

МАКС БУТТИНГ

История
Музыки,
*пережитая
мною*

МУЗГИЗ • 1959

MAX BUTTING

MUSIKGESCHICHTE,
DIE ICH
MITERLEBTE

HENSCHELVERLAG BERLIN
1955

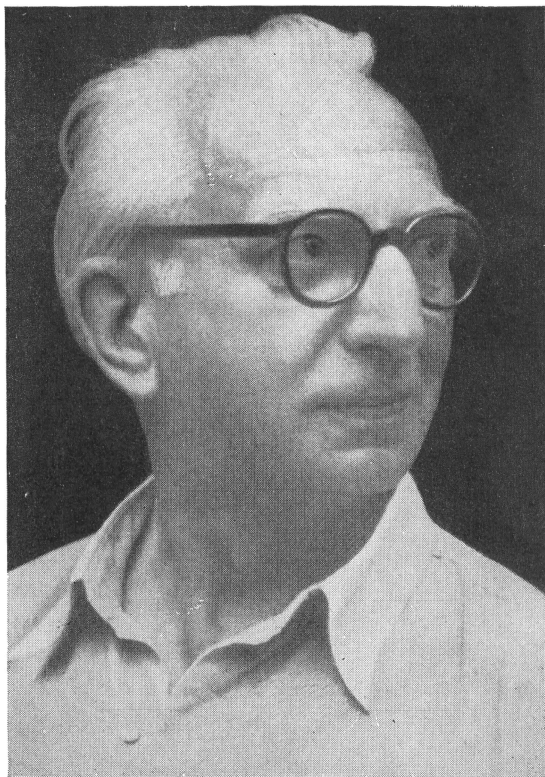
МАКС БУТТИНГ

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ,
ПЕРЕЖИТАЯ МНОЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1959

Перевод, предисловие и примечания

Ю. М. ШЕЙНИНА



МАКС БУТТИНГ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Развитие мировой музыкальной культуры в первой половине нашего века, необычайно сложное, противоречивое и мучительное по своему характеру, трудно, а порой и невозможно понять в отрыве от истории немецкой музыки XX столетия. Именно здесь лежат художественные и социальные истоки того псевдоноваторского направления, которое в лице своих крайних представителей выступило под флагом модерна с отрицанием самых первооснов музыкального искусства. Вместе с тем именно история современной немецкой музыки свидетельствует о бесплодности и бесперспективности попыток модернистского «обновления» искусства не сообразно, а вопреки имманентно присущим ему законам развития, в отрыве от запросов и потребностей народа.

Выпускаемые в русском переводе воспоминания Макса Буттинга дают яркое представление о сложном пути, пройденном немецкой музыкой в XX веке. Их автор — видный прогрессивный немецкий композитор и музыкальный деятель, член-учредитель Немецкой академии искусств и член Правления Союза немецких композиторов и музыковедов Германской Демократической Республики, лауреат Национальной премии 1954 года. М. Буттинг с полным правом озаглавил свою книгу «История музыки, пережитая мной»: встретивший наступление XX века двенадцатилетним мальчиком, он стал внимательным наблюдателем, а затем и активным участником музыкальной жизни нового столетия. В его живо и непринужденно написанной книге историческое начало тесно переплетается с биографическим, но нигде не заслоняется последним. В центре его внимания — явления современной ему музыкальной жизни. Необходимо, однако, сразу же отметить, что в воспоминаниях содержится

немало противоречий; автор их далеко не всегда последователен. Нередко Буттинг ошибочно оценивает те или иные общественные события. Зачастую он неверно трактует описываемые им самим явления историко-музыкального процесса. Это во многом обусловлено тем обстоятельством, что композитор большую часть своей жизни держался в стороне от политической борьбы и не мог обрести той идейной ориентации, которая дала бы ему критерий для правильной оценки сложных социальных явлений. Однако автор субъективно честен и добросовестен. О собственных ошибках и заблуждениях он говорит с настоящим гражданским мужеством.

М. Буттинг не претендует на всестороннее, исчерпывающее освещение истории современной немецкой музыки. Тем не менее его повествование охватывает весьма широкий круг явлений и событий музыкальной жизни первой половины нашего века. В воспоминаниях Буттинга читатель найдет прежде всего обстоятельную характеристику системы музыкального воспитания и образования, господствовавшей в Германии начала 900-х годов, и особенно той роли, которую играло в ней широко распространенное тогда домашнее музицирование. Но воспоминания для Буттинга не самоцель, а, скорее, материал для размышления. Так, в связи с собственным музыкальным развитием композитор поднимает ряд вопросов музыкальной педагогики и воспитания музыкального вкуса. Характеризуя музыкальные вкусы начала века и их последующую эволюцию, Буттинг старается проследить общий процесс взаимодействия музыкального искусства и общества. Он показывает в историческом развитии различные формы концертной жизни — от популярных концертов филармонии до академических концертов в Государственной опере Берлина,— и едва ли не все жанры музыкального искусства — от оперной, симфонической и камерной музыки до джаза. Вместе с этим перед читателем предстают основные круги немецкого музыкального общества, постоянно меняющаяся публика, композиторы серьезной и легкой музыки, дирижеры и музыкальные коллективы, оркестранты и солисты, исполнители вокальной и инструментальной музыки, а также музыкальные ремесленники и дельцы, антрепренеры и агенты... В книге излагается внутренняя история ряда немецких музыкальных организаций, характеризуется влияние, оказанное на положение музыкантов и на развитие музыки новшествами XX века в области техники и быта.

В отличие от многих историков-мемуаристов, всячески подчеркивающих «беспристрастность» и «объективность» своих трудов, Буттинг на протяжении всей книги указывает на субъективность

своего рассказа, останавливаясь при этом лишь на тех историко-музыкальных событиях, свидетелем или участником которых он сам являлся. Речь идет, следовательно, об исповеди композитора, отражающей, однако, объективный историко-музыкальный процесс в его главном и существенном. Воспоминания Буттинга — это не только человеческий, но и исторический документ, имеющий большое научно-познавательное значение. Что же касается субъективности и ошибочности ряда суждений и оценок автора, то и они по своему происхождению и сущности характерны для целого поколения немецких музыкантов и в силу этого глубоко поучительны. Ибо М. Буттинг, пытаясь критически разобраться в истории музыкального модернизма, оказывается не в силах отрешиться от собственного прошлого, тесно связанного с этой историей, не в силах избавиться от теоретической расплывчатости и путаницы понятий.

Композитор родился 6 октября 1888 года в семье коммерсанта, владельца небольшой торговой фирмы, который интересовался музыкой лишь постольку, поскольку этого требовали тогдашние правила хорошего тона. Напротив, мать будущего композитора отличалась высокой музыкальностью и была хорошей пианисткой. Хотя отец прочил мальчика в коммерсанты, видя в нем своего будущего помощника и наследника фирмы, Макс Буттинг имел достаточно возможностей для получения начального и среднего, а затем и высшего музыкального образования. Первые разделы книги, охватывающие период до 1914 года, посвящены ученическим и студенческим годам, формированию Буттинга как музыканта, обретению им своего композиторского призвания. Вместе с тем автор сообщает много ценных сведений о берлинской и мюнхенской музыкальной жизни того времени, делится наблюдениями относительно состава и вкусов немецкого музыкального общества перед первой мировой войной.

Какие же композиторы были властителями дум тогдашней музыкальной молодежи, выросшей, подобно Буттингу, на музыке Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена? Среди имен композиторов, оказавших, по признанию автора, наибольшее влияние на формирование его как музыканта, мы встречаем имена Вагнера и Брамса, Шумана и Г. Вольфа, особенно же часто, пожалуй, — Р. Штрауса, Брукнера и Рegera.

Должно ли было развитие, характеризуемое этими именами, обязательно привести к так называемой «новой музыке»? Иначе говоря, насколько закономерным и неизбежным был путь, прой-

денный автором воспоминаний на протяжении значительной части своей творческой жизни?

Прежде, чем искать ответ на этот вопрос, следует уточнить, что же надо понимать под «новой музыкой». Оказывается, установить это не так-то просто. Макс Буттинг делает по этому поводу верное замечание: в слова «новая музыка» в разное время вкладывали совершенно различное содержание. Да это и понятно: разве не называли «новым временем» в XVII веке средневековье? И разве не появился еще в 1751 году в Англии известный памфлет Уильяма Хейса «Искусство сочинять музыку по совершенно новому методу, подходящему для самых захудалых талантов»?

Не только в конце XIX, но и в начале XX века, когда авторитет классиков был еще непререкаемым, «новой» считалась музыка Рихарда Вагнера. И на это имелись свои основания, поскольку будущий придворный композитор Людвиг Баварского действительно вступил на мировую музыкальную арену под гром барабанов надвигавшегося революционного 1848 года. Однако направленный против рутинной бунтарский пафос, пронизавший лучшие произведения Вагнера, оказался недолговечным, обернувшись в поздний период творчества композитора глубоким мистицизмом. Но при этом новаторское значение творчества Вагнера для его времени, особенно в оперном жанре, в области музыкальной драмы, является бесспорным прежде всего потому, что в поисках новых могучих выразительных средств, нового музыкального языка композитор исходил из внутренних законов развития музыкального искусства, без которых оно перестает существовать как таковое.

