менее связанной и понятной.

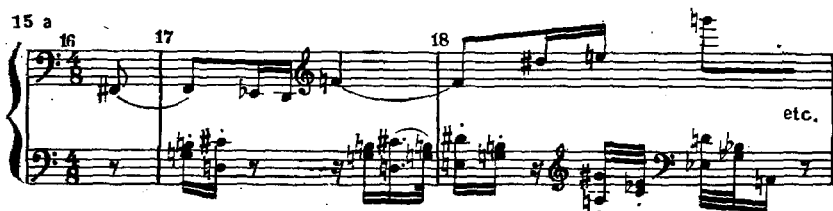
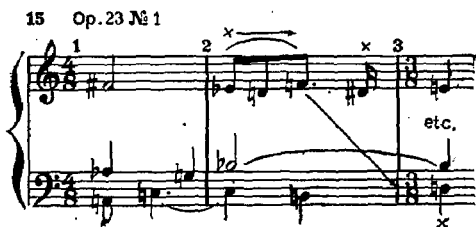
Бесспорно то, что новые способы построения фраз и другие структурные элементы были открыты, а их сочетания и взаимосвязи стали уравниваться методами до сих пор неизвестными. Возникли новые особенности музыкальной речи, новые настроения, более быстрые смены экспрессий, вошли в употребление новые способы начала, продолжения, контрастирования, повторения и окончания музыкальной мысли. Прошедшие с того времени сорок лет доказали, что

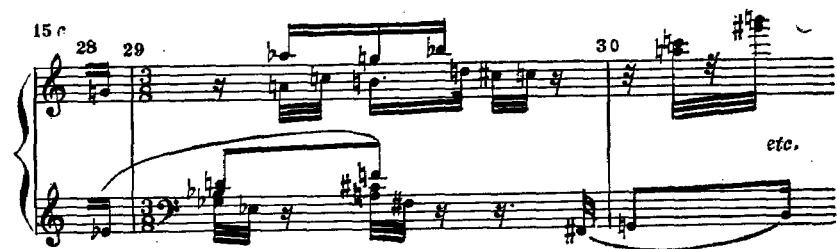
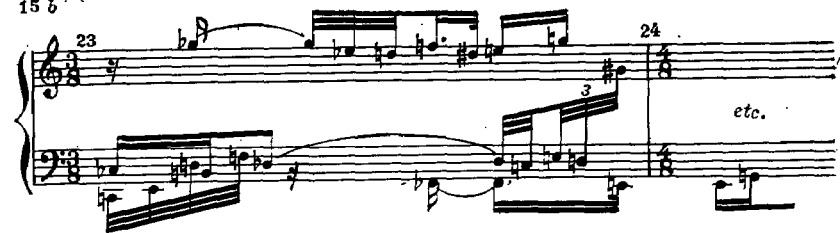
психологическое основание всех этих изменений было правильным. Музыка без постоянного обращения к тонике стала доступной, стала создавать характеры и настроения, вызывать эмоции порой не без веселья или юмора.

Время перемен наступило. В 1915 году я написал вчерне симфонию, тема скерцо которой состояла из двенадцати тонов. Только двумя годами позже был предпринят дальнейший шаг в этом направлении. Я задумывал построить все главные темы моей неоконченной оратории «Лестница Иакова» на шести тонах этого ряда:



Когда я сделал следующий шаг в этом переходе к сочинению с двенадцатью тонами, я назвал это «работой с тонами». Это стало еще яснее в фортепианных пьесах оп. 23:





Первые три такта состоят из тринадцати тонов. Как *d*, так и *es* появляются дважды, а *cis* отсутствует.

Пример 15 (а, в и с) показывает, как достигается единство путем многократного применения взаимосвязи этих тонов. Они все еще не составляют настоящей базы для целого. В то время я еще не открыл все технические возможности, дающие то обилие разнообразия, которое необходимо для расширения форм.

Ближайший подход к этому имел место в Серенаде ор. 24, в которой четвертая часть — «Сонет 217 Петрарки» — уже представляет собой настоящую двенадцатитоновую пьесу. Звуки первого такта «Танцевальной сцены» появляются в другом порядке — как аккомпанемент в пьесе «Вальс». Кларнет добавляет остальные шесть тонов:

#### 16a Tanzscene





Еще ближе к двенадцатитоновому сочинению вариационная часть в том же цикле. Ее тема состоит из четырнадцати нот при отсутствии одной ноты *h* и повторении других звуков:



Здесь, впервые, продолжение мысли состоит из ракоходного повторения «первоначального». Последующие вариации применяют инверсии и ракоходные обращения, уменьшения и увеличения, каноны разного рода и ритмические переходы — другими словами, все технические приемы и методы здесь налицо, кроме ограничения двенадцатью неповторяющимися тонами.

Метод сочинения с двенадцатью тонами заменяет старый порядок — постоянного обращения к тональным центрам — новым принципом, по которому каждая фигура пьесы, развивающаяся на основе двенадцати неповторяющихся тонов (Grundgestalt), обусловлена постоянным соотношением с двенадцатитоновым рядом.

Обращение к ряду дает также оправдание диссонантным звукам. Современная музыка воспользовалась моим смелым применением диссонансов. Не будем забывать, что я пришел к этому постепенно, в процессе убедительных творческих достижений, позволивших установить на практике закон эмансипации диссонанса, по которому понимание диссонанса так же важно, как и понимание консонанса. Таким образом, диссонансы не должны быть острым добавлением к скучным звукам. Они представляют собой естественный и логический рост организма. А этот организм состоит, как и прежде, из музыкальных фраз, ритмов, мотивов и мелодий.

В течение последних лет меня спрашивают, являются ли некоторые мои сочинения «чисто» двенадцатитоновыми. Дело в том, что я этого не знаю. Я все еще больше композитор, чем теоретик. Когда я сочиняю, я стараюсь забывать все теории и продолжаю сочинять только мысленно освободившись от них. Мне кажется необходимым предостеречь моих друзей от ортодоксальности. Сочинение с двенадцатью тонами не такой запретный и исключительный метод, как обычно считают. Это прежде всего метод, требующий логического порядка и организации, главным результатом которого должна быть доступность.

Оказываются ли некоторые мои сочинения не «чистыми» двенадцатитоновыми из-за удивительного появления каких-то консонантных гармоний — удивительного даже для меня, — я не могу, как уже говорилось, решить. Но я уверен, что сознание, воспитанное на музыкальной логике, решит, даже если и не отдает себе отчета во всем, что делает.

## Убеждение или познание?<sup>4</sup>

Многие современные композиторы считают, что пишут тональную музыку, если они в процессе различных гармонических превращений — непроверенных и не поддающихся

проверке — применяют время от времени мажорное или минорное трезвучие и обороты, похожие на кадансы. Другие ожидают такого же действия от применения *ostinato* и органических пунктов. И те, и другие действуют как верующие, покупающие индульгенцию — отпущение своих грехов: они изменяют своему богу без того, однако, чтобы поссориться с теми, кто именуется правителями на земле. Свои потайные, грешные сношения с диссонансами они прикрывают пока еще мало поношенной мантией христианско-германской любви к ближнему. Главные отличительные качества этой «любви» состоят в применении лишь тех диэзов и бемолей, которые допускаются данной тональностью, претендующей на господствующую роль.

Нет физических или эстетических причин, которые могли бы принудить музыканта пользоваться для изложения своей мысли ладом. Вопрос может стоять лишь таким образом: возможно ли добиться формального единства и завершенности без применения лада? Ссылка на естественное происхождение лада может быть отвергнута, если напомнить, что сила тяготения тянет нас вниз к земле точно так же, как и звуки тяготеют к трезвучиям, а эти последние — к ладу, но аэроплан тем не менее уносит нас от земли ввысь. Кажущаяся искусственность какого-либо продукта вовсе не свидетельствует о неестественности, ибо он возник на основе тех же природных законов, которые обуславливают создание продуктов, считающихся первичными. К тому же я доказал, что современная музыка, лишенная ладовой организации, отнюдь не является чем-то новым; наоборот, музыка находится в этом состоянии уже начиная с Вагнера. Дело заключается лишь в том, чтобы найти иные организующие средства, способные свести развитие музыки к одному знаменателю. <...>

В моих первых произведениях, сочиненных в новом стиле, мною руководили — в деталях и в целом — прежде всего мощные силы выражения, и не в последнюю очередь чувство формы и логики, воспитанное традициями и хорошо развитое благодаря усердному и добросовестному труду. Эти формы стали возможными в результате того ограничения, которое я бессознательно возложил на себя с самого начала: тогда я ограничил себя маленькими пьесами, объясняя это реакцией против «многословия». Сегодня я могу это объяснить точнее: вследствие отказа от традиционных



средств расчленения построение крупной формы стало на время невозможным, так как эти последние не могут существовать без ясного расчленения. Поэтому единственные более или менее объемные произведения того времени — это произведения с текстом, в которых слова играют роль связующего элемента.

Исключение консонантных аккордов я могу оправдать не какой-либо физической причиной, но гораздо более решающей — эстетической. Это прежде всего — вопрос экономии. Согласно моему чувству формы (а я достаточно нескромен для того, чтобы предоставлять ему исключительное право распоряжаться, когда я сочиняю), использование хотя бы одного тонального трезвучия привело бы к таким последствиям и заняло бы такое пространство, для которого внутри моей формы места нет. Появление тонального трезвучия предъявило бы притязания по отношению к последующему, оказало бы обратное воздействие на все предшествующее <...> Я лучше не допущу подобной ошибки. <...> Каждый звук имеет тенденцию стать основным тоном, каждое трезвучие — основным трезвучием. Если бы я хотел сделать из появления трезвучия хотя бы этот один вывод, то мысль моя оказалась бы на ложном пути, от чего чувство формы и логика пока что меня предохранили. <...> И все же я не считаю полностью исключенными и консонантные аккорды, если будет найдена техническая возможность парализовать их формальные притязания.

С самого начала мне было ясно, что в связи с устранением тональных средств расчленения нужно будет найти им замену, которая позволила бы снова строить большие формы <...> Сочинение кратких пьес может быть лишь случайным, временным выходом из положения. Исходя из этого я пришел к сочинению с двенадцатью тонами . . .

Теперь я должен дать ответ на вопрос, правомерно ли писать тональную или атональную музыку . . . Прежде всего я хотел бы обратить внимание на то, что я в моем «Учении о гармонии» отвергаю термин «атональный». Если бы нужно было дать название этому методу сочинения, я определил бы его как «сочинение с двенадцатью соотносенными лишь между собой звуками». Ни тональную, ни атональную музыку — не следует писать по какой-то необходимости. Пиши или не пиши, но во всяком случае не спрашивай ни о чем, а делай что можешь. Кто способен создавать нечто чистое,

сумеет это сделать все равно тональным или атональным способом; а чьи мысли не чисты, те могут создавать любые партии тональной или атональной музыки, поднимая при этом шум: они несомненно перекричат нас, прислушивающихся к своему предназначению; и они, наверно, скоро будут услышаны теми, кто предпочитает слушать все двусмысленное, но не желает слушать правду. Обращаться к этим последним мы вынуждены в крайнем случае только ради акустических причин, ибо музыка в пустом зале звучит еще хуже, чем в зале, наполненном пустыми людьми.

## Учение о гармонии<sup>5</sup>

(Из предисловия)

Возникновению этой книги я обязан моим ученикам. Когда я преподавал, я никогда не стремился «рассказать о том, что я знаю», а скорее указывал им на то, чего они не знают. Однако и это было не самым главным, хотя заставляло меня отыскивать для каждого ученика что-нибудь новое. Я прилагал усилия к тому, чтобы раскрыть каждому сущность и основу предмета. Поэтому для меня никогда не существовало тех застывших правил, которыми так тщательно оплетают мозг учащихся. Все сводилось к указаниям, не связывавшим ни ученика, ни учителя.

Если ученик лучше делает без указки, пусть обходится без нее. Но учитель должен иметь мужество признавать себя побежденным. Ему не следует делать вид, что он непогрешим, все знает и никогда не ошибается, он должен быть неутомимым искателем, который всегда ищет и иногда находит. Зачем хотеть быть полубогом? Не лучше ли быть человеком в полном смысле этого слова?

Я никогда не внушал моим ученикам, что я непогрешим, — это нужно только «профессорам пения», — напротив, я часто рисковал говорить то, от чего позже отказывался. Давал указания, которые впоследствии должен был исправлять. Мои заблуждения, быть может, не помогали ученику, но вряд ли сильно ему вредили; открытое же признание в них давало ему повод к размышлению. Меня же то обстоятельство, что я указывал на непроверенное, мною изобретенное, понуждало, коль скоро обнаруживалась ошибка, к новому исследованию и к лучшей формулировке.

Так возникла эта книга. На ошибках, которые делали мои ученики, вследствие недостаточных или неверных указаний, я научился давать правильные рекомендации. Удачные решения подтверждали правильность моего поиска, не приводя меня к фальшивому убеждению, что проблема действительно решена. Если бы я лишь передавал свои знания, то они знали бы ровно столько же, и не более. Пусть их знания не столь велики, но зато им становится ясной цель поиска <...>

Первая задача учителя — дать ученику хорошую встряску. Когда протест, вызванный ею, уляжется, все, возможно встанет на свои места. Или это останется навсегда недостижимым! Толчок, данный таким путем учителем, возвращается к нему же. И в этом смысле данной книгой я обязан моим ученикам. Пользуюсь случаем принести им свою благодарность <...>

К черту все теории, если они всегда своими ограничениями служат только тому, чтобы препятствовать развитию искусства. Если их единственная положительная черта заключается, в лучшем случае, в том, чтобы тем, кто без них плохо сочиняет, помочь быстро научиться этому искусству <...> Я был бы счастлив, если бы мог сказать, перефразируя известное изречение: «Я отнял плохую эстетику у учеников композиции, но зато дал им хорошую ремесленную выучку».

В. Г. КАРАТЫГИН

## О Шёнберге<sup>6</sup>

«Я видел самые ужасные сны. Страшные бедствия и ужасы обрушивались на меня. Мне чудилось, будто меня душат огромными подушками безобразные и свирепые демоны. Чудовищные змеи обвивались вокруг меня и пристально смотрели мне в лицо своими зловещими сверкающими глазами. Безграничные, безотрадные, мрачные пустыни расстилались вокруг меня. Огромные стволы серых, голых деревьев тянулись бесконечными рядами всюду, куда хватит глаз. Их корни исчезали в черных неподвижных и мрачных водах безбрежного болота. Эти странные деревья казались ода-ренными человеческой жизнью и, размахивая своими голыми

ветками, молили о пощаде безмолвные воды жалобными, отчаянными голосами, полными муки и отчаяния. Сцена изменилась. Я стоял нагой и одинокий на жгучем песке Сахары. У ног моих лежал, скорчившись, свирепый тропический лев. Вдруг его дикие глаза открылись и уставились на меня. Судорожным прыжком он вскочил на ноги и оскалил страшные зубы. В тот же миг из его багровой глотки вырвался рев, подобный грому небесному... Задышавшись в пароксизме ужаса, я, наконец, очнулся» \*. Нет, это не только сон. Что-то страшное происходит на этой эстраде, где стоит маленький человек с голым черепом, горящим беспокойным взором, нервными, странными жестами, сохраняющими свою жуткую, странную страстность и стремительность даже при самых размеренных движениях. Он весь подвижен как ртуть, этот крошечный человек, — не то оживший божок китайский, не то выходец со страниц волшебных сказок Гофмана или зловещих новелл По. Но лежащая передо мной программа повествует не о фантастике По. Исполняется симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» самого парадоксального, самого дерзкого, но, может быть, самого значительного из германских «модернистов» Арнольда Шёнберга. Дирижирует оркестром сам автор. В программе приведено строение поэмы. Она распадается, по крайней мере, на восемь отделов, музыкальное содержание которых может быть, приблизительно, приурочено к главным моментам пьесы Метерлинка: вступление, сцена в лесу, сцена у источника (род скерцо: — Мелизанда, играя с подарком мужа, кольцом, роняет его в воду), в замке на башне (ночное свидание влюбленных подсмотрел Голо), в подземелье (Пеллеас и Голо, снедаемый ревностью), любовная сцена Пеллеаса и Мелизанды и убийство его ее мужем, заключение (смерть Мелизанды, душевные терзания Голо). Но вся программная стропа намечена так условно, — как известно, Шёнберг в дальнейшей своей деятельности окончательно порывает с программностью, становясь полным музыкальным «пуристом», — и художественный смысл музыки так далеко перекрывает собою какие-либо задачи изобразительности и выразительности, и, наконец, общий характер музыки так мало отвечает настроениям Метерлинка, как мы обычно привыкли его понимать, — что я все время скорее грезил о страшных видениях выше цитированного американского фантаста, чем о трогательной истории, рассказанной нам бельгийским поэтом. Впрочем, не все ли равно. Шёнберг проповедует

---

\* Весь цитируемый фрагмент заимствован Каратыгиным из новеллы Эдгара По. — *Примеч. ред.*

динамический момент в искусстве, вечную изменчивость форм и норм художественного мышления, достижение, а не достижение (любопытная точка соприкосновения со Скрябиным, с которым Шёнберг, не зная нашего мастера, обнаруживает общность и на чисто гармонической почве, чем дальше, тем больше пользуясь квартовыми построениями и разнообразными модификациями нонаккордов). Но Шёнбергу в произведении искусства важнее верное отражение души творца, нежели достижимая и всегда совершенно субъективная правда воплощения того или иного сюжета. Все это истины не слишком уж новые, но в каждом новом практическом их применении кажущиеся необыкновенно революционными, ибо новая и своеобразная художественная индивидуальность всегда на первых порах дает впечатление полного попра́ния всех старых канонов и традиций. Ярких и убежденных новаторов встречают смехом и свистом. Так было и с Шёнбергом за границей, и у нас. Но вчера не свистали, напротив, даже немало хлопали. Это, конечно, потому, что Петербург знакомится с Шёнбергом в обратном против должного порядке. Год тому назад в зале стоял гомерический хохот, когда «Вечера современной музыки» впервые демонстрировали петербуржцам фортепианные пьесы ор. 11 Шёнберга \*. Недавно в концерте Сандры Беллинг исполнялся превосходный Квартет (ор. 10) и был встречен уже более мягкой «обструкцией».

Вчера мы слышали ор. 5, гораздо более сдержанный по сравнению с квартетом. Неудивительно, что он многим даже понравился, как удивительно и то, что мне, знакомому с квартетом, в «Пеллеасе» открывается немало слабых сторон. Прежде всего поэма слишком длинна, особенно в последней части. Кроме того, несмотря на тематическую объединенность всех эпизодов, поэма в целом лишена органичности формы, мало того — во многих случаях ощущаются случайности модуляционной и гармонической логики. Можно и так, но могло бы быть и иначе; автор повернул сюда, а было бы не хуже забрести в иные тональности, дать разработке иное развитие. Композитор не дает, так сказать, единственного решения поставленных им себе задач. Еще хуже дело обстоит с оркестровкой. Местами, правда, найдены тембры необыкновенно своеобразные и характерные (зловещее вступление, *glissando* тромбонов в пятом эпизоде, в эпилоге — великолепная педаль на фаготах, тубе, контрабасах и арфе, причем сверху — ряды нисходящих терций де-

---

\* Известно, что исполнителем этих пьес (впервые в России) был юный Сергей Прокофьев. — *Примеч. ред.*

ревянных), но часто, слишком часто огромный оркестр Шёнберга с 8 валторнами, 5 тромбонами, 4 трубами, 5 кларнетами (два басовых, один малый в Es) дает звучности мутные, вязкие, точно течет какая-то звуковая смола, густая и липкая, в которой тонут многие интереснейшие контрапункты. Но все это можно считать недостатками внешними перед лицом того огромного дарования, которое чувствуется в каждом отдельном такте, в этой богатейшей тематической изобретательности, в убедительной смелости гармоний, в первоклассном мастерстве декоративной полифонии. Далее, в квартете, Шёнберг окончательно найдет себя. Он будет лаконичен, глубоко оригинален, безумно смел, но в то же время железно логичен. А пока в «Пеллеасе» он еще только ищет, но с какой искренностью, с какой настойчивостью <...> — с каким настоящим, живым и глубоким талантом.

После захватывающего, хотя порой и неприятного, и даже мучительного (как мучительны По, Достоевский, Гойя), впечатления от «Пеллеаса» было как-то неловко слушать сладенький, хотя и не лишенный изящества Третий скрипичный концерт Сен-Санса . . .

#### НОВЕЙШИЕ ТЕЧЕНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ (Из статьи)

<...> Самый молодой из всей триады главных новогерманских композиторов-новаторов, Шёнберг родился в 1874 году в Вене и музыкальным образованием своим больше всего обязан самому себе, тщательному своему изучению творений Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, Вагнера. Ранние произведения Шёнберга, например его «Gurre-Lieder» («Песни Гурре»), обличают влияние на него главным образом Вагнера, а также некоторых немецких классиков. Позднее классические тенденции получают в творчестве Шёнберга перевес над вагнерианскими. А еще позже, в наши дни, Шёнберг вырабатывается в совершенно своеобразную творческую личность и сочиняет музыку, которая, в каких-то глубоких внутренних отношениях оставаясь в отдаленной связи с классицизмом, в то же время представляет собой в области модернизма крайнюю точку, настолько крайнюю, что вокруг имени Шёнберга иной раз дело доходит до открытой драки между сторонниками и противниками шён-

берговской музыки. Мало того, на почве музыки Шёнберга до такой степени обострились отношения между композитором и венцами, что ему пришлось покинуть родной город и переселиться в Берлин. Что же являются собою последние сочинения Шёнберга, что они вызывают такие неистовые восторги одних и столь же неистовую злобу других? На это я могу дать один ответ: Шёнберг не «симулянт», подобно Штраусу, Шёнберг не оглядывается на классиков, как Рeger Шёнбергу ведомы, им пережиты все пути и перепутья, все тайны современной души, и он все же ничего не боится, смело и последовательно продолжая развитие современного звукозерцания до последних музыкальных возможностей. Окончательно рушится понятие о тональности, изменяются до полной неузнаваемости все коренные условия голосоведения, исчезают все «нормальные», теоретически объяснимые аккорды, и водворяются на их место звуко сочетания из десяти — двенадцати тонов хроматической гаммы, по необычайности своей далеко оставляющие за собой созвучия Штрауса. Что же это такое? Куда идет музыка? Куда идем мы? Во мрак непроглядный гармонического, мелодического и ритмического хаоса, несомненно скажут те, кто впервые познакомятся с Шёнбергом по одному из его последних произведений вроде фортепианных пьес op. 11 или обширной композиции для голоса с оркестром «Erwartung» («Ожидание»). Иначе отнесется к Шёнбергу музыкант, следивший за эволюцией парадоксального творчества венского модерниста. Его симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда», при всей странности ее некоторых гармоний, безусловно принадлежит к числу произведений в высшей степени замечательных. Сразу видно, что это — творчество, обусловленное внутренней душевной потребностью и богатое внутренним содержанием. Сразу чувствуется наличность категорического императива творчества, глубокая убежденность композитора в серьезности, важности его мыслей. Полифоническая разработка основных тем — идей поэмы осуществлена чрезвычайно искусно. Оркестровка не везде яркая, но, в общем, очень интересная. Самые темы весьма своеобразны, благородны и характерны. Гораздо труднее разобраться во Втором квартете Шёнберга (с голосом). Тематическая работа и здесь крайне интересна и разнообразна. Мелодический материал, над которым оперирует автор, свеж и оригинален. Прослушав этот Квартет несколько раз, можно увлечься страстно этой музыкой. Подлинная гениальность некоторых эпизодов Квартета для меня в настоящее время несомненна. Но я первый теряюсь, когда дело доходит до каких-либо доказательств этой гениальности. Очень легко показать, что

квартет Шёнберга является коллекцией всевозможных случаев нарушений всех школьных правил и традиций. Но доказать, что, несмотря на эти нарушения, Квартет этот есть великолепное создание искусства, невозможно. Надо это почувствовать. Надо почувствовать, что все эти нарушения отнюдь не случайны, что они не от незнания, но от особых творческих измерений; что его революционизм сознателен до некоторой тенденциозности, но отнюдь не анархичен; что музыкой Шёнберга не только ниспровергаются все прежние музыкальные нормы, но и предвещаются какие-то новые, доселе неслыханные и непробованные системы звукоосозерцания. Если этого не почувствуете, не ощутите во Втором квартете дыхания гения, — не разбирайтесь в дальнейших произведениях Шёнберга. В них предвещения сбываются и дается уже совсем новый мир звуковых образов. Совершается коренная перестройка всех законов мышления музыкального. Изломанная, надорванная, разорванная, искалеченная музыкальная душа современного человека пытается обрести какие-то новые, искусственные цельности в этой самой надорванности и раздробленности своей, находит особенное какое-то сладострастие в муках своих, хочет из них создать какие-то новые художественные синтезы. Достоевский создал «Записки из подполья». Шёнберг сочиняет музыку из подполья своей странной, удивительной души. Она страшная, эта музыка. Она неотразимо влечет к себе, своевольная, глубокая, мистическая. Но она страшная. Более страшной музыки не сочинял еще доныне ни один композитор на свете . . .

И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

## Арнольд Шёнберг<sup>7</sup>

<...> Начиная с Трех пьес для фортепиано, соч. 11 (1909), и далее — Пяти пьес для оркестра, соч. 16 и монодрамы «Ожидание», соч. 17, Шёнберг порывает с принципом тональности. Именно отсюда ведет свое начало тот период творчества Шёнберга, когда каждое новое его произведение все более радикально освобождается от связей с музыкой прошлого. Произведения этого периода все чаще вызывают недоумение, восторги немногих ценителей и негодования со



стороны меломанов, иногда завершаемые скандалом или обструкцией в концерте. Враждебная Шёнбергу критика именует его футуристом, кубистом, выражающимся в музыке при помощи математических формул. Известный мюнхенский музыковед Вальтер Дамс, «биограф мертвых и хулигатель живых композиторов», печатно обзывает Шёнберга шарлатаном, а один резвый французский критик не нашел ничего более удачного, как сравнить Шёнберга с Алкивиадом, ради оригинальности отрубившим хвост собаке.

Решающую роль в формировании нового музыкального языка Шёнберга сыграл принцип атональности, то есть отказ от диатонического звукоряда и тонического трезвучия с его гармоническими функциями. «Достоверно известно, — пишет Альфредо Казелла, — что атональность создавалась одним-единственным композитором Арнольдом Шёнбергом, а не группой их. Он первый окончательно порвал все нити, связывавшие его творчество с идеей тональности. И начиная с того времени, уже оставшегося далеко в прошлом, этот человек неустанно шел по той же дороге и, героически борясь с непониманием современников и даже с материальными лишениями, воздвиг музыкальный памятник, являющийся одним из крупнейших творческих достижений в истории музыки. Такие произведения, как «Лунный Пьеро» или «Пять пьес для оркестра», могут при случае вызвать энтузиазм или возмущение; но — это создания, которые вне всякого сомнения не могут быть сочтены за более или менее удачный опыт новой системы музыкальной техники и требуют признания, как удивительное выражение современной эмоциональности, как музыкальный язык, который по своему совершенству может быть сравнен лишь с языком Баха, Моцарта или Шопена».

Это мнение Казеллы <...> мы привели как типичное для тех, кто видит в атональности новый тип музыкальной выразительности. Противники атональности обычно утверждают обратное: атональность есть чисто негативный принцип (то есть лишь отрицание прежних тонико-доминантовых закономерностей), а на негативном принципе построить какую бы то ни было музыку нельзя. Атональность-де устанавливает в музыке хаос, произвол, полную независимость и безотносительность двенадцати полутонов темперированной системы; поэтому атональная мелодия есть продукт механического сочетания любых тонов в любой последовательности — а всего комбинаций из двенадцати звуков может быть 479 001 600, то есть астрономическое число, и, разумеется, никакое человеческое ухо не в состоянии уловить между отдельными тонами какую-либо взаимосвязь.

Сам Шёнберг категорически возражает против такой постановки вопроса, считая ее плодом неосведомленности. Если старые тональные закономерности отмирают, как сыгравшие в свое время конструктивную роль и ныне препятствующие свободному развитию музыкальной выразительности, то это не значит, что новая музыка будет обходиться вовсе без каких бы то ни было закономерностей. Только установить эти закономерности несколько труднее, чем в обычной тональной музыке. Уже в «Учении о гармонии» Шёнберг указывал на различные возможности новых связей вместо тонико-доминантовых: на целотонную гамму как основной ряд, к которому должны быть соотнесены все остальные; или на квартовое построение аккордов вместо расположения тонов по терциям; или же, наконец, на соотнесенность к хроматической гамме — двенадцатитоновому ряду. Именно этот последний метод и положит Шёнберг в дальнейшем в основу своей системы. Притом — не только теоретически: по двенадцатитоновой системе написаны все произведения Шёнберга второй половины его творчества (начиная, примерно, с середины двадцатых опусов) и его учеников Веберна, Альбана Берга (последняя опера «Лулу»), примкнувшего к Шёнбергу Крженека («Карл V») и т. д.

В сильно схематизированном изложении суть двенадцатитоновой системы Шёнберга состоит в следующем. Для каждого музыкального произведения избирается «основной образ» или «основная форма», состоящая из двенадцати тонов хроматической гаммы, в любой, но для данного произведения в раз навсегда установленной последовательности. Это — нечто вроде основной мелодии, к которой должны быть соотнесены все остальные звучания; иными словами, двенадцатитоновый ряд является единственным материалом для композиции. В какой-то мере может быть проведена некая отдаленная аналогия между ролью двенадцатитонового звукоряда в музыке Шёнберга и ролью тональности в старой музыке. Но есть и существенная разница: тональность была всегда только системой соотнесения, упорядочивающим принципом, то есть по существу абстрактным понятием вроде понятия «рода» или «семьи»), и в каждом такте звучащей музыки была замещена каким-либо конкретным звуковым комплексом (скажем, основным трезвучием). Соотнести какой-нибудь аккорд к тональности значило установить принадлежность этого аккорда к той или другой тональности и установить все степени родства к другим представителям этой тональности. Иное дело — при двенадцатитоновой системе. Там любой звуковой комплекс не соотносится к

основному ряду из двенадцати тонов, но является как бы куском, материальной частью этого ряда в том или другом варианте. И самая соотнесенность здесь не гармонического, а мелодического порядка. Вообще двенадцатитоновая музыка в основном есть некая тематическая конструкция, и тональность в гармоническом смысле слова здесь играет побочную роль.

Задержимся еще немного на принципе основного двенадцатитонового ряда. Он и предопределяет закономерность новой музыки: при всех мутациях последовательность тонов в нем должна быть точно фиксированной (как пример, основной ряд из «Карла V» Крженека: *e—f—g—h—as—a—b—d—ges—des—es—c*). Этот ряд может подвергаться вариациям, изменяющим его вид, однако сохраняющим его структуру: обращению (точному перенесению интервальных ходов в противоположное направление, то есть вниз вместо хода вверх, и наоборот), движению ряда в обратном направлении, начиная с последней ноты мотива к первой (так называемый «кребс»), обращению «кребса», транспонировке ряда на другой начальный тон с точным сохранением рисунка «основного образа», при этом голосоведению и ритму предоставляется полная свобода.

Таким образом, количество вариантов основного ряда достаточно велико для создания обширнейшего и сложнейшего музыкального произведения.

В отношении применения двенадцатитонового принципа к гармонии главной предпосылкой является следующее положение: ни один тон из основного ряда не должен быть выделяем как более важный. Поэтому следует всячески избегать тональных аккордов и мелизмов, ибо они могут создать впечатление соотнесенности к якобы существующему основному тону. Правда, сам Шёнберг заявляет, что тональное трезвучие принципиально вовсе не исключается; однако введение консонантных аккордов в новую гармонию порождает значительные композиционно-технические трудности. Далее: «основной образ», то есть двенадцатиступенный ряд, — может быть располагаем не только по горизонтали, но и вертикально, как звуковой комплекс, как аккорд. Таким образом создаются многоэтажные аккорды, в принципе стремящиеся к одновременному совмещению всех двенадцати тонов.

В творческой практике Шёнберга принцип основного двенадцатитонового ряда появляется далеко не сразу. Мы встречаем элементы его в Пассакалье из «Лунного Пьеро» («Ночь»). Еще более отчетливо применение этого принципа в Пяти пьесах для рояля, ор. 23, в Третьем квартете, в Серенаде для семи инструментов, в фортепианной сюите.

В задачу данного краткого очерка не входит ни дальнейшее комментирование двенадцатитоновой системы Шёнберга, ни критика ее по существу. Можно было бы доказать, впрочем, что атональная гармония вовсе не является чем-то абсолютно новым и что в действительности корни ее потенциально заложены в иных возможностях тональной гармонической разработки. Кстати, и сам Шёнберг избегает употреблять термин «атональность», считая его неправильным, и предпочитает говорить о пантонализме («всетонализме») или о «принципе соотношения к основному двенадцатитоновому ряду».

Шёнберга второй половины его творческого пути обычно принято трактовать как сухого рационалиста, атомизирующего человеческое сердце и человеческие переживания, как музыкального математика, сочиняющего чуть ли не на основании лагорифмических таблиц. Это далеко не соответствует истине. Правда, Шёнберг стремится преодолеть романтизм. Он — один из немногих современных музыкантов, не разделивших культа стихийного, варварского, примитивно демонического начала в искусстве, охватившего всю послевоенную Европу в связи с гипнотическим успехом джаза и негритянских ритмов. Экстазу он склонен предпочесть строгую формулу, романтической необузданности — точные формальные границы. Двадцатые егоopusy часто производят впечатление экспериментов, разведок в неизвестной, только что открытой музыкальной территории. Многие сближают его с кубистами и конструктивистами, с их преклонением перед геометрией и техническими приборами. Впрочем, — что неоднократно отмечалось — та математическая реальность, к которой тяготеют конструктивисты, имеет весьма мало общего с той научно познанной действительностью, с которой ежедневно имеют дело настоящие математики, физики, инженеры; у представителей «левого искусства» мы наблюдаем своеобразную эстетизацию стереометрического или механического, экзотически пассивное «остранение» машины, то есть в конечном счете глубоко романтическое к ней отношение. Наукообразность конструктивизма, разумеется, лишь видимость.

От романтического плена не освободился и Шёнберг. Создатель «музыки будущего», он еще крепко связан с эстетикой прошлого. Освободившись от эпигонского воспроизведения тристановских гармоний в ранних сочинениях, Шёнберг далеко не преодолел вагнерианства в целом как общей музыкальной концепции; даже в сложнейших атональных

построениях его иной раз словно сквозь призму нескольких опрокинутых зеркал — можно усмотреть вагнеровские эмбрионы. Типичной романтически вагнеровской мыслью является и идея синтетического сочетания цвета и звука, оптики и акустики, то ли с помощью гаммы прожекторов создающих вращающийся спектр («Счастливая рука») и перекликающихся с пресловутой световой строкой партитуры скрябинского «Прометея», то ли путем импрессионистской звукоокрасочной игры гармонии-тембрами; наиболее поразительный пример в этой области — вторая и особенно третья из «Пяти пьес для оркестра», так и озаглавленная «Краски»: один и тот же аккорд появляется в разном тембровом освещении. При этом Шёнберг делает следующее характерное замечание для исполнителя: «В задачу дирижера вовсе не входит выделять в этой вещи отдельные, кажущиеся ему тематически более важными голоса или приглушать будто бы невыравненные смешанные звучности. Если один голос должен выделяться среди прочих, то он и соответствующе инструментарен . . . Поэтому его (дирижера) задача — следить, чтобы каждый инструмент в точности играл с той степенью силы, звучности, которая ему предписана: точно (субъективно) следуя за обозначениями в партии своего инструмента, а не подчиняя себя (объективно) общей звучности оркестра в целом».

Так, противоречиво сочетая элементы импрессионизма, экспрессионизма и конструктивизма, раздваиваясь между «стихийно-бессознательным» началом и математической логикой, между изощренно детальным изображением эмоциональной жизни и внепсихологическим формальным музицированием, встает перед нами творческий образ одного из крупнейших композиторов Запада. Шёнберг — ярчайший выразитель того идеологического кризиса, который переживает сейчас мелкобуржуазная интеллигенция Европы. Субъективно презирая капиталистическую действительность и в то же время не будучи в силах с ней порвать, Шёнберг то замыкается в фантасмагории вымышленных «висячих садов», используя независимость искусства от жизни, то проповедует страдание и индивидуальный моральный подвиг на манер воскрешающих «религию человеческого духа» экспрессионистов послеверсальской Германии. Очень показательны его последние сочинения: драма «Библейский путь» и текст для оперы «Моисей и Аарон». В первой главный герой Макс Арунс ведет евреев в некую Аммонгею, африканскую страну, дабы основать там новую Палестину. Но когда цель почти достигнута, Арунс терпит моральную катастрофу, осознав свое собственное человеческое несовершенство и разочаро-

вавшись в пригодности себя для миссии пророка-сиониста, и ищет мученической смерти. Вторая драма как бы расщепляет героя первой — вышеупомянутого Макса Арунса — на две личности, находящиеся в вечной метафизической вражде: Моисей — мысль, Аарон — слово; Аарон создает золотого тельца, вокруг которого в дикой оргии пляшет человечество. Моисей же, по мысли автора, должен воплотить человеческий гений, дух пытливости и искания. В такой наивной метафизической форме, не без примеси иудаизма и сионизма, возвращается Шёнберг к общим проблемам мировоззрения.

## О музыкальных формах в моей опере «Воццек»<sup>8</sup>

Прошло уже десять лет с того времени, как я начал сочинять «Воццека»; так много написано об этом, что едва ли я могу сказать что-нибудь не позаимствовав у моих критиков. Но я хотел бы исправить ошибку, которая возникла в 1925 году вскоре после исполнения оперы и с тех пор широко распространилась.

Я никогда не ставил себе задачу реформировать структуру оперы через посредство «Воццека». Ни приступая к этой работе, ни завершая ее, я не считал ее образцом для будущих сочинений композиторов. Я никогда не предполагал, что «Воццек» должен служить основанием какой-то школы.

Я просто хотел написать хорошую музыку, пересказать музыкальным языком содержание бессмертной драмы Георга Бюхнера, переложить на музыку ее поэтические идеи. Помимо того, когда я решил написать оперу, то в отношении техники композиции у меня было единственное намерение: дать театру то, что принадлежит театру. Музыка должна быть такой, чтобы она все время выполняла свое назначение, то есть служила действию. Даже больше, музыка должна быть готова выполнять все, что требуется для реальности сценического действия. Задача композитора заключается в решении задач, стоящих перед идеальным режиссером-постановщиком. С другой стороны, эта цель не должна препятствовать развитию музыки как единого целого, абсолютного, чисто музыкального. Ничто внешнее не должно вмешиваться в ее индивидуальное существование.

То, что я достиг этой цели, используя более или менее старинные музыкальные формы (а критики считали это самой явной реформой оперного творчества), было естественным следствием моего метода. Прежде всего необходимо было выбрать для либретто то, что нужно, из двадцати пяти во многом фрагментарных, разбросанных сцен у Бюхнера. Были исключены повторы, не требующие музыкального воплощения. В конце концов сцены были сведены воедино и разбиты на акты. Поэтому задача сделалась более музыкальной, чем литературной, и надо было решить ее по за-

конам музыкальной композиции, а не по правилам драматургии.

Трудно было сформировать выбранные мною пятнадцать сцен так, чтобы при всем их различии каждая сохраняла свою музыкальную связность и индивидуальность и в то же время следовала обычному методу развития, свойственному литературному содержанию. Как бы ни была богата структурно музыка, как бы удачно ни подходила она к драматическим событиям, — последовательность музыкальных эпизодов, подчиненных только логике сценического действия, неизбежно привела бы к монотонности. Следствием этого была бы скука — при целом ряде формально написанных антрактов, представляющих собой иллюстративную музыку, а скуке, конечно, нет места в театре.

Я подчинился необходимости написать музыку для каждой сцены и каждого сопровождающего ее антракта — прелюдии, постлюдии, связующие звенья или интерлюдии, как это и следовало сделать. Обязательно надо было использовать все важное для создания индивидуальной характеристики, с одной стороны, и связности — с другой. Отсюда столь много обсуждавшееся использование как старых, так и новых музыкальных форм и их применение в чистой музыке.

Появление таких форм в опере было до известной степени необычно, даже ново. Тем не менее новизна, отход от обычного пути не были моим сознательным намерением. Я должен отказаться от звания реформатора оперы посредством таких нововведений, хотя и не собираюсь этим умалить свой труд, поскольку много лучше могут сделать это другие, не знающие его так же хорошо, как я.

Я считаю моей особенной удачей следующее. Ни один из слушателей, как бы хорошо он ни был осведомлен о музыкальной форме этой оперы, о точности и логичности ее построения, ни один с момента поднятия занавеса и до окончательного его закрытия не обращает никакого внимания на различные фуги, инвенции, сюиты, сонатные формы, вариации и пассакальи, о которых так много написано. Никто не замечает ничего, кроме большого социального значения оперы, далеко превосходящего личную судьбу Воццека. Это, я считаю, и есть мое достижение.



## Об Альбане Берге<sup>9</sup>

<...> Некоторые исследователи сомневаются в том, насколько искренне Альбан Берг примыкал к ложно именуемой «атональной музыке»; ссылаются при этом на то, что он в своих ранних произведениях следовал абсолютно тональному языку, а позднее во многих местах своих сочинений вновь возвращался к тональности. Приписывают моему дьявольскому влиянию то, что он, вопреки своей натуре, был принужден писать в «атональном» стиле. Моя дьявольская сила! Как бы она мне пригодилась, если бы я узнал своевременно о том, что обладаю ею! <...>

Но вернемся к технической стороне вопроса: известно (я надеюсь!), что и я до «атональной» музыки писал чисто тональную — например, в моей Камерной симфонии, а в молодые годы сочинял романсы à la Брамс; а до этого à la Шуберт, а еще раньше, когда я знал только скрипичную литературу, à la Виотти, Берио и ... Синжели!<sup>10</sup> Какая же дьявольская сила привела меня к «атонализму»? Ведь я тоже в юности писал простейшую, «естественнейшую» музыку?..

Не знаю, известно ли, что Альбан однажды ответил мне, когда мы говорили о смещении тонально определенных групп в свободном стиле. Он сказал, что в качестве драматического композитора не мыслит возможным полный отказ от контрастных характеристик с помощью мажора и минора. Хотя мне никогда не приходилось в моих сценических произведениях сталкиваться с подобной проблемой, я нашел такое объяснение совершенно закономерным <...>

Уже в ранних композициях Берга, как ни были они неловки, можно заметить следующее. Во-первых, что музыка была для него языком, на котором он изъяснялся; и во-вторых, что в ней была заключена захватывающая сила теплого чувства. Ему едва минуло тогда восемнадцать лет, это было давно, и я не могу сказать, признал ли я уже тогда его оригинальность. Заниматься с ним было одно удовольствие. Он проявлял прилежание, усердие и делал все наилучшим образом. И он был, как все одаренные молодые люди той эпохи, весь пропитан музыкой, жил в музыке. Он посещал и знал все оперы и концерты, играл дома в четыре руки на рояле, скоро научился читать партитуру, легко во-

одушевлялся, был не критичен, но чувствителен к старой и новой красоте, будь то музыка, литература, живопись, изобразительное искусство, театр или опера. Я мог с ним заниматься контрапунктом как с не многими из моих учеников. И в связи с этим я хотел бы упомянуть пятиголосную двойную фугу для Струнного квинтета, которая была полна разных ухищрений, но я уже тогда знал, что я могу ему доверить. Когда фуга была готова, я предложил ему дописать к ней еще один сопровождающий голос для фортепиано в стиле *continuo*, что он не только блестяще выполнил, но сумел еще добавить многочисленные дьявольские штучки. Последующие занятия по композиции протекали без труда и гладко до сонаты включительно. Но затем возникли проблемы, которых мы тогда оба не понимали. Теперь мне это ясно: у Альбана, который очень интенсивно занимался современной музыкой, Малером, Штраусом, быть может даже незнакомым мне Дебюсси и, несомненно, моими сочинениями, — естественно, возникло страстное желание не писать больше в классических формах, гармониях, мелодических оборотах с соответственной схемой сопровождения, а высказываться в соответствии со своей развившейся индивидуальностью и в подобающей времени манере. Тогда наступила заминка в его творчестве. Я не могу больше вспомнить, над чем он после этого работал; об этом могут сообщить более точно другие. Одно только несомненно, что его Струнный квартет невероятно поразил меня насыщенностью и непринужденностью музыкального языка, силой и верностью передачи, тщательной разработкой и значительной оригинальностью.

Это было в то время, когда я переселился в Берлин (1911) и он был предоставлен самому себе. Что он был достаточно далек, он это доказал!

Затем мы некоторое время встречались относительно редко, так как Берг испытывал тогда отвращение к путешествиям, которое позже он полностью преодолел.

Весьма показательна для Берга была его совестливость и отходчивость. Все, за что он брался, он исполнял с удручающей точностью, основательно изучая и испытывая вдоль и поперек. Какую ценность при этом имела его деятельность в «Обществе частных музыкальных исполнений»<sup>11</sup> можно легко себе представить.

К тому же он был самым верным и любящим другом. Его изобретательность в том случае, когда он хотел доставить радость, была неистощима и стояла на одном уровне с интенсивностью его творческого дара, подтверждая то, что я говорил о себе и что, возможно, подходит всякому,

кто над собой работает. Я говорил: «Сочиняю ли я, занимаюсь ли живописью, переплетаю книги, занимаюсь греблей, плаванием, все равно. Я все должен делать с равным рвением и увлечением». То же самое Берг и Веберн, и, вероятно, это и объединяет нас, потому-то мы так близки друг другу.

Мне хотелось бы иметь время, чтобы обстоятельно рассказать о его творчестве. Большая часть известна мне только по нотам. Я слышал (наряду с ранними сочинениями) «Воццека», «Лирическую сюиту», Камерный концерт и в очень несовершенной записи Концерт для скрипки. Об этом последнем я хотел бы только сказать, что он напомнил мне горестное выражение лица Берга, охваченного дружеским участием. Как легко было вызвать в нем это чувство. У меня часто создавалось впечатление, что он наперед пережил то, что пришлось переживать его близким, как если бы он страдал вместе с ними, когда они страдали; известие об этом не было для него неожиданным, но наоборот, как бы открывало старые раны, раны, которые он своим сочувствием сам себе причинял. «Посвящается памяти ангела»<sup>12</sup> — Этот ребенок был для него ангелом раньше, чем стал им для других. Ибо этот ангел жил в его душе.

ИГОРЬ ГЛЕБОВ (Б. В. АСАФЬЕВ)

### «Воцтек» Альбана Берга<sup>13</sup>

«Воцтек» Альбана Берга — самая организованная и рационалистически оправданная по своей конструкции опера современного урбанистического искусства. Но ощущения от ее музыки — стройной и нервной, умной и страстной, глубоко захватывающей, а в третьем акте завораживающей и как бы обволакивающей — эмоционально-стихийного порядка. И потому хочется говорить о «Воцтеке» не в ритме мерного анализа и не в виде дающей окончательные выводы и цельной статьи, а попытаться охватить все существенное путем отдельных замечаний, выросших в процессе изучения этой правдивейшей музыкальной драмы, а также среди первых сильных впечатлений и среди наблюдений во время репети-

ций, словом — под непосредственным воздействием звучащей музыки.

Уже оркестр «Воцшека» — это новообразование, выросшее из сложного синтеза нескольких течений. Вагнеровские массивные звучания растворены в шёнберговской ткани; с другой стороны, слышатся влияния французского импрессионистского инструментализма и, наконец, громадное значение получают принципы линейно-симфонического стиля, идущие от современного все растущего опыта камерно-оркестровых ансамблей. В этом стиле характерной чертой является тенденция к раскрепощению каждого инструмента как самостоятельного организма от оков гомофонии и нивелирующего голоса аккордового письма, а конечной целью будет создание оркестра-коллектива. Коллектива не только во внешнем смысле, а во внутренне-музыкальном: каждый голос индивидуализируется, но индивидуализируется не с тем, чтобы вносить в ткань анархическое разложение, а с тем чтобы своими характерными свойствами содействовать максимальной выразительности целого. Подчинение основано не на подавлении индивидуальных особенностей голоса-инструмента, а на равном уважении к ним и на стремлении строить музыку исходя из конкретных выразительных свойств, присущих данному, в каждом отдельном задании иному по составу инструментальному ансамблю. Эта же идея создает в опере оркестр гибкий и чуткий, эмоционально-отзывчивый и драматически-подвижный, симфонически богатый, но не самостоятельный симфонически настолько, чтобы давить собою слово и человеческие голоса — носителей драматического действия — и загромождать в театре все, что составляет театр: зримое, заполненное явлениями, пространство, стихийными интонациями инструментальной музыки.

Альбан Берг пользуется в «Воцшеке» не исключительно только ансамблевой оркестровой звучностью\* и «приспособляет», сообразно драматическим ситуациям, «оркестры» различных стилей; но в основе-то всей инструментовки оперы, в силу характера и форм самой музыки, все-таки лежит современная оркестровая фактура. Отсюда — совершенно особенная, почти новая в опере звучность: больше чем когда-

---

\* Не надо думать, будто идея создания нового оркестра из только что указанных ансамблевых предпосылок требует непременно лишь ограниченного по составу камерного оркестра. Ничего подобного. В принципе такой оркестр может быть доведен до очень большого состава, но характер его звучности и функции каждого инструмента — совсем иные, чем, скажем, в оркестрах Вагнера и Р. Штрауса (не всего).

либо оркестр живет не своей, предопределенной уже с увертюры, жизнью, а жизнью сцены и действующих лиц драмы, их переживаниями и их реакциями на жизненные раздражения. Лишь в каждом из связующих пятнадцать эпизодов действия оркестровых интермеццо симфоническая инструментальная стихия вырывается на волю и самостоятельно, сильно и ярко, синтезирует события. Оркестр Вагнера и Шёнберга и оркестр Бизе и Дебюсси проведены сквозь призму современной нервно-обостренной психики: в конце концов, оркестр «Воццека» — чуткий аккомпаниатор жизни даже там, где он интонирует самостоятельно.

Музыкальная драма «Воцек» почти не знает песни и песенности. Природа — нечто ей чуждое и непонятное, неорганизованное, страшное и враждебное: так звучит музыка в этой опере, когда соприкасается с «загородом», когда она по ходу действия передает настроения, обусловленные соприкосновением «уличного» человека со стихией, чуждой урбанистической культуре. Андреас, приятель Воццека, очутившись лицом к лицу с природой, поет песню не как естественное проявление романтического чувства, а чтобы прогнать страх и жуть. Природа и город — глубоко контрастны в «Воццеке». Во второй картине первого акта этот контраст устанавливается в атмосфере мрачных предчувствий и кошмарной оторопи, а в двух потрясающе выразительных и драматически-ярких картинах третьего акта — это сцены убийства Марии и гибели Воццека — «музыка окружающей природы» охватывает душу горожан как густой непроницаемый холодный туман, в котором трудно дышать и нельзя двигаться.

Песенной стихии нет и в вокальных партиях «Воццека» за немногими исключениями. Андреас поет в поле, чтобы заглушить страх, или же, пьяный, в кабаке залихватски интонирует грубый куплет. Подмастерья дико воют, солдаты стонут во сне, военная музыка выкрикивает пошлый марш, медленный, плачущий, или же развратно-кружащийся вальс «облепляет» своей чувственной мелодией, а не радуется привольностью напева: все это — проявления урбанистического задохнувшегося мелоса. Только материнский инстинкт вызывает в Марии столь же инстинктивное влечение к простодушной наивной песне в виде мимолетной колыбельной да дети в страшной по своей драматической ситуации последней картине напевают, играя, обрывок уличной ребячьей мелодии.

В «Воццеке» господствует остро отточенная декламация, гибко следующая изгибам нервно возбужденной человеческой речи и интонациям от мольбы и стога до предсмертного крика. Декламация в ее различных оттенках и составляет руководящий рисунок вокальной ткани всей оперы. Рисунок прихотливый, капризный и крайне подвижной. Его линии — то напряженно извилистые, то ломкие, то резко стремительные. Как в «Гадибуке»<sup>14</sup>, так и здесь, в «Воццеке», переходы и грани между бытовым говором, возбужденной речью и пением настолько стерты и сглажены, что бывают с трудом уловимы. Перед композитором громкая сфера эмоционально-речевых интонаций. Подчеркивая в них музыкальные элементы, он незаметно превращает их в мелодические линии и, обратно, в мелодической напевной сфере добивается, акцентируя отдельные ноты, нервного возбуждения и драматического пафоса и, тем самым, вновь превращает песенную волну в зигзагообразную речитативную линию. Оркестр симфонизирует декламационный рисунок, обволакивая его инструментальными подголосками, параллельными или выющимися подобно плющу новыми ритмически капризными линиями, гармониями и орнаментами. Изменчивые и прихотливые тембры окутывают возбужденную музыкальную речь действующих лиц, а строгие и суровые контуры старинных танцевальных форм и форм имитационно-канонического стиля дисциплинируют и ритмуют вызванный к жизни драмой Бюхнера ток напряженно-эмоциональной музыки. Симфоническое развитие всегда идет по линии максимальной выразительности, вне уклонов в сторону и без внешней иллюстрационности. Кажущиеся эпизоды органически связаны с зерном драмы и служат к ее углублению и заострению.

Первое впечатление от эмоционально-возбужденной и натуралистически-экспрессивной музыки «Воццека» — впечатление пугающей новизны и чуть ли не эксперимента. Сила убедительности, глубина и выразительность музыки нарастают от картины к картине и от акта к акту. Сцены в кабаке и в казарме, конец второго и весь третий акт безоговорочно захватывают слушателя правдивостью и серьезностью выражения. Тут каждому непосредственному слушателю, не зараженному музыкальными предрассудками, нет никакого дела до тех средств, новых или старых, которыми композитор добивается колоссального воздействия. Музыка живет и дышит, передает переживания и ощущения, конкретно заставляет почувствовать и испытать все происходящее. Она ничего не изображает. Она даже не выражает, она сама стано-

вится дыханием, движением, жестами, эмоциями и душевной борьбой. Здесь композитор «Воццека» достигает потрясающей глубины, правды и естественности художественно оформленными, но натуралистическими по впечатлению приемами воздействия. Здесь он идет по пути своего учителя Шёнберга, который однажды, на одном из уклонов своего симфонизма, впервые с гениальной проницательностью раскрыл новую страницу: в третьей из его «Пяти пьес для оркестра», ор. 16, музыка становится жизненным процессом, окончательно теряя грубо овеществленные формы и схематические очертания. Она дышит как живое существо.

Таким образом, стремление к подобного рода «дематериализации» вовсе не означает погружения в абстрактные выдумки. Наоборот, это лишь отказ от всяких попользований изображать музыкой статику явлений — то, что принадлежит изобразительным искусствам, — и сосредоточение ее выразительных возможностей на воплощении ощущаемых человеком жизненных процессов в музыкальном движении. Если угодно, — это возрождение психологического натурализма, но в новом конструктивном облике: в форме симфонической драмы, в которой действие разворачивается как процесс превращенных в музыку жизнеощущений или реакций нашего сознания на внешний мир.

Драма Воццека — его поведение в различных жизненных обстоятельствах и столкновениях, без всякой идеализации «героя». К этому процессу разными путями шли и его предшественники Вагнер в «Тристане», Дебюсси в «Пеллеасе» и даже Бизе, при всем его чисто французском стремлении к пластически точным «танцевальным» ритмам и телесной изобразительности за счет симфонизации душевных процессов. Но, впрочем, и такой «облик» музыки, интонирование страстных выразительных телодвижений и воплощение мускульной энергии, не чужд творчеству Альбана Берга.

Строго говоря, музыка Берга в «Воццеке» не оригинальна в смысле какой-либо особенной новизны материала и «левизны» приемов его обработки. Сквозь призму методов Шёнберга проводятся лучшие завоевания германской и романской психологической музыкальной драмы XIX столетия, но с окончательным удалением каких бы то ни было признаков салонного лиризма и романса. Мышление преобладает над непосредственностью воображения и фантазии, интеллект побеждает то, что было принято называть творческим вдохновением, — подсознательные процессы художественного перевоплощения ощущений в образы. На каждом почти

шагу музыки «Воццека» можно вскрыть «лабораторную работу» интеллекта композитора, разобрать конструкцию и точно установить «качество» фактуры, причины, вызывающие тот или иной эффект и функциональную связь элементов. Словом, ощущая каждый музыкальный момент как «интонационную реакцию», всегда можно параллельно установить действующие силы и составы этой реакции, как в любом органическом явлении материального мира. В данном отношении я не знаю иной современной оперы (среди немногих ценнейших) более понятной и более рационалистически обоснованной. Композитор, казалось бы, связал себя по рукам и по ногам. В сравнении с ним Вагнер — вольный жаворонок в небе. А в итоге — нет более страстной, эмоционально-правдивой и глубоко впечатляющей современной музыкальной драмы, чем «Воцтек». Настолько органичен и тесен союз мысли с питающими ее жизненными соками и бурным чувственным темпераментом.

Простой, нервный и чувствительный человек — не бог, не герой, не «отмеченные судьбой» великий царь или полководец, не романтический авантюрист и не фальшивый оперный любовник — становится объектом музыкальной драмы. Воцтек как личность погружен в стоящее болото бессмысленно прозябающей мещанской среды немецкого мелкого городка. Среда его создала, но в силу того что его организм оказался более чутким и болезненно-нервно реагирующим на окружающий его быт и на охватившую его страсть, среда же его и губит в лице более сильного и тупого Тамбурмажора — с одной стороны, в образе двух бесплодно резонерствующих Доктора и Капитана — с другой, и, наконец, под воздействием грубой и чувственно-жадной ревности к любовнице, в сущности ни в чем не повинной женщине, инстинкт которой в равной мере возбуждает в ней материнское чувство и страстное влечение к сильному и здоровому хвостуну и насильнику.

Характеры Воццека и Марии — центрально-контрастные в драме. Они великолепно удались композитору. Перед нами — живые люди, полный облик которых до деталей воплощен в музыке. Все оттенки жизнеощущений, внутренний душевный мир и внешнее поведение, чувствования и жесты — все симфонизировано музыкой с подавляющей выразительностью. Великолепен в своей животной цельности Тамбурмажор, соперник Воццека, Резонеры Капитан и Доктор — фигуры гротескного порядка и потому несколько одно-сторонни, то есть у каждого из них подчеркнуто одно осо-



бенно его характеризующее свойство. У Доктора — слепое и тупое чванство самовлюбленного филистера, считающего себя гением науки; у Капитана — также самовлюбленного — трусливая и болтливая натура, петушиный задор мелкого эгоиста и склонность к наставничеству. Диалог Капитана и Доктора — изумительный образец современного мастерства в области выразительной музыкальной речи. Это не столько, впрочем, живая речь, сколько рационалистически обоснованная декламация, бездушный пафос которой великолепно передает внутреннюю пустоту собеседников. А между тем случайно и ради красного словца брошенный Капитаном и расцветенный Доктором намек раздувает пламя ревности в мозгу Воццека и пробуждает в нем зверя.

Помимо этих главных участников драмы не меньшей колоритностью и меткостью характеристик выделяются лица, эпизодически входящие в действие. Приятель Воццека Андрес, беспечный, наивный и трусоватый парень, живет в музыке благодаря немногим, но острым и рельефным моментам (например, его песенка в кабаке). Поразительно ярко и правдиво очерчены фигуры двух пьяных подмастерьев, в особенности второго из них, философствующего о человеческой душе и о смысле мироздания в меланхолическом и вместе с тем патетически выпрепленным тоне. Импрессионистски-сочно и на грани дерзкого натурализма лучших страниц Золя построена, вообще, вся сцена в кабаке, где выступают только что упомянутые выпуклые персонажи. Подмастерья, солдаты, парни, девки — вся эта гулящая масса горожан, ищущая в смраде и душном угарном веселье мимолетного забвения от повседневного гнета забот и подневольной работы, никогда еще не находила в оперной музыке столь смелого и правдивого воплощения. В сравнении с таким современным жанром бытовые сцены в «Мейстерзингерах», казавшиеся вершиной достижений художественного реализма, — лишь уютная и красивая историческая панорама.

Развертывание музыкального действия в «Воццеке», а вместе с тем и нарастание его, следует классической схеме: завязка (первый акт), развитие и вершина (второй акт, причем высшей точкой является сцена Марии и Воццека и слова Марии: «Лучше ножом в бок пырни», — вонзающиеся в мозг Воццека), и, наконец, — трагическая развязка (третий акт), с заключительной «идиллической» сценой детей. Поэтому в музыкальном отношении труднее всего воспринимаются некоторые сцены первого акта, где преобладает диа-

лог без действия и где вырисовываются основные предпосылки и мотивы, ситуации и характеры. Заключительная сцена первого акта (Мария после отчаянной борьбы отдается Тамбурмажору) сразу же заостряет действие, с этого момента драма цепко захватывает слушателя своим стихийно растущим напряженным развитием вплоть до конца. Пятнадцать эпизодов, на которые делится опера, не мельчат и не дробят действия в силу строго последовательной музыкально-конструктивной спаянности их и благодаря непрерывно усиливающемуся эмоционально симфоническому воздействию.

«Воцек» — пока предел музыкально-драматической выразительности в западноевропейской опере. Сила, острота и дерзкая правда этой музыки свидетельствуют о страшном нервном потрясении и о беспокойстве за человека и культуру, охвативших сознание лучших и выдающихся творческих умов. Музыка почти всегда бывает верным и чутким барометром. За «Воцек» — или новая катастрофа, кровь, страдания и закат культуры, или же восходы новой культуры, призыв к успокоению, к вере в могущество жизни и к упорному энергичному труду в обновленном общественном строе. Середины нет. Немыслимо примириться с тем животнов-губым и жестоким существованием и с теми мучениями и унижениями человеческой личности, которые нашли свое отражение в жутком зеркале эпохи — в музыке «Воцека», правдивейшем документе современности. В простой житейской и будничной драме под воздействием музыкальной рационально организованной стихии здесь обнаружили и беспощадная борьба за существование, и все отрицательные и отвратительные стороны европейского урбанизма, и не менее жестокий и сильный инстинкт, чем голод, — инстинкт пола, превращенный буржуазной цивилизацией в мутный поток ревнивого и мучительного сладострастия. Музыка современности не могла пройти мимо всего этого, ибо не может она стать внежизненным, «искусственным» искусством чистой красоты и покойного созерцания, как того многие от нее требуют. Можно ли ее винить за ее правду и избегать ее, прячась в музыке увеселяющей и беззаботной?

## Путь к двенадцатитоновой композиции<sup>15</sup>

Заглавие, которое Вы читаете, принадлежит не мне. Оно принадлежит Шёнбергу. Дело происходило так: я должен был сегодня выступать в Мондзее на эту тему и посоветовался с Шёнбергом, как мне назвать подобный доклад. Он предложил: «Путь к двенадцатитоновой композиции». Прежде всего мы должны знать, что это значит: «Композиция в двенадцати тонах» <...>. Эту музыку обозначают страшным словом «атональная музыка». Шёнберг немало веселился по этому поводу, ибо «атональный» означает «беззвучный», но это бессмыслица. Подразумевается музыка, которая не придерживается определенной тональности. Чего же мы лишились при этом? Исчезла тональность. До сих пор тональность была важнейшим средством для установления взаимосвязей. Из достижения прошлого исчезла лишь она одна, все остальное осталось. Попытаемся проследить далее эту историю.

Что такое музыка? Музыка — это язык. Человек хочет на этом языке выражать свои мысли; но не такие мысли, которые передаются понятиями, а музыкальные мысли <...>.

Человек не может существовать иначе, чем в том, в чем он себя выражает. Музыка делает это в отношении музыкальных мыслей. Я хочу что-то сказать, и, само собой разумеется, я стремлюсь выразить свою мысль так, чтобы ее поняли другие. Шёнберг употребляет замечательное слово «ясность» (оно постоянно встречается у Гёте). Ясность вообще — высший закон. В ней должна быть взаимосвязь. Необходимо найти средства к этому. Все явления, известные в обычной жизни, должны найти себе применение в произведении искусства. Искали средства для того, чтобы придать музыкальной мысли возможно более ясный образ. Одним из таких средств в течение веков (с XVII века) была тональность. Со времени Баха различают мажорный и минорный лад. Этой стадии предшествовали церковные лады, семь определенных ладов, из которых остались в употреблении только два. Из них выросли внетональные ряды: наша новая двенадцатитоновая система.

Вернемся опять к тональности: она была необычайно важным формообразующим средством для создания взаимосвязи.

В чем состояла эта взаимосвязь? В том, что одна часть была написана в какой-либо одной тональности. Это была главная тональность, выбранная для пьесы, и совершенно естественно, что композитор стремился выявить эту тональность наиболее ясно. Этой части был присущ основной колорит, который сохранялся, от которого отклонялись, но к которому возвращались снова. Он постоянно повторялся и благодаря этому доминировал. Главная тональность звучала в экспозиции, в разработке, в репризе и прочее. Чтобы этот основной тон особенно ясно выкристаллизовать, создавались заключительные части, в которых опять появлялся основной тон. Я должен постоянно обращаться к таким вещам, потому что речь идет о том, что исчезло. На смену должно было прийти что-то, что внесло бы порядок в эти явления. Существовало два пути, которые неизбежно приводили к двенадцатитоновой композиции: но не только это обстоятельство было причиной исчезновения тональности и обращения к новой основе. Нет! Кроме того, существовало еще другое, важнейшее, но что это такое, я пока не могу выразить одним-единственным словом. Канонические, контрапунктические формы, тематическая разработка могут установить многочисленные взаимосвязи в произведении, и в них следует искать — если мы хотим оглянуться на предшественников, — что еще осталось от прошлого в двенадцатитоновой технике.

Самым великолепным примером тому является Иоганн Себастиан Бах, который в конце своей жизни написал «Искусство фуги». Это произведение содержит массу аналогий совершенно абстрактного характера, это абстрактнейшая музыка из всего, что мы знаем. (Быть может, мы все на пути к тому, чтобы писать так абстрактно.) Тем не менее здесь еще сохраняется тональность, но уже можно встретить вещи, которые ведут к тому, что является важнейшим в додекафонной композиции, а именно — подмена тональности<sup>16</sup>.

То, о чем я вам здесь рассказываю, это в сущности моя жизнь. Весь этот переворот начался тогда, когда я начал сочинять. Особенно актуальной стала эта проблема ко времени моих занятий у Шёнберга. С тех пор прошло уже четверть века.