М. Буттинг разделяет, по-видимому, мнение западногерманского музыковеда-формалиста Г. Штукеншмидта о том, что противоречие между новатором Вагнером и «консерватором» Брамсом, в определенный период вызвавшее даже раскол музыкального общества на «вагнерианцев» и «брамсианцев», предвосхитило позднейшую борьбу между представителями и приверженцами «новой музыки», с одной стороны, и старой», то есть традиционной музыки, с другой¹. Однако эта историческая параллель нуждается в серьезных оговорках. Следует прежде всего отметить, что за антитезой Вагнер — Брамс стоял более широкий конфликт между поздним романтизмом, быстро эволюционировавшим от «револю-

¹ Europa Aeterna; Bd. I, Zürich, 1956, S. 186.

ции на земле» к «революции на небе», и поздним «классицистским ренессансом», наложившим свой отпечаток и на творчество Брамса. Но, развертываясь в собственно музыкальной сфере, этот конфликт оказался гораздо более плодотворным, нежели позднейший конфликт между музыкой вообще и ее нигилистическим отрицанием в крайнем модерне.

Антитеза Вагнер — Брамс, как бы подытожившая развитие западноевропейской музыки к началу XX века, во многом повлияла на творчество таких, например, композиторов, как Брукнер и Рeger. Достижения Брукнера в развитии симфонизма и Рegerа — в области полифонии увеличили главным образом технологические возможности немецкой музыки. Чрезмерное подчас усложнение музыкального языка, характерное для целого ряда западных, да и русских композиторов конца XIX — начала XX века, вообще породило возможности отхода от реализма в сторону лишенных жизненного содержания надуманных субъективистских схем. Но перед музыкальным искусством в целом, оказавшимся на распутье, лежали и другие, прогрессивные возможности развития новых форм, соответствующих новому содержанию, согласно, а не вопреки объективным закономерностям, органически присущим музыке и правильно понятым требованиям эпохи. Таким образом, переход к модернизму в его крайних формах, не имеющих отношения к искусству в собственном смысле слова, отнюдь не был необходимым и закономерным. Использование модернистами в своих целях технических достижений композиторов рубежа XIX и XX веков еще не говорит о правильности тезиса, будто модерн закономерно продолжил собой процесс усложнения и абстрагирования, наметившийся в музыкальном искусстве того периода, — тезиса, к которому склоняется и Макс Буттинг. Лучшим опровержением этого тезиса является доведение его до абсурда Штукеншмидтом, который отстаивает правомерность превращения музыки в «стенограмму нервных рефлексов».

Столь же мало переходным к модерну или даже представляющим «прогрессивный модернизм»¹ можно считать и творчество Рихарда Штрауса, грешащее главным образом помпезностью, претенциозностью, натурализмом, а не модернистским схематизмом. Об этом пишет и сам Буттинг, критикующий музыку Р. Штрауса за ее напыщенность, за ее тяготеющую к натурализму программность. Если на Р. Штрауса как композиторе лежит ответствен-

¹ Europa Aeterna; Bd. I, Zürich, 1956, S. 186.

ность за «новую музыку», то преимущественно «отрицательная». Немало представителей «новой музыки» начинали, подобно Буттингу, с протеста против той «официальной музыки», ведущим представителем которой долгое время являлся Рихард Штраус.

Материал уже первых глав воспоминаний М. Буттинга позволяет с достаточной определенностью заключить, что с точки зрения поступательного развития музыкального искусства переход к атонализму и т. п. явился не взлетом, а падением, не осуществлением, а нарушением закономерности развития. Что же до технических предпосылок модернизма, созданных, по мнению Буттинга, развитием камерной полифонии, с одной стороны, импрессионизма и связанного с ним усложнения языка оркестровой музыки — с другой, то они могли быть и были использованы и в совершенно ином несравненно более плодотворном направлении. Шостакович, Прокофьев и другие выдающиеся мастера современной музыки доказали, что новаторство в искусстве отнюдь не равнозначно нигилистическому отрицанию и игнорированию лучших традиций и законов его развития.

Но если собственно музыкальная сфера не содержит причин, неизбежно ведущих к возникновению «новой музыки», то где же следует их искать?

Воспоминания М. Буттинга дают материал, позволяющий найти правильный ответ на этот вопрос. Особенно ценно, что повествование о зарождении и формировании «новой музыки» приходится на те разделы книги (после 1914 года), где автор выступает уже не только наблюдателем, но и активным участником важнейших событий музыкальной жизни в качестве профессионального композитора. Отнюдь не случайно как раз в этих главах, посвященных началу своей творческой деятельности, Буттинг впервые ставит важнейший вопрос о связи развития искусства с общественным развитием, об общественном назначении искусства и ответственности художника перед обществом. И хотя сам автор крайне противоречиво и непоследовательно отвечает на этот вопрос, у внимательного читателя его воспоминаний не остается сомнений в том, что именно здесь, в сфере общественной жизни, и кроются истинные причины возникновения музыкального модернизма.

Главы книги Буттинга, относящиеся к веймарскому периоду, периоду апогея и заката «новой музыки», ярко показывают пагубное влияние буржуазного общества на развитие музыкального искусства. Приводимые здесь автором факты позволяют сделать тот важный вывод, что основные корни модернизма

уходят не в почву искусства, а в социальную почву, и при этом отнюдь не в почву революции, а в почву послевоенной инфляции, в разгул буржуазной и мелкобуржуазной стихии, в анархию «свободного предпринимательства». Невежественные парвеню и нувориши, нажившиеся на войне и инфляции, на бедствиях народных масс, приняли сторону «новой музыки» и объявили ее модной отнюдь не потому, что она была лучше столь же чуждой им классической музыки, а из-за той скандальной сенсации, которая сопровождала первые шаги модернистов и особенно раздувалась крайними правыми кругами¹. Вопреки мнению автора, нет ничего удивительного или «парадоксального» в том, что большинство музыкальных критиков, а также издателей, выступавших за «новую музыку», со временем очутилось на стороне правой прессы. Вывод о буржуазных корнях модернизма как его основных корнях еще раз свидетельствует о беспочвенности его претензий как на осуществление якобы надклассовой «свободы творчества», так и на роль «высшего этапа» в развитии музыкального искусства.

Нельзя не отметить односторонности и упрощенности взглядов Буттинга на зависимость эволюции музыки от общественного развития. Упуская подчас из виду сложность взаимосвязей между музыкой и обществом, он склонен рассматривать в ряде случаев «новую музыку» как закономерное и непосредственное порождение нового, более сложного этапа общественных отношений. Отсюда и тенденция автора к отождествлению «новой музыки» модернистов с прогрессом в музыкальном творчестве, а отрицательного отношения общественности к этой музыке — с реакцией. Однако исторические факты, сообщаемые самим же автором воспоминаний, вопреки его ошибочным субъективным представлениям позволяют сделать правильный вывод.

В самом деле, что представляли собой поборники «новой музыки»? В чем состоит тот «новаторский» или даже «революционный» характер модернизма, о котором — то в кавычках, то без кавычек — говорит автор?

Читателю воспоминаний Макса Буттинга невольно бросается в глаза, что все искания поборников «новой музыки» нигде не выходят за рамки чистой формы.

Примером тому в немалой степени служит творческий путь

¹ См. рецензию Ю. Шейнина «Воспоминания Макса Буттинга». Журнал «Советская музыка», № 7, 1956.

самого автора, который также принадлежал к числу сторонников «новой музыки». Так, весьма примечательно, что в ранний период творчества Буттинга в его художественном *credo* виднейшее значение имели чисто формальные моменты. Симптоматично, что, справедливо критикуя натурализм ряда сочинений Р. Штрауса и Бёэ, Буттинг вплотную подходит к отрицанию самого принципа программности в музыке (стр. 113). Увлечшись разработкой новой строгой формы взамен сонатной, композитор приходит к выводу, что его произведение должно лишь внешне напоминать человеческую жизнь, но отнюдь не служить ее художественным отображением. «Подобно тому, как описывают жизнь человека,— вспоминает он,— я задумал описать также и развитие тем» (стр. 120). Таким образом, все внимание сосредоточивается на формально-технической задаче — на абстрактной модификации одних и тех же тем, не связанных с каким-либо идейным или эмоциональным содержанием и подчиненных столь же абстрактной динамике. «Так возникло сочинение из трех тесно связанных между собой основных частей,— пишет Буттинг. — Вторая часть по своему характеру соответствовала медленной части старых форм, тогда как третья часть была противопоставлена первой прежде всего в ритмическом отношении. Я полагаю, что это сочинение оказало решающее влияние на все, что я вообще написал. Оно явилось своеобразным кредо соответствия содержания и формы в том смысле, что форма как выражение содержания зависит от него в своих контурах, в своих очертаниях» (стр. 120).