Попробуем точно установить, каким образом вдруг исчезла тональность и как возникли первые ростки нового, когда Шёнберг наконец интуитивно нашел возможность внести порядок в совершавшееся. Это произошло около 1908 года, когда вышли в свет его фортепианные пьесы op. 11. Это были первые «атональные» произведения. Первое же произведение Шёнберга, написанное по двенадцатитоновой системе, появилось в 1922 году. С 1908 по 1922 год было междуцарствие:

четырнадцать лет, почти полтора десятилетия длилась эта стадия. Но уже весной 1917 года — Шёнберг жил тогда на Глориеттгассе, а я поблизости — я пришел к нему в один прекрасный полдень, чтобы сообщить, что прочел в какой-то газете, где можно раздобыть некоторые средства к существованию. Он объявил мне, что «находится на пути к совершенно новым открытиям». Больше он мне тогда ничего не сказал, и я ломал себе голову: «Что это, бога ради, может значить?» (В эскизах «Лестницы Иакова» можно встретить первые ростки этой новой музыки.)

Я думаю, будет вполне целесообразно поговорить о последней стадии тональной музыки. Первую брешь мы находим в сонатной форме, где из главной тональности вырастает переход в другую тональность. Таким образом главный тон иногда оказывается оттесненным в сторону. И затем, в кадансе. Что такое каданс? Стремление оградить тональность от всего, что может ее нарушить. Но всегда стремились кадансы писать возможно своеобразнее и это приводило, в конечном итоге, к подрыву тональности. Первоначально подводили заключение всегда к основному тону; но постепенно стали заходить так далеко, что в конце концов не видели необходимости действительно опять возвращаться в основной тон. Первоначально, конечно, полагали: «Вот, я дома — теперь я выхожу — смотрю туда, сюда — при этом открываются возможности к обширнейшим отклонениям — пока я, наконец, снова не окажусь дома». Благодаря тому что кадансы становились все богаче и вместо аккордов IV, V и I ступеней все чаще и больше применялись их заменители, которых, в свою очередь, альтерировали, произошел взрыв тональности. Заменители становились все самостоятельней. Была предоставлена возможность то там, то здесь перейти в другую тональность (Когда переходили от белых к черным клавишам, то спрашивали себя: «Ага, должен ли я опять спустаться вниз?») Заменители стали настолько преобладать, что исчезла необходимость возвращаться в главный тон. К этой стадии тонального развития относятся все сочинения Шёнберга, а также Берга и мои, написанные до 1908 года.

Куда следовало идти и нужно ли вообще возвращаться назад, к обстоятельствам, созданным традиционной гармонией? Такие соображения привели нас к выводу: «Мы не хотим больше этих правил, наше ухо удовлетворено и без тональности». Созрело время для исчезновения тональности. Это была, разумеется, упорная борьба, приходилось преодолевать ущемления ужаснейшего рода — страх: «А возможно ли это»? И так случилось, что постепенно твердо и осознанно мы пришли к созданию пьес, лишенных определенного тона.

Перед вами выступает человек, который прошел через все это в борьбе. Все эти события свершались стремительно одно за другим, объединяясь для нас интуитивно и неосознанно. И никогда еще в музыке не оказывалось такого сопротивления свершающемуся, как в данном случае. Конечно, совершенно бессмысленно объяснять все это «социальными» процессами. Почему люди этого не понимают? Нами был сделан толчок, который должен был быть сделан, такой толчок, которого никогда не было. Нам приходилось с каждым сочинением идти куда-то дальше — каждое произведение было иным, в нем было что-то новое. Посмотрите на Шёнберга! Макс Рeger, конечно, тоже менялся, как меняется человек, развиваясь от пятнадцати лет к сорока годам жизни; но это не были стилистические изменения, у него в одном и том же стиле написано пятьдесят разных сочинений. Для нас же невозможно что-либо повторить. Как выразительно замечает Шёнберг: «Это все равно как если бы я написал оперу в стиле «Песен Гурре»?

Как могут хотеть люди следовать за нами? Это, понятно, трудно. Бетховен и Вагнер были также революционерами и также были непоняты<sup>17</sup>, ибо ввели в музыку колоссальные стилистические изменения.

Я пытался сделать вам понятной эту стадию развития музыки и убедить вас в том, что как спелый плод падает с дерева, так и музыка просто-напросто отказалась от формального принципа тональности.

ВИЛЬГЕЛЬМ ФУРТВЕНГЛЕР

## Письмо к Линтону<sup>18</sup>

Кларан, 1 июля 1954.

Дорогой г-н Линтон,  
лучшее и самое первое сочинение Шёнберга — «Просветленная ночь». Уже в «Пеллеасе и Мелизанде» ощущается непрочность его дарования.

Шёнберг — законодатель в том смысле, что он впервые поставил вопрос: не «как я сочиняю свои вещи», но «как я творю», то есть главный акцент падает не на произведение как вместилище некоего переживания вообще, входящего в историю, но на функцию творчества как такового, независи-

мо от произведения. Этим объясняется, почему в дальнейшем совсем не появляются значительные произведения, но так много композиторов. В современной музыке утвердился и получил широкое распространение известный критерий — «как я сочиняю», обусловивший то, что современная музыка перестала быть необходимостью, а стала лишь игрой мысли. Дело не в том чтобы композитор сам создавал себе правила игры, которым он следует, но чтобы правила, уважаемые законы, которые он соблюдает, являлись правилами его времени, человечества, его окружающего, к которому обращена его речь. Тональность это организующая система, которую все понимают и которая у нас в крови. Вспомните хотя бы как поют японцы или маленькие дети?

Всякая искусственно созданная система, будь то двенадцатитоновая композиция или другая метода, в моих глазах просто смешна. То обстоятельство, что сочинения Бетховена, Вагнера и т. п. на первых порах тоже были не поняты, является только кажущейся аналогией с Шёнбергом и его сподвижниками. В 1830 году, три года спустя после смерти Бетховена, в лейпцигской «Allgemeine Zeitung» была помещена такая критическая статья Рохлица о последних квартетах Бетховена, лучше которой невозможно написать и в наши дни. В то же время я, знающий музыку всех эпох, должен признать вместе с Малером, Клемперером, Тосканини и другими, что я ничего не понимаю в сочинениях Шёнберга. Здесь мы имеем дело с феноменом совершенно иного рода и необходимо освободиться от мнимых аналогий, которые вносят большую путаницу.

То, что именно Стравинский принял всерьез серийную музыку, меня не удивляет. Он также принадлежит к числу тех, для кого вопрос «как я сочиняю» важнее того «что я сочиняю». Он начинал, правда, иначе, чем Шёнберг, но его позиция в отношении прошлого, позиция холодно иронизирующей личности, мне отвратительна, Шёнберг мне гораздо милее.

Я лично держусь такого мнения, что мелодия, в старом понимании этого слова, не только не устарела, но никогда не устареет, пока существует музыка.

То, что развитие музыки шло гораздо быстрее, чем развитие других искусств, и протекало «радикальнее», связано с тем, что музыка черпает только из самой себя, не имея никакого ощутимого подобия себе в мире. Поэтому она исчерпывает свои возможности быстрее, но такая ограниченность возможностей существует только до известной степени. В будущем вообще исчезнет особый цех композиторов, занимающихся ремесленным, производственным творчеством. Однако

и в прежние времена, если внимательно присмотреться, такой цех не имел большого значения. Решающая роль всегда принадлежала только немногим единицам.

В общем, мы должны себе ясно представить, что находимся в настоящем положении не благодаря развитию, но наоборот, развитие благодаря нам пошло по такому пути. Мы должны служить не будущему, но настоящему. Поступая так, мы служим в то же время и будущему; когда же мы думаем о будущем и пренебрегаем настоящим, мы не служим ни тому, ни другому. Вечная болтовня о будущем — это только слова, подлинный музыкант может еще многого добиться с тем прекрасным, что его окружает.

Сердечный привет на сегодня

*Ваш Фуртвенглер*



# ВЕНГРИЯ

БЕЛА БАРТОК

## Автобиография<sup>1</sup>

Я родился 25 марта 1881 года в селе Надьсентмиклош<sup>2</sup>, области Торонтал, которая позже была присоединена к Румынии. Моя мать начала обучать меня игре на фортепиано, когда мне исполнилось шесть лет. Отец был директором сельскохозяйственной школы. Он обладал незаурядными музыкальными способностями — играл на фортепиано и виолончели, организовал любительский оркестр, сочинял танцевальные пьесы. Мне было восемь лет, когда я его потерял. После смерти отца мать зарабатывала на хлеб насущный преподаванием. Мы попали сперва в Надьсёллэш<sup>2</sup>, затем в Трансильванию, в Бэстэрце и, наконец, в 1893 году обосновались в Пожони, который отличался самой активной музыкальной жизнью среди венгерских провинциальных городов. Это было важно для нас: ведь я уже в девятилетнем возрасте сочинял маленькие фортепианные пьески, а в Надьсёллэше даже выступил публично в 1891 году как «композитор и пианист». В Пожони я учился игре на фортепиано и гармонии до пятнадцатилетнего возраста у Ласло Эркеля (сына Ференца Эркеля) и имел возможность слышать несколько более или менее хороших оперных постановок и концертов. Я принимал также участие в камерном музицировании, так что к восемнадцати годам довольно хорошо знал музыкальную литературу от Баха до Брамса — правда, Вагнера только до «Тангейзера». В то же время я прилежно сочинял. Наиболее сильное воздействие на меня тогда оказывали Брамс и Донаньи<sup>3</sup>, который был старше меня на четыре года.

После экзамена на аттестат зрелости встал вопрос, где учиться дальше. В то время наиболее выдающимся музыкальным учебным заведением считалась Венская консерватория. Я все же последовал совету Донаньи и переехал в

Будапешт, где поступил в Королевскую музыкальную академию. Я стал воспитанником Яноша Кёсслера по композиции. Здесь я пробыл с 1899 по 1903 год, особенно усердно изучая еще неизвестные мне произведения Вагнера (тетралогия, «Тристана», «Мейстерзингеров») и оркестровые сочинения Листа. Сам я в то время не сочинял. Хотя я и освободился от влияния Брамса, но не мог найти в Вагнере и Листе того нового пути, о котором мечтал (я тогда еще не постиг значения Листа, я видел в его произведениях только внешнюю сторону). Таким образом, на протяжении почти двух лет я был известен в Академии лишь как одаренный пианист. Из творческого топтания на месте меня вывело в 1902 году первое будапештское исполнение «Так говорил Заратустра». Это произведение, встреченное в штыки большинством здешних музыкантов, явилось для меня громадным событием; я наконец увидел новое направление, новые пути. Я набросился на штраусовские партитуры и опять начал сочинять. Еще одно обстоятельство оказало решающее воздействие на мое развитие. Около этого времени возникло общественно-политическое течение, которое охватило и область искусства. Речь шла о том, что в музыке тоже необходимо создать нечто специфически венгерское. Эта мысль заставила меня обратиться к венгерской народной музыке, вернее, к тому, что тогда таковой считалось.

Под этими воздействиями родилась моя симфоническая поэма «Кошут», исполненная в Манчестере в феврале 1904 года под управлением Яноша Рихтера. Тогда же я написал Скрипичную сонату и Фортепианный квинтет (исполненные, но не изданные). К тому же периоду относятся Рапсодия для фортепиано и оркестра (1904), с которой я участвовал (безуспешно) в конкурсе имени А. Г. Рубинштейна в Париже, и Первая сюита для большого оркестра (1905).

Тем временем очарование Штраусом прошло. Я снова обратился к Листу, особенно внимательно изучая такие менее популярные его сочинения, как «Годы странствий», «Поэтические и религиозные гармонии», «Фауст-симфония», «Пляска смерти» и другие, и в конце концов добрался до сущности. Я понял подлинное значение Листа и увидел в нем значительно более крупного гения, с точки зрения дальнейшего развития музыки, чем Вагнер или Штраус.

Я убедился также, что те венгерские песни, которые ошибочно считаются народными (в действительности это более или менее тривиальные профессиональные песни в народном духе), дают мало поучительного. С 1905 года я приступил к исследованию венгерской народной музыки, до тех пор почти неизвестной. К моему великому счастью, я нашел в лице Зол-

тана Кодая выдающегося музыканта и соратника, не раз, благодаря своей проницательности и силе суждений, помогавшего мне советом и делом.

В своих исследованиях я руководствовался вначале чисто музыкальными аспектами и интересовался только территорией распространения венгерского языка. Позже потребовались научная обработка материала и дополнительный охват словацкого и румынского языковых районов.

Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо помогло мне освободиться из-под единовластия мажоро-минорной системы. Преобладающая, причем как раз наиболее ценная часть собранных мной мелодий построена на старинных церковных, древнегреческих и даже еще более древних (пентатонных) ладах и изобилует самыми свободными и самыми разнообразными ритмическими фигурами и переменными размерами в манере исполнения как *rubato*, так и *tempo giusto*. Оказалось, что старинные, уже не употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты. Таким образом, использование диатонических звукорядов привело в конечном итоге к свободному применению всех двенадцати ступеней гаммы.

В 1907 году меня назначили на фортепианную кафедру Королевской академии. Я считал это назначение благоприятным, поскольку оно позволяло мне оставаться в Венгрии и продолжать фольклорные исследования. Когда я, по совету Кодая, познакомился в том же 1907 году с произведениями Дебюсси и начал их изучать, то с удивлением обнаружил, что в его мелосе также играют большую роль пентатонные обороты, как и в нашем фольклоре. Последнее объясняется, очевидно, влиянием какой-то восточноевропейской, вероятно русской, музыки. Аналогичные явления мы находим и у Стравинского. Кажется, наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия крестьянской музыки.

Мои сочинения, в которых начиная с ор. 4<sup>4</sup> я стремился выразить эти новые идеи, вызвали в Будапеште энергичное сопротивление. Может быть, одной из причин этого явилось несовершенство исполнения: у нас не было ни дирижера, который понимал бы их, ни соответствующего оркестра. Когда борьба обострилась, несколько молодых музыкантов, в том числе Кодай и я, попытались создать в 1911 году Новое венгерское музыкальное общество. Целью этого начинания была организация самостоятельного оркестра, который исполнял

бы на должном уровне как старую, так и новую и новейшую музыку. Однако все наши старания не увенчались успехом. Ввиду этого, а также и из-за других неудач более личного характера я около 1912 года полностью отстранился от публичной музыкальной жизни и с тем большим усердием обратился к фольклорным исследованиям. Я планировал не одно дерзкое — по сравнению с нашими теперешними условиями — путешествие. В качестве скромного начала мне удалось осуществить лишь одно из них: в 1913 году я посетил Бискру<sup>5</sup> и объездил ее окрестности, где изучал арабскую крестьянскую музыку. Начало войны болезненно поразило меня, помимо общечеловеческих причин, уже потому, что сделало невозможным такого рода исследования. Мне пришлось ограничить свои изыскания лишь несколькими областями Венгрии.

В 1917 году отношение будапештской публики к моим произведениям определенно изменилось. Мне посчастливилось услышать свой балет «Деревянный принц» благодаря маэстро Эджисто Танго, превосходно его исполнившему. В следующем году он же добился постановки другого моего сценического произведения — одноактной оперы «Замок герцога Синяя Борода», написанной в 1911 году.

К сожалению, последующие годы не благоприятствовали серьезной научной работе, и сегодняшнее положение не позволяет и думать о продолжении фольклорных изысканий: для такой «роскоши» наших сил недостаточно. Исследование территорий, отошедших от Венгрии, невозможно из-за политических причин и взаимной вражды; объезжать отдаленные страны — совершенно безнадежное дело... Правда, эта отрасль музыкознания нигде на свете не возбуждает серьезного интереса. Как знать, может быть она и не имеет того значения, какое ей приписывают несколько фанатиков!

## Интервью с Д. Дилле<sup>6</sup>

Д. Д. Ваша «национальная» концепция ритма и мелодии достаточно известна из ваших книг, статей и лекций и, в особенности, из самой вашей музыки. Разрешите не задерживаться на этом. Скажите — можно ли считать, что ваша гармония, ваши аккордовые соединения имеют тот же источник?

Б. Б. Вы правильно заметили, что моя гармония существенно отличается от гармонии других европейских компози-

торов. Ясно, что я старался приспособить ее к особому характеру используемых мною мелодий — народных или оригинальных, чья тональная основа столь отличается от традиционной гармонии. Могу сказать, однако, что моя гармония «национальна» лишь по своему происхождению, ее национальная природа проявляется совсем не в такой степени, как в мелодиях и ритмах, которым она служит опорой.

Д. Д. При таком взаимоотношении мелодии и гармонии можно считать, что последняя часто остается тональной — как тональны венгерские национальные мелодии, и что ошибочно видеть здесь тесную связь с так называемой атональностью Шёнберга или зависимость от нее.

Б. Б. Совершенно верно. Хотя я с интересом относился к нововведениям Шёнберга, моя гармония полностью чужда его гармонии; те, кто ошибаются на этот счет, видимо мало разбираются в данном вопросе.

Д. Д. Можем ли мы, в таком случае, считать, что объяснение Эдвина фон дер Нюлля в его книге, посвященной вашей фортепианной музыке, точно?<sup>7</sup>

Б. Б. В общем, да. Со следующей оговоркой: здесь речь идет о систематическом научном изучении — настолько полном, чтобы раскрыть внутреннюю логику соединения аккордов. Итак, вы понимаете: хотя мои гармонические искания были достаточно сознательными и обоснованными, в них все же больше интуиции, чем можно себе представить. Вообще должен сказать, что вся моя музыка — как и интересующая нас область гармонии — есть дело интуиции и чувства; пусть не спрашивают меня, почему я написал то или это, так или иначе: у меня только одно объяснение — так я чувствую, так я написал; пусть сама музыка говорит о себе, она достаточно ясна и достаточно сильна, чтобы суметь себя отстоять.

<...>

Д. Д. А ваша оркестровка тоже исходит из чисто национального вдохновения?

Б. Б. Думаю, что нет, я всегда хотел ясности, хотел подчеркнуть мои мелодические намерения, сделать выпуклыми мои ритмы.

Д. Д. Однако «Деревенские сцены»<sup>8</sup> хотя и близки к вашей обычной инструментовке — с преобладанием деревянных над струнными, — все же оркестрованы с оттенком венгерского колорита, совершенно в жанре их мелодий.

Б. Б. Я согласен, но это — исключение; здесь, действительно, сохраняется колорит подлинных народных мелодий. У меня их исполняет небольшой ансамбль, приближающийся по звучанию к народным инструментам. Возможно, что вообще в моей оркестровке чувствуется эта тенденция, но я ни-

когда об этом не думал, у меня никогда не было такого намерения.

Д. Д. Считаете ли вы, дорогой маэстро, что существует стилистическое различие между вашими сочинениями «чистой музыки» (знаменитые квартеты и фортепианные концерты, три известные пьесы для театра) и более свободными сочинениями (Танцевальная сюита, Рапсодии для скрипки и оркестра на основе подлинных венгерских или оригинальных мелодий).

Б. Б. Это только внешнее различие; быть может, оно лишь частично касается затронутой вами проблемы. Вы, конечно, заметили, что в произведениях более свободного характера техника остается той же, что формы «чистой музыки» послужили основой для более свободной музыки, которая, в свою очередь, дала образцы мелодические и ритмические. Но ясно, что на основе народных мелодий трудно создавать «чистую музыку», потому что в целом, в своей первоначальной форме они непригодны для той трактовки, которой должны служить. Однако мелодии моих квартетов и другие сочинения, в сущности, не отличаются от народных мелодий, только обрамление более строгое, вот и все. Кроме того, вы знаете, что я очень люблю техническую разработку (*technische Arbeit*), что никогда я дважды не выражаю мысль одним и тем же способом, что никогда не повторяю идентично какую-нибудь партию; это объясняется моей любовью к изменению тем и трансформации их. Не ради шутки я в конце моего Второго концерта даю первую тему в обращении<sup>9</sup>; крайнее разнообразие, которое обнаруживают в моей музыке народного склада, есть свойство моей натуры.

Д. Д. Вы говорите, что по своей сущности темы ваших квартетов не отличаются от народных мелодий. Это может показаться неожиданным в отношении некоторых последних опусов, что же касается до фортепианных концертов, то здесь ваша мысль вполне ясна.

Б. Б. Да, вы правы. Но надо знать народную мелодию так же близко, как знаем мы, и тогда существующее различие не покажется столь разительным. Не забудьте, что в квартетах я чрезвычайно концентрирую мысль; а в моих новых сочинениях для оркестра я пытаюсь достигнуть наибольшей простоты и расширить применение контрапункта; обратите внимание на мою Вторую рапсодию для скрипки с оркестром.

Д. Д. Известно ли вам, маэстро, какое положение вы занимаете в современной музыке? Есть ли у вас какие-либо особые творческие намерения?

Б. Б. Невозможно на это ответить, я никогда об этом не думал и не буду думать. Я писал музыку и, пока живу, буду

ее писать; пусть эта музыка сама за себя говорит, для этого ей не требуется моя помощь.

**Д. Д.** Можно ли узнать ваше мнение о крупнейших композиторах современности?

**Б. Б.** В качестве частного лица я охотно выскажу его вам лично, но я не хотел бы видеть эти крайне субъективные суждения на страницах печати.

АРТУР ОНЕГГЕР

## О Беле Бартоке<sup>10</sup>

Белу Бартока я впервые встретил в 1911 году в Цюрихе, где мне довелось учиться в консерватории. Во время репетиции в дни музыкального фестиваля рядом со мной сидел худенький господин с тонким лицом, озаренным блестящим взглядом, и стал внимательно следить за работой оркестра.

Когда пьеса была окончена, он поднялся на эстраду, чтобы прорепетировать свою Рапсодию для фортепиано с оркестром; он играл сам, Фолькмар Андреа аккомпанировал. Я сразу был захвачен новизной красок, ритмической жизнью этой партитуры, которая не имела ничего общего с многочисленными произведениями под таким же заглавием, господствовавшими тогда в репертуаре скрипачей.

Вскоре я получил возможность ознакомиться с нотами Батгелей ор. 6 для фортепиано и, к моему — не долго длившемуся — позору, должен признаться, был озадачен поражающей свободой их языка. С тех пор я все более стремился познакомиться с сочинениями великого венгерского музыканта и, — начиная со Второго квартета и до Музыки для струнных, ударных и челесты, — восхищение мое все возрастало.

Второй струнный квартет мы сыграли с листа, вскоре после его напечатания: Ивонна Жиро, Дельгранж, Дариус Мийо и я. Прошло не без «накладок», так как сочинение очень трудное, но оно заинтересовало нас в высшей степени. С того времени наша группа молодых музыкантов обратила особое внимание на Бартока и его произведения. Каждое, к сожалению довольно редкое, исполнение его новых сочинений стало для нас настоящим событием.

Музыковеды, пишущие об эпохе после Дебюсси, почти единодушно называют Шёнберга и Стравинского главными ви-

новниками того переворота, который осуществился в музыке тех лет. По моему мнению, Барток — наряду с Шёнбергом и Стравинским — в гораздо большей степени является подлинным представителем музыкальной революции того поколения. Не такой непосредственный и блистательный, как Стравинский, не такой догматичный, как Шёнберг, он был, вероятно, более глубоким музыкантом, чем они оба, и его творческое развитие происходило в более равномерном и организованном расходовании сил.

Ярко выраженная склонность Бартока к так называемой чистой музыке — струнным квартетам, сонатам, пьесам для фортепиано и камерного оркестра — определила постоянное внимание к нему со стороны всех тех, кто интересуется проблемами новой музыки, хотя, быть может, роль его в целом считается менее заметной в сравнении с Шёнбергом или Стравинским.

Разумеется, его творения воспринимаются не сразу, так же как не каждое из его сочинений легко находило своих исполнителей. Присущая его произведениям особая ритмическая слаженность требует от исполнителей столь тщательной точности, какая, быть может, не обязательна в сочинениях классической музыки. Чередование разнообразнейших, быстро сменяемых размеров требует от исполнителя, равно как и от слушателя, особой тщательности, некоторых такая многосторонность озадачивает и иногда сбивает с толку. Тот, кто употребляет не только классическую метрику, часто выслушивая упрек в отсутствии ритма или в том, что он все приносит в жертву динамике. Произведения Бартока никак не заслуживают подобных упреков, так как в них царит предельное внутреннее равновесие, убеждающее вопреки всему. Точно так же никогда не возникает неприятное подозрение, будто композитор довольствуется чисто техническим совершенством. На всем лежит отпечаток пылкого и сердечного темперамента, идущего из глубин благородного воодушевления.

Музыкальный язык Бартока основан на гармоничном синтезе различных ладогармонических, ритмических, мелодических элементов, идущих рука об руку. Если один из них получает иногда временный перевес, это никогда не делается за счет другого, к которому в свое время перейдет ведущая роль.



# ГЕРМАНИЯ

РИХАРД ШТРАУС

## К итогам моей 80-летней трудовой жизни<sup>1</sup>

Я прекрасно знаю, что мои симфонические произведения не достигают высот гения Бетховена. Я хорошо вижу расстояние, которое отделяет мои оперы от непреходящих ценностей, созданных Вагнером. Но я все же верю, что они займут почетное место в созвездии музыкально-театральных произведений и смогут послужить строительным камнем в этой аллее Сфинксов.

Все философы — от Конфуция, Платона, Спинозы, Канта и до Шопенгауэра — пытались постичь человеческую душу: ближе других подошел к разгадке Платон в своем учении об Эросе, соединяющем дух и материю (насколько я понимаю его учение). Но написать последнюю главу в мировой книге мудрости, перед которой до сих пор все великие мыслители становились в тупик, стало возможным только после того, как Иоганн Себастьян Бах ввел в мир музыки свое искусство контрапункта, Йозеф Гайдн создал современный оркестр, в котором инструменты обрели индивидуальную речь, а Берлиоз, Вебер и Рихард Штраус сумели развить выразительные возможности и красочность колорита до высших степеней совершенства. И прежде всего это стало возможным после того, как божественный Моцарт подарил миру в своих мелодиях откровения глубин мирового духа, представляющие, наряду с созданиями Бетховена, величайшие сокровища человечества.

Моя мать рассказывала, что я с раннего детства реагировал на возглас валторны улыбкой, а на звуки скрипки горьким плачем. Когда мне исполнилось четыре с половиной года, я получил первый урок игры на рояле у друга моего отца Томбо. Он был первым арфистом Мюнхенского придворного оркестра и первым музыкантом, осилившим партию арфы в «Валькирии». Он пришел к Вагнеру и заявил ему, что «Заклинание огня» неисполнимо. На это Вагнер ответил, что сам он не арфист и что Томбо придется овладевать партией арфы как ему заблагорассудится, а его (Вагнера) намерения совершенно ясны.

Игре на скрипке я обучался у кузена Бенно Вальтера. Игре на фортепиано учился позже у Листа. Но я был всегда плохим учеником, ибо необходимые «упражнения» не доставляли мне никакой радости, зато я охотно читал с листа и старался узнать как можно больше нового. Позже хорошо читал партитуры. «Тристан» и симфония «Фауст» Листа (для доброго Александра Риттера) были моими коронными номерами. Но я никогда не достиг высокой техники (особенно в левой руке). Друг Тюилле, мой «учитель» острил — аппликатуру Рихарда можно узнать из соседней комнаты. Но зато я мог, — правда в несколько свободной, отнюдь не безукоризненной передаче, — аккомпанировать романсы, меня хвалили за хорошее туше. Я был также точен в камерном ансамбле. Перед трудностями Шопена и Листа мои плохо тренированные пальцы пасовали. Когда Бюлов предложил мне, по случаю моего поступления к мейнингенцам, сыграть концерт с-moll Моцарта, сам по себе не трудный, но, из-за его простой техники гамм, для меня и моей левой руки все же весьма неприятный, я вынужден был полгода провозиться с ним и все-таки не достиг непринужденной свободы. К этому присоединился страх перед Бюловым, который сам дирижировал. Но он был столь снисходителен, что после первой части, к которой я к тому же написал каденцию, заявил: «Если бы Вы не были чем-нибудь получше, то могли бы стать пианистом». Рассчитывать на это было, разумеется, слишком поздно, но Бюлов подбодрил меня и я счастливо справился с двумя последними частями.

Моим первым опытом в композиции (когда мне минуло шесть лет) была рождественская песня, и хотя я сам «рисо-

вал» ноты, моя мать подписывала под ними текст, так как я не умел еще писать так мелко. Потом была так называемая «Полька портняжки». За ней последовали фортепианные сонаты, песни, пьесы для валторны и кларнета, позже — хоры и оркестровые пьесы (после того как я научился у Мейера инструментовке). За Симфонией d-moll, исполненной Леви в 1881 году в Одеоне, последовала недурная (хотя написанная под влиянием «Кориолана») Увертюра в c-moll и, наконец, Марш Es-dur. <...>

Моим первым концертным турне была поездка в Вену, где я аккомпанировал Бенно Вальтеру мой Скрипичный концерт (написанный в школе, в ученической тетради) и получил первую и единственную похвалу от Ганслика. Когда я двадцать лет спустя дал в Вене вечер песни вместе с моей милой женой, он назвал ее моей «лучшей половиной». Она действительно пела мои песни так выразительно и поэтично, как никто другой. В исполнении «Утра», «Грез в сумерках», «Песни молодой ведьмы» никто, никогда даже приблизительно не мог с ней сравниться.

В 1883 году отец отправил меня зимой в Берлин. На обратном пути я навестил, по протекции Леви, старого Рейнеке<sup>3</sup>, который, однако, с вежливой саксонской улыбкой отказался исполнить Увертюру c-moll. Храбрый Радеке<sup>3</sup> затем исполнил ее в Берлине, в том же концертном зале оперного театра, в котором я репетировал с 1898 года в течение пятидесяти семи лет. В Берлине я посещал прилежно оперу и слышал в «Тристане» Нимана<sup>3</sup> с уже довольно потрепанным голосом; был дружески принят Клиндворт<sup>3</sup> и с удовольствием посещал скульптора Рейнгольда Бегаса, любезной супруге которого я обязан многими вечерами приятной болтовни. Я бывал также в домах художников Карла Беккера и Антона фон Вернера, где принимал участие в квартетной игре и познакомился со стариком Менцелем<sup>3</sup>. Я был также приглашен к поэту Фридриху Шпильгагену<sup>3</sup>, у которого были три очень хорошенькие дочери. Благодаря берлинскому гостеприимству это было прелестное время. Я написал тогда Симфонию f-moll.

В 1886 году отец подарил мне первое путешествие в Италию: Верона, Болонья, Рим, Неаполь, Флоренция. Результат — симфоническая сюита «Из Италии».

Во время более позднего итальянского путешествия (1888) в Венецию я сочинил в Падуе, во дворе монастыря св. Антония, первые темы к «Дон-Жуану».

Первого сентября 1885 года я поступил капельмейстером в мейнингенский оркестр и принял, после отставки Бюлова, единоличное руководство придворным оркестром. Моя служ-

ба заключалась в том, что я должен был ежедневно с 10 часов утра «репетировать» с оркестром; это учебное время я использовал для того чтобы проиграть в оркестре весь свой репертуар и подготовить четыре концерта. Точно так же моему попечению было поручено женское вокальное общество. Принцессе Марии я давал уроки фортепианной игры.

В октябре состоялась моя встреча с Брамсом, который приехал, чтобы присутствовать на премьере своей Симфонии c-moll, разученной Бюловом. <...>

В течение октября Бюлов должен был уехать на три дня и мы ежедневно проводили время с Брамсом одни, в «Саксонском подворье». Он был очень любезен, очень начитан, но не блистал чрезмерной «гениальностью». Я обязан ему одним советом, который он мне дал, прослушав мою Симфонию f-moll, очень ему понравившуюся: отказаться от контрапунктических ухищрений, построенных на презвучии. Это было для меня ценным указанием на всю жизнь.

Последствием моего тогдашнего увлечения Брамсом (под магнетическим влиянием Бюлова) было создание «Песни путника» и «Бурлески», которую Бюлов объявил нефортепианной из-за ее слишком широкого расположения (своими маленькими ручками он с трудом брал октаву) и отверг ее с неодобованием. В концерте, данном в честь Брамса, где он дирижировал своей «Академической увертюрой», Бюлов играл на литаврах, я на большом барабане. Так как мы не привыкли считать пауз, то оба постоянно сбивались. Бюлов мчался к трубам с возгласом: «Где мы находимся?» <...>

В доме Бюлова я провел прекрасные часы. Однажды он играл мне вальсы Иоганна Штрауса. Я сопровождал его на камерный концерт в Веймаре. В раздражении, которое в нем всегда вызывал Веймар, он бесцеременно заявил встречавшему его на вокзале капельмейстеру Мюллеру-Гартунгу: «Проклятое гнездо Веймар, не могут сыграть ни одной симфонии Брамса!» — «Что Вы, господин доктор, я сыграл здесь все симфонии Брамса!». Бюлов (жолко): «Но как!!!»

Пребывание в Мейнингене имело для меня значение еще и потому, что в эту зиму драматическая труппа не уезжала на гастроли и я имел возможность посещать великолепные спектакли классических пьес под руководством герцога Георга, который отдавал особенное предпочтение тщательной режиссуре массовых сцен и стилистичности постановки. <...>

Главным для меня событием зимы в Мейнингене было знакомство с Александром Риттером, исполнившим первую скрипку в оркестре. Он был сыном благородной Юлии Риттер, многие годы поддерживавшей Рихарда Вагнера, и мужем Франциски, урожденной Ватнер, племянницы композитора.

Он пригласил меня в свой дом, чья духовная атмосфера сыграла решающую роль в моем дальнейшем развитии. Благодаря полученному воспитанию во мне все еще жили некоторые предрассудки по отношению к творчеству Вагнера и особенно Листа. Я почти не знал литературных работ Вагнера. Риттер познакомил меня с ними и с сочинениями Шопенгауэра, терпеливо и настойчиво разъяснял их мне и сделал близкими. Он доказал мне, что путь от «музыкальной выразительности» Бетховена <...> ведет через Листа, который вместе с Вагнером правильно признал, что Бетховен расширил границы сонатной формы до крайних пределов. У Антона Брукнера — «хромого циклопа», она расползается по швам, особенно в финалах — и у эпигонов Бетховена, особенно у Брамса, — превращается в пустое пространство, в котором удобно могут разместиться звучащие «общие места». <...> Поэтому-то у Брамса и Брукнера в связующих разделах так много пустот.

Новые мысли требуют новых форм — этот основной принцип симфонических произведений Листа, в которых поэтическая идея действительно становится формообразующим элементом, стал для меня с тех пор ведущей нитью в моих собственных симфонических произведениях. В сюите «Из Италии» был сделан первый робкий шаг с помощью перестановки частей, а также отдельных кусков внутри самой части, как например, в третьей части — «Сорренто». Поэтому «Макбет», по совету Бюлова, следовало переработать, чтобы он более отвечал стилистическим требованиям подлинной программной музыки.

В действительности никакой программной музыки не существует. Это бранное слово в устах тех, кто сам не способен создать подобные образы. Точно так же слово Kitsch (дешевка) с особенной любовью употребляется теми, кто, подобно лисе, зарящейся на виноград, завистливы к эффекту какой-нибудь увертюры к «Тангейзеру» или «Оберону», или к «Разбойникам» Шиллера. Бюлов был возмущен диссонансами уже в «Макбете», но совершенно справедливо заметил по поводу первого триумфального марша Макдуфа в D-dur, что это вздор! Увертюра к «Эгмонту», конечно, может кончаться триумфальным маршем Эгмонта, но симфоническая поэма «Макбет» не должна кончаться триумфом Макдуфа. Поэтическая программа может вдохновить на новое формообразование, но там, где музыка теряет логическую нить развития <...>, она скатывается к «литературщине». Когда я в 1894 году в одном из берлинских концертов сам дирижировал «Макбетом», Бюлов после исполнения похлопал меня дружески по плечу со словами: «Это все же неплохая пьеса».

Риттеру я обязан побуждением обратиться к тексту «Гунтрама», хотя именно этот опус стал причиной наших внутренних расхождений.

Когда я в Египте познакомился с произведениями Ницше, его полемические высказывания против христианской религии оказались особенно близки моему сердцу, обосновали и укрепили мою неосознанную антипатию к этой религии, снимающей с верующих ответственность за совершенные дела и проступки (с помощью исповеди и покаяния). Идеи Ницше помогли мне освободиться от влияния религии, к которой я испытывал скептическое чувство еще с пятнадцатилетнего возраста. Сцены отступничества Гунтрама от христианского союза добрых (третий акт), когда рыцарь отказывает союзу в праве осуждать его поступки, — Риттер никогда не мог мне простить.

#### «САЛОМЕЯ»<sup>4</sup>

Я был в Берлине, в Малом театре Макса Рейнгардта, где мне хотелось увидеть Гертруду Эйзольдт в «Саломее» Уайльда. После спектакля я встретился с Генрихом Грюнфельдом, который сказал мне: «Штраус, вот оперный сюжет для Вас». Я ответил: «Уже сочиняю» <...>. Но все же я не мог решиться приступить к сочинению, пока однажды мне не пришло в голову: почему бы не начать без околичностей, словами: «Как хороша принцесса Саломея в эту ночь!» После этого было уже нетрудно очистить пьесу от литературы, дабы превратить ее в превосходное либретто. А теперь, когда танец Саломеи и особенно вся заключительная сцена получили музыкальное воплощение, не слишком трудно заявить, что пьеса «просится на музыку». Разумеется, но это надо было увидеть!

Мне уже давно хотелось заметить, что операм на восточные и библейские сюжеты не хватает восточного колорита и пламенного солнца. Потребность в нем подсказала мне подлинно экзотические гармонии, которые сверкают как переливчатый шелк, особенно в чуждых для слуха каденциях. Желание дать резко очерченные характеристики действующим лицам вынудило меня прибегнуть к битональности, так как мне казалось недостаточно яркой чисто ритмическая характеристика в противопоставлении образов Ирода и Назарянина, которой так гениально владел Моцарт. Можно считать это за единственный эксперимент для особого сюжета, но подражать ему не следует.

После того как превосходный Шух<sup>5</sup> имел мужество принять к постановке «Саломею», трудности начались уже с первой читки за фортепиано, когда все солисты явились только чтобы вернуть обратно дирижеру свои партии. Исключение составил чех Буриан, который, будучи спрошен последним, ответил: «Я знаю партию уже наизусть. Bravo!» Тогда все остальные устыдились и репетиционная работа началась. На сценических репетициях бастовала высокодраматическая фрау Виттих, которой доверили партию, требующую большого напряжения голоса при наличии мощного оркестра — партию 16-летней принцессы с голосом Изольды. «Так не пишут, господин Штраус», — утверждала Виттих. Или: «Я этого не стану исполнять, я приличная женщина», чем приводила в отчаяние режиссера Вирка <...> И все же фрау Виттих, которая с внешней стороны не подходила для роли, была права (правда, в несколько другом смысле). То, что позволяли себе на следующих постановках, — экзотический кафешантан, змеиные телодвижения, возня с головой Иоканаана и подбрасывание ее в воздухе, — все это превосходило всякую меру благопристойности и вкуса! Кто был однажды на Востоке и наблюдал за пристойностью поведения женщин, тот поймет, что роль Саломеи, целомудренной девственницы, восточной принцессы, должна быть исполнена очень просто, с жестами, полными достоинства. В тот миг, когда она терпит поражение при столкновении с чудом иного, великого мира, Саломея должна вызывать не ужас и отвращение, а сострадание. (Здесь следует заметить, что высокое *B* контрабаса при убийстве Крестителя означает не крик боли осужденного, а горестный стон нетерпеливо ожидающей Саломеи. Одиозное место вызвало на генеральной репетиции такой страх, что граф Зеебах, который боялся взрыва страстей, склонил меня прикрыть контрабас выдержанной нотой *B* у английского рожка.) Вообще, в противовес слишком возбужденной музыке, игра артистов должна ограничиваться большой простотой; особенно это касается Ирода, который вместо того чтобы изображать мечущегося неврастеника, должен стремиться в качестве восточного выскочки сохранять перед лицом гостей из Рима, при всех мгновенных проявлениях эротизма, осанку и достоинство в подражание великому римскому Цезарю. Неистовствовать на и перед сценой одновременно — это уж слишком! Достаточно оркестра! <...>

В Дрездене, после обычного премьерного успеха, сложилось мнение, что опера пройдет на нескольких больших сценах и вскоре сойдет с репертуара. Через три недели опера была поставлена, если не ошибаюсь, на десяти сценах и в Бреслау, с оркестром в семьдесят человек, имела сенсацион-

ный успех! Начался газетный вздор, протесты «клерикалов»; в Венской государственной опере (первое исполнение в октябре 1918 года) после деликатной корреспонденции архиепископа Пиффля опера была снята. Точно так же в Нью-Йорке опера была снята после премьеры пуританами по требованию господина Моргана. Германский император разрешил постановку только после того, как его светлость Хюльзена осенила блестящая выдумка ввести в конце появление утренней звезды, которая должна была возвестить явление трех волхвов! Вильгельм II сказал однажды своему интенданту: «Мне жаль, что Штраус написал эту «Саломею», он мне нравится, но этой оперой он очень повредит себе».

### «ЭЛЕКТРА»

Когда я впервые увидел гениальную поэму Гофманшталя<sup>6</sup> в Немецком театре с Гертрудой Эйзольдт, я понял, каким это может быть блестящим оперным сюжетом (и он стал таким после моей переработки сцены с Орестом), какое в нем заключено музыкальное нарастание, идущее до самого конца, как я это увидел в свое время в «Саломее». В «Электре» оно начинается от сцены узнавания, которую можно выразить только через музыку, и идет к танцу искупления; в «Саломее» же нарастание ведет — после танца, являющегося зерном действия, — к ужасному апофеозу заключения. Обе оперы содержат интересные для музыки места, за которые можно зацепиться:

«Саломея»: противопоставление — двор Ирода, Иоканаан, иудеи, назареи.

«Электра»: демоническая богиня мести в столкновении с светлым образом своей земной сестры.

«Саломея»: три раздела сцены обольщения Саломеи, три просьбы Ирода, упорство (*ostinato*) Саломеи: — «Я хочу танцу Иоканаана!».

«Электра»: первый монолог; бесконечные нарастания. Сцена Электры и Хризотемиды, } обе, к сожалению, сильно  
Сцена Электры и Клитемнестры } сокращены.

Сперва меня пугала мысль, что оба сюжета имеют между собой много общего в психологическом содержании, и я сомневался — удастся ли мне во второй раз найти силы для подобного нарастания. Но желание противопоставить эту демоническую, страстную античную Грецию VI века Вилкельма-



новским римским копиям и гуманизму Гёте пересилило мои сомнения. «Электра» выиграла в отношении цельности построения и силы нарастания, — я почти готов признать, что она занимает по отношению к «Саломее» то же место, как и законченный и стилистически единый «Лозенгрин» по отношению к гениальному наброску — «Тангейзеру». Обе оперы, если иметь в виду их творческие задачи, слились для меня в одно целое: в них я достиг крайних границ гармонии и полифонии (соп. Клитемнестры), воспринимаемых современным ухом.

Поскольку про меня распространяют много анекдотов, в которых я неповинен, — попробую рассказать в том же духе некоторые забавные эпизоды эпохи создания «Электры».

Во время первой оркестровой репетиции Шух, очень чувствительный к сквознякам, заметил на третьем ярусе открытую дверь и крикнул раздраженно: «Что вы там ищите?», на что я ответил, сидя в партере: «Трезвучие».

В венском оркестре старый кларнетист (чех) после репетиции долго сидел за своим пультом, чистя инструмент, и сокрушенно бормотал: «Если б такое написал чех!»

После исполнения «Электры» в Базеле одного бравого швейцарца спросили, как ему понравилась опера. «О! великолепно!». «А музыка?» — «Музыка? Я никакой музыки не слышал!». Такой зритель мне милее иного критикующего дилетанта, ничего не понимающего в искусстве.

Постановка «Электры» была подготовлена добросовестным Шухом с обычной тщательностью. Он владел партитурой так, как будто это было уже двадцатое представление. Шух был знаменит своим элегантным исполнением итальянских и французских опер и искусством «скромного аккомпаниатора». Он довел эту похвальную добродетель до такой высоты, что даже вагнеровские партитуры в его исполнении звучали бледновато. У великолепного по звуку образцового оркестра Дрезденской оперы почти не было слышно настоящего fortissimo меди. Мечтая еще тогда, 35 лет назад, о подлинно германском fortissimo, я во время репетиции весьма глупо брюзжал на благозвучную (но не мощную) медь, чем сердил Шуха. Я хотел уже при первом проигрывании своей партитуры ясно слышать все темы оперы, забывая, что такую сложную полифонию можно воспринять только через несколько лет, когда оркестр выучит ее почти наизусть и сможет передать со всей пластичностью и прозрачностью. Шух, в качестве друга бедных «декламирующих» певцов, уже с первой репетиции так приглушил оркестр, что он стал звучать слишком бледно, но зато певцы были слышны. Постоянная тематическая активность средних голосов так огорчала славного Шу-

ха, что он на генеральной репетиции дал оркестру волю, и я вынужден был с мольбой признаться: «Сегодня оркестр звучал, пожалуй, слишком сильно». «Ну, вот видите», — торжествовал Шух, и на премьере все прошло безукоризненно!

Только Клитемнестра, партия которой была поручена приглашенной на гастроли фрау Шуман-Хейнк (знаменитой исполнительнице вагнеровских ролей), оказалась неудачной. Мне нечего делать со старыми «звездами» — я уже тогда чувствовал, как в корне отличен мой вокальный стиль от вагнеровского. Мой вокальный стиль исходит из темпа драматического речитатива и часто вступает в конфликт с фигурациями и полифонией оркестра, и только выдающимся дирижерам удается выравнивать динамические и моторные расхождения певцов-актеров с дирижерской палочкой. Борьба между словом и звуком была для меня важнейшей проблемой с самого начала моего творческого пути и закончилась в «Каприччио» вопросительным знаком!<sup>7</sup>

Успех премьеры, как я узнал впоследствии, был обычной данью уважения автору. Анджело Нейман даже телеграфировал в Прагу: «Провал!». Теперь «Электра» многим кажется вершиной моего творчества. Другие стоят за «Женщину без тени». Широкая публика клянется «Кавалером роз». Надо быть довольным тем, что немецкий композитор достиг столь многого.

### «КАВАЛЕР РОЗ»

Когда я дал прочесть либретто Гофманстала моему берлинскому интенданту графу Хюльзену, тот нашел, что текст не для меня! Он очень сожалеет, что у него «так мало времени», иначе сам написал бы для меня «настоящий немецкий текст». После сего представления в Берлине он пришел поздравить меня в артистическую со словами: «Но это же восхитительное либретто!». <...>

«Кавалер роз» — единственная из моих опер, которую, по совету кронпринца, посетил однажды кайзер Вильгельм, но он покинул спектакль со словами: «Эта музыка не для меня!».

Когда я в Дрездене слышал оперу на первой сценической репетиции с оркестром, мне уже после второго акта стало ясно, что тамошний режиссер — славный малый, но ретроград, — не справится с постановкой оперы. Декорации Альфреда Роллера были великолепны и могут служить образцом теперь, как и в первый день постановки! Слава его имени!

Вспомнив о любезном предложении Макса Рейнгардта, я посоветовал главному интенданту прафу Зеебаху пригласить на помощь Рейнгардта<sup>9</sup>. Зеебах против своей воли дал согласие, но при условии, что Рейнгардт не переступит порога сцены! Молодчина Рейнгардт приехал, не ставя никаких условий, и как истинно любящий искусство художник подчинился даже вышеуказанному требованию. Все мы встретились на сценической репетиции: Рейнгардт в качестве скромного зрителя, я же старался, как умел, пояснить с помощью мимики роли певцам. Немного погодя можно было увидеть Рейнгардта, стоящего в углу залы и шепчущегося с фрау фон Остен, вскоре то же самое повторилось с фрейлейн Симс, Перрон и т. п.

На следующий день все они явились на репетицию готовыми актерами! Тогда Зеебах милостиво разрешил Рейнгардту принять участие в репетициях не только из партера, но и на сцене. Следствием этого было рождение нового оперного стиля и высокосовершенное исполнение, особенно терцета (Симс, фон дер Остен, Наст), вызывавшего всеобщее восхищение.

Спектакль мог оказаться несколько затянутым, так как я в своем восхищении сохранил слишком многословный текст — на сокращение которого рассчитывал даже автор, — положив его целиком на музыку. Специальностью Шуха были купюры; мне кажется, он не провел ни одной оперы без купюр, особенно он бывал горд, когда мог выбросить из новенькой оперы целый акт. Тотчас же после моего отъезда он принялся за «Кавалера роз» и сделал ужасные купюры, которые были приняты с вожделением безумными капельмейстерами других театров, и против их бессмысленности мне пришлось сражаться долгие годы. <...>

Два важнейших требования к исполнителям: как Клитемнестра ни в коем случае не должна быть старой иссохшей ведьмой, но — красивой, гордой женщиной лет пятидесяти, в ней следы не физического, а духовного упадка, точно так же Маршальша — молодая, прекрасная женщина самое большее тридцати двух лет, которая однажды под влиянием дурного настроения показалась семнадцатилетнему Октавиану «старухой»; она ни в коем случае не Магдалина Давида, которую кстати тоже играют часто слишком старой. Октавиан не первый, но и не последний любовник Маршальши, и ей следует исполнять заключение первого акта отнюдь не сентиментально, не как трагическое прощание с жизнью, а — с венской грацией и легкостью... При этом дирижер не должен допускать замедленных темпов начиная с F-dur на  $\frac{2}{4}$  ! Наибольшие ошибки в трактовке образа допускаются исполнителями пар-

тии Окса. Большинство басов изображают некое ординарное, отталкивающее чудище с ужасающим примом и прубыми манерами, что, естественно, вызывает отвращение у цивилизованной публики. Это совершенно неверно. Окс — сельский красавчик, Дон-Жуан лет тридцати пяти, но все же дворянин (хотя несколько опростившийся), способный вести себя в салоне Маршалыши настолько прилично, что она не велит своим слугам выставить его немедленно вон. Он внутренне приуазен, но внешне достаточно представителен, так что Фаниналь не отклоняет его с первого взгляда. Особенно первая сцена Окса в спальне у Маршалыши должна быть исполнена очень тонко и сдержанно и не производить с самого начала отвратительного впечатления амурных похождения пожилой генеральши со своим денщиком. Словом, она должна идти в духе венской комедии, а не берлинского фарса.

## О СОЧИНЕНИИ И ДИРИЖИРОВАНИИ <sup>10</sup>

Совершенно ошибочно утверждение, что сочинять можно «все что угодно», если под сочинением понимать перевод мыслей и чувств на устный язык музыки.

Но верно и то, что звуками можно живописать (особенно движение), хотя всегда следует остерегаться опасности впасть в пустое подражание природе. При всем богатстве изобретения и технического мастерства, музыка такого рода все равно останется второсортной.

По моему убеждению, в будущем решающая роль в драматической выразительности предстоит оркестру малого состава, который не подавляет так голоса, как большой. Многие молодые композиторы уже уверовали в то, что в опере будущего потребуются камерный оркестр, ибо его прозрачная звучность послужит прекрасным фоном для сценического действия и поможет лучше выявить намерения автора в отношении певцов. Наконец, немаловажным фактором является то обстоятельство, что публика не только слушает музыку, но и хочет следить за текстом.

С моим дирижированием также бывали иногда несогласны, когда подвергали критике мою трактовку сочинений Бетховена, особенно в прежние годы. Я спрашиваю, однако: кто может сегодня с уверенностью утверждать, что сам Бетховен хотел исполнить то или иное место именно так, а не иначе (вроде моей манеры)? Может ли вообще существовать какая-

либо устойчивая, твердая традиция в этом вопросе? Ее нет, и я утверждаю, что это чисто личное художественное ощущение, правильность или ошибочность которого должен решать только сам руководитель оркестра.

В течение долгих лет я продумывал каждое произведение Бетховена, Вагнера и других, вживался в них и теперь исполняют их так, как считаю единственно верным.

Я всегда хотел вернуться к симфонической литературе, которая занимала меня с юных лет, но до сегодняшнего дня мне не встретилось ничего путного. Точно так же и программная музыка лишь тогда поднимается до сферы художественного, когда ее создатель — прежде всего музыкант, обладающий даром музыкального мышления и мастерством воплощения. Иначе он просто шарлатан, ибо и в программной музыке главное место занимает значительность и сила музыкальной идеи.

Вероятно, это лежит в существе нашей эпохи, нашего подрастающего поколения, нашей молодежи, наших «современников сегодняшнего дня», что они не видят в моих драматических и симфонических произведениях полноценного выражения того, чем я жил как музыкант и человек, хотя для меня они являются музыкальным и художественным завершением проблемы, к которой молодое поколение еще только приступает. Все мы — дети нашего века, и никто никогда не может перешагнуть за его грань.

## Письмо к Гофмансталу<sup>11</sup>

Гармиш, август 1916.

<...> Третий акт [«Женщины без тени»] наконец готов: однако я благодаря нашей весьма полезной беседе стал так неуверен в себе, что сам больше не знаю, что мне удалось, а что вышло скверно. И право это так: в моем возрасте легко впадаешь в фарватер чистой рутины, а она несет смерть истинному искусству.

Ваш отчаянный призыв против вагнеровского «музицирования» запал мне глубоко в душу и приоткрыл дверь в совсем иную область, где я начиная с «Ариадны», и особенно в моей новой работе, целиком предался антивагнеровской сюжетной опере, опере настроения, словом, «человечной» опере. Я вижу теперь ясно свой дальнейший путь и очень вам

благодарен за то, что вы указали мне путеводную звезду. Но постарайтесь добыть мне теперь необходимые либретто вроде Черного Домино, Каменщика и слесаря, Дикого охотника, Царя и плотника, с участием дьявола à la Оффенбах, но с Гофмансталевскими людьми вместо театральных кукол. Забавный интересный сюжет, пусть с диалогами, ариями, дуэтами, ансамблями, в котором живут и действуют персонажи, достойные музыкального воплощения, вроде Маршалыши, Окса, Барона. В любой форме, которую вы захотите. Я обещаю вам, что окончательно сброшу с себя вагнеровский музыкальный панцирь...

Сердечный привет

*Ваш Рихард Штраус.*

## По поводу нового издания «Жития Марии»<sup>12</sup>

<...> Композитор, пишущий вокальное произведение, охотно сошлется на так называемый прогресс, вдохновение, творческую одаренность, будет опираться даже на теории (большинство которых не что иное, как стилистические проявления моды в области композиции), если не предпочтет вообще считаться только с певцами, музыкантами и слушателями отдаленного на два столетия будущего, полагая, что они, только они, смогут правильно понять и исполнить его творения. Даже самому прогрессивному вдохновению, способному выразить себя только непосредственно, обычно не хватает либо эрудиции, либо самообладания; теория, бессильная вооружить знанием более легкого пути для преодоления ненужных, непропорциональных намерению трудностей, ничего не стоит. Люди и через две сотни лет будут так же реагировать на музыку, как наши современники и те, кто жил несколько столетий тому назад. Хотя наши уши с течением времени ко многому привыкли, но наши голосовые связки не позволяют себя насиловать настолько, чтобы побудить их к противоестественному, подобно тому как нельзя заставить тромбон овладеть флейтовой техникой.

Внимательный наблюдатель заметит, что вокальные партии новой редакции следуют вышеизложенным принципам. Надеюсь, что в них не увидят призыва писать для голосов так, чтобы с помощью хорошо рассчитанных мелодических оборотов создавать жирненькие шлягеры. Напротив, тот, кто любит препятствия, встретит здесь достаточно твердые орешки.

Еще одно обстоятельство было повинно в невокальности многих мест старой редакции «Жития Марии». Четверть века назад многие верили в зарю новой контрапунктической эры. Композитор, обращавшийся к контрапунктической музыке, должен был только — и в это верили — найти мелодические линии, которые сами по себе были бы полны мысли. Что же касается до созвучий и их логической последовательности, они должны были сочетаться сами собой. Хотя старая редакция «Жития Марии» ни в коей мере не опиралась на

подобные отвергнутые ныне полностью принципы, она все же грешила кое в чем в этом отношении: вокальная партия развивалась часто столь своевольно, что в соединении с фортепианным сопровождением рождались жесткие переченья и обороты, никак не оправданные текстом и стилем произведения. < ... >

Из всего вышензложенного ясен замысел произведения. Духовное содержание его направлено на решение указанных здесь проблем высокого искусства. Музыканту оно открывает широкий взгляд на музыку и музыкальное творчество, а слушателя, низведенного до постыдной роли потребителя, возвысит по возможности до роли пособника и ценителя. Многие относятся к музыке как к развлечению и одному из средств наслаждения, и огромное большинство композиторов, к сожалению, занято поставкой продукции для удовлетворения этой потребности. Тратятся огромные суммы, чтобы получать наслаждения подобного рода и его поставщикам даруют свободы — диктаторскую власть, свободу распоряжаться рабочей силой других, к сожалению, не контролируемых фантомов, к которым наш общественный порядок (или беспорядок) не проявляет обычно такой щедрости.

С подобным искусством занимательного времяпрепровождения «Житие Марии» не имеет ничего общего.

Точно так же это произведение лишено «сенсации». Нет ничего легче, как писать сенсационные произведения. Любой невежда может в наше время добиться успеха в области композиции, если он только сумеет увести внимание слушателей от чисто музыкальных проблем и перевести их на путь политической и национальной демагогии.

Но и в чисто музыкальной области достаточно возможностей для сенсации. Разве нельзя написать неслыханные и до настоящего времени не услышанные гармонии? Мелодии, которые в силу своей «гениальности» не могут быть никем спеты, исполнены, поняты? Звуки, которые в невиданных доселе масштабах гремят, трещат, звенят и шелкают? < ... >

Многие радуются каждому порицанию, которому подвергаются «новаторы звука». Но, с другой стороны, не убеждает ли каждый из современников в том, что нет ничего скучнее и опустошительнее, чем самый старомодный из поисков: поиск модернизма?

Правда, в истории музыки встречаются эпохи, когда *Ars nova* сменяет устаревшее направление, чтобы сделать возможным дальнейшее здоровое развитие. Со времени смерти Бетховена мы непрерывно переживаем *Ars nova*. Во всяком случае *Ars nova*, довольствующееся поиском внешних форм вы-



ражения. «Ребята, создавайте новенькое», — это легко было говорить в то время, когда новое проявлялось в вагнеровской меди, в тигантских составах оркестра и произведениях синтетического жанра. Эта «новизна», однако, после тысячных вариантов исчерпала себя и оказалась пустышкой, а извечное стремление к духовной глубине в музыке остается вечно новым. При всякой переоценке ценностей, которую легко противопоставить техническим новшествам, призванным облегчать нам работу, все же ударение на слове «новое» по отношению к «новому искусству» смягчается, и тем большее значение приобретает слово «искусство».

## Из «Руководства по композиции»

(О самом себе)<sup>13</sup>

<...> Я знаком с нуждами педагога, равно как и со стремлениями композитора. Я пережил переход от консервативного школярства к новой свободе быть может глубже, чем кто-либо другой. Новое должно быть освоено, следует добиваться его изучения; то, что это не просто и не безопасно, знает каждый, кому довелось участвовать в его завоевании.

Познание пришло не на прямом пути и не без препятствий. Сегодня мне кажется, что проблема прояснилась и многим как бы удалось услышать тайну гармонии звуков. Она постигнута не с помощью упрямцев, замкнувшихся в привычном для них беспорядке и разменивающих свои силы, и не с помощью добродетельных, даже не поддавшихся искв-щению. Те, кто знает путь развития музыки в эпоху после первой мировой войны, встретят повсюду, на этих страницах, — где я стремился пояснить и сделать доступным свершившееся, — следы битв, подавления сопротивления извне и внутреннюю борьбу за совершенство труда. Но и более широкому кругу читателей станет ясно, что на этой первой стадии пути к окончательному постижению мышления и деятельности должна быть сделана попытка к проникновению в существо творческого труда современного музыканта. Даже если такая попытка поконится, в конечном счете, на личной потребности передать другим учащимся то, что завоевано в результате учения, дабы сократить неизбежные до сегодняшнего дня окольные пути <...>

## Элементы стиля Хиндемита<sup>14</sup>

Вряд ли есть сейчас в Германии кроме Хиндемита другой композитор, который так полно и ярко выражал бы в своем творчестве лучшие свойства немецкой музыкальной культуры и здоровые традиции немецкой музыки, с ее коренными глубоко народными основами. Выражал бы без стилизаторства, без всякой рассудочной подделки и в соединении ключом бьющей жизненной энергии с творческими исканиями артиста и упорством цехового мастера, деловито, упорно и настойчиво добывающегося совершенного использования качеств данного материала. Искать причину ощущения целостности и органичности — ощущения, постоянно испытываемого при соприкосновении с музыкой Хиндемита, надо, с одной стороны, в этом гармоничном слиянии таланта и опыта, инстинкта и мастерства, а с другой — в удивительной связанности его музыки с предшествовавшей эволюцией германской музыки, но не в виде спокойного наследования, а через глубокий и постепенный отбор всего созвучного материала и содержания от несозвучного.

Какие влияния воздействовали на формирование таланта Хиндемита? Очень многие. И поздний Бетховен, и Брамс (весьма!), и Рeger, и импрессионисты, и Стравинский. Но нет среди них ни одного принятого так просто, по эпигонской пассивности. Нет ни одного, которое поработило бы индивидуальность Хиндемита и которого он не побородал бы и не ассимилировал бы, поскольку оно для него полезно. Даже упорное тяготение Хиндемита к старинным формам (рондо, токката, пассакалья, фугато и фуга), а также к сфере вариационной, не является ни в каком случае нарочитым стилизаторством и подделкой под старинку. Эти формы освобождают мелос из-под рассудочно тонального схематизма сонатного и симфонического *allegro*, дают большую свободу изобретению и моменту неожиданности (импровизационность) и оставляют место исканию и новому опыту; взамен рациональной предопределенности всякой разработки, они подчеркивают значение принципа тождества и выявления энергии данного материала путем раскрытия противоположностей в некоем единстве; наконец, они же содействуют расцвету линейной фактуры и нового полифонического мышления.

В определенный исторический момент жизнь отвела русло музыкального творчества от форм, диалектически развертывавших природные свойства мелоса, в пользу приемов музыкального выражения и конструктивных схем иного порядка. Теперь, под давлением еще не вполне выясненных причин, музыкальная мысль возвращается к покинутым когда-то формам и находит в них новые богатые возможности воплощения современных идей и по иному окрашенных и интенсивнее испытываемых чувствований. Хиндемит идет через XIX век к первой половине XVIII и дальше. В XIX веке он почерпнул от великих мастеров лишь то, что в них было прочного и коренного от давней культуры мелоса и законов музыкальной динамики. Импрессионизм же он быстро преодолел. Но и в далеком прошлом Хиндемит отбирает только то, что помогает ему быть мастером, озвучивающим явления современной действительности. Примитивизм и архаизм *an und für sich* ему глубоко чужды: так, по крайней мере, обстояло дело до сих пор. Поэтому «музыкальный словарь» Хиндемита — словарь современного музыкального языка.

Если определять степень помраченности ума композитора и здоровые или нездоровые влияния, идущие от его музыки, количеством диссонансов, то, конечно, от такого критерия творчеству Хиндемита не поздоровится, но зато тогда он разделяет участь многих великих музыкантов, при жизни которых современники ужасались неблагозвучию их музыки, а потомки хвалили ее за простоту, в укор уже другим помраченным умам и обуреваемым диссонантностью композиторам новых поколений. Пора бы с этим критерием покончить, во имя здравого музыкального смысла, и не забывать, что великие мастера музыки вызывали в свое время нарекания за несомненно дерзкие, но для нас здоровые диссонансы и нарушения правил, как это ведется и теперь. Бывают на такой скользкой почве забавные недоразумения: помню, как на одном из обсуждений качеств исполнения музыки нескольких ансамблей сторонниками здоровой и простой музыки одобрялась скромная благодушно-буржуазная музыка, в виде образца истинно полезного искусства. Происходило это из-за привычности ее интонаций. Музыка же Хиндемита — полнокровная, мужественная, темпераментная, дерзкая, буйно-здоровая и, кроме того, насыщенная задорной иронией — критическим отношением к отраженной в ней действительности, — вызвала резкие упреки в извращенности, конечно, из-за своей непривычной диссонантности. Это вполне естественно: самые передовые и актуальные в жизни люди чаще всего желают и любят в искусстве не испытывать настоящего, а отдыхать в прошлом. Надо просто и честно осознать такого

рода явление, а не упрекать всю музыку современности в болезненности, из-за чрезмерного, якобы, количества диссонансов. Слушая музыку Хиндемита, испытываешь столь яркое ощущение бодрости, свежести и новизны, наряду с ритмической стройностью и волевой устремленностью, что и в голову не приходит подсчитывать в ней жесткие и неблагозвучные интонации. Их не замечаешь. Не до них. И не только при слушании этой темпераментной музыки, но и при анализе ее нет возможности миновать непосредственного сильного воздействия. В данном отношении творчество Хиндемита имеет сходство с музыкой Прокофьева.

Конечно, Хиндемит не стремится и не желает быть утонченным и благозвучным лириком. Его музыка не лишена примитивной грубости. Она — терпкая, временами дико неистовая и хлесткая. Непогодища преобладает в ней над приятной уравновешенной погодой. Но чувство жизненного равновесия никогда ее не покидает. Может быть в связи с этим чувством Хиндемит так сильно тяготеет к упругим, особенно — танцевальным ритмам. Может быть оттого ему так удаются движения мерного и бодрого характера. И не отсюда ли рождаются характерные для музыки Хиндемита свойства: протеск, как протест против неорганизованных явлений, грозящих катастрофой, и вместе с тем — острое, неудержимое влечение ринуться в жизненный водоворот и оформить его.

Конечно, движение — и импульс, и сущность этой музыки. Всякий застой и топтанье на месте ей чужды. Характерно, как в своих футах и фугато Хиндемит стремится избежать излишних отклонений, интерлюдий, движения по инерции и хочет говорить самое существенное и необходимое на основе отобранного материала.

Изучать течение мыслей Хиндемита по фактуре его сочинений одно наслаждение, настолько привлекает органическая природа его таланта. Творчество Хиндемита — все, если можно так выразиться, на слуху. В нем нет абстрактных замыслов, нет отвлеченных построений. Он мыслит материалом, его качествами и свойствами. В этом смысле музыку Хиндемита можно назвать, не боясь грубости слова, мясистой. В ней слышится весомость, плотность. И как у Дюрера и более ранних мастеров терманской живописи даже в отвлеченных и символических картинах и рисунках поражает коренастость и телесная массивность фигур, так и у Хиндемита музыкальные образы вызывают ощущение как бы осязаемой прочности и натуралистической изобразительности. В самой запутанной по своей символике его опере «Mörder, Hoffnung der Frauen» («Убийца, надежда женщин») <sup>15</sup> музыка наделяет телесной оболочкой совершенно неправдоподобные фигуры. Святая Су-

санна — героиня другой оперы Хиндемита — существо из плоти и крови, чья нагло обнаженная похоть нимало не похожа на визионерскую эротику христианских девственниц, как она отображена в искусстве романских стран. Хиндемит всегда все овеществляет своей музыкой. Не будучи даже искусным драматургом и мастером характеристик, он делает свои сценические фигуры в высшей степени пластичными: их конкретно осязаешь даже сквозь призму клавира, хотя реально жизненными их назвать нельзя. Таковы именно герои его последней мне известной оперы «Кардильяк»<sup>15</sup>. В существование их и в их чувства невозможно было бы поверить, если бы не власть музыки. В этом отношении, в способности сделать ощутимым и воплотить в реальных чертах всякий фантастический образ, Хиндемит близок к Гофману. Вероятно, оттого он и тяготеет к сюжетам экспрессионистски напряженным или к прямой экзотике, что в них его сила овеществления проявляется с наибольшей остротой.