Приведенное высказывание чрезвычайно показательное. Оно как нельзя лучше вскрывает истоки той формалистической путаницы, которая создается незаметным для самого композитора фактом подмены содержания элементами формы. Подчинение им других элементов той же формы и выдается за соответствие формы и содержания. Основное значение получает не идейно-художественный, а музыкально-технический замысел произведения, определяющий и «характерный облик тем», и «стиль полифонического письма», и технику контрапункта. Путь Буттинга как композитора «новой музыки» закономерно начинается с того, что «музыкальное самовыражение тем» (стр. 144) исчерпывает для него понятие содержания произведения.

«Вторая сторона» моего творческого «я»,— пишет Буттинг,— чувство звукового колорита» (стр. 122). Увлечение достижениями Брукнера в области динамики и Регера — в области контрапункта превращает для Буттинга формально-техническую сложность про-

изведения чуть ли не в самоцель: «я...—вспоминает автор,— стал называть «глупой музыкой» всякое произведение, которое было написано просто, без присущих Регеру контрапунктических сложностей». И хотя Буттинг, по его словам, «чувствовал переусложненность содержания у Регера и перенапряженность формы у Брукнера»,— тем не менее, пишет он, «в регеровском языке и в брукнеровских формах должно было содержаться осязаемое мною тождественное начало, близкое мне по своей сущности,— живое движение, и это направляло мои поиски в сторону синтеза формы и содержания» (стр. 121). Нетрудно заметить, что здесь автор вновь нарушает логический закон тождества, подменяя содержание элементом формы, на сей раз — музыкальным языком.

Это полностью соответствует тем субъективистским эстетическим взглядам Буттинга, в основу которых легли запавшие в душу молодому музыканту слова альпиниста Делаго: «Подлинный художник должен лепить образ только из самого себя» (стр. 92). Неудивительно, что большая часть ранних произведений композитора, подчиненных чисто формальной задаче, была далека от жизни. Исключением, подтверждающим правило, является первая симфония, начатая под впечатлением войны 1914—1918 гг. и так и оставшаяся незаконченной.

Закономерно, что жизнь в свою очередь отвернулась от чуждой ей музыки. Буттинг сам рассказывает о нескольких случаях, когда музыканты отказывались исполнять его сочинения, то ссылаясь на «консерватизм» публики, а то и просто объявляя эту «сверхсовременную музыку» совершенно неприемлемой. В этом была, по-видимому, немалая доля правды, хотя сам автор относит, например, характеристику его четвертого струнного квартета берлинской прессой в 1920 году как крайне модернистского за счет того, что «в это время понятие «новая музыка» не являлось еще в Берлине устоявшимся» (стр. 146). По мнению Буттинга, также и его третий струнный квартет «никоим образом не совпадает со стилем, который немного лет спустя назвали «новой музыкой»,— хотя музыканты Филармонического струнного квартета нашли его музыку «ошеломляюще новой» и не решились на ее публичное исполнение (стр. 147).

Напрашивается вывод, что композитор не отдавал себе отчета в формалистическом направлении своего развития, пока это направление не завело его в неизбежный тупик. Началось с того, что, попытавшись в начале 1920-х годов «определить собственную точку зрения», он «пришел в полное замешательство». «Люди

моего поколения, несколько постарше,— вспоминает Буттинг,— щеголяли стилем, представлявшим род синтеза Вагнера — Штрауса с Брамсом — Регером,— шаг вперед, который отнюдь не казался мне духовным прогрессом. Впечатления, воспринимавшиеся мной от всего нового, были совершенно иными, но столь же сильными, как и воздействие, которое все еще оказывали на меня старые композиторы... Я решительно отвергал стиль своего поколения, но при этом целиком подпадал то под обаяние произведений Баха, Моцарта, Чайковского, то Вагнера, Стравинского, Дебюсси или Брукнера. Я потерял всякую опору, я казался себе беспомощным новичком и пытался искать ответ в философии, истории искусства и других областях науки. Наконец, я обратился к теории музыки, и в руки мне попало шенберговское учение о гармонии» (стр. 177—178). И Буттинг решает отправиться за советом и помощью к «пророку» «новой музыки» Шенбергу в Вену. Но здесь его ждет разочарование. Все содержание затянувшейся на пять часов беседы свелось к тому, что композитор должен всецело полагаться на самого себя, а «одобрение или неодобрение извне не должны играть при этом никакой роли» (стр. 181). Неудивительно, что «с посещением Шенберга конфликт не был преодолен и в некотором роде еще более усилился» (стр. 183). Искания последующих лет, по-прежнему ограниченные областью формы, естественно, лишь усугубили этот внутренний разлад. «Если я и пошел дальше в отношении способности что-то сказать, то смысл и цель сочинения музыки, помимо моего личного желания, оставались для меня неясными»,— признается Буттинг. Широкое использование композитором изобретений «новой музыки» в области звука и полифонии, объясняемое попросту нежеланием быть «не по моде одетым», оказалось бесплодным. «Остается фактом,— констатирует автор — что поиски путей, которые мне следовало избрать, совершенно ничего мне не принесли. Наряду с прочими обстоятельствами это содействовало, вероятно, тому, что я так мало написал за целое десятилетие» (стр. 189).

Растущее сознание ложности избранного направления приводит к тому, что композитор в расцвете сил оказывается у предела своих творческих возможностей. «Я,— пишет Буттинг,— все шире и глубже ставил вопрос о смысле своего музыкального творчества, и так как я не мог недвусмысленно на него ответить, то мало сочинял. Со многими коллегами дело обстояло, вероятно, аналогичным образом, особенно с некоторыми, которых я очень ценил. Ибо они сочиняли теперь лишь очень немного» (стр. 228—229). «...В 1930—

1932 годах я зачастую принимался за сочинение нового произведения и написал целый ряд эскизов и начал, но почти все из них снова отверг, потому что они казались мне не говорящими ни о чем существенном» (стр. 231). Уже написанная в 1928 году третья симфония, которая «в своей последней части становилась почти воплем безысходности», означала «конец» для Буттинга как для композитора «новой музыки»: «Мне было совершенно ясно,— вспоминает он,— что, идя этим путем, я после нее ничего не смог бы написать» (стр. 233). После ряда попыток в области «не отягченной проблемами» музыки «для обихода», композитор почти полностью оставил творчество и посвятил себя административной работе. «Я,— констатирует автор,— сделался пассивным одиночкой и постепенно перестал писать» (стр. 245).

Творческая трагедия Макса Буттинга, которого Г. Штукеншмидт, бывший уже тогда одним из наиболее ревностных поборников модернизма, еще в 1927 году причислял к ведущим композиторам Германии, отражает художественное банкротство «новой музыки» в целом. Это банкротство было еще более глубоким, ибо, говоря словами Курта Закса, по отношению к «новой музыке» в лице ее крайних представителей творчество Буттинга было «почти классицизмом». «Новаторство» крайнего модерна носило еще более формалистический характер.

Характеризуя развитие к модернизму как в оркестровой, так и особенно в камерной немецкой музыке в первые годы после мировой войны 1914—1918 годах, когда «темп развития не отставал от общего темпа инфляционного времени», автор пишет: «На переднем плане обоих направлений выступает то, что я называю языковым фактором». Другими факторами являлись ритмика, динамика и вообще «моторные моменты в музыке» (стр. 150, 151). Таким образом, новое в «новой музыке» заведомо ограничивалось экспериментаторством в области формы. Что же касается содержания музыкальных произведений, их идейно-эмоциональной насыщенности, то поборники «новой музыки» не только не выдвигали задачу его обновления и развития, но и вообще отмахивались от этой важнейшей стороны художественного творчества, игнорируя ее основополагающее значение.

Столь крайний формализм неизбежно сочетался с полным субъективизмом в творчестве, ибо отказ от содержания означал отказ от единственно объективного критерия его оценки. Чего стоит, например, кредо композитора-модерниста Кшенека, писавшего, по словам Буттинга, «уже значительно более свободно, ли-

неарно», чем его коллеги: «Мне безразлично, как звучит музыка вовне, если только каждый голос остается логичным для музыканта и доставляет ему радость при игре; тот, кто умеет слушать, также сможет следовать за ним» (стр. 151).

Автор, стремящийся отмежеваться от подобных крайностей модернизма, чреватых «опасностью сенсационности», следующим образом описывает генезис этого направления: «Стремление сделать исполнителя музицирующим ради собственного удовольствия было выдвинуто теперь как настолько важное требование, что оно, казалось, оправдывало все звуковые резкости. Тем самым достигалась свобода, открывавшая новые возможности в области формы и выразительности. Но лишь после того, как молодые музыканты познакомились со звучаниями Шенберга и Стравинского, с принципами атональности и возможностями применения красочных эффектов, которых до сих пор остерегались, для молодого поколения наступила эра новой музыки... Личное влияние Шенберга и Стравинского на младшее поколение было огромным. За ними следовали, как за двумя пророками, подарившими миру новые скрижали. При этом довольно мало задумывались над основными чертами существа их музыки и еще меньше над вопросом, действительно ли так уж ново то, что они принесли» (стр. 151, 152).