Хиндемит — выдающийся мастер формы, но формы, всецело обусловленной динамикой его богатого мелоса. В самом деле, мелодический рисунок большинства его опусов, даже если не говорить о специфически линейных соло-сонатах, определяет собой не только направление и смены движений, но скрепляет и связывает всю композицию. Излюбленный прием Хиндемита — пользование *basso ostinato*, особенно в виде широко развитой пассакальи с неистощимо изобретательным варьированием основной повторяющейся интонационной схемы. *Basso ostinato* с перемещениями темы во все голоса является для Хиндемита своего рода *cantus firmus* — опорой или скрепой движения. Многие его произведения выстроены на таких скрепах. Назову: «перспективно»-развернутое шествие — пассакалью «*Die Darstellung Mariä im Tempel*» («Вхождение Марии во храм»), *basso ostinato* в заключительной части «*Rast auf der Flucht nach Ägypten*» («Отдых на пути в Египет») и первое из повествований о смерти Марии — все из «*Das Marienleben*» («Жития Марии») <sup>16</sup>; вариации в последнем акте оперы «Кардильяк» (напряженнейший драматический момент), экспрессивнейшую пассакалью с заключительным фугато в Четвертом струнном квартете; *basso ostinato* в великолепном Концерте для оркестра (ор. 38, четвертая часть); финал Фортепианного концерта (ор. 36 № 1 «*Kammermusik* № 2») и т. д. Различнейшие виды вариаций, фути и фугато, крепкие и прочные, техника увеличения и уменьшения или растяжения и сужения мотивов, обратимости рисунка и возвратности движения — словом, всевозможные способы организации и оформления тождественного материала по принципу выведения музыкального развития из некое-

го единства и решительно преобладание линейного письма — являются характернейшими признаками музыкального строительства Хиндемита. Я только что назвал крепкими и прочными фуги и фугато Хиндемита (например, первая часть Четвертого струнного квартета, последняя часть Трио, фугато из «Das Marienleben», фугато из первой части Третьего струнного квартета). Но впечатление прочности и крепости возникает от любой из форм его музыки, будут ли то ритмически упругие гротескные современные танцы (в фортепианной сюите «1922», в финале «Камерной музыки № 1») или ветвистые вариации (в той же, уже не раз упомянутой «Das Marienleben») или пронизанные жуткой тишиной и глубоким раздумьем его ноктюрны — *Nachtstücke*.

Фактура Хиндемита, с ее подчеркнутой материальностью (все от конкретного звучания и свойств инструмента) и ощущением плотности и осязаемости звуков, чрезвычайно напоминает добротную и мощную живописную фактуру Дюрера. В технике Хиндемита чувствуются давние традиции немецких мастеров музыкального ремесла — городских музыкантов, создателей великой германской инструментальной культуры, с их наивным простодушием, сословным мировоззрением и полупеховым укладом. Конструктивные схемы, скрепляющие движение темпераментной музыки Хиндемита, просты, определены и лишены какой бы то ни было рассудочной подоплеки. Это — чисто музыкальные концепции — всегда, даже в вокальных произведениях. И удивительно, что связь с текстом и проникновение музыки в поэтическую идею тем самым нисколько не ослабляется, а наоборот усиливается. Всякая расплывчатость поэтому чужда музыке Хиндемита. Ее душа — ее строй. Зато как свежо и ярко воздействуют эпизоды импровизационного порядка, когда Хиндемит неожиданно расплавляет или долго длившееся нагнетание или мерный черед интонаций в какой-либо сочной каденции. Характерные примеры таких перебоев встречаются в финале Второго квартета (страница 58 маленькой партитуры), в фугато первой части Третьего квартета и в первой части Четвертого квартета, в великолепной токкате струнного трио, в «Übung in drei Stücken» («Упражнении в трех частях») для фортепиано и, конечно, во многих моментах концертирующей музыки олусов 36 и 38.

Ритм музыки Хиндемита перегибается через такт. Движение влечет ее. Напряженность звуко-линии распирает грани всякой формы. Тем настойчивее композитор стягивает их железными обручами. Из этих контрастных стремлений естественно возникает тяга к концертирующим формам, в которых постоянно налицо борьба идеи ансамблевой спаянности с выпадающими из нее солирующими голосами, состязание мер-

ного строя с импровизационными «выходками». Перебой как прием (в виде каденций, перехода мелоса в речитацию, спазматических смен медленной и стремительной поступи или то учащенного, то замедленного дыхания, резких изломов рисунка и т. п.) фигурирует в фактуре произведений Хиндемита на каждом шагу. В психологическом плане, как некоторое соответствие этому приему, отчасти им же вызываемое, выступает протеск. Как и у Прокофьева, мы встречаем у Хиндемита обыкновение парадоксально связывать гротескные проявления с наиболее простыми, в отношении своей стройности и мерности, ритмами. Таковы все марши Хиндемита: в сюите «1922», в «Tuttifantchen» («Рождественские сказочки, сценическое представление в трех картинах», 1922), в Четвертом квартете (остроумный «Kleiner Marsch» — «Маленький марш»), в Скрипичном концерте (первая часть — «Сигнал»), в Концерте для оркестра («Marsch für Holzbläser» — «Марш для деревянных духовых») и т. д.

Хиндемит — сильнейший и щедрый мелодист. Его фантазия в этом отношении неисчерпаема. Но его мелодии не мелодичны в обывательском представлении о мелодии. Они слишком терпкие и, вместе с тем, капризные. Стихийно капризные. Мелодии Хиндемита не тактовые и не обусловлены привычными гармоническими последованиями тоники — доминанты. Они не знают формально принудительных кадансовых оборотов. Они свободны и одновременно закономерны, как свободен по производимому впечатлению и, однако, глубоко закономерен живописный рисунок. Даже еще сильнее: как свободен и закономерен полет птиц. Облик мелодий или, лучше, мелодических линий музыки Хиндемита (а чутье линии у него первоклассное!) необычен и многообразен. Все-таки, зигзаг в них преобладает. Ценнейшей сферой для наблюдения за органическим ростом этого богатейшего мелоса являются сонаты для альт-соло (ор. 11 и ор. 25) и для виолончели соло (25 № 3). Изучая их, на каждом шагу удивляешься неистотности воображения композитора и его умению вести линию и линии при самых разнообразных композиционных заданиях и при движениях различного характера и скоростей. Как бы ни казались давно известными и ограниченными в количественном плане приемы мотивных перемещений, перестановок, вариантных повторений, секвенцеобразных восхождений и нисхождений, — у Хиндемита все это получает совершенно новый смысл и звучит по-новому свежо и сочно.

Конечно, самостоятельная, не требующая гармонических предпосылок и аккордовой поддержки, мелодическая фактура не сразу возникает в хиндемитовском творчестве. Выработка ее идет постепенно и не без затруднений от опуса к опусу.

На указанных сольных сонатах это легко проследить. Характерно, что в них вовсе нет подражания Баху, хотя баховские конструктивные принципы и приемы развития идей в них налицо. Чутью линии соответствует у Хиндемита и чутье гармонического фона, иначе говоря — умение вовремя усилить воздействие мелоса окружением и восполнением его с помощью вертикальных звукообразований. Эти разнообразные аккордовые комплексы, оттеняя мелодический рельеф, отнюдь не связывают свободы «самоопределения» линий мелоса. Любопытно, что на фактуре Хиндемита можно проследить постепенное превращение характерных импрессионистских навыков, господствовавших так недавно в качестве самостоятельных и конечных заданий, в преходящие приемы, служащие как одни из подсобных средств для новых выразительных стремлений и новых завоеваний.

Органичнее, чем кто бы то ни было из современных немецких музыкантов, Хиндемит пришел к образованию атональной мелодии<sup>17</sup>. Как все элементы его музыки, так и атональность его мелоса не содержит признаков надуманности и рассудочного применения. Атональность Хиндемита — отнюдь не анархическое негативное явление. Его атональные мелодии являются синтетическими образованиями, в которых лад усложнился всасыванием в себя гармонических модуляционных процессов. В тональной гармонии нет надобности, потому что мелодическая линия содержит ее в себе. Значит, эти мелодии атональны по отношению к гармоническим предвзятым тональным схемам, но не «бестональны» в мелодическом плане. Атональная мелодия в идеале предполагает такую тональную насыщенность, что ряды вертикалей, будучи под нее подставлены, только задавили бы основной рисунок. В конце концов можно считать, что конструктивно прочные атональные линии хиндемитовских сонат являются своеобразной реакцией на плотную и пеструю гармоническую ткань Рegera, где иногда чуть ли не каждая мелкая доля требовала выражения себя как гармонической функции. Атональность у Хиндемита — это не отрицание тональности, а собирание тонально-гармонических признаков в чисто мелодическую фактуру. В некотором отношении данный процесс ощущается, как тонизация мелоса.

В целом, мелодика Хиндемита поражает своей актуальностью и целеустремленностью. Пассивных и вялых линий в ней нет. Даже в непривычных интонациях, еще до момента их осознания, слух угадывает и внутреннюю закономерность, и естественность, и непосредственность их продвижения. Вокальный рисунок у Хиндемита проще и несколько спокойнее, чем инструментальный. Лучшим проявлением богатой ода-



ренности и тлубокой проницательности композитора в вокальной сфере я считаю его «Das Marienleben» — цикл повествований для голоса с фортепиано в духе старинных немецких поэтических и живописных благочестивых оказаний или — ближе всего — вроде дюреровских серий гравюр. Полный контраст этому циклу — лучшая из четырех опер Хиндемита «Святая Сусанна», в которой вскрывается с дерзкой и неотразимой смелостью эротическая основа женского религиозного экстаза. Партитура этой оперы заслуживает отдельного детального анализа, будучи, пожалуй, самой выразительной из оперных композиций экспрессионистского художественного стиля.

Музыка Хиндемита ярко темпераментна. Чтобы осязательнее почувствовать и вскрыть основные движущие и насыщающие эмоциональные стимулы, очень полезно вглядеться в те, порой — афористические, надписи на отдельных частях произведений Хиндемита, которыми он определяет характер музыки и ее движения, а также основной тонус исполнения. Надписи эти — вовсе не безличные, штампованные итальянские термины и не случайные «надстройки» над музыкальным текстом, не болтовня и не кокетство. В них безусловно отражается авторская воля и живая мысль, а отсюда стремление к четкой и лаконичной фиксации желанного эффекта с нарочито резким и даже аффектированным «словесным» жестом, предваряющим впечатление от самой музыки. Мало у кого из композиторов обозначения ее характера так образно-плакаты и так соответствуют музыкальной динамике, как обозначения Хиндемита, предъявляющие к исполнителю требования быть крайне напряженным и собранным. В Первом квартете уже выступают надписи, толкающие иощряющие движение: «очень легко, но строго ритмично», «продвигаться вперед», «с подъемом», а дальше, в контраст этому, требуется передать движение, скрывая актуальность и с возможным холодком, но сохраняя основной темп («geheimnisvoll»; «im gleichen Tempo, jedoch gänzlich apatisch, empfindungslos») \*. «Живо и очень энергично» — таков плакат, возвещающий начало мужественного, импозантного и темпераментного Второго квартета. На контрастах — «спокойно и просто» и «весело», «быстро», «легко» — зиждется камерная музыка для духовых инструментов («Kleine Kammermusik für fünf Bläser» \*\* ор. 24 № 2). В ней, как и во Втором квартете и как всюду у Хиндемита, здоровый, устойчивый, полнокровный

\* «Таинственно»; «в том же темпе, совершенно бесстрастно, без чувствительности» (нем.).

\*\* Маленькая камерная музыка для пяти духовых.

пульс сдерживает капризный и нервный темперамент. Еще ярче это заметно в готовой сорваться с якоря и закружиться в диком смерче экспрессивнейшей «Камерной музыке № 1». Плакат вначале гласит: «очень быстро и дико». Вторая часть требует строгой оглядки на ритм. Музыка третьей части, нежно выразительная и спокойная, как бы сосредоточивается на интимных душевных переживаниях перед тем, как вновь кинуться в жизненный водоворот. Это — характерный для Хиндемита прием, в одной из средних частей замыкаться в уютной или жуткой тишине, в тихом и глубоко личном лиризме. Напоминаю здесь о Четвертой симфонии Чайковского!

Финал анализируемой «Камерной музыки» носит название: «1921 год» и отражает всколыхнутую, но растерянную жизнь в остигатных вращающихся фигурациях, гротескных сопоставлениях, в дико несущемся потоке звуков, сквозь который, как фанфара, иронически зло прорезывается мелодия популярного фокстрота, в качестве призывно объединяющего начала. Идея этого финала находит свое продолжение в известнейшей сюите Хиндемита для фортепиано «1922», каждая из частей которой — яркий и дерзкий плакат, а сюита в целом — поэма современного города. В линиях преобладает зигзаг. В вертикалях — жесткие трения. Ритмы — неумолимо бурные и механизированные. Только они и способны сдерживать напряженно-нервный бег музыки и убедить в ее безусловно-организованной и конструктивно-закономерной сущности. И здесь в центре сюиты помещен холодно бесстрастный момент: ноктюрн, антиромантический в том смысле, что в нем и следа не осталось от старой доброй поэтичнейшей романтики Вебера и Мендельсона, с ее истоками в природе, в созерцании ее. Вместе с тем ноктюрн этот все-таки романтический эпизод, каких немало у Хиндемита, поскольку он позволяет своей музыке время от времени растворяться в ощущениях тишины, покоя и неподвижности, вне водоворота жизни. Но эта иная — новая — романтика, романтика города: жуткие настроения в ней объясняются чувством одиночества и пустоты, которое испытывают чуткие люди в городе, особенно — в моменты застылости жизни и ночного молчания, когда даже иронизировать не над чем и когда, взамен шума, грохота и суматошного движения, выступают и как-то по-своему живут вещи — улицы и здания. Своеобразный парадокс: анимизм без «души», веры в которую у современного человека уже нет, тогда как какие-то «предпосылки» к одушевлению тишины и «бездушных предметов» еще остались. В противоположность пафосу Жюль Ромена, так щедро создающего «души города», Хиндемит склонен больше иронизировать над деловой суматохой городского дня и подчеркивать

холодность и бездушность городских ночей, прорезанных зигзагами холодного же света.

Я приношу извинения за несколько этих лирических строк, но мне казалось необходимым образно уяснить основные контрастные черты музыки Хиндемита, с ее сочетанием сковывающей внимание плакатности и напряженно стремительной и порывистой поступью и с ее особенным пристрастием к острым сопоставлениям светотеней, как на улицах вечером и ночью. Современный европейский город — конкретнейшее явление; столь же жизненное и конкретнейшее явление — музыка Хиндемита, неотъемлемая от динамики города. Как чуткий музыкант, влюбленный в жизнь, он с равной силой впечатления передает и «власть машины», с лозунгом «прочь от лирики!», и моменты отдыха на путях цивилизации: тогда он приветливо и ласково, но не без легкой иронии, воплощает в музыке уют и сердечность доброй старой Германии, еще не выветрившиеся и не очерствевшие. Вот две характерные противоположности: с одной стороны, плакатная надпись о том, как надо играть Ragtime в сюите «1922», с другой — несколько идиллических указаний на качества музыки, цепляющейся за простые человеческие чувства.

«Забудь обо всем, чему тебя обучали на фортепианных уроках. Не раздумывая долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу очень дико, но всегда строго в ритме, как машина. Смотри на рояль как на интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом» \*.

А прелестное рондо-финал Третьего квартета носит заголовок: «Безмятежно и грациозно». («Безмятежно» звучит и тема вариаций Первого квартета.) Соната для скрипки соло op. 31 № 2 сопровождается motto о восхитительной погоде («Es ist so schönes Wetter draussen») \*\*, а финал ее — попытка преломить в атональном плане уютную мелодию Моцарта (пять вариаций на тему: «Komm nun, lieber Mai») \*\*\*. Порой Хиндемита манит стремление к глубокому покою и сосредоточению. Тогда рождаются прекрасные лирические страницы, подобно ноктюрну в Скрипичном концерте («Камерная музыка № 4») и медленными частями в сольных сонатах для скрипки (op. 31 № 1, четвертая часть интермеццо-песня: «Ganz leise und zart zu spielen») \*\*\*\*, виолончели и альты, а также

\* Отметим еще надпись над четвертой частью сонаты — соло для альты: «Бешено и дико. В сторону заботы о красоте звука!».

\*\* Motto — эпиграф, девиз (итал.). «А погода такая чудная...» (нем.).

\*\*\* «О, приди, любимый май!» (нем.).

\*\*\*\* «Играть очень тихо и нежно» (нем.).

и особенно — спокойные, простые и краткие настроения в замечательных вокальных циклах Хиндемита: в песнях op. 18 («Traum»\*, «Trompeten»\*\*), в «Die junge Magd»\*\*\*, где ruhige Bewegungen\*\*\*\* особенно доминируют, и не раз уже упомянутой «Das Marienleben».

Привлекательной пьесой является, по мастерству изложения, по характеру затей и по специфически хиндемитовским сменам настроений и движений, наконец, по гибкости мелодического рисунка и чуткости в отношении поэтического текста, небольшая романтическая кантата «Серенады» (op. 35) для сопрано, гобоя, альты и виолончели. В ней три отдела — три серенады. Первая состоит из красивой и необычайно четкой и чистой по рисунку баркаролы (голос, гобой и виолончель), токкаты (Cello-solo) и куранты (голос и виолончель): «An Phyllis» и трио для голоса, гобоя и альты на текст Людвиг Тика «Nur Mutt» («Только мужество»). Музыка всех трех эпизодов — текучая и прозрачная. Вторая серенада состоит из дуэта-диалога альты и виолончели (медленный речитатив и Prestissimo — вращательное, фигурационное движение, не раз применявшееся Хиндемитом), из мечтательного романса-диалога — голос и гобой — на текст Эйхендорфа «Der Abend» («Вечер») и ансамбля для голоса, гобоя, альты и виолончели на основе движения prestissimo первого эпизода: «Der Sturm am Meer» («Буря на море»). Музыка насыщена здесь романтическим Drang — порывом и бурным стремлением. Третья серенада содержит инструментальное трио (гобой и альт ведут канон в сопровождении виолончели) и прелестную лирическую песню «Gute Nacht» («Доброй ночи») для голоса с аккомпанементом альты.

Чистота стиля, совершенство техники, экономия средств и, вместе с тем, полнота и свобода выражения, вкус и свежесть мысли, сдержанность чувства, при глубокой искренности и простоте — все эти качества слились в гармонически стройное целое в этих серенадных циклах и образовали изысканно современное камерное произведение. На описании его я и позволю себе закончить мой краткий и далеко не охватывающий всех элементов стиля музыки Хиндемита экскурс. Добавлю только несколько слов, а именно, что внимание в музыку и анализ творчества Хиндемита с убедительной ясностью пока-

\* «Грёза» (нем.).

\*\* «Трубы» (нем.). Внедрение «сигнала» как контрастно рельефной и «режущей» линии на спокойном фоне и поступи. Еще раз Хиндемит остроумно применяет фанфарность как организующее начало в первой части концерта для скрипки («Signal»).

\*\*\* «Юная дева» (нем.).

\*\*\*\* Спокойные движения (нем.).

зывают органичность зарождения и закономерность развития его музыки, причем самое развитие протекает и постепенно, и настойчиво. Охватив творческим опытом и завоевав однажды новую сферу интонаций, Хиндемит прочно в ней обосновывается.

Присущие эмоционально-лирическому строю его музыки резкие контрасты и нервные порывы, охват его самых несовместимых, казалось бы, крайностей покоя и бурных стремлений, интимных переживаний и механически-машинных процессов движения, мирного уюта и уличной суеты, добродушного смеха и острой иронии — объединены здоровым чувством жизни, верой в ее творческие силы и удивительной способностью организовывать и оформлять всякое явление и ощущение.

Музыкальный театр Карла Орфа<sup>18</sup>

Музыкальный театр Орфа не имеет ничего общего с музыкальной драматургией Вагнера или Штрауса. Орф не обновляет оперу с помощью тенделевского стиля позднего барокко, как другие современные композиторы. Он проходит мимо таких возможностей. Но подобный отказ обеспечивает ему большую широту взгляда на мировую историю театра. Истоки оперы — сценическая оратория, театр Шекспира и Ганса Сакса<sup>19</sup>, мистерии средневековья или театр Теренция раскрывают перед познавательной фантазией Орфа свой давний смысл и способы воздействия. И как это часто бывало в поворотные периоды истории музыкального театра, — греческая трагедия с ее предполагаемыми связями между речью и музыкой явилась опять образцом и вдохновителем новых форм воплощения мысли. Орф не одинок в своих исканиях. Возникают параллели с сочинениями Стравинского, Онеттера и других. Но поиски Орфа принадлежат все же немецкому театру, хотя он и стремится решить свою задачу в творческом контакте с мировой литературой. Он доказывает это широтой языкового горизонта и кругом сюжетов, которые как бы осовремениваются у него благодаря творческой выразительности слова и волшебству самой музыки. Подобное осовременивание является, в сущности, принадлежностью и достоянием искусства Орфа. Он говорит в своих пьесах о нас. Его пьесы своего рода ступени к рождению живого театра современности.

Им создано до настоящего времени семь сценических произведений<sup>20</sup>. Среди них есть обработки, которые, однако, по своему замыслу и структуре равноценны оригинальным произведениям. Начало положила свободная обработка «Орфея» Клаудио Монтеверди, его ранней оперы, созданной в 1607 году. В ней пестрота регистров раннего барокко, гениальный взлет вокального мастерства, отпечаток придворной театральной пышности и характерное для итальянского гуманизма увлечение античностью счастливо сочетались с основами нового музыкального театра, с современной оперной концепцией.

Для Орфа весьма показательно, что все его многолетние усилия опять возвращались к этому первенцу истории оперы.

Точно так же показательно, что это были усилия художника-творца, а не исследователя. Он перерабатывает и «Tanz der Spröden», и «Жалобу Ариадны» Монтеверди. Эти опыты имели предшественников, однако им не удалось завоевать для театральных произведений Монтеверди современную сцену. За первой исторически строгой обработкой «Орфея» Орфом последовала, наконец, новая свободная обработка, которая скорее может считаться фантазией на текст подлинника. Он не только привносит новый тембровый наряд, который своеобразно обогащает звуковую палитру Монтеверди, но и создает новый сценарий. Вместо вежливых сентенций барокко, свойственных оригиналу, он заставляет рассказывать сагу об Орфее Ноткера на древнем верхнегерманском наречии.

Главным произведением, быстро завоевавшим Орфу известность и признание, является его сценическая кантата «Кармина Бурана». Стихотворения из известной рукописи того же наименования, принадлежащие баварским бенедиктинцам, объединены здесь в хоровой цикл с сольными песнями и танцевальными сценами. Язык средневековья: частью рифмованная, грубо звучащая латынь, частью средне- и верхнегерманские диалекты, перемежающиеся со строчками из лирики французских трубадуров. Западноевропейский словарь становится средством для выражения античной чувственной радости бытия, для воскрешения средневековой народной поэзии на современной сцене. Духовное богатство и силы различных эпох объединились для создания новой, смелой музыки. Подзаголовок произведения — «Песни и хоры в сопровождении всевозможных магических инструментов» — предоставляет постановщику большую свободу. Сценическое решение первой постановки при личном участии Орфа приняло форму, которой следовали с тех пор многие. Здесь первое место принадлежит режиссеру. Сценическая форма должна быть в первую очередь найдена режиссером-постановщиком. Орф в своем произведении опирается только на картинный сюжетом и намечает развитие музыки.

Разве не дают почувствовать самые названия произведений — «Катулли Кармина», «Бернауэрин», «Умница» и «Луна» по сказке братьев Гримм, «Антигона» по Хёльдерлину, что весь творческий труд художника состоит из дерзаний. Дерзание заключается не только в постоянном стремлении к неизведанному, но и в сознательном использовании величайших образцов мировой литературы для создания собственного музыкального стиля, который кажется оторванным от вековых традиций. Ощущается та сила духовного потенциала, которая на основе мировой истории театра творит актуальную идею нового музыкально-драматического жанра.

Побудительной причиной служит сознание музыкальных возможностей, таящихся в традиционных, стилистически выработанных, зрелых звуковых формах современной музыки, которые могут вновь подвергнуться развитию. Прибавьте к этому счастливое и органическое сочетание художественного дарования с врожденным чутьем к ценности слова, речи.

Ухо, чуткое к своеобразию ритма длительных словообразований, декламации и характерности речевой мелодии, является здесь тем органом, который способен оценить и открыть новые глубинные силы музыкальных элементов: ритма, мелодии, гармонии, музыкального колорита. Чутье к звуковой окраске речи, которая как бы подводит к инструментовке, и чутье особых качеств музыки оказываются единой первоначальной способностью. Обе эти способности происходят от сильно развитого чувства образности и символики жеста и ситуации. Там, где соединение слова с музыкой вызывает самопроизвольный, единый в своем толковании жест, мы ощущаем его художественную природу. Это чутье сценического, движущегося образа, которое раскрывает одновременно поэтические и музыкальные горизонты: это музыкально-драматическое дарование. Оно свойственно Орфу в высокой степени. <...>

ГУСТАВ ЗЕЛЬНЕР

## Карл Орф и сцена<sup>21</sup>

У Орфа свое понимание сцены. Сцена как таковая — просто «подмости» для игры. Раёк ему чужд, но в измененной форме он существует, вырастая из подиума. Театр Орфа близок изначальной форме театрального зрелища; ее нельзя избежать, поскольку существуют подмости — будь то античная сцена или театральный помост шекспировского театра. Театр Орфа — это его собственный, ему присущий театр, на котором разворачиваются события, полные драматизма, но с минимальным декоративным оформлением. В сущности, актеру дается только реквизит, и то очень скупой, помогающий «вести действие»...

Эта скупость средств повышает требования к актеру: все в конечном итоге обращено к исполнителю, так что ему приходится почти без вспомогательных средств быть и танцовщиком, и актером. Единственным пособником актера оказы-



вается подтекст произведения, создающий то напряжение, которое от первого до последнего акта нагнетает действие и от которого невозможно освободиться. Поэтому тот, кто хоть раз слышал, как Орф исполнял любое свое произведение за роялем, может представить себе весь спектакль.

Это проигрывание за роялем исполнено такой увлекающей силы выражения, что в нем уже коренится зерно сценического действия. Сцена только может пытаться приблизиться к этой степени непосредственного очарования — превзойти его она не может. Если актеру предстоит выразить творческий порыв автора, то сам автор находится у его источника: он достигает теснейшего слияния музыкального, поэтического и актерского дара в одном человеке.

Не может быть никаких сомнений, каким должен быть путь к реализации увиденного. Существует только один путь: перенесение на сцену и сохранение всей полноты и силы фантазии, которая лежит в основе произведения. Орф постиг, как никто другой, магическое воздействие сцены и знает, как решить сценически «музыкальную драму». Рассматривая театр как синтетическое искусство, он чувствует как музыкант, поэт — и как человек театра. Когда работаешь на сцене над его произведением, то кажется, что в пении им выражена высшая сущность содержания, не высказанного словами, а его ритмы кажутся воплощением чувств, которые не могут быть выражены иначе. С несравненной чуткостью Орф-музыкант нащупывает напряженность театрального действия и достигает драматической, сильно воздействующей выразительности и совершенной адекватности формы содержанию.

Орф-поэт ищет на сцене метафор. Подобия, действительные изображения чувств ведут его к созданию собственной драматургии, которую не спутаешь ни с чем. Притом он не останавливается на общем, на приблизительном. Так же как его музыкально-ритмический язык, поэтическая речь его отличается точностью. На сцене невозможно отделить Орфа-поэта от композитора — это один и тот же способ выражения мыслей. И в обоих присутствует драматург за работой. Пример: Умница — согласно ремарке — подмешивает Королю не только сонное зелье, она бросает семена мака в вино. И руки, которые ломают коробочку с семенами мака, как бы выражают мелодию колыбельной, которая — я мог бы это сказать со сцены — является подлинным изображением картины «Сонный мак» в музыке.

Поэтическое, так же как и музыкальное, воплощается Орфом на сцене. Поэтому его сотрудничество в инсценировке сказывается всегда в стремлении к реальному, к вчувствованию, к поиску поэтичнейшего, верного чувствам изображе-

ния, но никогда не сводится к простым сменам «картин». Он всегда остается очень строгим в работе — это ценно как для актера, так и для режиссера. С ним можно работать на пантомимой — он видит точность или неточность жеста, можно работать над хореографией — он видит четкость или нечеткость каждой «линии», каждой мизансцены групп или танцевального движения. Он не только видит, — у него абсолютный слух на внутреннюю правду, на самую основу образа, он не доверяет чисто формальным решениям, всяким конструкциям, если только они идут вразрез с замыслом. <...>

Музыкальное выражение, слово и жест для него настолько сливаются в единое целое, что он при всяком случае может оказать практическую помощь, а не только дать критический совет. Считают, что «Кармина Бурана» была для Орфа каким-то откровением, «прорывом», но не следует забывать, что она явилась и триумфом немецкого театра, его освобождением, которому мешало несчастное стечение обстоятельств. Свобода и сценическая независимость, переход к иррациональному, к свободному воздействию сцены, к тому, что является предпосылкой для создания сценического произведения, — свобода, которая вывела театр на путь синтетического спектакля. Быть может, следует сожалеть, что не нашлось еще возможности привлечь творчество продуктивнейшего мастера сцены современной Германии для учебного процесса в театре. Это помогло бы воспитанию нового типа актера, поющего, играющего и танцующего, которого ждет музыкально-драматический театр. Театр Орфа указывает путь внутреннего обновления для германского театра <...>.

Сомнительно, чтобы критический анализ смог охватить всю многосторонность творчества Орфа, поскольку драматическое произведение и опера являются отдельными понятиями. Это разделение — уже пройденный путь. О концепции Орфа говорили, что она взрывает сцену. Она ее не взрывает — одновременное рассмотрение обоих жанров в совокупности исцеляет сцену. В каком разрезе Орф представляет себе театр, указывает его выбор сюжетов: из вечных сюжетов он выбирает трагедии Софокла в переводе Хёльдерлина. Переводы эти настолько самостоятельны, что могут считаться равноценными тексту античного подлинника. Орф передает их, извлекая рациональное содержание, путем непосредственного переложения на музыку. При этом он сталкивает эпохи друг с другом: если в «Антигоне» вы охвачены чувством близости к античному спектаклю, то музыкально-ритмические формы спектакля, наоборот, создают непосред-

ственное ощущение нашей современности. Дерзание уже достаточно смелое, если бы оно ограничивалось только преодолением античного сюжета, но в нем есть еще и бросок ввысь. Этот бросок в глубину глубин, в высоту высот художественной речи, заметный только внутренне подготовленному, не случаен. Это решительный шаг новатора сцены. С его помощью он возвращает немецкому театру его утраченное призвание, указывает путь заблудшему.

Здесь театр поднимается на высоту, которая по своей сути может быть приравнена только к религиозному чувству. Эта высота чувствуется в простой, легко усваиваемой мелодике «Кармины Бурана». И здесь театр уже отходит от своей первоначальной формы. Почти неосознано использованы средневековые песни странствующих школяров и подмастерьев, внутренне связанные с темой течения человеческой жизни; мотивы смены времен года и смены возрастов человека обобщены здесь до масштабов мирового театра. Язык — средневековая латынь бродяг, германский язык школяров, старофранцузский. Здесь имеется в виду не логическое понимание текста, а первозданное постижение языка исходя из характера музыки и наглядности ее воплощения в танце.

В «Катулли Кармина» опять нет определенного сюжета, обусловленного развитием действия, а есть некая картина чувств. Латинский текст здесь также трактуется как нечто абсолютное и к нему не предъявляются требования понятности, большей чем это необходимо для понимания сценического действия в целом.

Идея автора, однако, становится понятной только по окончании третьей части трилогии «Триумфы»: речь идет о кантате «Триумф Афродиты», смелость которой превосходит два предыдущих сочинения как в музыкальном отношении, так и в сопоставлении и выборе поэтического материала. Здесь уже латинские речевые обороты недостаточны, появляется потребность в более жестких, грубых конструкциях. Из тех же соображений, которые вынуждали обратиться к Хёльдерлину, здесь применяется греческий язык и к голосу Катулла присоединяются песни Сафо и Эврипида.

В подобном проникновении в более глубокие слои языка виден исходный замысел: возникновение западноевропейского театра. Исходя из этой посылки рассматривается каждый воплощаемый сюжет: новый, ранее не использованный, в своем первоначальном виде <...>.

Возможно, этим отношением к первоначальному объясняется употребление Орфом старобаварского языка. Его элементарный театр всегда ищет в языке нечто внеличное, незадавленное, образное. Таково таинство отношения Орфа-ком-

позитора к языку. Мы знаем, что он относится к проблеме языка творчески, его интересуют прежде всего языки, как бы сохраняющие свою первоначальность, будь то латынь, греческий или старобаварский. Так пытливые искания Орфа заставляют задуматься о театре и драматургии современности тех, кто озабочен их судьбой.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

## О музыке в эпическом театре<sup>22</sup>

В эпическом театре, насколько это касается моего собственного творчества, музыка применяется в следующих пьесах: «Барабанный бой в ночи», «Ваал», «Жизнь Эдварда II Английского», «Махагони», «Трехгрошовая опера», «Мать», «Круглоголовые и остроголовые».

В первых двух пьесах музыка используется в довольно распространенных формах в виде песен или маршей и не является постоянным, естественным музыкальным сопровождением. Однако уже путем подобного введения музыки были сломаны традиции драмы того времени, драма становилась легче, так сказать элегантнее, представление принимало более артистический характер. Вследствие этого устоявшаяся туманность и тягучесть импрессионистской драмы и маниакальная однотонность экспрессионистской были настолько атакованы музыкой, что потребовались значительные перемены. Одновременно музыка сделала возможным нечто такое, чего давно уже не доставало, — «Поэтический театр». Эту музыку еще сочинял я сам. Пятью годами позже, для второго представления в Берлинском театре комедии «Что тот солдат, что этот» («Mann ist Mann»), музыку написал Курт Вайль. Теперь уже она имела самостоятельное значение. Пьеса содержала явно шутовской комический момент, и Вайль сочинил к ней «Маленькую ночную музыку»; на ее фоне показывались проекции Каспара Неера<sup>23</sup>, а музыка сражения и строфы песни звучали во время перемены декораций при открытом занавесе. Тогда же возникли и первые теории о разделении этих элементов.

Представление «Трехгрошовая опера» в 1928 году было исключительно успешной демонстрацией эпического театра,

впервые осуществившего применение сценической музыки с новой точки зрения. Ее новизна явно бросалась в глаза уже тем, что музыка была строго отделена от всего остального представления. Это было заметно уже с первого взгляда, так как малый оркестр располагался прямо на сцене.

Во время исполнения зонгов<sup>24</sup> менялось освещение: свет направлялся в сторону оркестра, а на экране, на заднем плане, проецировались заглавия отдельных номеров, например «Песня о тщетности человеческих стремлений» или «Полли Пичем признается испуганным родителям о своем браке с бандитом Мекки», — после чего актеры занимали места для исполнения очередного номера. Тут были дуэты, терцеты, сольные номера и финальный хор. Музыкальные пьесы, в которых господствовала балладность, обретали морализирующий характер. Сама пьеса раскрывала тесное родство духовной жизни буржуа и бродяги-уголовника. И именно музыка порой подчеркивала, что чувства и ощущения бродяг те же, что и у среднего буржуа или театрального зрителя. Пьеса доказывала, что только тот живет приятно, кто обладает благосостоянием, хотя бы для этого он должен был от многого, более высокого, отказаться. В любовном дуэте выяснялось, что социальное происхождение и доход не должны оказывать влияния на выбор супруга. В терцете выражалось сожаление о том, что необеспеченность существования на этой планете делает для людей невозможным их естественное стремление к добру. Искреннейше нежная любовная песня говорила о постоянстве взаимной склонности содержателя борделя и его возлюбленной. Не без трогательности влюбленные воспевали свое маленькое домашнее хозяйство — публичный дом. Здесь музыка, не отказываясь от своих чисто эмоциональных наркотических чар, разоблачала буржуазную идеологию этих персонажей. Она становилась ассенизатором грязи, провокатором и доносчиком. Эти зонги получили широкое распространение, их лозунги проникали в передовые статьи и речи. Многие пели их в сопровождении фортепиано или под пластинку с записью оркестра, как обычно поют опереточные шлягеры.

Зонги такого типа уже создавались, когда я предложил Вайлю для фестиваля одноактных опер в Баден-Бадене в 1927 году обработать заново полдюжины уже имевшихся песен. Вайль писал до того времени довольно сложную психологическую музыку, когда же ему приходилось сочинять на более простой песенный текст, он смело порывал с упорными предрассудками большинства серьезных композиторов. Успех этой попытки применения современной музыки к зонгам был значительным. В чем же заключается, собственно,

новизна этой музыки, если рассматривать ее с точки зрения непривычного применения?

Эпический театр интересуется главным образом отношениями людей друг к другу, в чем и заключается социально-историческое, типическое. Получают развитие сцены, в которых поведение людей объясняют определенные социальные законы. При этом должны быть найдены такие определения интересующих нас процессов, которые помогли бы людям как-то вмешиваться в эти процессы. Интерес эпического театра сугубо практический. Человеческие отношения показывают в процессе их изменения, а сам человек — как личность, зависящая от определенных экономико-политических отношений и, одновременно, способная их изменить. Так, например, сцена, в которой трое мужчин нанимают четвертого для определенной незаконной цели, изображается в эпическом театре так, чтобы можно было себе представить отношения этих четырех мужчин в иных политико-экономических условиях, в которых они вели бы себя так же. Таким образом зрителю дается возможность представить себе, как будут вести себя эти люди в различных политико-экономических ситуациях. Возникает повод для критики человеческих отношений с общественной точки зрения.

Однако зритель должен уметь сравнивать поведение людей. Это означает с точки зрения эстетики, что особенно важна общественная жестикуляция актера. Речь идет о значении культуры жеста для искусства. Мы говорим о жестикуляции, имеющей общественное значение, а не о жестикуляции иллюстративной или экспрессивной. Мимический принцип, так сказать, отделяется от принципа жеста. Это характеризует собой большой переворот в драматургии. Драматургия в наше время еще следует рецептам Аристотеля, направленным к так называемому катарзису (душевному «очищению» зрителя). В драматургии Аристотеля герой ставится в такое положение, в котором он может наилучшим образом проявить свою внутреннюю сущность.

Все показываемые события преследуют цель изучить героя в его душевном конфликте. Пользуясь внешним, но полезным, сравнением, напомним о бурлесках Бродвея, где публика, рыча свое: «Раздевайся!», заставляет девушек демонстрировать свои прелести. Индивидуум, внутренняя сущность которого обнажается, предстает перед зрителем как «просто человек». Каждый зритель как бы по принуждению следует за сценическим действием: практически на спектакле «Эдип зрительный зал полон эдипами, на спектакле «Император Джон» — императорами. В неаристотелевской драматургии показываемые события ни в коем случае не объясняются

неизбежностью судьбы, а сама судьба откровенно рассматривается под лупой, с нее снимаются все покровы и под ними обнаруживаются человеческие интриги.

Наш разговор, связанный с исследованием некоторых зонгов, мог бы показаться растянутым, если бы именно эти зонги не послужили началом нового современного применения музыки в театре. Характер зонговой музыки, которую можно было бы назвать музыкой жеста, становится понятным лишь с точки зрения общественной цели нововведения. Практически говоря, музыка жеста дает возможность актерам продемонстрировать свои социальные проявления. Так называемая легкая музыка уже давно, особенно в кабаре и оперетте, является типичной формой музыки жестов. «Серьезная» музыка, напротив, крепко держится за лиризм и сохраняет индивидуальный характер.

На примере оперы «Возвышение и падение города Махагони» можно проследить применение новых принципов в определенных рамках. Я не могу не упомянуть, что, по моему мнению, музыка Вайля к этой опере не является чисто жестовой. Однако она содержит много жестовых партий, во всяком случае достаточное количество их, чтобы подвергнуть серьезной опасности обычный тип оперы, обозначенный мною как чисто кулинарное искусство. Тема оперы «Махагони» уже сама по себе является «кулинаризмом»<sup>25</sup>, причину чего я объяснил в статье «Заметки к опере»\*. Там я объясняю также, почему невозможно обновление оперы в капиталистическом обществе. Новшества, вводимые в современную оперу, до сих пор приводили исключительно к разрушению оперы как жанра. Композиторы, пытавшиеся как-то обновить оперу, например Хиндемит и Стравинский, неизбежно терпели поражение при столкновении с чисто театральным арсеналом оперных средств. Такие большие, громоздкие предприятия, как опера, театр, пресса, проводят свою линию безымянно (инкогнито). В то время как работники умственного труда в буржуазном обществе все более пролетаризируются, продавая свою продукцию на рынок и тем обогащая своих хозяев, сами работники умственного труда еще сохраняют видимость личной свободы; им часто кажется, что их положение в обществе никак не влияет на характер их труда, а только способствует укреплению их влияния. Эта неясность ситуации, господствующая в положении музыкантов, писателей и критиков, имеет чудовищные последствия, которые мало принимаются во внимание. По мнению работников умственного

---

\* См.: Schriften zum Theater, Bd. 2, S. 116.

труда, они владеют аппаратом, хотя в действительности аппарат владеет ими <...>.

Опасности, исходящие от аппарата, обнаруживает нью-йоркское представление пьесы «Мать». Театр Union значительно отличался своей политической направленностью от театров, которые ставили оперу «Махагони». И все же его аппарат реагировал именно как аппарат, созданный для производства пышного, эффектного зрелища. Не только пьеса, но и характер музыки были искажены, вследствие этого поучительная цель спектакля в большей своей части была упущена. Более чем в какой-либо другой пьесе эпического театра музыка к спектаклю «Мать» была предназначена для того, чтобы внушить зрителю критический взгляд на изображаемое. Музыка Эйслера отнюдь не так проста, как ее обычно понимают. Она довольно сложна, и я не знаю другой, более серьезной. Способом, достойным удивления, она решала труднейшую политическую проблему, что было жизненно необходимо для пролетариата. В небольшом эпизоде, в котором оспаривается обвинение коммунизма в том, что он создает хаос, музыка своим дружески советующим жестом вызывает к разуму. В песне «Хвала учению», в которой вопрос захвата власти пролетариатом связан с вопросом обучения, музыка приобретает героический и естественно радостный характер.

Также благодаря музыке включается в сферу разума заключительный хор «Хвала диалектике». (Очень часто возникает заблуждение, утверждающее, что такой вид эпического представления просто отказывается от эмоционального воздействия. В действительности его эмоции лишь очищены, они несколько скрыты, как источник подсознания, и не имеют ничего общего с одурманиванием.)

Кто верит, что народному движению, противопоставляющему себя безграничной власти, угнетению, эксплуатации, не соответствует такой строгий и в то же время тонкий, разумный характер этой музыки, тот не понимает важнейшей задачи борьбы. Однако ясно, что воздействие такой музыки очень зависит от манеры, в которой она будет исполнена. Если актерам еще не понятны их жесты, то мало надежды, что они смогут организовать определенное поведение зрителей. Заботливое воспитание и строгая учеба нужны нашему рабочему театру, чтобы он мог выполнить поставленные перед ним задачи и использовать все предоставленные ему возможности. Вместе с ним должна пройти определенную школу и публика. Необходимо предостеречь коллектив рабочего театра от приемов и методов буржуазного театрального произведения, торгующего ядовитым дурманом.



Эйслер написал музыку к пьесе «Круглоголовые и остроголовые», которая, по-иному, чем в пьесе «Мать», обращается к широкой публике и обеспечивает большую возможность общения. Это в некотором смысле философская музыка. Она чужда наркотическому одурманиванию публики, ибо сочетает решение музыкальной проблемы с выявлением отчетливой политико-философской мысли.

Из всего сказанного следует, с какими трудностями связано для музыки выполнение задач, выдвигаемых эпическим театром.

И теперь все еще пишется для исполнения в концертах так называемая «прогрессивная» музыка. Даже беглый взгляд на аудиторию показывает, что такую музыку невозможно использовать в политических целях. Мы видим ряды абсолютно пассивных, ушедших в себя людей, погруженных в своеобразное наркотическое состояние. Остановившийся взор их показывает, насколько безвольно отдались эти люди своим бесконтрольным чувствам. Вспотевший лоб свидетельствует об их физическом и нравственном истощении. Самый худший гангстерский фильм больше обращается к зрителям как к думающим существам, чем подобная музыка. Она выступает здесь в лучшем случае как выражение рока, сложной, абсолютно непредвиденной судьбы, типичной для этого ужасного времени сознательной эксплуатации человека человеком. У этой музыки — часто «кулинарные» претензии. Она увлекает своих слушателей в бесплодный, а потому обессиливающий акт наслаждения. Никакие утонченности не смогут убедить меня, что общественные функции этой музыки иные, чем в бродвейских бурлесках.

Нельзя не отметить, что среди серьезных композиторов возникло движение протеста против такого неправильного, унижительного, антиобщественного понимания функций музыки. Эксперименты, которые проводятся в музыке, принимают постепенно все более значительные размеры. Современная музыка не только обновляет средства изложения материала, но и стремится к охвату новых слоев потребителей. Тем не менее многие задачи она еще не в состоянии решить и над решением их не работает.

Например, искусство эпического музицирования совсем утеряно. Мы не знаем, как исполнялись «Одиссея» или «Песнь о нибелунгах». С давних пор наши музыканты не владеют больше искусством сказа, декламируемого стиха. Музыка воспитательного характера (Schulungsmusik) также находится на низком уровне, а ведь были времена, когда она использовалась даже в лечебных целях.

Наши композиторы вообще предоставили изучение влия-

ния их музыки хозяевам ресторанов. Один многоопытный содержатель парижского ресторана точно определил, что заказывают посетители под влиянием той или иной музыки. Он был уверен, что при исполнении музыки определенных композиторов постоянно заказываются именно те, а не иные напитки.

На самом деле, театр во многом выиграл бы, если композиторы могли создать музыку, способную оказывать более точное, определенное воздействие. Это облегчило бы и задачу актеров, которые могли бы играть в соответствии с настроением, намеченным музыкой. Немое кино принесло с собой возможность создания музыки определенных настроений. Я слышал интересные пьесы для кино, написанные Хиндемитом и особенно Эйслером. Эйслер писал музыку даже к совершенно условным, разговорным фильмам, и именно очень строгую музыку. Но звуковой фильм как одна из самых ядовитых форм международного производства отравы не долго будет продолжать эти опыты. Надеждой современной музыки является, по-моему, кроме эпического театра, назидательная пьеса. Для некоторых образцов этого типа Вайль, Хиндемит и Эйслер написали исключительно интересную музыку: Вайль и Хиндемит совместно — музыку к радиопередаче для школьников «Полет Линдберга», Вайль — к детской опере «Говорящий «да» и говорящий «нет» («Der Jasager»), Хиндемит — к «Баденской учебной пьесе о согласии», Эйслер — к «Высшей мере».

Создание впечатляющей, легкопонятной музыки — дело не только доброй воли, но прежде всего умения и опыта, а ее воспитательная роль может успешно осуществляться только при непосредственном контакте с народом и другими художниками. Но не в изоляции!

Краткая автобиография<sup>26</sup>

Я родился в 1898 году в Лейпциге. Мой отец — австрийский философ Рудольф Эйслер, мать — дочь немецкого рабочего Ида Мария Фишер. В 1901 году семья переселилась в Вену. Я рано начал сочинять: музыка к «Вознесению Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt»), камерная музыка, песни и две напыщенные симфонические поэмы на тексты Йенса Петера Якобсена.

Мы жили в стесненных обстоятельствах. Не было ни денег на музыкальное образование, ни рояля. Таким образом, музыкальные познания я должен был получать путем самообразования, а свои композиции продумывать в голове. Я штудировал как мог партитуры классиков. В то время я был связан с прогрессивным юношеским движением и социалистическими кружками учащихся. Мы организовали дискуссионный клуб и читали наиболее доступные произведения Маркса и Энгельса.

Войну 1914 года я ненавидел. Сочинил ораторию «Против войны» на тексты Ли Тай-По. В 1916 году был призван в армию. О Великой Октябрьской социалистической революции я услышал в окопах, но только в 1918 году в венском военном госпитале узнал о ней правду. Призыв большевиков к миру, против империалистической войны вызвал во мне сочувствие, тогда же я прочел запрещенную книгу А. Барбюса «Огонь».

В 1918 году вернулся домой, поступил в консерваторию с целью изучить контрапункт. Учение о гармонии постиг сам. Но вскоре нашел, что этот метод обучения слишком легкий и поверхностен. Я нуждался в строгом учителе и пошел к А. Шёнбергу. Шёнберг взял меня в свой класс, где я изучал контрапункт и композицию. Он был строгим педагогом, не разрешал своим ученикам сочинять в стиле модерн; задания по контрапункту и композиции должны были выполняться в классическом стиле. Бах, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Брамс считались высшими образцами, на которых следовало учиться творить.

В конце 1923 года я кончил учение. Мои первые сочинения привлекли к себе внимание, и издательство «Universal Edition» заключило со мной договор на десять лет. В 1924 году я получил премию по искусству от города Вены. В жюри си-

дел Рихард Штраус. На музыкальных фестивалях в Венеции и Донауэшингене исполнялась моя камерная музыка.

В годы учения я дирижировал рабочим хором и состоял в «Обществе народного музыкального воспитания», где рабочие могли учиться музыке. Я писал статьи, в которых пытался разъяснить социальные функции музыки. А чтобы зарабатывать на хлеб, работал половину дня корректором.

Приблизительно осенью 1924 года я переселился в Берлин. Артур Шнабель проявил интерес к моим сочинениям, и его ученики играли мои фортепианные пьесы. Я был композитором, педагогом, одновременно увлекался рабочим движением. Это привело к столкновению с моим учителем А. Шёнбергом, который не одобрял подобную деятельность. В то время я писал фортепианную камерную музыку, вокальные и оркестровые произведения, которые исполнялись на музыкальных фестивалях в Баден-Бадене и Берлине.

Я имел некоторый успех, но был недоволен. Обычная публика не удовлетворяла меня. Я хотел сказать нечто новое и нуждался в ином слушателе. Мне пришлось начать все сначала. Я написал легкие песни и музыкальные пьесы для труппы «Красный рупор». Песня «Коминтерн» стала очень известной, особенно в СССР. Писал я также и концертную музыку, в том числе Сюиту для оркестра № 1 и Маленькую симфонию.

Познакомился я с Бертольтом Брехтом. Для рабочего певческого объединения, чьи программы я считал устаревшими и безвкусными, сочинил множество хоров. В 1928 году начал писать музыку к театральным пьесам и таким образом познакомился с Эрнстом Бушем. Его оригинальная, сильная манера исполнения произвела на меня большое впечатление. Так началась наша совместная работа и дружба, продолжающаяся по сей день. Вокруг меня образовалась группа молодых прогрессивных композиторов, музыковедов и студентов, с ними я пробовал применять марксистские принципы в музыке. Среди них был и очень одаренный Эрнст Герман Мейер. Я преподавал также в Марксистской рабочей школе.

В 1929 году началась моя совместная работа с Бертольтом Брехтом, перешедшая в тесную дружбу.

Дважды я ездил в Советский Союз, знакомился с советскими людьми и восхищался героикой социалистического строительства. Там я написал музыку к фильму «Комсомол».

В феврале 1933 года у меня был концерт в Вене. Оттуда началось мое изгнание. В Вене я не мог оставаться. Давал концерты в Голландии и Бельгии, писал в Париже музыку к фильмам. В феврале 1934 года поехал к Брехту в Данию,

где возникло много совместных работ. Потом сочинил музыку к фильмам в Лондоне. В 1935 году совершил концертное турне по Америке, чтобы собрать средства для саарских беженцев. Нью-Йоркский университет предложил мне место педагога музыкальной теории и композиции. В 1937 году в Испании я писал песни для борцов Интернациональной бригады. Потом снова работал с Брехтом в Дании. С 1938 года, то есть с момента оккупации Австрии, я постоянно жил в Америке. Чтобы зарабатывать на хлеб, преподавал в университете Южной Калифорнии и писал музыку к фильмам.

В 1941 году я работал над книгой «Музыка к фильму», в которой подверг критике американскую индустрию развлечений. В 1947 году предстал перед пресловутой Комиссией по расследованию «антиамериканской деятельности». Мы с женой были арестованы. Международный протест деятелей искусства дал нам с женой возможность покинуть Америку в 1948 году. Я прибыл в Вену, сочинил там музыку к народной пьесе «Смертельный страх» Нестроя, писал рабочие песни. Ездил в Берлин, давал концерты и читал доклады. Это привело к совместной работе с Иоганнесом Бехером, с которым мы написали Национальный гимн ГДР.

В 1950 году я переселился в Берлин, стал вести класс композиции в Немецкой академии искусств и преподавать теорию во вновь основанной Высшей музыкальной школе.

Я тружусь, участвуя в создании социалистической культуры. Желал бы ради этого сохранить силы и здоровье.

## Песня, рожденная в борьбе<sup>27</sup>

(Интервью)

— Господин Эйслер, Вы были так любезны, что согласились дать нам некоторую информацию о традициях пролетарской музыки.

Г. Э. К сожалению, я должен отметить, что об этих традициях в последнее время вспоминают все реже. Традиции пролетарской музыки, или, как их лучше называть, движение рабочей музыки, простирается довольно далеко в глубь истории. Не собираясь давать здесь целое историческое исследование, я хочу лишь сослаться на то, что, например, рабочее хоровое пение существовало уже в середине XIX века.

— Оно было тесно связано с социал-демократическим рабочим движением?

...молодым социалистическим рабочим движением. Оно было, конечно, наивным, и содержало все элементы, часто не самые лучшие, традиционного народного пения, пения ремесленников-подмастерьев.

Однако уже тогда возникла пролетарская песня, которая относится к лучшему, что завещано рабочему классу. Уже в 1860 году в Лейпциге зародились традиции пролетарской песенности, значительно отличающиеся от того, что называют буржуазным Liedertafel.

— Откуда черпали рабочие певческие объединения новые песенные тексты? Были ли это тексты старых народных песен, или уже тогда рождались новые стихи, ставшие средством политической агитации?

Г. Э. Вообще пелись обычные народные мелодии, часто неумело аранжированные. В середине XIX века появились крупные революционные поэты, например, Гервег, чье гениальное стихотворение «Работы и хлеба» стало партийной песней молодого социалистического рабочего движения. Из числа дирижеров рабочих хоров вышли первые авторы пролетарской песни, например популярнейший Уттман — хормейстер и композитор, сочинивший энергичный пролетарский хор «Знамя остается поднятым, когда падает знаменосец», очень любимый в то время. В основном деятельность Уттмана развертывалась между 1890 и 1910 годами.

— Все, что говорилось до сих пор, относилось к рабочей песне. Существовали ли пролетарские традиции в области инструментальной музыки?

Г. Э. Безусловно! Рабочие оркестры возникли уже очень давно. Сообразно с местом возникновения, они находились на уровне обычных любительских оркестров. Они специализировались, естественно, на знаменитых революционных песнях: Интернационале или Марсельезе. В Веймарской республике мы слышали прославленные русские марши и песни, отлично исполнявшиеся рабочими и производившие всегда большое впечатление на слушателей. Каково бы ни было исполнение, эту музыку можно было услышать только в рабочих клубах, и никакой сноб, никакой буржуазный сноб не осмеливался судить о ней иначе как с уважением.

— Вы говорите сейчас о 20-х годах. Достигло ли тогда рабочее музыкальное движение более высокой ступени?

Г. Э. Оно достигло более высокой ступени, когда многие музыканты, поэты, художники стали работать вместе. Представьте себе, что в мероприятиях 1928—1929 годов участвовали такие поэты, как Бертольт Брехт, Эрих Вайнерт и мой друг Бехер; актеры и певцы Эрнст Буш, Елена Вайгель; композиторы — мой друг Эрнст Герман Мейер, я и другие. Как

видите, художники, играющие сегодня известную международную роль, уже тогда накрепко связали себя с рабочим движением. Концерты с их участием отличались уже очень высоким художественным уровнем. Они были современными в лучшем смысле этого слова.

— Когда проходили первые концерты с исполнением рабочих песен в 20-х годах? Когда впервые выступил Эрнст Буш?

Г. Э. Эрнст Буш выступил вместе со мной в 1928 году; на этом же вечере, кстати, выступил и советский поэт Маяковский. Должен сказать, что успех был настолько поразительным, что Эрнст Буш с того дня стал знаменосцем пролетарского Берлина.

— Что он пел тогда?

Г. Э. Песни на тексты Брехта, Эриха Вайнера, Тухольского. Это выступление привело в дальнейшем к обширной совместной работе с Брехтом, естественно, заинтересовавшей такого певца и актёра, как Эрнст Буш. Но Брехт писал также вместе со мной некоторые песни для Елены Вайгель, а именно, колыбельные песни рабочих матерей. Потом мы с Брехтом работали вместе над пьесой «Мать» и учебной пьесой «Высшая мера» («Die Massnahme»).

— В каких концертах исполнялись пролетарские массовые песни того времени?

Г. Э. Ни один кабачок не был слишком маленьким для Эрнста Буша, Елены Вайгель и меня, ни один зал не был слишком велик для нас, ни один театр не был слишком аристократичным для нас. Премьера «Высшей меры» состоялась в старом здании филармонии на Бернбургер-штрассе. А в следующий вечер Эрнст Буш с такой же радостью пел в крошечном кабачке недалеко от Александер-плац, и я был у роля.

— Таким образом, Эрнст Буш, Бертольт Брехт и Вы непосредственно включились в повседневную политическую борьбу?

Г. Э. Да, мы включились в политическую борьбу. И первым человеком, который призвал меня, был Брехт. «В этом деле мы скоро кое-чего достигнем!» — сказал он.

— Можете ли Вы привести конкретные примеры?

Г. Э. Конечно, например, Брехт написал балладу о пресловутом § 218<sup>28</sup> и о так называемой «Восточной помощи» («Osthilfe—Skandal»). Во времена усилившейся безработицы мы написали «Песню безработного». Также актуальным делом, в которое мы включились, была предвыборная кампания 1929 года. Социал-демократическое руководство в Берлине выпустило к выборам куски мыла в упаковке, на которой сто-

яло: «Выбирай SPD!» \*. Сочинить песню по этому поводу было делом нетрудным. Так родилась популярная «Песня о мыле». В качестве рефрена прозвучали слова «Мы снова умываем руки». Пел ее Эрнст Буш великолепно, доставляя нашим слушателям огромное удовольствие. Умный рабочий социал-демократ смеялся над ней так же искренне, как и рабочий-коммунист или беспартийный. Это было то, что называется «перец». Но перец, необходимый в этой предвыборной кампании. Я с удовольствием вспоминаю, какой стоял хохот, когда Эрнст Буш с крайним лукавством объявил «Песню о мыле». Он мог запеть лишь тогда, когда стихли долгие аплодисменты.

— Эти традиции были, естественно, прерваны в 1933 году. Как развивались традиции рабочей музыки в эмиграции?

Г. Э. Мы продолжали их также и вне Германии, но в гораздо более трудных условиях. Трудностью были также чужие языки, которые мы вынуждены были изучать впервые. Мешало также и то, что мы были политическими эмигрантами. Но все, что мы могли делать, мы делали.

— Какие песни возникли в то время?

Г. Э. Взять хотя бы «Песнь единого фронта». Она была написана в Лондоне в 1934 году, когда на конгрессе Народного фронта снова встал вопрос о единстве рабочего класса. Брехт позвал меня и сказал, что нужна песня на эту тему. На следующий день Эрнст Буш уже ее пел на английском языке.

— А несколько недель спустя ее уже распевали рабочие разных стран?

Г. Э. Разумеется.

— Вы очень часто называете имя Брехта и рассказываете, как активно участвовал он в политической борьбе того времени.

Г. Э. Об этом действительно мало что известно. Когда это было необходимо, Брехт организовал кабаре для берлинских рабочих, и правильно сделал. Впрочем, он сделал это блестяще, об этом тоже не следует забывать.

— К этим традициям, которые, как Вы говорили, восходят к середине прошлого века и достигли своей вершины в 20-е годы, — ныне, после 1945 года, вновь обратились музыканты ГДР.

Г. Э. Да, это правильно. Мы многому учимся на этих традициях: оперативности метода, многообразию средств, политическому оптимизму. Все это является отправной точкой для определенных жанров музыки. Этого мы как музыканты не

---

\* Речь идет о реформистской Социалистической партии Германии. —  
Примеч. ред.



должны забывать. Этих традиций мы безусловно придерживаемся и в настоящее время. Недавно, когда я приехал на репетицию празднества в честь 40-й годовщины Великой Октябрьской революции — это была генеральная репетиция перед премьерой, — ко мне подошел мой друг Куба<sup>29</sup> и дал мне маленькое стихотворение, чтобы я его «быстро обработал». Было бы хорошо, если бы мы исполнили его в программе. Я сочинил музыку и тут же разучил ее с Гизелой Май<sup>29</sup>.

— Это была «Песня-спутник»?

Г. Э. Нет, это была еще не «Песня-спутник», а песня «Сестры-столицы — Москва и Берлин» («Zwei Schwestern — Moskau und Berlin»). Когда мы пришли за кулисы, к нам подошел взволнованный молодой человек и сказал, что он только что сочинил пять строф и было бы хорошо, если бы мы могли сейчас же прочитать их. Я просмотрел эти пять строф перед нашим выходом. Мы вышли и спели новую песню. Спутник стал известен рано утром в воскресенье, а вечером мы уже исполнили песню для семитысячной аудитории. Такой радости я давно не испытывал в Берлине; простой радости, для которой художник трудится без долгих церемоний. Гизела Май имела огромный успех, который она заслужила также и своим мужеством.

— Относится ли следование традициям только к рабочей песне, или оно имеет значение также в инструментальной музыке, в опере и в других жанрах?

Г. Э. Само собой разумеется! Мы писали также оркестровые произведения и оратории, камерную музыку и кантаты. Теперь, когда мы имеем свою государственную власть, композитор должен владеть всеми формами. Я могу сказать — если хотите, в порядке самокритики, — что мы делаем еще недостаточно. Но если мы попытаемся соотнести свое творчество с повседневной жизнью, то убедимся, что наша новая публика быстро откликается на все новое. Однако это не должно происходить односторонне. Наши композиторы могут спокойно работать над симфонией, которая, возможно, не будет иметь прямого отношения к повседневности, тем не менее останется связанной с определенными сторонами жизни. Одно не исключает другого. Не следует думать, что теперь каждый музыкант обязан быть до некоторой степени автором музыки для кабаре! Он только не должен быть выскомерным и уединяться. Пожалуйста, удались на три месяца и напиши симфонию. Но потом вернись и сначала принеси свою симфонию, а потом делай что хочешь. Работа многообразна, возможности богаты, и труд наш должен быть многогранным и плодотворным.

## Речь на открытии мемориальной доски<sup>30</sup> Гансу Эйслеру

В лице Ганса Эйслера мы чтим сегодня художника совершенно особого склада: первого музыканта-социалиста и музыкального писателя нового типа.

Выйдя из суровой школы одного из крупнейших композиторов первой половины нашего века Арнольда Шёнберга и вооружившись, следовательно, всеми необходимыми знаниями для создания большого искусства, он стал первым из тех, кто отказался от широко распространенного, коммерческого, одиозного ремесленного сочинительства. Свое искусство, свои большие знания он отдал в распоряжение рабочего класса.

Музыканты его поколения писали музыку для концертного исполнения, как было принято. Эйслер взял на себя необычное бремя, ибо он понимал, что для избранных им слушателей соната, а тем более симфония означают меньше, чем песня или кантата, зовущие к революционным подвигам. Его вокальные сочинения стали служить именно этим целям. Ко времени создания «Песни солидарности», «Коминтерна», «Песни единого фронта», «Четырех колыбельных песен» и многих других замечательных произведений Г. Эйслер уже стал глашатаем нового пролетарского направления в музыке.

В связи с этим нельзя не вспомнить здесь о его друге и помощнике, нашем единственном, великом Эрнсте Буше. Как сейчас я слышу сенсационные выступления Буша и Эйслера в 20-х годах на Ноллендорф-плац. Именно тогда я познакомился с «Песней солидарности» в исполнении детского хора Немецкого рабочего певческого союза и полюбил ее. А как его инструментальные произведения, правда уже иначе, чем вокальные, встряхивали людей, побуждали их к размышлению, к коллективному сознанию, к революционным думам о будущем! Я думаю, что, создавая такие произведения, как «Высшая мера», «Мать» или «Немецкая симфония», он как бы брал разбег в инструментальном творчестве. Их создание было грандиозным толчком, приведшим к вершинам его творчества, какими я считаю кантату «Ковровщики из Куян-Булака»<sup>31</sup> и гениальную, до сих пор пол-

ностью не познанную и не раскрытую музыку к «Снам Симоны Машар».

Неверно, что Ганс Эйслер, работая преимущественно для поднимающегося рабочего класса, пользовался дешевыми избитыми приемами: нет, я думаю, наоборот, именно там, где Эйслер в своих произведениях полон высокой требовательности к слушателю и не идет по пути легкой доступности, его музыка наиболее сильно и искренне выражает любовь и уважение к рабочему классу. Так же как дружбу нужно сначала завоевать, укрепить, а затем наслаждаясь проникнуться ею, так и музыку Эйслера нужно глубоко изучить, по-настоящему ее прочувствовать и развить дальше то новое, что она нам дает. Только тогда мы выполним задачу, поставленную перед нами художником-марксистом Гансом Эйслером.

Раскрыть перед нашим народом большое и значительное творчество Ганса Эйслера — задача многих лет! Но эта задача объединяет всех нас, ибо в решении ее заинтересованы огромные массы людей.