Буттинг сам принадлежал к числу композиторов младшего поколения, которые, не устояв перед соблазнами этого лженавторства, «давали себя увлечь самобытной динамикой Стравинского» и особенно были пленены возможностями «невероятного повышения музыкальной выразительности» у Шенберга. Но именно поэтому обращает на себя внимание его компетентное и красноречивое свидетельство о том, к чему привело использование открытых «новой музыкой» возможностей на практике: «На основе «бескомпромиссно» изготовленной за письменным столом конструкции можно было писать настолько душераздирающую, непонятную музыку, что изумленный любитель должен был считать композитора гением... Благодаря этому возникли отвратительные сочинения, которые композитор любой ценой хотел сделать в одно и то же время атональными, динамическими, моторными, полифоническими. Благодаря пропаганде «объективности» в музыке появилось также много произведений, демонстративно лишенных выразительности, авторы которых смешивали отход от показной эмоциональности с пресыщенной бесчувственностью...» (стр. 151, 152).

Диссонанс между «новой музыкой» и требованиями жизни получил особенно резкое выражение в факте неприятия модернист-

ских произведений музыкальной публикой. Надо прямо сказать, что двойственное отношение автора к «новой музыке», а также не в последнюю очередь его политическая наивность помешали ему правильно разобраться в этом конфликте, отделить главные моменты от второстепенных. В результате в книге дается подчас тенденциозная, даже неверная характеристика развития направлений «новой музыки».

Нельзя не отметить, что воспоминания Буттинга при всей их субъективности, неоднократно подчеркиваемой самим автором, оказываются все же достаточно объективны в показе художественных факторов банкротства модернизма. Но этого никак нельзя сказать об изображении социальных факторов. Почти везде, где речь заходит о столкновении модернистов с общественностью, автор описывает «эту борьбу, или, лучше сказать, этот самоотверженный поход за новую музыку», не будучи в состоянии преодолеть своих симпатий к модернистам. Пристрастие автора приводит его к противоречию с самим собой. Хотя весь фактический материал воспоминаний недвусмысленно свидетельствует о том, что «новая музыка» никоим образом не была прогрессивным явлением, Буттинг безоговорочно записывает в «реакционеры» всех, кто выступал против модернистского посягательства на основу основ музыкального искусства.

Характеризуя состав музыкального общества, на суд которого предстали симфонические образцы «новой музыки», Буттинг останавливается сначала на слушателях, которые «искали у «утешительницы госпожи Музыки»... утешения или рассеяния, забвения или грез о прекрасном в противоположность ко все более гнетущим заботам повседневности. Эти люди не были реакционерами в собственном смысле слова, но естественным образом питали привязанность в первую очередь к старой музыке (?!—Ю. Ш.) Их число вследствие инфляции становилось все меньше» (стр. 154). Более активными противниками «новой музыки», а значит и «реакционерами в собственном смысле слова», были, однако, слушатели «другого рода». «Тут были,—пишет Буттинг,—прежде всего настоящие реакционеры, среди которых наверняка было очень много честных людей, видевших в новых произведениях угрозу существованию музыки и протестовавших точно так же, как всего лишь двадцать пять лет назад многие темпераментные приверженцы Брамса освистывали Штрауса. К ним, вероятно, принадлежали также те, кто еще до войны познакомился с музыкой Шенберга. Но сюда относится также очень большой круг тех, кто вырос в

первые четырнадцать лет нашего столетия на музыке Вагнера и Штрауса; и это было поколение, находившееся в лучшей поре жизни, в возрасте от тридцати до пятидесяти лет» (стр. 155).

Приведенное высказывание весьма характерно. Оно позволяет прежде всего заключить, что «новая музыка» осталась по существу без своей публики, ибо от нее отвернулась основная часть музыкального общества. Это подтверждается последующими высказываниями самого Буттинга. Так, даже на Венецианском фестивале 1925 года, который, по словам автора, явился «триумфом, самой яркой вспышкой за всю историю новой музыки», обнаружилось, что эту музыку и общество «разделяет пропасть». «Если музыканты (здесь подразумеваются композиторы-модернисты.— Ю. Ш.) с самым напряженным вниманием слушали произведение, светская публика громко и со смехом переговаривалась во время исполнения, и высшей гордостью исполнителей была возможность констатировать, что их игру слушали... Мы, музыканты, открыто говорили о том, что не нашли в Венеции свою публику. Но вопрос о том, на какую публику вообще рассчитана исполнявшаяся музыка, не ставился» (стр. 172).

Итак, даже светская публика — единственная аудитория, на которую могли рассчитывать модернисты, поклоняющаяся в искусстве прежде всего моде, — осталась равнодушна к «новой музыке». Но и это не слишком тревожило субъективистскую натуру модернистов. Поглощенные экспериментаторством с музыкой «в себе» и «для себя», они нарушили естественное разделение общественного труда, по законам которого общество обеспечивает художнику условия для творчества лишь как залог того, что его творчество будет носить общественно-полезный характер. Для тех же композиторов «новой музыки», которые, подобно автору воспоминаний, не могли относиться к своему творчеству столь безответственно, вопрос «для кого я пишу?» стал поистине проклятым вопросом, источником глубокого и растущего душевного разлада.

Непризнание «новой музыки» общественностью было, таким образом, глубоко обоснованным и носило не реакционный, а прогрессивный характер, поскольку в основе этого непризнания лежала (пусть стихийная!) забота о защите первооснов музыкального искусства, его здорового развития от антихудожественного экспериментаторства лжеинноваторов. В этой связи следует отметить несостоятельность параллели, которую проводит Буттинг между общественной оппозицией модернизму в 1920-х годах и обструкцией музыке Р. Штрауса со стороны брамсианцев на рубеже

XX века. Борьба вокруг модернизма вышла далеко за рамки борьбы отдельных направлений в музыке. Она стала определяющей для судеб музыкального искусства в целом и приобрела перво-степенное общественное значение.

Но именно поэтому неприятие модернизма публикой с самого начала необычайно осложнялось вмешательством реакционных сил, не имеющих отношения к музыке, но стремящихся использовать борьбу вокруг «новой музыки» в своекорыстных политических целях. Шовинистически и антисемитски настроенные представители правых группировок, реваншистской военщины и тому подобных, то есть действительные реакционеры, выступили не против модернистов как таковых, а против «еврейской», «интернациональной» и даже «культурно-большевистской» музыки. Иначе говоря, они ополчились не против самой «новой музыки», а против той политической ориентации, которую они же сами демагогически приписывали ей без всяких на то оснований. Нетрудно увидеть, что эта культурно-политическая демагогия предшествовала культурно-политической демагогии нацистского режима.

Однако автор воспоминаний в силу своей идейно-политической неискушенности, а также в силу своей пристрастности не смог вполне разобраться в сложном характере борьбы вокруг «новой музыки» в веймарский, так же как и в гитлеровский, период. Только этим можно объяснить заблуждение автора, который называет поборников «новой музыки» революционерами — с той же бездоказательностью, с какой он называет реакционерами всех их противников, от простых любителей музыки до действительных представителей махровой реакции. Между тем факты, содержащиеся в его книге, прямо противоречат этому утверждению. Они полностью подтверждают правоту отзыва Ганса Эйслера о Шенберге, позволяя распространить этот отзыв на «новую музыку» в целом: «Он подлинный консерватор, он даже революцию совершил, чтобы иметь возможность быть реакционером» (стр. 152). Сам Буттинг признает, что «это остроумное, парадоксальное на вид замечание содержит много правильного» и что «многие были неспособны к столь же глубокому пониманию взаимосвязей, как Эйслер» (стр. 153). К сожалению, в числе этих многих оказывается порой и автор, не дающий правильной оценки реакционного существа не только творчества модернистов, но и деятельности их организаций.

Характеризуя первую из этих организаций — «Ноябрьскую

группу», образованную в ноябре 1919 года, Буттинг пишет, что от ее членов требовалась «революционность общечеловеческих и политических убеждений, в отношении же художественных позиций каждого члена проявлялась чрезвычайная терпимость» (стр. 159). И дальше: «Ноябрьская группа» видела свою задачу в том, чтобы создать кружок художников, не примыкающий ни к одному из признанных до сих пор стилей и не признающий вновь пропагандируемые направления» (там же). Таким образом, в основе деятельности «Ноябрьской группы» лежал крайний анархизм, пустое, «зряшное» отрицание всего и вся, присущее революционерам фразы. Денежные средства для обеспечения своих выставок и концертов группа получала от устройства больших публичных костюмированных балов. «Уже слава первого праздника, проведенного при полной свободе от цензуры, была такова, что нажившиеся на инфляции спекулянты осаждали нас в последующие праздники, и «Ноябрьская группа» каждый раз имела возможность с удовлетворением заприходовать значительную чистую прибыль» (стр. 160). Повидимому, этим успехом у нуворишей, да еще у художников, взамен гонорара обменивавшихся своими произведениями, исчерпывалось «величайшее внимание публики» к деятельности группы. Это не мешает, однако, Буттингу утверждать, что после присоединения в 1921 году композиторов «новой музыки» концерты «Ноябрьской группы» оказывали «все более широкое воздействие на общественность» (стр. 161).

Вторым организационным центром модернистов были Донауэшингенские фестивали камерной музыки. «Общество друзей музыки в Донауэшингене», образованное также в 1921 году, по утверждению автора воспоминаний, стремилось «создать свободную от политической и культурной борьбы партий атмосферу, в которой новое поколение могло бы развиваться, не связывая себя определенным направлением вкуса или стиля» (стр. 161). Но на самом деле оно превратилось в настоящий питомник модернистов, покровителем которого являлся князь Фюрстенбергский. Буттинг приводит весьма характерное заявление этого знатного мецената о том, что — в Германии нет больше правящих князей, которые могли бы поощрять искусство, а новые правительственные инстанции не имеют еще возможности заботиться о германской творческой молодежи в такой степени, как это необходимо в столь тяжелое время. Поэтому он ощущает на себе соответствующую его сословному положению и его имущественным возможностям обязанность «выступить в качестве покровителя молодежи... чтобы молодые

композиторы и их друзья собирались в Донауэшингене и сообща могли работать над новым культурным развитием» (стр. 161). «Свободное развитие» по пути все более крайнего модернизма участников Донауэшингенских фестивалей было озаменовано тем, что уже в 1923 году были исполнены написанный в четвертитоновой системе второй струнный квартет Хаба и струнный квартет Ярнаха, а в 1925 году — «Времена года» Кшенека и Концертино П. Дессау (стр. 163).

Третьим организационным центром модернистов служило «Международное общество новой музыки» (МОНМ), начавшее функционировать с 1922 года. Это была своего рода «Лига наций» модернистов — такая же верхушечная, оторванная от жизни и интересов народных масс и бессильная организация, как и ее политический прообраз. На учредительном собрании МОНМ в Зальцбурге Германия, Австрия, Чехословакия и Италия были представлены в основном модернистами (по терминологии автора «прогрессивно настроенные музыканты»). «Большинство композиторов старшего поколения в Германии, — констатирует Буттинг, — относилось к новой музыке отрицательно» (стр. 164). Тем не менее, как сообщает автор, на последовавшем затем основании германской секции МОНМ в Берлине «к членам-учредителям принадлежало подавляющее большинство всех выдающихся немецких музыкантов», приехавших туда не только «по убеждению», но и потому, что они «не хотели упускать возможностей»... «Отсутствовали только явные реакционеры» (кого Буттинг относит к этой категории, мы видели выше). Однако вскоре «круг членов в Германии... опять сузился».

Пытаясь показать причины распространения моды на «новую музыку» к 1925 году — году высших успехов модернистов, Буттинг вновь впадает в противоречие с самим собой. Его аполитичность и идеализм играют с ним и здесь злую шутку. Начинает он с того, что выдвигает на передний план «склонности молодежи, ее восприимчивость к новому и ее темперамент» (стр. 167). Однако чуть дальше на авансцену воспоминаний Буттинга выступают менее идеальные факторы: честолюбие и конкуренция среди исполнителей, которые с помощью сенсационных модернистских пьес привлекали к себе внимание критики. «Что писал критик о произведении, было им совсем не так уж важно, главное, чтобы он писал о них самих. И немало солистов, даже тех, которые стали позднее убежденными поборниками новой музыки, сначала занимались ею лишь из практических соображений. Немногим отличалось от этого

и отношение к новой музыке занимавших постоянные должности дирижеров, генеральных музыкальных директоров» (стр. 168).

Другим фактором было «чистое любопытство», вызванное в публике толками о новой моде. При этом, констатирует Буттинг, «речь довольно часто шла лишь об интересе к первому исполнению или к первому повторению произведения, вызвавшего особенно большие толки на музыкальном фестивале. Мы говорили в то время о «помешательстве на премьерах» (стр. 170).

Такова была почва успехов модернистов в 1925 году, который Буттинг называет «великим годом новой музыки» (!). Эта почва была столь же зыбкой, как и почва инфляции начала двадцатых годов, на которой произрастал столь же конъюнктурный интерес нуворишей и парвеню к скандалам в связи с исполнением первых модернистских произведений. Неудивительно поэтому, что после 1925 года начался упадок «новой музыки». Воспоминания Буттинга рисуют яркую, хотя и не лишённую противоречий картину этого упадка.

После окончания периода инфляции, в годы относительной стабилизации капитализма в Германии «новая музыка» перестала быть сенсацией. «Публика сделалась по крайней мере музыкально образованнее», — замечает Буттинг. Но «одновременно с терпимостью к новой музыке мало-помалу росло также внутреннее отрицательное отношение к ней ...Покуда шли горячие бои, большинство чувствовало себя неуверенно в оценке музыкальной ситуации. Когда же сенсация и борьба миновали, люди спокойно прислушались, отвергли новую и ухватились за старую музыку» (стр. 193). «Постепенно все чаще можно было услышать от дирижеров и солистов замечание, что я-де должен играть старую музыку, так как иначе у меня не будет публики» (стр. 195).

Все эти свидетельства достаточно недвусмысленны. И тем не менее Буттинг считает своим долгом разразиться сетованиями на «перевес, который получили консерваторы и реакционеры» (стр. 196) — то есть противники модернизма, чья естественная приверженность к основам музыкального искусства самим ходом вещей одержала верх над противоестественными экспериментами «новой музыки». Несомненно, и здесь сказалась двойственность позиции автора как композитора, принадлежавшего к течению «новой музыки», и как историка этого течения.

Творческий тупик, в который завела композитора неверная дорога «новой музыки» и из которого не сумел вызволить его и сам «папа модернистов», А. Шенберг, глубоко характерен и поучите-

лен. Еще более характерны слова, которыми Буттинг заключает свое описание распада всех основных организаций любителей музыкального модернизма в Германии к началу 30-х годов: «Эра буржуазной музыки пришла к концу. Музыка перестала служить средством выражения буржуазной культуры». Разве не показывает этот факт, насколько несостоятельны утверждения нынешней формалистической критики о «торжестве» идей модернизма в немецкой музыкальной жизни до 1933 года и о том, будто засилие модернизма в Западной Германии служит продолжением, прерванной нацизмом традиции?

В воспоминаниях Буттинга немало страниц посвящено прямому и косвенному влиянию, оказанному на музыкальную жизнь и развитие музыки техническими достижениями XX века. Появление и развитие кино поставило перед композиторами новую задачу — иллюстрировать музыкой движущееся на экране изображение. Музыка первоначально немного кино должна была быть достаточно «конкретной», чтобы в известной мере заменить собой отсутствующую речь. В то же время эта музыка, в отличие от обычной, сама становилась «зримой» благодаря иллюстрируемым ею — и иллюстрирующим ее — кинематографическим образам. При тогдашнем уровне киноискусства, восполнявшего свое техническое несовершенство дешевыми трюками, клоунадой и т. п., рассчитанного на самого непритязательного зрителя, это приводило к созданию элементарнейшей, «азбучной» (Буттинг) музыки, которая именно в силу этого своего характера в значительной мере должна была подготовить и стимулировать последующий переход к абстрактной музыке модерна и особенно к ее так называемой «конкретной» разновидности. Росту музыкального формализма способствовало также и создание музыки для экспрессионистических, сюрреалистических и тому подобных фильмов.

Еще более глубокое и разностороннее влияние оказало на развитие музыки радио. Связанный с этим круг вопросов по праву занимает значительное место в воспоминаниях композитора, отдавшего работе на радио немало сил. Буттинг с большим знанием дела, весьма глубоко и многосторонне характеризует противоречивое влияние, оказанное развитием радиовещания на музыкальную жизнь. Появление в конце 20-х годов усовершенствованной и дешевой радиоаппаратуры способствовало необычному расширению музыкальной аудитории, донося музыку до самых глухих уголков и до людей, ранее отрезанных от участия в музыкальной жизни. Обладая значительными денежными средствами, радио, особен-

но до внедрения механической звукозаписи, предоставило выгодный ангажемент множеству музыкантов-исполнителей, дирижеров и композиторов. Оно вызвало попытки создания наряду с радиопьесой специальной музыки для радио, способной завладеть вниманием даже самых неподготовленных радиослушателей. В то же время в атмосфере буржуазного гешефтмахерства радио увеличило возможности прежде всего музыкальных ремесленников и дельцов, поставщиков псевдохудожественной музыки, рассчитанной на обывательские вкусы. Именно благодаря этому снижению качества, а не увеличению количества, и не просто из-за превращения музыки в самое обычное повседневное явление, как считает Буттинг, радио нанесло ущерб значению и достоинству музыки. Но как бы то ни было, порожденная радиовещанием «музыкальная инфляция» в свою очередь должна была толкнуть ряд серьезных композиторов на протест, принимавший подчас ложную форму противопоставления обывательской «массовой музыке» надуманных формалистических музыкальных конструкций.