## Общие проблемы современной музыки

<sup>1</sup> Речь К. Либкнехта (1871—1919) в Прусском ландтаге была произнесена 26 марта 1912 года. Фрагменты речи и письма к сыну от 18 марта 1917 года публикуются по книге: Либкнехт К. Мысли об искусстве. Трактат. Статьи. Речи. Письма. М., 1971, с. 103—104 и 303—304.

<sup>2</sup> Ганс Эйслер (1898—1962) — немецкий композитор-коммунист, создатель многих песен, хоров, баллад, кантат и ораторий на стихи революционных поэтов. Настоящая статья «Gesellschaftliche Grundlagen der modernen Musik», опубликованная впервые в журнале ГДР «Aufbau», 1947, № 7, была перепечатана в русском переводе в книге: Эйслер Г. Избранные статьи. М., 1973. Публикуется по книге: Eisler H. Eine Auswahl von Reden und Aufsätzen. Leipzig, 1961, S. 76—91. Перевод И. А. Титовой.

<sup>3</sup> Мысль Эйслера об особой роли Шёнберга и Стравинского в развитии новейшей западной музыки нуждается в некотором разъяснении. Эти композиторы, действительно, оказали сильнейшее воздействие на новую музыку — особенно в период между двумя мировыми войнами, возглавив два типичнейших ее направления — экспрессионистское (Шёнберг) и неоклассическое (Стравинский). Однако воздействие их не было столь всеобъемлющим: многие прогрессивные музыканты — советские и зарубежные, — чье искусство развивалось под знаком социалистических идей, избрали в своем творчестве совершенно иные пути.

<sup>4</sup> Будучи учеником Шёнберга, Г. Эйслер всю жизнь сохранял громадный пиетет к своему учителю. Отсюда и несколько преувеличенные оценки некоторых сочинений Шёнберга в настоящей статье. В то же время нельзя не согласиться с его острой критикой идейной направленности музыки Шёнберга как типичного выражения кризисной эпохи.

<sup>5</sup> Шарль Кёклен (1867—1950) — видный французский композитор, теоретик, педагог, общественный деятель, друг и сподвижник Дебюсси, Русселя и других. Автор трех симфоний, ряда балетов, большого количества камерных сочинений. В 30-е годы — активный деятель Народного фронта, один из организаторов Народной музыкальной федерации во Франции. Его массовая песня «Свободу Тельману!» (1934) широко звучала в самодеятельных хоровых коллективах. Книга Кёклена «La Musique et le peuple» («Музыка и народ») отражает прогрессивные настроения композитора в период его участия в движении Народного фронта. Ш. Кёклен был убежденным другом Советского Союза, руководителем музыкальной секции общества «Франция — СССР». Фрагменты публикуются по книге: Koechlin Ch. La Musique et le peuple. Paris, 1936. Перевод Л. Григорьевой.

<sup>6</sup> Ферруччо Бузони (1866—1924) — выдающийся пианист, дирижер, композитор, педагог. Работал преимущественно в Германии. Был известен как глубокий мыслитель и острый полемист, убежденно отстаивавший новые пути развития музыкального искусства в XX веке. Его брошюра «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst» («Эскиз новой эстетики музыкального искусства») вышла впервые в 1907 году и вскоре была переведена на другие европейские языки. В 1912 году появилась в русском пере-

воде В. Коломыйцева (изд. Дидерихс, Спб.), который и приводится здесь в виде фрагментов с небольшими уточнениями. На Западе брошюра Бузони вызвала ожесточенные нападки со стороны музыкально-академического лагеря (см., например, нашумевшую статью Ганса Пфизнера «Futuristen-gefahr» — «Опасность футуризма», Leipzig, 1917).

В суждениях Бузони, во многом парадоксальных и полемически заостренных, выражено естественное стремление к расширению границ современной тональной системы. Дальнейшее развитие ладогармонического мышления в XX веке действительно раскрыло широчайшие возможности выхода за рамки традиционного мажора — минора, в частности, за счет народных и новых, искусственно сконструированных ладов. Однако идея Бузони о неизбежности разрушения двенадцатитоновой темперированной системы оказалась в достаточной мере утопичной.

<sup>7</sup> Гуго Риман (1849—1919) — крупнейший немецкий музыковед, работавший в области гармонии, эстетики и истории музыки, представитель так называемой функциональной школы в гармонии. В статье Г. Римана, опубликованной в «Немецком музыкальном календаре на 1908 год», резко осуждалось творчество Р. Штрауса, Г. Малера и других композиторов рубежа века; статья Римана вызвала резкий отпор со стороны его бывшего ученика Макса Регера (1873—1916). Pamфлет Регера «Degeneration und Regeneration der Musik», впервые опубликованный в Лейпциге осенью 1907 года, печатается по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte. Wien, 1954, S. 215—223. Перевод О. П. Ламм.

<sup>8</sup> Макс Регер называет здесь ряд второстепенных немецких композиторов, имена которых ныне забыты. Удивляет, однако, что он открывает этот список именем Эдварда Грига, ошибочно причисляя его к тем, чей успех оказался преходящим. Последующая практика решительно опровергла подобное несправедливое отношение к наследию классика норвежской музыки.

<sup>9</sup> Опера Р. Штрауса «Саломея» по одноименной драме Оскара Уайльда была впервые поставлена на сцене Дрезденского оперного театра в 1905 году. Новизна гармонического мышления, напряженность декламационного стиля оперы и нервно-взвинченная атмосфера сценического действия вызвали резкую критику со стороны консервативных кругов. Позднее «Саломея» была признана одним из самых ярких сценических произведений Р. Штрауса.

<sup>10</sup> Немецкий композитор Пауль Хиндемит (1895—1963) был известен также как крупный теоретик, автор книг по теории композиции и музыкальной эстетики. Его книга «Руководство по композиции» («Unterweisung im Tonkunst») вышла впервые в Майнце в 1937 году (изд. Schott). Все три фрагмента публикуются по книге: Rufer J. Musiker über Musik; Darmstadt, 1956, S. 186—191. Перевод О. П. Ламм.

Первый из них взят из Предисловия к «Руководству по композиции», второй из доклада «Проблема современного композитора», прочитанного в Вене в 1948 году. Наконец, третий представляет текст интервью, напечатанного в американском журнале «Этюд» в 1940 году.

Все публикуемые фрагменты обнаруживают естественный и здравый подход Хиндемита к проблеме обновления музыкального стиля: он упорно отстаивает содержательность и высокое вдохновение в творчестве композиторов, осуждая самоцельное экспериментирование и насилие над природой музыки. Вместе с тем, в его эстетической позиции заметны следы известной недооценки социальных основ художественного творчества.

<sup>11</sup> Публикуемые фрагменты относятся к разным периодам творчества Бартока. Так, первый фрагмент взят из публичной лекции, прочитанной Бартоком в Будапеште в 1931 году и опубликованной в журнале «Ujido» («Новое время»). Второй отрывок из статьи «Исследование на-

родной музыки в Восточной Европе», относящийся к 1943 году, был опубликован впервые в журнале «Musical America». Оба фрагмента печатаются по тексту журнала «Советская музыка», 1965, № 2, с. 98—100 и 103—104.

<sup>12</sup> Приведенные отрывки взяты из широко известных «Диалогов» Игоря Стравинского с его ассистентом, американским дирижером Робертом Крафтом. В период 1959—1969 годов вышло из печати шесть таких книг. Фрагменты из них были опубликованы на русском языке в сборнике «Музыка и современность» (вып. 5, М., 1967), а также в книге: Стравинский Игорь. Диалоги. Ред. М. С. Друскина. Л., «Музыка», 1971. Настоящий перевод сделан О. П. Ламм по швейцарскому изданию «Диалогов»: *Strawinsky I. Gespräche mit R. Craft. Zürich, 1961, S. 77—102.*

<sup>13</sup> Речь идет об одном из последних произведений французского композитора Эрика Сати (1866—1925) — его камерной оратории «Сократ» для четырех сопрано и малого оркестра (1920). Пауль Клее (1879—1940) — известный швейцарский художник экспрессионистского направления.

<sup>14</sup> Польская семья Гodeбских была дружна с М. Равелем и другими выдающимися музыкантами. В салоне Гodeбских встречался цвет парижской художественной интеллигенции кануна первой мировой войны.

<sup>15</sup> Среди незавершенных произведений Шёнберга — оратория «Лестница Иакова» (1917—1922), опера «Моисей и Аарон» (1930—1932), «Современный псалом» для чтеца, хора и оркестра на собственный текст (1950—51). Опера на библейский сюжет «Моисей и Аарон» (два акта из трех задуманных автором) была впервые поставлена в Цюрихе в 1957 году.

<sup>16</sup> Здесь Стравинский называет те сочинения Шёнберга, которые кажутся ему значительными: Пять пьес для оркестра op. 16 (1909), вокальный цикл «Побег сердца» для сопрано, челести, фисгармонии и арфы на стихи М. Метерлинка op. 20 (1911), «Лунный Пьеро» — мелодрама для Sprechstimme и камерного ансамбля op. 21 (1912), Серенаду для кларнета, баскларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты, виолончели и низкого мужского голоса (четвертая часть на стихи Петрарки) op. 24 (1923) и Вариации для оркестра op. 31 (1928).

<sup>17</sup> Упомянутая Стравинским австрийская художница и поэтесса Хильдегард Йоне была другом и соавтором Антона Веберна. На ее тексты были написаны два вокальных цикла Веберна и три его кантаты.

<sup>18</sup> Известно преувеличенно восторженное отношение престарелого Стравинского к ультрарациональной додекафонной манере Антона Веберна. Но характерно при этом скептическое суждение Стравинского по поводу многочисленных эпигонов Веберна, заполнивших авангардистские фестивали 50-х годов («искусственные отчаянные потуги»).

<sup>19</sup> Стравинский ошибается, указывая на «религиозность» Бартока. Известно, что Бела Барток с юных лет горячо отстаивал свои атеистические убеждения.

<sup>20</sup> Уничтожающая оценка Стравинским всего оперного наследия Рихарда Штрауса свидетельствует об одностороннем нетерпимом отношении к чуждому ему художественному явлению.

<sup>1</sup> Приведенные фрагменты взяты из беседы Дебюсси с композитором Эрнестом Гиро и из его писем к издателю Жаку Дюрану. Фрагменты публикуются по книге: *Samuel C. Panorama de l'art musical contemporain*. Paris, 1962, p. 358—360. Перевод И. А. Адамовой.

В первом из фрагментов отражено предубеждение к творчеству Вагнера, которого Дебюсси упрекает в недостаточной смелости ладогармонического мышления. В этой явно односторонней критике сказывается творческая позиция французского мастера, увлеченного идеей максимального расширения границ современной гармонии.

Особенно примечателен четвертый фрагмент, в котором запечатлен живой интерес Дебюсси к музыкальному фольклору неевропейских народов. Известно, что еще в 1889 году, во время Всемирной выставки в Париже, он познакомился с народным искусством Китая, Индонезии, Вьетнама, Алжира. Отголоски музыки Востока нередко встречаются в его произведениях.

<sup>2</sup> Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875—1925)— один из самых одаренных и влиятельных музыкальных критиков предреволюционной России. Выступая систематически в петербургских газетах и журналах, он убежденно отстаивал новые яркие явления зарубежной и русской музыки (Дебюсси, Р. Штраус, Стравинский, Прокофьев и другие). Публикуемая статья впервые появилась в газете «Речь» № 290 за 1915 год в качестве непосредственного отклика на постановку оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в петербургском Театре музыкальной драмы. Публикуется по книге: Каратыгин В. Г. Избр. ст., М.—Л., 1965, с. 163—170. Статья печатается с сокращениями.

<sup>3</sup> Как известно, Клод Дебюсси служил у Н. Ф. фон Мекк в качестве домашнего пианиста в течение трех сезонов (лето и осень 1880, 1881, 1882). При этом он дважды посетил Россию.

<sup>4</sup> Автобиография Равеля, записанная с его слов критиком и композитором Ролан-Манюэлем, впервые была напечатана в журнале «La Revue Musicale», 1938, № 187. В настоящем издании дается русский перевод Г. Эдельмана, опубликованный в журнале «Советская музыка», 1962, № 12, с. 51—54, с незначительной редакцией.

<sup>5</sup> Публикуемые фрагменты взяты из книги французской скрипачки Элен Журдан-Моранж и пианиста Вlado Перлемутера «Равель, о Равеле» (*Jourdan-Morhange H., Perlemutter V. Ravel d'après Ravel*. Lausanne, 1957.) Материалы эти были изданы в серии «Музыкальное исполнительство зарубежных стран», вып. 3. М., 1967. В настоящем издании фрагменты публикуются по журналу «S. I. M.», 1912, № 4, г. 28—38. Перевод О. П. Ламм.

<sup>6</sup> Публикуемые высказывания цитируются по книге: *Panorama de l'art musical contemporain*, p. 372—374. Перевод И. А. Адамовой. Высказывания Виньеса впервые появились в специальном номере журнала «La Revue Musicale», посвященном памяти Равеля (1938, № 187); цитаты из Корто и Фарга были приведены в книге о Равеле, написанной композитором и критиком Ролан-Манюэлем: *Roland-Manuel. Maurice Ravel et son oeuvre*. Paris, 1950.

Воспоминания выдающейся скрипачки Элен Журдан-Моранж, близко знавшей композитора, взяты из ее книги («Ravel et nous», 1945). Упомянутые друзья Равеля принадлежат к числу крупнейших деятелей французского искусства: Альфред Корто (1877—1962)— выдающийся пианист; Сидони-Габриэль Колетт (1873—1954)— писательница, автор либретто оперы Равеля «Дитя и волшебство»; Леон-Поль Фарг — поэт, которому ком-

позитор посвятил свою пьесу «Ночные бабочки»; Рикардо Вильес (1885—1943) — виднейший испанский пианист, первый исполнитель ряда пьес Равеля.

<sup>7</sup> Публикуемые материалы цитируются по журналу: «La Revue Musicale», 1938, dec., p. 66—67 и 119—120. Перевод О. П. Ламм.

<sup>8</sup> Статья Сергея Прокофьева «Морис Равель» была непосредственным откликом на смерть Равеля. Впервые была напечатана в газете «Советское искусство», 1938, 4 января. В настоящем издании статья публикуется по книге: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961, с. 224—227.

<sup>9</sup> Публикуемые материалы характеризуют основные эстетические принципы творческой группы «Шесть», объединившей композиторов Дариуса Мийо, Артура Онеггера, Франсиса Пуленка, Жоржа Орика, Луи Дюрея и Жермену Тайефер. Особый интерес представляет фрагмент из широко известной брошюры-памфлета «Le Coq et l'arlequin» (1918) драматурга и художника Жана Кокто. Кокто (1891—1963) был одним из идеологов «Шестерки», сформулировавшим отказ молодого поколения музыкантов от импрессионистской традиции Дебюсси. Программа «Шестерки» публикуется по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte, S. 249. Перевод О. П. Ламм.

Фрагменты из памфлета «Петух и Арлекин» (Вместо манифеста группы «Шести») публикуются по книге: Panorama de l'art musical contemporain, p. 377. Перевод И. А. Адамовой.

<sup>10</sup> Настоящая статья одного из наиболее влиятельных участников группы «Шести» — Дариуса Мийо (1892—1974) впервые напечатана в венском журнале «Musikblätter des Anbruch» в 1922 году. Мы воспроизводим ее в несколько сокращенном виде по русской публикации в книге: Шесть. Л., 1926, с. 3—7.

<sup>11</sup> Альберик Маньяр (1865—1914) — талантливый композитор, автор трех опер, четырех симфоний и других произведений. Его «Гимн справедливости» (1903) был написан в связи с шумевшим судебным процессом офицера Дрейфуса, оклеветанного французскими черносотенцами.

<sup>12</sup> Речь идет о музыке Орика к комедии Мольера «Докучные», поставленной в 1922 году на сцене театра Одеон.

<sup>13</sup> «Скетинг-ринг» — балет Онеггера, поставленный в 1921 году Шведской балетной труппой; в нем сказались типичные для молодых участников группы увлечения урбанистической и спортивной тематикой (скетинг-ринг — вид спорта, связанный с так называемыми «роликовыми» коньками).

<sup>14</sup> Фрагменты из книги Онеггера «Nachklang» («Отзвуки») публикуются по изданию: Zürich, 1957, S. 7—13, 14—18. Перевод О. П. Ламм. Книга была издана через два года после смерти композитора.

Статья «Музыка и Освобождение», впервые опубликованная в последние месяцы второй мировой войны (женеvская газета «Лабиринт», 1945, 15 февраля), была помещена в сокращенном переводе в приложении к книге Артура Онеггера «Я — композитор», Л., 1963.

<sup>15</sup> Андре Жедальж (1856—1926) — французский композитор, профессор Парижской консерватории, учитель Равеля, Онеггера, Мийо и других известных музыкантов. Шарль Видор (1844—1937) — композитор, органист, дирижер. Люсьен Капе (1873—1928) — французский скрипач и педагог, организатор прославленного квартета, гастролировавшего по всей Европе.

<sup>16</sup> Здесь Артур Онеггер отдает дань сознательному аполитизму, характерному для многих представителей буржуазного гуманистического искусства XX века. Утверждение, будто французские композиторы никогда не подчинялись политическим направлениям, опровергается деятельностью самого Онеггера и его сподвижников по группе «Шести»: и в 30-е годы и в годы нацистской оккупации они занимали антифашистскую позицию и не



раз отделились своим творчеством на передовые общественные идеи современности.

<sup>17</sup> Это ироническое замечание Онеггера относится к Полю Паре, тогдашнему главному дирижеру парижского оркестра Колонна.

<sup>18</sup> Высказывания Онеггера публикуются по книге: *Panorama de l'art musical contemporain*, p. 381. Перевод И. А. Адамовой.

<sup>19</sup> Задолго до известных мемуаров «Notes sans musique» («Заметки без музыки»), опубликованных в виде нескольких фрагментов в журнале «Советская музыка» (1963, № 2 и 3), Дариус Мийо выпустил в 1927 году собрание своих статей и фельетонов: «Etudes», Paris, 1927. Здесь публикуются две статьи из «Этюдов»: 1) «La Musique française depuis la guerre» (p. 7—26); 2) «Les tendances de quelques jeunes musiciens français», p. 93—100. Перевод Е. А. Шибряевской.

<sup>20</sup> Упомянутый французский композитор Дж. Косли (1531—1606) был известен как органист и автор полифонических пьес.

<sup>21</sup> Скептическое отношение Мийо к наследию Вагнера — одна из характерных черт той новой эстетики, которая утвердилась во французской музыке со времени Дебюсси. Борьба против чрезмерного влияния немецкого позднеромантического искусства была тесно связана с тенденцией национального самоутверждения, вновь усилившейся во французской музыке после первой мировой войны. Отсюда также и отрицательное отношение к школе Франка, которую Мийо несправедливо упрекает в «пессимизме и преувеличенной серьезности».

<sup>22</sup> Невозможно согласиться с категорическим высказыванием французского музыканта по поводу «неумелой техники» Мусоргского, а также о влияниях Римского-Корсакова, якобы приведших «в тупик... импрессионистическое движение».

<sup>23</sup> Леонид Мясин (p. 1896) — русский балетмейстер, сотрудничавший с Дягилевым.

<sup>24</sup> Упомянутые в статье Мийо французские композиторы: Жан Вьенер (p. 1896) — автор многих камерных сочинений, оперетты, более двухсот партитур музыки к кинофильмам; Анри Сеге (p. 1901) входил в «Аркейскую школу»; Эрик Сати (1866—1925) написал несколько балетов, ряд симфонических и камерных сочинений.

<sup>25</sup> Борис Кохво (p. 1902) — русский театралный деятель, сотрудничавший с балетным предприятием С. П. Дягилева. Им было написано либретто оперы «Мавра» Стравинского. Говоря о либретто «Мавры», Мийо не указывает, что сюжет этот взят из «Домика в Коломне» А. С. Пушкина.

<sup>26</sup> Как известно, Дариус Мийо не только широко применял политональные сочетания в музыке, но и был одним из первых теоретиков политонализма. Данный фрагмент заимствован из статьи Мийо «Polytonalité et atonalité», опубликованной в австрийском журнале «Musikblätter des Anbruch», 1922. Публикуется по книге: *Panorama de l'art musical contemporain*, p. 379.

<sup>27</sup> Высказывания зарубежных критиков о творчестве Дариуса Мийо обнаруживают односторонность позиций, а порой и стремление затушевать главное, наиболее ценное в наследии выдающегося мастера. Так, бельгийский музыковед Поль Коллер, автор капитальной монографии о Мийо (Collaer P. Darius Milhaud. Antwerpen, 1947), чрезмерно акцентирует религиозное начало в музыке Мийо, его пессимизм и отрешенность, хотя лучшее в музыкальном наследии мастера, напротив, привлекает своим земным, жизнелюбивым, народным характером. В суждении же швейцарца Р. Алонса Мозера проявилось пренебрежительное отношение к музыке Мийо как якобы слишком традиционной и не отвечающей в полной мере требованиям модернистской эстетики. Публикуется по книге: *Panorama de l'art musical contemporain*, p. 379—381. Перевод И. А. Адамовой.

<sup>28</sup> Автобиографические заметки выдающегося французского композитора, участника «Шестерки» Франсиса Пуленка (1899—1963), взяты из книги его бесед с музыковедом Клодом Ростаном «Francis Poulenc, entretiens avec Claude Rostand», p. Julliard, 1954. Публикуются по книге: *Rapportage de l'art musical contemporain*, p. 383—384. Перевод И. А. Адамовой.

<sup>29</sup> Публикуемые дружеские суждения о Пуленке принадлежат двум выдающимся литераторам Франции — писательнице Сидони Колетт (см. комм. на с. 235) и поэту-коммунисту Полю Элюару (1895—1952), на слова которого Пуленк написал свою патристическую кантату «Лик человеческого», 1945. Высказывания приводятся по книге: *Rapportage de l'art musical contemporain*, p. 384—385. Перевод И. А. Адамовой.

<sup>30</sup> Небольшая статья о Пуленке «Francis Poulenc et «Les Biches» его друга и соратника по творческой группе «Шесть» Дариуса Мийо была помещена в сборнике «Etudes», p. 61—68. Публикуется в переводе Е. А. Шибряевской. Статья относится к первой половине 20-х годов и отражает некоторые нигилистические взгляды молодого Мийо.

<sup>31</sup> Под автором «Валленштейна» подразумевается Венсан д'Энди, написавший симфоническую пьесу под этим названием.

<sup>32</sup> Статья Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) была напечатана в книге: *Шесть. Л.*, 1926, с. 25—51. С тех пор не переиздавалась.

## Австрия

<sup>1</sup> В автобиографической статье Арнольда Шёнберга «Моя эволюция», написанной им незадолго до смерти, мы встречаемся с обычной для композитора фанатической верой в неизбежность разрушения лада и замены его новой системой «эмансипированных диссонансов». Шёнберг вновь акцентирует здесь свою историческую заслугу, не понятую большинством современников, с гордостью говорит о совершенном им «освобождении музыки от оков тональности». Однако в конце статьи встречаются характерные для позднего Шёнберга признания в возможностях творческого использования консонантных созвучий — в сопоставлении с диссонансами. Он предостерегает своих многочисленных последователей от «ортодоксального» применения додекафонной системы, неожиданно утверждая, что главной целью нового метода сочинения музыки должна быть «доступность» слушателям.

Печатается по журналу: «Musical Quarterly», 1952, oct., vol. 38, № 4, p. 517—532. Перевод О. П. Ламм.

<sup>2</sup> Александр Цемлинский (1872—1942) — австрийский дирижер и композитор, был учителем и шурином А. Шёнберга.

<sup>3</sup> Алоис Хаба (1893—1973) — чешский композитор, примыкавший в 20-е годы к леворадикальным музыкальным кругам. Один из активных создателей так называемой четвертитонной музыки.

<sup>4</sup> Публикуемые выдержки взяты из статьи Шёнберга, опубликованной в книге «25 лет новой музыки» («25 Jahre Neue Music Jahrbuch». Wien—Leipzig—York, 1926.

Статья написана вскоре после окончательного формирования додекафонного метода как сложившейся системы сочинения музыки. Отсюда — ее декларативный и во многом полемический характер. Шёнберг пытается доказать фатальную неизбежность наступления «атональной эры» в музыке, ссылаясь на опыт предшествующих композиторов, тяготевших к дис-

сонатным созвучиям. Однако ссылка его на Вагнера, якобы открывшего путь к разрушению ладовой организации музыкального языка, представляется несостоятельной.

Говоря о своих «первых произведениях, сочиненных в новом стиле», Шёнберг, видимо, имеет в виду ряд опусов 1909—1914 годов, в числе которых — небольшие циклы из афористически сжатых инструментальных миниатюр (ор. 11, ор. 16, ор. 19). В те же годы появляются его экспрессионистские сочинения с текстом, предназначенные для сцены (монодрама «Ожидание», 1909, драма с музыкой «Счастливая рука», 1913) или для камерного исполнения («Лунный Пьеро», 1912).

Примечателен резкий тон статьи, жестко третирующей противников атональной музыки.

<sup>5</sup> Книга А. Шёнберга «*Harmonielehre*» (Leipzig — Wien, 1911) была первой обстоятельной теоретической работой композитора, подытожившей его богатый педагогический опыт 900-х годов. Публикуемый отрывок из Предисловия («*Aus dem Vorwort der Harmonielehre*») приводится по книге: Moser H. J. *Dokumente der Musikgeschichte*, S. 246—247. Перевод О. П. Ламм

<sup>6</sup> В. Г. Каратыгин был первым из русских критиков, выступивших с серьезными и обоснованными суждениями о творчестве Арнольда Шёнберга. Одна из публикуемых здесь работ представляет собою рецензию на авторский концерт Шёнберга, состоявшийся в Петербурге в конце 1912 года (газета «Речь», 1912, № 339). Текст рецензии печатается по книге: Каратыгин В. Г. *Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы*. Л., 1927, с. 222—224. Другой отрывок взят из статьи «Новейшие течения в западноевропейской музыке» (журнал «Северные записки», декабрь 1913). Текст статьи печатается по книге: Каратыгин В. Г. *Избр. статьи*. М.—Л., 1965, с. 115—117.

Поражает пронизательность русского критика, уже тогда почувствовавшего в искусстве Шёнберга выражение «изломанной, надорванной, искалеченной музыкальной души современного человека».

<sup>7</sup> Небольшая работа ленинградского музыковеда и критика И. И. Соллертинского (1902—1944) «Арнольд Шёнберг» вышла отдельной брошюрой в 1934 году в издании Ленинградской филармонии. Это была первая и до сих пор единственная в советском музыковедении монографическая работа, посвященная лидеру «Новой венской школы». Соллертинский отмечает серьезность и смелость творческих намерений Шёнберга, излагает в кратких чертах смысл его двенадцатитоновой системы. В то же время советский исследователь отнюдь не идеализирует систему Шёнберга, верно отмечая кризисность его эстетической позиции. Печатается с небольшими редакционными изменениями.

<sup>8</sup> Небольшая заметка Альбана Берга о формах в опере «Воццек», впервые опубликованная в немецком журнале «*Die Musik*», была воспроизведена Вилли Райхом (Reich W. *Alban Berg*. Wien, 1937). Перевод О. П. Ламм.

<sup>9</sup> Краткий отзыв Арнольда Шёнберга о его ученике и последователе Альбане Берге публикуется по тексту швейцарского журнала «*Schweizerische Musikzeitung*», 1959, № 6, Juni, S. 223—225. Перевод О. П. Ламм.

Показательно признание Шёнберга в том, что его ученик не считал возможным отказываться от системы мажора — минора в своих драматических произведениях; Берг ясно ощущал, что атональная система лишает его возможностей выразить в музыке «контрастные характеристики». Любопытно также указание на искренний эмоционализм Берга, стремившегося воплотить в музыке «захватывающую силу чувства».

<sup>10</sup> Итальянский скрипач Дж. Виотти, бельгийские скрипачи Шарль Беррио и Жан Синжели — создатели большого числа концертных пьес для скрипки, типичных для романтического стиля первой половины XIX века;

пьесы их широко вошли в педагогический репертуар скрипачей.

<sup>11</sup> «Общество частных музыкальных исполнений» было основано в Вене в 1918 году с целью закрытого показа новых авангардных произведений. На концерты допускались только члены Общества, не имевшие права высказывать свои мнения о прослушанном. Президентом Общества был А. Шёнберг.

<sup>12</sup> Посвящение «Памяти ангела» в Скрипичном концерте Берга относилось к внезапно скончавшейся 18-летней Манон Гроппиус, дочери вдовы Малера от второго брака.

<sup>13</sup> Настоящая статья Игоря Глебова (Б. В. Асафьева) впервые опубликована в ленинградском временнике «Новая музыка» (сб. IV, 1927), приуроченном к постановке оперы «Воццек» на сцене Ленинградского ГАТОБа. Опера была поставлена режиссером С. Радловым, дирижер В. Дранишников. На премьере присутствовал автор, Альбан Берг. Статья публикуется по книге: Асафьев Б. (Глебов Игорь). Критические статьи, очерки и рецензии. М.—Л., 1967, с. 72—79. Печатается с сокращениями.

<sup>14</sup> «Гадибук» — спектакль еврейского театра-студии «Габима», поставленный в Москве в 1922 году Е. Б. Вахтанговым.

<sup>15</sup> Предлагаемый фрагмент представляет собой запись доклада А. Веберна, прочитанного им 15 января 1932 года, опубликованного в его книге «Der Weg zur neuen Musik». Wien, 1960, S. 45—62. Перевод О. П. Ламм.

Это — откровенное высказывание одного из самых убежденных сторонников атонализма ярко характеризует фанатичность и крайнюю односторонность его позиции. Веберн рассматривает тенденцию к разрушению тональной системы как некую фатальную необходимость, якобы не зависящую от социальных процессов. Обращение к атонализму для него — результат некоего таинственного «наития» — интуитивных и неосознанных стимулов. Характерно, что Веберн оценивает музыку как своеобразный «язык» для общения с аудиторией; но при этом он считает, что музыка способна выражать лишь особые «музыкальные мысли», то есть, по сути дела, отгораживает мир музыки от широкого круга общечеловеческих идей и образов.

<sup>16</sup> Трудно согласиться с суждением Веберна об «Искусстве фути» И. С. Баха как об «абстрактнейшей музыке», якобы открывшей путь к современной технике дедекафонистов. Характерно стремление оправдать абстрактность атональной полифонии ссылками на величайшего классика-полифониста, якобы предвосхитившего отказ от тонального мышления.

<sup>17</sup> Ссылка Веберна на неизбежное непонимание современниками всех подлинных композиторов-революционеров — излюбленный прием авангардистской эстетики. Свой разрыв с аудиторией композиторы-авангардисты пытаются оправдать искусственными аналогиями с судьбой Бетховена, Вагнера и других великих реформаторов прошлых эпох. В публикуемом дальнейшем письме дирижера В. Фуртвенглера дано убедительное опровержение этой демагогической позиции.

<sup>18</sup> Вильгельм Фуртвенглер (1886—1954) — один из крупнейших немецких дирижеров, долгое время стоявший во главе Берлинской филармонии. Непревзойденный интерпретатор симфонического наследия Бетховена, Брамса, Брукнера, произведений современной музыки. Настоящее письмо, написанное им за несколько месяцев до смерти, заключает меткие суждения об атональной системе Шёнберга, характерные для передовой части европейской музыкальной интеллигенции. Письмо публикуется по журналу «Musik und Gesellschaft», 1958, № 8, S. 4—6. Перевод О. П. Ламм.

## Венгрия

<sup>1</sup> Автобиография венгерского композитора Белы Бартока была впервые опубликована в австрийском журнале «Musikblätter des Anbruch» в 1921 году (год сорокалетнего юбилея Бартока). Публикуется по журналу «Советская музыка», 1965, № 2, с. 98—100. Перевод П. Вейса.

<sup>2</sup> Город Надьсентмиклош ныне находится на территории Румынской народной республики и именуется Синниколаул Маре. Город Надьсёллеш — ныне город Виноградов Закарпатской области (УССР). Вэстэрце — ныне город Быстрица в Румынии. Пожонь — венгерское название города Братислава (ныне — столица Словакии).

<sup>3</sup> Донаньи Эрнё (1877—1960) — выдающийся венгерский пианист, композитор и дирижер. Много лет возглавлял Королевскую музыкальную академию в Будапеште.

<sup>4</sup> Опус 4, на который ссылается Барток, — Вторая сюита для симфонического оркестра (1905—1907).

<sup>5</sup> В июне 1913 года Барток предпринял путешествие в Северную Африку, в окрестности алжирского города Бискра.

<sup>6</sup> Публикуемое интервью представляет запись беседы Бартока с Дени Дилле, известным бельгийским музыкальным деятелем. Впервые было помещено в бельгийском журнале «Sirene», Брюссель, март 1937. На русском языке публикуется впервые. Перевод О. П. Ламм.

<sup>7</sup> Работа немецкого музыковеда Эдвина фон дер Нюлля «Bela Bartók. Ein Beitrag zur Monologie der neuen Musik», Halle, 1930 — одно из первых научных исследований, систематизирующих типические черты музыкального языка Бартока.

<sup>8</sup> «Деревенские сцены» (1924) — произведение на словацкие народные темы для голоса (или женского хора) с камерным ансамблем.

<sup>9</sup> Имеется в виду финал Второго фортепианного концерта, сочиненного в 1931 году.

<sup>10</sup> Настоящий фрагмент был напечатан в качестве послесловия к швейцарскому изданию книги Сержа Море «Bela Bartók. Leben. Werk. Stil» (Zürich, 1950). Публикуется по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte, S. 265—267. Перевод О. П. Ламм.