Это же относится и к такому тесно связанному с радио техническому новшеству, как механическая звукозапись. С ее усовершенствованием капиталистическая промышленность грампластинок небывало цинично и грубо превратила музыку в разновидность гешефта, целиком подчинив ее интересам рынка. Распространение записи музыки на магнитофонную пленку, открывшее безграничные возможности перед музыкальным радиовещанием, в то же время лишило средства к существованию многих музыкантов. Вместе с радио механическая звукозапись способствовала не только пропаганде хорошей музыки, но и музыки безвкусной и бессодержательной, а также подчас далеко не лучшей манеры исполнения. И это не могло не явиться своего рода отрицательным стимулом для развития «новой музыки».

Таким образом, в рамках буржуазного общества обогащение технического арсенала цивилизации не способствовало и не способствует истинному культурному прогрессу, толкая развитие культуры, искусства на окольный и зачастую ложный путь.

Трагедия модернистского искусства состоит прежде всего в том, что оно берет себе на вооружение средства, противоположные самой природе искусства и ведущие к его самоуничтожению. Восставая против механизации искусства, против посягательства холодного, бездушного штампа на горячий и оригинальный талант и застывшей фотографической похоти — на неудержимую в своем взлете фантазию художника, наиболее искренние и последова-

тельные представители так называемого «нового» искусства парадоксальным образом пришли к подмене живой плоти и крови художественных образов, которую они намеревались защищать, мертвыми схемами, механическими сочетаниями красок или звуков, заимствованными у того же бездушного техницизма. Начиная с бунта против бесстыдного порабощения искусства властью денег, против превращения его в простую разновидность товара или в средство рекламирования других товаров капиталистического рынка, многие честные художники-модернисты кончают тем, что, в полном соответствии с законами этого же рынка, создают лишь новые образцы художественных товаров, а вместе с ними — потребителей из числа особо утонченных или особо состоятельных снобов. Сенсация и успех, обязанные этим законодателям моды, служат приманкой для сонмов подражателей, ремесленников или просто шарлатанов, которые, с именем мастера на устах, наводняют рынок своими изделиями. Так общество мстит художнику, тщетно пытающемуся встать вне его и над ним, в действительности же неспособному перешагнуть рамки буржуазных общественных отношений.

Мстит художнику-модернисту и его время, служением которому он клянется, но веления которого не понимает. Апеллируя к «вечночеловеческому» через головы живущих ныне людей с их реальными нуждами и интересами, с их политическими страстями, крайние приверженцы модернизма обесчеловечивают искусство. Противоестественность и антигуманизм искусства, бесплодно противопоставляемого модернистами бесчеловечности современной буржуазной цивилизации, накладывает свой уродливый отпечаток и на модернистское «новаторство». Это новаторство является мнимым — уже потому, что оно осуществляется вразрез с действительными потребностями и законами современного художественного развития и не представляет собой никакого шага вперед. Новаторство ради новаторства, при отказе от традиций и от закрепленных в них достижений предшествующего художественного развития, быстро вырождается в беспринципную погоню за модой. Пресыщенные законодатели моды, насаждающие таким путем в искусстве свои извращенные вкусы, герметически изолируют его от реальной действительности, от жизни и борьбы народных масс, то есть от его питательной почвы. Отсюда и безжизненность, надуманность, вымученность модернизма, который лишает смысла самое существование искусства, уничтожает его функцию в процессе человеческого познания, отвергая эмоциональную конкретность

художественных образов и ничего не давая взамен, кроме субъективистских абстракций, совершенно бесплодных также и в научном отношении.

Именно эти коренные слабости и пороки модернизма, в какой-то степени отражающие слабость и дезориентацию оторванной от народа буржуазной художественной интеллигенции, облегчили проведение чудовищной по своей демагогии политики нацизма в области культуры. Раздел воспоминаний Макса Буттинга, посвященный периоду 1933—1945 годов, проливает свет на истинный характер этой политики «культурной автаркии». Под флагом развития «подлинно национального искусства» и «защиты здоровой немецкой души» от тлетворных чужеродных влияний гитлеровцы фактически поставили вне закона «новую музыку», как и модернистское искусство в целом. В то же время они громкогласно заявили о поощрении «истинно немецкой» серьезной музыки, введя в заблуждение и ряд честных, но плохо разбирающихся в политике композиторов. Оказалось, что политическая наивность у людей искусства тесно переплетается с формалистическими представлениями. Проникая из художественной в политическую сферу, эти представления дают совершенно искаженную, негативную картину, где белое становится черным, а черное — белым. «Сознаюсь,— пишет Буттинг,— что в 1933 году многие организационные мероприятия я считал прогрессивными... Я не подозревал, что этот «порядок» являлся началом нацистской диктатуры, так как во многом я видел только более строгую форму и упускал из виду решающую часть содержания — я прежде всего не предвидел, каким преобразованием может быть подвергнуто содержание внутри одной и той же формы и как при измененном содержании первоначально оправданная форма может быть извращена, превратившись в диктаторское принуждение» (стр. 259. Подчеркнуто мною.— Ю. Ш.).

Какие же действительные цели преследовал фашистский курс на «оздоровление» немецкого искусства? Г. Штукеншmidt считает главной причиной нацистских гонений на «новую музыку» борьбу фашистов против «интеллектуализма», якобы присущего атональным произведениям¹. Недалеко ушел от такого толкования

¹ «Deutscher Geist zwischen gestern und morgen», Stuttgart, 1954, S. 418.

и автор воспоминаний, верный своему отождествлению «новой музыки» с прогрессом вообще и не отдающий себе отчет об истинной подоплеке преследования ее нацистами. Однако сообщаемые в книге Буттинга факты позволяют сделать иной вывод. Нацисты добивались, конечно, массового оглупления немецкого народа, превращения его в нерассуждающее пушечное мясо в интересах завоевания мирового господства германских концернов. Но здесь гораздо более серьезной помехой, нежели модернизм, до которого широким массам не было в конце концов никакого дела, являлось классовое сознание трудящихся и пролетарский интернационализм. Против него-то и был направлен главный удар нацистской пропаганды, стремившейся деморализовать массы с помощью разнузданного шовинизма. Составной частью этой демагогической кампании служили и гонения на «немецкую музыку». При этом гитлеровцы ловко сыграли на непопулярности модернистов, оторванных от масс. Характерно, что преследование более популярной джазовой музыки, которая первоначально также была объявлена «чуждой», вскоре было признано нецелесообразным, и саксофон был причислен к «арийским» инструментам. Нет сомнения, что демагогическая политика нацистов в области музыки окружила умиравший естественной смертью модернизм ореолом мученичества во имя «свободы духа», сделала его на западе символом свободы творчества и тем вдохнула в него новую жизнь. Более того. Участники кружка Ганса Мерсмана, собиравшиеся тайком, чтобы слушать пластинки с записями «новой музыки», оказались «антифашистами» наравне с людьми, действительно защищавшими в годы гитлеризма честь немецкой музыки, как, например, лейпцигский учитель музыки А. Шмид-Зас и музыканты — члены подпольных организаций сопротивления в самой Германии или, как Ганс Эйслер, в эмиграции... Возникшая в результате этого путаница понятий, в которой «новая музыка» принималась за прогрессивную, сильно осложнила развитие немецкой музыкальной культуры после 1945 года.

В своеобразных условиях послегитлеровской Германии, извлеченной от нацизма ценой небывалого в своей истории поражения, искусственно разделенной на оккупационные зоны, открытые совершенно разным культурным влияниям, модернизм даже приобрел видимость популярности. Помимо отмеченного выше политического капиталца, нажитого на «антифашизме», он нажил также капиталец аполитичности, встав «над» зонами и «над» партиями. Эпохи упадка, говорил Гёте, всегда субъективны. Крайний субъек-

тивизм, туманная абстрактность модернистского искусства оказались как нельзя более созвучны настроениям тех слоев немецкого населения, которые не видели еще пути из дымящихся развалин. Кроме того, после падения культурной изоляции, на которую обрек Германию гитлеровский режим, немцы, особенно студенческая молодежь, с жадностью набросилась на «новейшие достижения» западной культуры и в том числе — на ту самую «новую» музыку, которую немецкая музыкальная общественность отвергла еще 15 лет назад.

Этот послевоенный «ренессанс» модернизма, нашедший отражение в творчестве композиторов как Западной, так и Восточной Германии, сказался и на последнем разделе воспоминаний Буттинга. Показывая различное музыкальное развитие обеих частей Германии, автор и здесь нередко склоняется к оценке «новой музыки» как прогрессивного направления. Правда, это не означает призыва вернуться вспять к стилю 20-х годов. «Я думаю сегодня,— пишет Буттинг,— что эта музыка как стиль или направление развития устарела» (стр. 283). Примером здесь может служить то, что даже превосходное исполнение квинтета для духовых инструментов Шенберга в 1948 году «не могло скрыть отчужденности, испытываемой всеми к самому произведению». Буттингу стало ясно, что «с этим квинтетом для духовых у нас нет больше ничего общего. Дело в том, что годы не прошли для людей бесследно» (стр. 281).

Однако автор сам нередко пренебрегает непреложным историческим опытом. Только этим можно объяснить то, что он отстаивает право на существование формалистических приемов в современной немецкой музыке. «У меня,— пишет он,— нет никакого желания отказываться от каких-либо возможностей языковой техники, если они необходимы для более ясного выражения содержания. Но у меня нет также никакого желания идти на компромисс в отношении содержания и в интересах большей доступности упрощать сложную мысль» (стр. 277). «Я выступаю также против того, чтобы какие-либо языковые выразительные возможности музыки отвергались из-за предрассудков» (стр. 299). Учитывая нечеткое разграничение Буттингом элементов формы и содержания, нетрудно понять, что на практике применение подобных принципов ведет к чрезмерной усложненности формы и абстрактности.

Непоследовательность позиции автора проявляется в следующем его высказывании: «Если композитор считает, что двенадцатитоновая техника является для него подходящим творческим ме-

тодом, то он вполне может ею пользоваться. Но делать из этого догму для музыкального развития стиля и не изучать тщательным образом реакцию людей на каждое отдельное произведение является тяжелой ошибкой; ибо если культурное развитие в своей совокупности не подтверждает правильность данного пути, то произведения останутся в истории в лучшем случае интересными, но второстепенными явлениями» (стр. 301). Но ведь исторический опыт, «культурное развитие в своей совокупности» как раз не только не подтверждают правильность пути модернистов, но и свидетельствуют о полной непригодности и бесплодности двенадцатитоновой техники!

Обращая свою критику главным образом в прошлое против старшего поколения представителей «новой музыки», Буттинг проводит основную линию разграничения не между формализмом и реализмом, а между «несовременным» и «современным» в музыкальном творчестве. Он склонен считать, что критерий «современности» является решающим критерием социальной значимости искусства. «Я того мнения,— пишет автор,— что трудящемуся совершенно безразлично, на каком языке разговаривает с ним композитор, если только он умеет говорить с ним... Поскольку он является современным человеком, он почувствует, присутствуют ли в музыке элементы современности... Я знаю случаи, когда... простой любитель музыки скучал, слушая классический шедевр, в то время как ему была близка далеко не столь высоко стоящая современная музыка. Дело в том, что для понимания созданного в прошлом произведения нужна не только необходимая музыкальность, но и минимум способности перенестись в соответствующую историческую эпоху, что излишне для современной музыки... Ведь сегодняшние чувства отличаются от чувств прошлого... «Вневременная» красота мелодии прошлого представляет абстрактную эстетическую ценность, что не имеет ничего общего с тем, что ее содержание может быть легче понято» (стр. 298—299).

Ход мыслей автора вызывает возражения. Народу отнюдь не «безразлично», на каком языке разговаривает с ним композитор, т. е. в какую форму облечены его произведения. Эта форма должна быть не только доступной, но и привлекательной, прекрасной,— иначе зачем же слушать музыку? Но такой может быть только музыкальная речь, не попирающая естественных физиологических законов нормального человеческого звуковосприятия, имеющего, как известно, определенный и довольно ограниченный диапазон. Музыка классических шедевров строго укладывается в этот диа-

пазон, нарушаемый «новей музыкой». Кроме того, классическая музыка непосредственно связана с вечным источником народного песенного и музыкального творчества, которое было и остается близким и понятным сердцу «простого любителя музыки» и с которыми рвут модернисты.

Не менее существенно то, что эмоциональное содержание музыки отнюдь не так подвержено «устареванию», как это представляет Буттинг. Намного ли изменилась за всю историю цивилизации природа основных человеческих чувств? Достаточно вспомнить непреходящую эмоциональную силу античных трагедий! А разве музыка Бетховена не является гимном всех подлинных революционеров нового и новейшего времени?

Тем общим, что связывает композитора и слушателя, является, вопреки мнению Буттинга, не абстрактное «чувство современности» (ибо современность чувствуют по-разному люди разного социального положения, разных образов жизни и т. д.). Характерен в этом отношении случай со скрипичными пьесами самого автора книги, найденными в 1922 году «ультрасовременными», в 1927 году — «слишком несовременными» и в 1952 году — «хорошей современной музыкой» (стр. 122—123). Из этого случая следует не столько то, что, как пишет М. Буттинг, «композитор должен дожидаться своего времени», сколько то, что «чувство современности» является весьма относительным понятием.

Гораздо более безусловна и существенна духовная, идейная близость, близость единомышленников. Такая близость может связывать композитора и слушателя далеких друг от друга поколений. Но, разумеется, в каждом поколении есть что-то свое, неповторимое, требующее непосредственного выражения в современной музыке — музыке живой, эмоциональной, насыщенной горячим дыханием эпохи. Однако абстрактная, надуманная, оторванная от жизни и от истории музыка модернистов не является такой музыкой. Ее изощренные конструкции, хотя бы и построенные из самых современных материалов, остаются холодными и необитаемыми, как самые первозданные куски стихийной материи, летящие в космосе. Эта музыка, называющая себя «современной», не служит настоящему, так же как она не служит ни прошлому, ни будущему.

Выдвигаемое Буттингом требование современного музыкального творчества само по себе является справедливым: вопрос в том, что понимать под «современным». Забвение национальных традиций, забвение принципа народности искусства во имя сочинения отвергнутых жизнью абстрактных музыкальных композиций никоим

образом не отвечает пафосу нашего времени, небывалому по своему значению подъему творческой активности народных масс, берущих на вооружение все достижения передовой культуры прошлого.

Материал последнего раздела воспоминаний Макса Буттинга, посвященного периоду 1945—1954 годов, особенно поучителен в этом отношении. Уроки прежних формалистических исканий и уроки «внутренней эмиграции» при фашизме помогли композитору начать новый этап творческого пути, ознаменованный поисками более ясного и выразительного музыкального языка. За послевоенные годы Буттинг, по его словам, создал больше, чем за всю предыдущую жизнь. В этом факте нашли отражение коренные изменения, происшедшие в общественных условиях развития немецкой музыки. Новый демократический порядок, построенный в Восточной Германии, открыл простор для творческой деятельности, для движения вперед по столбовым дорогам вместо окольных. М. Буттинг, активный участник строительства демократической музыкальной культуры, отвергает в своей книге выступления своих западногерманских коллег против «диктатуры вкуса и взглядов» в Германской Демократической Республике. Он подчеркивает, что после упадка немецкого искусства при фашизме помощь государства в повышении вкуса масс, в преодолении недооценки серьезной музыки и засилья безвкусицы стала необходимостью. В этих условиях требование «свободы творчества» выражает собой чаще всего, как справедливо замечает автор, недостаток гражданского мужества и политической принципиальности. Буттинг рисует убедительную картину широкого роста музыкальной культуры в Германской Демократической Республике: щедрое субсидирование музыки, обеспечение композиторов, организацию концертных турне музыкантов-исполнителей, создание государственных оркестров, содействие развитию всех музыкальных жанров, широкое чествование памяти великих немецких композиторов, развитие активной любви к музыке в массах и музыкальной самодеятельности трудящихся.

За пять лет, прошедших после завершения Максом Буттингом своей книги, музыкальная жизнь в ГДР получила новый размах. В области пропаганды классического наследия, только начиная с 1955 года, в республике немецких трудящихся широко популяризировалось творчество Баха, Бетховена, Шуберта, Моцарта, Шумана, Генделя, Мендельсона и других выдающихся немецких композиторов. Выходят в свет академические издания сочинений Баха, Генделя и Моцарта. На международном конкурсе имени Шумана, в

котором приняло участие более 70 музыкантов из 14 стран, первую премию получила пианистка из ГДР Аннерозе Шмидт. В 1956 году отмечалось 175-летие знаменитых концертов лейпцигского Гевандхауза, связанных с именами таких дирижеров, как Ф. Мендельсон-Бартольди, А. Никиш, В. Фуртвенглер, Б. Вальтер, Х. Абендрот, Ф. Конвичный. Особое значение имело празднование в ГДР в начале 1959 года 150-летия со дня рождения Ф. Мендельсона-Бартольди, имя которого при нацизме замалчивалось по расовым мотивам.

Рука об руку с популяризацией музыкальной классики идет в ГДР развитие массовой музыкальной жизни. Уже в 1955 году насчитывалось 109 государственных оркестров, в которых было занято 5 076 музыкантов; состоялось свыше 54,5 тыс. концертов и музыкальных представлений. С 1955 года во всех округах республики проводятся «Сельские музыкальные дни», а также «Музыкальные часы» для самообразования. Количество музыкальных школ достигло в 1956 году шестидесяти одной. Была проведена конференция музыкантов-исполнителей. Увеличивается выпуск высококачественных долгоиграющих пластинок, призванных еще больше расширить круг любителей музыки.