## Германия

<sup>1</sup> Автобиографический набросок Р. Штрауса «Zum Abschluss eines mehr als 80-jährigen arbeitsreichen und ehrlichen Lebens» публикуется по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte, S. 214. Перевод О. П. Ламм. Любопытна собственная оценка Р. Штраусом своих сочинений, свидетельствующая о его самокритичном отношении к себе и об огромном пиетете к корифеям немецкой музыкальной классики.

<sup>2</sup> Автобиографические высказывания Рихарда Штрауса заимствованы из его книги «Betrachtungen und Erinnerungen», изданной в Швейцарии в 1949 году под редакцией Вили Шу (Zürich, 1949). Перевод О. П. Ламм. Фрагмент «В юные годы» освещает первые творческие успехи композитора и важные идейные импульсы, воспринятые им от современников (А. Риттер, Г. Бюлов и другие). Александр Риттер (1833—1896) — немецкий композитор, дирижер, скрипач, сторонник программного симфонизма Листа. Ему Р. Штраус в значительной мере обязан своим поворотом от умеренно академического направления к передовым для того времени эс-

театрическим идеям. Город Мейнинген — столица Саксен-Мейнингенского герцогства — славился в 70—80-е годы XIX века своим превосходным драматическим театром, а также придворным оркестром, возглавлявшимся дирижером и пианистом Гансом фон Бюловом.

<sup>3</sup> Р. Штраус упоминает здесь многих деятелей немецкого искусства, с которыми ему пришлось встречаться в 80-е годы. Адольф Менцель (1815—1905) — крупнейший живописец, наиболее яркий представитель реалистической школы в Германии XIX века, автор многих исторических полотен; Фридерик Шпилльгаген (1829—1911) — популярный романист, драматург и поэт либерально-демократического направления; Альберт Ниман (1831—1917) — певец, прославившийся блестящим исполнением теноровых партий (Тангейзер, Зигфрид) в операх Вагнера; Карл Клиндворт (1830—1916) — пианист, педагог, ученик Листа; Карл Рейнеке (1824—1910) — композитор лейпцигской школы, автор многих симфонических и фортепианных пьес. Роберт Радеке (1830—1911) — композитор и дирижер, занимавший в 80-е годы пост музыкального руководителя Придворной оперы в Берлине.

<sup>4</sup> Значительный интерес представляют воспоминания Р. Штрауса об обстоятельствах рождения его оперы «Саломея». Характерны замечания автора, направленные против декадентски натуралистических излишеств в трактовке основных образов оперы. Для Штрауса юная Саломея — живая и страстная героиня, «16-летняя принцесса с голосом Изольды» и, по его замыслу, образ ее должен вызывать у слушателей сострадание, а не ужас и отвращение.

<sup>5</sup> Австрийский дирижер Эрнст Шух (1846—1914), возглавлявший руководство Дрезденского оперного театра, был первым интерпретатором наиболее значительных опер Штрауса: «Саломея», «Электры», «Кавалера роз».

<sup>6</sup> Гуго фон Гофмансталь (1874—1929) — австрийский поэт и драматург символистской школы, активно сотрудничавший с Р. Штраусом. На его либретто написано шесть опер Штрауса («Электра», «Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе», «Арабелла» и другие).

<sup>7</sup> Упомянутое произведение Штрауса — опера «Каприччио» (1942) — представляет собой его последний опыт в оперном жанре. В центре этой декламационной по строю оперы — спор между поэтом и композитором о том, какому из искусств принадлежит приоритет в опере.

<sup>8</sup> Имеется в виду директор Придворной оперы в Берлине, где музыкальным руководителем долгое время был Р. Штраус.

<sup>9</sup> Макс Рейнгардт (1873—1943) — немецкий режиссер, один из реформаторов европейского театра первой половины XX века. Утопченная театральность Рейнгардта получила своеобразное отражение в характере драматургии комической оперы Р. Штрауса «Кавалер роз».

<sup>10</sup> В публикуемом фрагменте, также заимствованном из книги «Размышления и воспоминания», изложены важные мысли Р. Штрауса о программности в музыке. Он решительно отвергает трактовку программности как натуралистического «подражания природе»; автор истинно художественной программной музыки, по его мнению, должен быть «прежде всего музыкантом, обладающим даром музыкального мышления и мастерством воплощения».

<sup>11</sup> Данный отрывок из письма Р. Штрауса к его либреттисту Гуго фон Гофмансталью свидетельствует о существенном переломе в оперной эстетике германского композитора: после «Электры» (1909) он предпочел отказаться от вагнеровских принципов декламационной оперы с преобладанием речитатива ради более традиционной оперной формы с завершенными вокальными номерами. Отсюда и поиски новых сюжетов в духе романтической оперы первой половины XIX века, но с обновленной реалистической трактовкой характеров (в письме упомянуты оперы «Черное до-

мино», «Каменщик и слесарь» Фр. Обера, «Дикий охотник», «Царь-плотник» А. Лорцинга). «Новая работа», о которой говорит Штраус, — это сказочно-романтическая «Женщина без тени» на либретто Гофманстала (премьера — в Вене, 1919). Публикуется по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte, S. 215. Перевод О. П. Ламм.

<sup>12</sup> Статья Пауля Хиндемита «Bemerkungen zur neuen Fassung des «Marienlebens» представляет собой предисловие ко второму изданию его вокального цикла «Житие Марии» на стихи австрийского поэта-символиста Р. М. Рильке. Первая редакция цикла (1922—1923) впоследствии была им переработана в сторону большей ясности и классичности музыкального выражения. Предисловие датировано 1948 годом. В нем заключены важные эстетические декларации композитора, характерные для позднего периода его творческой жизни. Хиндемит выступает здесь против ложного экспериментаторства, за подлинную «духовную глубину» в музыке. Публикуется по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte, S. 250—252. Перевод О. П. Ламм.

<sup>13</sup> Настоящий фрагмент заимствован из первого тома теоретического труда Пауля Хиндемита «Руководство по композиции». Автор книги мудро формулирует свое отношение к сложной проблеме новаторства в современной музыке: считая абсолютно необходимым освоение новых выразительных средств, он выступает против «упрямства» тех, кто разменивает свои силы в привычном для них «беспорядке». Публикуется по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte, S. 252. Перевод О. П. Ламм.

<sup>14</sup> Настоящий очерк Игоря Глебова (Б. В. Асафьева) был впервые опубликован в ленинградском временнике «Новая музыка». Это один из первых значительных откликов советского музыкознания на творчество молодого Пауля Хиндемита, гастролировавшего в СССР в 1927 году вместе с популярным в те годы Амар-квartetом. Многие наблюдения советского ученого, касающиеся идеологии и стиля Хиндемита, оказались очень точными и были подтверждены последующим развитием его творческой личности. Публикуется по книге: «Новая музыка» под ред. Игоря Глебова и С. Гинзбурга, год второй, вып. 2. Л., 1927, с. 7—22.

<sup>15</sup> Здесь упомянуты названия ранних одноактных опер Хиндемита, впервые поставленных в 1921—22 годах: «Убийца, надежда женщин» — на сюжет художника О. Кокошкй, «Святая Сусанна» — на либретто А. Штрамма; большую известность в последующие годы завоевала трехактная опера «Кардильяк» — на сюжет новеллы Э. Т. А. Гофмана (1926, вторая редакция — 1952).

<sup>16</sup> Автор называет наиболее значительные части вокального цикла Хиндемита «Житие Марии» на стихи Р. М. Рильке.

<sup>17</sup> Сегодня, когда проблема атонализма рассматривается современными теоретиками более широко, вряд ли можно согласиться с применением термина «атонализм» по отношению к музыке Хиндемита, как известно, упорно отстаивавшего непреходящее значение тонального мышления. Речь в данном случае идет не об атонализме в «додекафонном» понимании этого слова, а об усложнении, расширении ладовой системы, о чем здесь пишет и сам Б. В. Асафьев.

<sup>18</sup> Фрагмент «Das Musiktheater Carl Orff» заимствован из работы западногерманского музыковеда Эриха Дюффлейна, опубликованной в «Der Musikalmanach», 1948. Публикуется по книге: Moser H. J. Dokumente der Musikgeschichte, S. 265—267. Перевод О. П. Ламм.

<sup>19</sup> Ганс Сакс — немецкий поэт-мейстерзингер XVI века, один из создателей бюргерского народного театра. Теренций — древнеримский драматург II века до н. э.

<sup>20</sup> Сведения о семи сценических произведениях Орфа относятся ко второй половине 40-х годов. С тех пор список его сочинений для музыкального театра пополнился многими новыми названиями.

<sup>21</sup> Статья западногерманского исследователя Густава Зельнера была опубликована в книге, посвященной Карлу Орфу: «Carl Orff. Ein Bericht in Wort und Bild». Mainz, 1960, S. 24—27. Перевод О. П. Ламм.

<sup>22</sup> Это программное выступление Бертольта Брехта характеризует роль музыки в так называемом «эпическом театре» замечательного драматурга-революционера, одного из наиболее влиятельных реформаторов современного театра. Статья опубликована в собрании сочинений Брехта: Brecht B. Schriften im Theater. B. 3. Berlin. Публикуется по журналу «Musik und Gesellschaft», 1965, № 1, S. 2—7. Перевод И. А. Титовой.

<sup>23</sup> Каспар Хер (1897—1962)— крупнейший немецкий театральный художник, оформивший многие спектакли Брехта.

<sup>24</sup> Зонгами называются песни и хоры, исполняемые в пьесах Брехта и выражающие в концентрированном виде ведущие идеи произведения.

<sup>25</sup> Брехт презрительно именует «кулинарным» всякое искусство, целью которого является самоцельное эстетическое наслаждение.

<sup>26</sup> Автобиография немецкого композитора-коммуниста Ганса Эйслера (1898—1962) написана им в конце его жизненного пути и опубликована в журнале «Musik und Gesellschaft», 1958, № 6, S. 35—36. Перевод И. А. Титовой.

<sup>27</sup> Публикуемое интервью Ганса Эйслера относится к 50-м годам XX века, когда он стал ведущим деятелем социалистической музыкальной культуры ГДР. Эрих Вайнерт, Курт Тухольский — прогрессивные поэты, на чьи стихи Эйслер писал свои политические песни. Эрнст Буш и Елена Вайгель — актеры, занявшие ведущее место в театре «Берлинский ансамбль», руководимом Б. Брехтом. Данное интервью публикуется по книге: Eisler H. Eine Auswahl von Reden und Aufsätzen. Leipzig, 1961, S. 127—133. Перевод И. А. Титовой. Оpubл. также в сб.: Эйслер Г. Избр. статьи. М., 1973.

<sup>28</sup> Под «параграфом 218» имеется в виду закон о запрещении абортов, принятый в дни Веймарской республики и вызвавший возмущение среди трудящихся Германии. На эту тему была написана одна из шести баллад Эйслера—Брехта оп. 18. «Восточная помощь» — пропагандистская кампания, проводившаяся в гитлеровской Германии в дни войны с Советским Союзом (сбор зимних вещей в помощь находившимся на русском фронте нацистским солдатам).

<sup>29</sup> Поэт Куба (Курт Бартель)— один из активнейших деятелей современной социалистической культуры ГДР. Гизела Май — актриса «Берлинского ансамбля», популярная исполнительница революционных песен и баллад.

<sup>30</sup> Композитор Пауль Дессау (р. 1894)— крупнейший музыкальный деятель ГДР, друг и сподвижник Брехта и Эйслера, автор ряда опер, кантат, массовых песен, посвященных антифашистской тематике. Речь его на открытии мемориальной доски в честь Ганса Эйслера, произнесенная в 1964 году, была опубликована в журнале «Musik und Gesellschaft», 1964, № 12, S. 708—709. Перевод И. А. Титовой.

<sup>31</sup> Кантата Г. Эйслера «Ковровщики из Куян-Булака» (1957) написана на слова Брехта и посвящена памяти В. И. Ленина (текст рассказывает о туркменских ковровщиках, откликнувшихся на смерть Ленина трудовыми подвигами). «Сны Симоны Машар» — антифашистская пьеса Брехта, написанная им совместно с Л. Фейхтвангером (1943).



- Абендрот Г. — 92  
 Авраамов А. М. — 7  
 Адамова И. А. — 235—238  
 Адлер О. — 127  
 Алкивиад — 149  
 Андреа Ф. — 179  
 Ансерме Э. — 82, 90  
 Аристотель — 218  
 Асафьев Б. В. — 4, 9, 10, 112, 159, 198, 238, 240, 243  
 Балакирев М. А. — 80  
 Барбюс А. — 223  
 Баррен Э. — 91  
 Барток Б. — 4—6, 8, 9, 16, 44, 58, 173, 179, 180, 233, 234, 241  
 Бах Д. — 127  
 Бах И. С. — 6, 16, 31, 34—36, 45, 53, 60, 73, 87, 99, 100, 104,  
 134, 146, 149, 167, 168, 173, 181, 204, 223, 240  
 Бегас Р. — 183  
 Беккер К. — 183  
 Бёклин А. — 58  
 Беллинг С. — 145  
 Берг А. — 4, 5, 9, 10, 18, 52—57, 135, 150, 155, 157—166, 169,  
 239, 240  
 Берио Ш. — 67, 157—239  
 Берлиоз Г. — 59, 87, 95, 123, 181  
 Бернанос Ж. — 107  
 Бертран А. — 69, 72  
 Бессель В. В. — 49  
 Бетховен Л. ван — 15, 16, 21, 29, 34—36, 40, 80, 89, 92, 93,  
 104, 134, 135, 146, 170, 171, 181, 185, 192, 193, 196,  
 198, 223, 240  
 Бехер И. — 225, 226  
 Бизе Ж. — 95, 96, 114, 161, 163  
 Блонда М. — 17  
 Бодлер Ш. — 16, 61  
 Бородин А. П. — 61, 64, 65, 80, 81, 115  
 Брамс Я. — 16, 33—38, 53, 89, 115, 128, 246, 157, 173, 174, 184,  
 185, 198, 223, 240  
 Брехт Б. — 5, 216, 224—228, 232, 244, 245  
 Брукнер А. — 35, 115, 128, 185, 240  
 Брух М. — 36, 37  
 Бузони Ф. — 7, 28, 232, 233  
 Буриан К. — 187  
 Буш Э. — 224, 226—228, 230, 244  
 Буэлье С.-Ж. де — 90  
 Бюлов Г. — 182—185, 241  
 Бюхнер Г. — 155, 162  
 Вагнер Р. — 31, 33, 35—37, 39, 59, 61, 85, 87, 92, 93, 96, 97,  
 99, 107, 109, 115, 119, 125, 128, 140, 146, 160, 161, 163,  
 164, 170, 171, 174, 181, 182, 184, 185, 193, 210, 235,  
 237, 239, 240, 242

\* Указатель имен составила Н. Н. Григорович.

Вагнер Ф.—184  
Вайгель Е.—226, 227, 244  
Вайль К.—216, 217, 219, 222  
Вайнерт Э.—226, 227, 244  
Валери П.—78, 90  
Вальтер Б.—182, 183.  
Ван-Гог В.—78  
Вахтангов Е. В.—240  
Вебер К. М.—181, 206  
Веберн А. фон—9, 10, 18, 51—57, 135, 150, 159, 167, 234, 240  
Вейс П.—241  
Веркмейстер А.—30  
Верлен П.—17, 61, 78  
Вернер А. фон—183  
Видор Ш. М.—87, 89, 236  
Вийон Ф.—63  
Вильгельм II—188, 190  
Вильмец А.—90  
Виньес Р.—4, 72, 77, 87, 235, 236  
Виотти Дж. Б.—157, 239  
Вирк В.—187  
Виттих М.—187  
Вольф Г.—16, 35, 36, 128  
Ворабур А.—90  
Вьенер Ж.—100, 104, 237

Габори — 102  
Гайдн Й.—16, 34, 84, 135, 181  
Ганслик Э.—35, 183  
Гегель Г.—22  
Гендель Г. Ф.—45, 53  
Георг, герцог—184  
Герверг Г.—226  
Гёте В.—167, 189  
Гиз А.—67  
Гиро Э.—61, 235  
Глазунов А. К.—80  
Глебов Игорь см. Асафьев Б. В.  
Глюк К. В.—95  
Гоген П.—122  
Гоголь Н. В.—49  
Годебские — 69, 234  
Годебский С.—51  
Гойя Ф. Х. де—146  
Готье-Вилар А.—77  
Гофман Г.—36  
Гофман Э. Т. А.—144, 201, 243  
Гофмансталь Г.—58, 188, 190, 193, 242, 242  
Граф М.—63  
Григ Э.—36, 233  
Григорьева Л. А.—232  
Гримм В.—211  
Гримм Я.—211  
Гроппиус М.—240  
Грюнфельд Г.—186  
Гуно Ш.—95, 105, 124

- Дамс В. — 149  
Данте Алигьери — 51, 52  
Даргомыжский А. С. — 64  
Дебюсси К. — 4, 5, 9, 8, 50, 59—66, 68, 77—79, 81, 92, 95—97,  
102, 108, 114, 124, 158, 161, 163, 175, 179, 232, 235—237  
Делис Г. — 100  
Дельгранж — 179  
Дельтейль Ж. — 71  
Дессау П. — 4, 9, 230, 244  
Дилле Д. — 176, 241  
Донаньи Э. — 173, 241  
Достоевский Ф. М. — 146, 148  
Дофлейн Э. — 4, 210, 243  
Дранишников В. А. — 240  
Дрейфус А. — 236  
**Дюка П. — 79, 91**  
Дюран Ж. — 235  
Дюран Э. — 61  
Дюрей Л. — 86, 87, 116, 118, 236  
Дюрер А. — 200, 202  
Дягилев С. П. — 49, 52, 58, 69, 80, 99, 237  
  
**Жакоб М. — 105**  
Жедальж А. — 67, 87, 89, 236  
Жиро А. — 17  
Жиро И. — 179  
Журдан-Моранж Э. — 72, 78, 235  
  
**Зеебах, граф — 187, 191**  
Зельнер Г. — 4, 212, 244  
Золя Э. — 165  
  
**Йопе Х. — 56, 234**  
  
**Каби Р. — 106**  
Казелла А. — 87, 149  
Кандинский В. — 17  
Кант И. — 181  
Канудо Р. — 88  
Капе Л. — 89, 236  
Каратыгин В. Г. — 4, 60, 143, 144, 235, 239  
Катулл Гай — 215  
Кафка Ф. — 53  
Кеклен Ш. — 5—7, 23, 87, 232  
Кесслер Я. — 174  
Киль Ф. — 36  
Клее П. — 50, 234  
Клемперер О. — 171  
Клиндворт К. — 183, 242  
Клодель П. — 86, 89, 91, 120  
Кнаппертсбуш Х. — 92  
Кодай З. — 175  
Кокошка О. — 17, 18, 243  
Кокто Ж. — 20, 21, 84, 86, 93, 94, 97, 98, 102, 236  
Колетт С.-Г. — 4, 70, 77, 108, 235, 238  
Коллер П. — 106, 237  
Коломийцев В. П. — 233

Колонн Э. — 237  
Конфуций — 23, 181  
Копри — 102  
Корбиер — 78  
Корто А. — 4, 77, 235  
Косли Дж. — 95, 237  
Коссад — 87  
Кохно Б. — 101, 137  
Крафт Р. — 9, 48, 234  
Крженек Э. — 150, 151  
Куба (наст. имя и фам. Курт Бартель) — 229, 244  
Куперен Ф. — 70, 79, 95  
Кусевицкий С. А. — 90, 91

Лавиньяк А. — 61  
Ламм О. П. — 233—236, 238—241, 243, 244  
Леви Г. — 183  
Ленин В. И. — 245  
Ли Тай-Пе — 223  
Либкнехт К. — 6, 11, 232  
Линтон — 170  
Лист Ф. — 35, 36, 38, 39, 59, 77, 79, 92, 114, 128, 174, 182, 185, 241  
Лорансен М. — 99  
Лорцинг А. — 243  
Луис П. — 90  
Лядов А. К. — 80

Май Г. — 229, 244  
Майер Э. Г. — 224, 226  
Малер Г. — 7, 8, 33, 36, 55, 58, 130, 158, 171, 233, 240  
Малларме С. — 61, 69, 77, 78  
Манн Т. — 5  
Маньяр А. — 87, 92, 236  
Маре Р. де — 101  
Мария, принцесса — 184  
Марк Ф. — 17  
Маркс К. — 223  
Мармонтель А. Ф. — 61  
Массне Ж. — 61, 107, 114  
Маяковский В. В. — 227  
Мейер — 183  
Мекк Н. Ф. фон — 235  
Менгельберг В. — 92  
Мендельсон-Бартольди Ф. — 8, 9, 79, 91, 206  
Менцель А. — 183, 242  
Мераль — 89  
Мессиап О. — 108  
Метерлинк М. — 62, 144, 234  
Мийо Д. — 5, 9, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 106—109, 114, 116, 117,  
119—122, 125, 126, 179, 236—238  
Мозер Г. И. — 4  
Мозер (Моозер) Р. А. — 107, 237  
Мольер Ж. Б. — 87, 236  
Моне К. — 61  
Монтеверди К. — 210, 211  
Моракс Р. — 90  
Морган — 188

- Море С.—241  
 Моцарт В. А.—15, 34, 35, 79, 87, 110, 146, 149, 181, 182, 186,  
 207, 223  
 Мо Цзы—23  
 Мусоргский М. П.—61, 64—66, 80, 81, 96, 108, 115, 237  
 Мюллер-Гартунг—184  
 Мюнш Ш.—92  
 Мясин Л. Ф.—98, 237
- Наст М.**—191.  
 Неер К.—216, 244  
 Нейман А.—190  
 Нестрой И.—225  
 Ниман А.—183, 242  
 Нист—182  
 Ницше Ф.—96, 186  
 Нюль Э. фон дер—177, 241
- Обер Ф.**—243  
 Онеггер А.—4—6, 9, 10, 78, 83, 86—88, 99, 108, 116, 117, 119,  
 122, 125, 126, 179, 210, 236, 237  
 Орик Ж.—10, 86, 87, 95, 99, 100, 104, 116—119, 125, 236  
 Орд К.—4, 9, 210—216, 243  
 Остен фон—191  
 Оффенбах Ж.—194
- Палестрина Дж. П.**—44  
 Паре П.—237  
 Парни Э.—70  
 Перлемутер В.—72, 235  
 Перрон К.—191.  
 Пессар—67  
 Петрарка Ф.—234  
 Пикассо П.—98, 101, 107  
 Пильсер—100  
 Пиффль, архиепископ—188  
 Платон—101, 181  
 По Э.—72, 144, 146  
 Полиньяк, княгиня—51  
 Потоцкий С. И.—27  
 Прокофьев С. С.—4, 81, 91, 145, 200, 203, 235, 236  
 Пуленк Ф.—9, 10, 83, 86, 87, 95, 99, 100, 104, 107—111,  
 116—119, 125, 236, 238  
 Пуччини Дж.—49, 74  
 Пушкин А. С.—237  
 Пфицнер Х.—36, 233
- Равель М.**—4, 9, 48, 49, 51, 67, 71—83, 87, 89, 92, 108, 114,  
 115, 234—236  
 Радеке Р.—183, 242  
 Радиге Р.—102  
 Радлов С. Э.—240  
 Райх В.—239  
 Рамо Ж. Ф.—39, 77, 78, 84, 95, 114  
 Регер М.—7, 8, 32, 33, 53, 147, 170, 198, 204, 233  
 Рейнбергер И.—36—38  
 Рейнгадт М.—186, 191, 242

- Рейнеке К.—183, 242  
 Рейтценштейн, барон — 11  
 Рембо Ж. А.—78  
 Ренар Ж.—68, 77  
 Ривье Ж.—91  
 Рильке Р. М.—243  
 Риман Г.—7, 8, 30, 32—38, 233  
 Римский-Корсаков Н. А.—61, 66, 79—81, 96, 97, 109, 237, 238  
 Риттер А.—182, 184—186, 241  
 Риттер Ю.—184  
 Рихтер Я.—174  
 Ришелье — 51  
 Розенталь М.—91  
 Ролан-Манюэль (наст. имя и фам. Р. А. Манюэль Леви)—  
 69, 71, 235  
 Роллан Р.—5, 77  
 Роллер А.—190  
 Ромен Ж.—206  
 Россетти Д. Г.—61  
 Ростан К.—238  
 Рохлиц — 171  
 Рубинштейн И. Л.—70, 71, 90  
 Руссель А.—87, 232  
 Руссо Ж. Ж.—117  
  
 Сакс Ганс — 210, 243  
 Самюэль К.—4  
 Сати Э.—49, 50, 67, 77, 84—87, 95, 97—106, 108—110, 234, 237  
 Сафо — 215  
 Сезанн П.—78, 119  
 Сен-Санс К.—79, 107, 146  
 Сент-Бев Ш. О.—72  
 Симс (Зимс) М.—191  
 Синжеля Ж.—157, 239  
 Скарлатти Д.—79, 99, 118  
 Скрябин А. Н.—145  
 Соге А.—95, 102, 104, 105, 237  
 Соллертинский И. И.—4, 148, 239  
 Софокл — 214  
 Спиноза Б.—181  
 Стравинский И. Ф.—5, 9, 16, 20—22, 48, 71, 79, 80, 82, 85, 87, 90, 97, 100, 101, 104, 109, 110, 171, 175, 179, 180, 198, 210, 219, 232, 234, 235, 237  
 Стравинокий С.—52  
 Страделла А.—45  
  
 Тайефер Ж.—78, 87, 99, 104, 116, 236  
 Танго Э.—176  
 Теренций Публий — 210, 243  
 Тик Л.—208  
 Титова И. А.—232, 244  
 Томбо А.—182  
 Тосканини А.—171  
 Тухольский К.—227, 244  
 Тюиллс Л.—182

Уайльд О.—186, 233  
Уистлер Дж.—78  
Уттман — 226

Фалья М. де — 51  
Фарг Л.-П.—78, 235  
Фейхтвангер Л.—245  
Фишер И. М.—223  
Фокин М. М.—69  
Фоконне Г. П.—90  
Форс Г.—67, 79, 95, 102, 105  
Франк С.—53, 96, 123, 237  
Франк-Ноэн (М. Легран)—68  
Фрескобальди Дж.—45  
Фуртвенглер В.—4, 10, 170, 172, 240

Хаба А.—7, 135, 238  
Хегар Ф.—89  
Хельдерлин И. Х.—210, 213, 214  
Хессе М.—32  
Хиндемит П.—4, 6, 8—10, 39, 107, 195, 198—209, 219, 222, 233,  
243  
Хумплик — 56  
Хюлбзен, граф — 188, 190

Цемлинский А. фон — 128, 238

Чайковский П. И.—80, 206  
Черни К.—19

Шабрис Э.—67, 79, 87, 95, 96, 108  
Шарль-Рене — 67  
Шекспир У.—45, 210  
Шёнберг А.—4, 5, 9, 10, 16—20, 22, 51—53, 70, 84, 85, 99,  
127, 143—154, 157, 161, 163, 167—171, 177, 179, 180, 223,  
224, 230, 232, 234, 238—240  
Шерхен Г.—52  
Шибряевская Е. А.—237, 238  
Шиллер Ф.—12, 185  
Шимановский К.—16  
Шмитт Ф.—87, 89  
Шнабель А.—224  
Шопен Ф.—78, 79, 92, 102, 105, 114, 149, 182  
Шопенгауэр Ф.—181, 185  
Шпильгаген Ф.—183, 242  
Штрамм А.—243  
Штраус И.—184  
Штраус Р.—4, 7—9, 33, 36—39, 58, 87, 99, 119, 130, 147, 158,  
160, 174, 181, 194, 210, 224, 233—235, 241, 242  
Штук Ф.—58  
Шу В.—241  
Шуберт Ф.—16, 35, 69, 157, 223  
Шуман Р.—8, 35, 36, 39, 59, 115  
Шуман-Хейнк Э.—190  
Шух Э.—187, 189—191, 242

Эврипид — 215  
Эдельман Г. Я. — 235  
Эйзенхауэр Д. Д. — 56  
Эйзольдт Г. — 186, 188  
Эйнштейн А. — 58  
Эйслер Г. — 4, 6, 9, 13, 220—223, 225, 230—232, 244, 245  
Эйслер Р. — 223  
Эйхендорф И. фон — 208  
Элиот — 52  
Эрар П. — 109, 238  
Эрльбрехт Д. Э. — 80  
Эгельс Ф. — 223  
Энди В. д' — 87, 89, 109, 238  
Энеску Д. — 89  
Эркель Л. — 173  
Эркель Ф. — 173  
  
Якобсен Й. П. — 233  
Яначек Л. — 16



Предисловие составителя . . . . .	3
-----------------------------------	---

### Общие проблемы современной музыки

КАРЛ ЛИБКНЕХТ. Речь в Прусском ландтаге . . . . .	11
Письмо к сыну . . . . .	12
ГАНС ЭИСЛЕР. Общественные основы современной музыки . . . . .	13
ШАРЛЬ КЕКЛЕН. Музыка и народ . . . . .	23
ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ. Эскиз новой эстетики музыкального искусства . . . . .	28
МАКС РЕГЕР. Упадок и возрождение музыки . . . . .	32
ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ. Руководство по композиции (Из предисловия) . . . . .	39
Проблема современного композитора . . . . .	41
Из интервью . . . . .	43
БЕЛА БАРТОК. О значении народной музыки . . . . .	44
Исследование народной песни в Восточной Европе . . . . .	46
ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ. О западных музыкантах (Из Диалогов с Р. Крафтом) . . . . .	48

### Франция

КЛОД ДЕБЮССИ. Из высказываний . . . . .	59
В. Г. КАРАТЫГИН. Музыкант-импрессионист (К постановке «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси) . . . . .	60
МОРИС РАВЕЛЬ. Автобиографический набросок . . . . .	67
Э. ЖУРДАН-МОРАНЖ и В. ПЕРЛЕМУТЕР. Равель о Равеле . . . . .	72
Современники о Морисе Равеле . . . . .	77
АРТУР ОНЕГГЕР. Равель и дебюссизм . . . . .	78
Д. Э. ЭНГЕЛЬБРЕХТ. Равель и русские . . . . .	80
✓ СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ. Морис Равель . . . . .	81
Творческие идеи группы «Шести» . . . . .	84
ЖАН КОКТО. Из книги «Петух и Арлекин» . . . . .	84
ДАРИУС МИЙО. Маленькое разъяснение . . . . .	85

АРТУР ОНЕГГЕР. Отзвуки	88
Краткая автобиография	88
Музыка и Освобождение	91
Из высказываний	93
ДАРИУС МИЙО. Этюды	93
Французская музыка после первой мировой войны	93
Тенденции некоторых молодых французских музыкантов	103
Политональность и атональность	106
Современники о Дариусе Мийо	106
ФРАНСИС ПУЛЕНК. Признания	107
Современники о Франсисе Пуленке	108
ДАРИУС МИЙО. Франсис Пуленк и его «Лани»	109
ИГОРЬ ГЛЕБОВ (Б. В. Асафьев). Французская музыка и ее со- временные представители	112

### Австрия

АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ. Моя эволюция	127
Убеждение или познание?	130
Учение о гармонии (Из предисловия)	142
В. Г. КАРАТЫГИН. О Шёнберге	143
Новейшие течения в западноевропейской музыке (Из статьи)	146
И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ. Арнольд Шёнберг	148
АЛЬБАН БЕРГ. О музыкальных формах в моей опере «Воцек»	155
АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ. Об Альбане Берге	157
ИГОРЬ ГЛЕБОВ (Б. В. Асафьев). «Воцек» Альбана Берга	159
АНТОН ВЕБЕРН. Путь к двенадцатитоновой композиции	167
ВИЛЬГЕЛЬМ ФУРТВЕНГЛЕР. Письмо к Линтону	170

### Венгрия

БЕЛА БАРТОК. Автобиография	173
Интервью с Д. Дилле	176
АРТУР ОНЕГГЕР. О Беле Бартоке	179

### Германия

РИХАРД ШТРАУС. К итогам моей 80-летней трудовой жизни	181
Размышления и воспоминания	182
В юные годы	182
«Саломея»	186
«Электра»	188
«Кавалер роз»	190
О сочинении и дирижировании	192
Письмо к Гофмансталу	193

ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ. По поводу нового издания «Жития Марии» . . .	195
Из «Руководства по композиции (О самом себе)» . . .	197
ИГОРЬ ГЛЕБОВ (Б. В. Асафьев). Элементы стиля Хиндемита . . .	198
ЭРИХ ДОФЛЕЙН. Музыкальный театр Карла Орфа . . .	210
ГУСТАВ ЗЕЛЬНЕР. Карл Орф и сцена . . .	212
БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. О музыке в эпическом театре . . .	216
ГАНС ЭЙСЛЕР. Краткая автобиография . . .	223
Песня, рожденная в борьбе (Интервью) . . .	225
ПАУЛЬ ДЕССАУ. Речь на открытии мемориальной доски Гансу Эйслеру	230
<i>Комментарии</i> . . .	232
<i>Указатель имен</i> . . .	245

## ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА МАТЕРИАЛЫ. ДОКУМЕНТЫ

Редакция, составление и комментарии  
И. В. Нестьева

Редактор *Е. Дурандина*

Художник *Ю. Боярский*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *О. Путилина*

Корректор *Н. Горшкова*

Подписано к печати 10/VII 1975 г.

Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Печ. л. 16,0 Уч.-изд. л. 15,45

Тираж 6000 экз. Изд. № 7752 Т. п. 75 г. — № 588

Зак. 1262 Цена 1 р. 01 к. на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.