Рабоче-крестьянское государство проявляет постоянную заботу о творчестве композиторов и музыкантов старшего и младшего поколения. Только с 1953 по 1955 год министерство культуры ГДР дало композиторам 155 заказов на произведения различных жанров. Три четверти музыкантов-исполнителей ГДР согласились включить в свой репертуар вновь созданные произведения, и в 1956 году были исполнены произведения 83 современных композиторов республики. Всего состоялось 104 первых исполнения. Общественность ГДР особо отметила появление девятой симфонии Макса Буттинга, второй и третьей симфоний Иоганна Циленшека, «Генезиса» Р. Вагнера-Регени, «Драматической увертюры» О. Герстера, первой симфонии Лео Шписа, оперы «Тиль» Герхарда Вольгемута, балета Виктора Брунса «Новая Одиссея» и ряда других сочинений. Наряду с М. Буттингом композиторы Ф. Финке, Л. Шпис, П. Дессау были удостоены Национальной премии ГДР. Значительные успехи одержаны композиторами республики в вокальных жанрах.

Последние годы ознаменовались новыми шагами к преодолению раскола музыкальной жизни Германии. В 1955 году впервые после окончания войны 140 представителей западногерманских композиторов и преподавателей музыки официально приняли уча-

стие в музыкальном фестивале в Веймаре, а 82 западногерманских музыковеда были гостями годовичного собрания Общества музыковедов ГДР в Лейпциге. В августе—сентябре следующего года союзы композиторов и музыковедов обоих германских государств совместно провели II Общегерманский музыкальный фестиваль в Кобурге, параллельно с которым были организованы курсы музыкального воспитания и культивирования музыки. Развитие внутригерманских музыкальных связей продолжалось и в последующие годы, особенно в связи с чествованием великих композиторов прошлого.

Достижения музыкальной жизни ГДР снискали международное признание. В 1956 году Бюро по охране исполнительских прав в области музыки ГДР было принято в члены Международной конфедерации обществ авторов и композиторов. Международная музыкальная общественность приняла участие в праздновании 750-летия Дрездена, в программу которого входил также XIV международный фестиваль имени Генриха Шютца. С большим успехом прошли заграничные гастроли Дрезденской государственной капеллы под управлением Л. фон Матачика и проф. Ф. Конвичного, оркестра Государственного радиокомитета под управлением проф. Х. Коха, лейпцигских коллективов Гевандхауза и Томанер-хора и других музыкальных коллективов республики. Торжественный концерт, посвященный памяти Мендельсона-Бартольди, транслировался из лейпцигского Гевандхауза 22 радиостанциями мира — от Нью-Йорка, Торонто и Лондона до Москвы и Пекина.

Таким образом, культивирование традиций музыкальной классики и вовлечение в музыкальную жизнь рабочих и крестьян создало здоровую основу для успехов профессионального музыкального творчества в ГДР, укрепления его связей с музыкальным искусством ФРГ и роста его международного престижа.

Приобщение к достижениям культуры широких масс трудящихся существенно изменило состав посетителей театров и концертных залов в Германской Демократической Республике. На давно мучивший его, как и других честных композиторов, вопрос — «Для кого я пишу?», Буттинг впервые получил ясный и непреложный ответ. Именно это новое, глубоко демократическое по своей сущности решение старой проблемы «художник и общество» отвечает потребностям действительно прогрессивного развития музыкального искусства. Именно ему, а не бегству от действительности в Эйфелеву башню «двенадцатитоновой техники» суждено стать основой действительно современной единой немецкой музыки.

Ю. ШЕЙНИН

Моя книга — отчет о моей жизни в связи с музыкой. Написать ее побудило меня то, что нынешняя молодежь не может составить себе правильного представления о жизни до 1914 года, около 1923 или до 1933 года. Между тем многие сегодняшние явления могут быть поняты только в том случае, если знаешь, как они развивались.

Я рассказываю о своих переживаниях так, как я их воспринимал; мои суждения полностью субъективны. Чтобы составить объективное представление, надо, пожалуй, принять во внимание и мой характер, и мою эволюцию. В изложении опускается многое из того, что имело значение для развития музыки в первой половине нашего столетия, ибо я могу взять на себя ответственность лишь за пережитое мною самим. Я рассказываю непринужденно, как рассказывают другу о путешествии. Я нарисовал ландшафт, который наблюдал из движущегося поезда, при этом, возможно, не умея подчас определить, что важнее для других: сам ландшафт, мои впечатления или мое приближение к цели.

До 1900 года

Часто возвращаясь к первым музыкальным впечатлениям своей жизни, я всегда замечал, что воспоминания пробуждают во мне не мелодии или звуки, а ситуации. Не сама музыка, а связанная с ней маленькая сцена была моим детским впечатлением. Я вижу себя карапузом, который едва достаёт подбородком до клавиатуры, стоящим в белом костюмчике у рояля и слушающим игру матери. Что она играла, я уже не помню, тогда я, пожалуй, и не понимал этого, но ещё и теперь я ощущаю неповторимость этих часов и испытывавшиеся мною любопытство и изумление, наслаждение и любовь.

Другое воспоминание: моя мать в долгие часы зимних сумерек сидит у окна, посадив меня на свой швейный столик так, что я касаюсь ногами её колен. Мы оба наблюдаем из окна уличную жизнь: как зажигаются фонари и вспыхивает свет в окнах, не бьют ли кучера своих лошадей, не переполнена ли конка и многое другое. При этом она много рассказывает мне, особенно много о таких вещах, которые связаны с музыкой, напевает всевозможные детские, народные песенки и оперные мелодии. Эти часы были несказанно счастливыми для меня не только своей интимностью, но и благодаря многочисленным прекрасным песням, и я помню, как любил свою мать за эти часы. Я вбирал в себя мелодии как любовно преподносимые подарки, сохранял и вновь узнавал их —

я начал понимать, что существует музыка и музыкальное произведение.

Не так легко учился я у тети Паулы, которая не одаряла меня музыкой, а хотела втолковать ее мне. Пожалуй, слишком много рассказывая о музыке, которую она мне играла, она ничего не пела, но заставляла меня петь и заучивать наизусть проигранные мелодии. Наверное, я воспринимал это как своего рода дрессировку, которой всячески сопротивлялся, как бы я ни был горд возможностью пропеть разученное перед матерью. Однажды мать застала меня, когда я подбирал на рояле звуки, чтобы самому воспроизвести мелодию.

Мать уделяла мне много времени, считая необходимым наполнить музыкой мою детскую жизнь. Ведь в ее собственной жизни музыка играла большую роль: ее отец был музыкантом, и она имела очень хорошую фортепьянную подготовку. Но и мой отец также положительно относился к музыкальному воспитанию, хотя сам не играл ни на каком инструменте и никогда бы не позволил, чтобы музыка нарушала его взгляды на жизнь или его профессиональную работу. Почти повсеместно в буржуазных семьях, даже в тех, которые не были в собственном смысле слова музыкальными, систематически занимались музыкой или, по крайней мере, она пользовалась уважением, — музыка входила в образование. В квартирах едва ли не всех знакомых моих родителей стояли фортепьяно, в обществе также большей частью говорили о музыке, нередко музицировали. Домашнее музицирование считалось признаком культуры. Никто не осмелился бы сказать о классической музыке, что она скучна. И если тетя Паула, как можно было предположить, втайне предпочитала «Молитву девы» моцартовской сонате, то она скрывала это от других, — прослыть невеждой ни у кого не было желания.

Первые уроки на фортепьяно давала мне «ужасно милая» молодая девушка. Она была «трогательно приветлива» и добра ко мне и плакала, если я не слушался. Она клала мне кусочек шоколада на тыльную сторону ладони, и я получал право съесть его при условии, что не уроню при многократном проигрывании гаммы. Я не думаю, чтобы она оказала на развитие моего музыкального чув-

ства влияние, хотя сколько-нибудь приближающееся к влиянию моей матери или даже тети Паулы. Научился я у нее не многому. Но зато она часто играла с моей матерью в четыре руки. Это заинтересовало меня, и мне захотелось узнавать все больше и все время новое. Впервые мне пришлось столкнуться с тем, что технические навыки значительно отстают от духовного развития; к сожалению, в своей жизни я неоднократно оказывался в таком положении. Приблизительно через полтора года мать констатировала, что молодая дама обладает слишком маленькими педагогическими способностями, и после соответствующего семейного совета было решено отдать меня в хорошую консерваторию¹. Так я попал в консерваторию Н. Беттхера на Ораниенбургерштрассе, где начал обучаться у опытных преподавателей.

К этому времени, — мне шел тогда восьмой год, — относятся мои первые серьезные музыкальные впечатления. Я обнаружил очень большой интерес к игре на фортепьяно, но технических данных у меня явно не хватало. В детстве я перенес много тяжелых болезней, и мои родители и учителя были поэтому чересчур снисходительны ко мне. Несмотря на строгость отца, меня слишком баловали, моя нелюбовь к упражнениям оправдывалась болезненностью, а самые незначительные успехи рассматривались как доказательство прилежания и одаренности. Я воспользовался этим и начал импровизировать. Если кто-нибудь высказывал опасения на мой счет, ему возражали: оставим его в покое, лишь бы он был здоров, ведь мальчик не будет музыкантом; научится он сейчас немного большему или меньшему — не так уж важно. Сначала мать, которая сама часами могла импровизировать за фортепьяно, гордилась новым доказательством моего дарования, но потом из педагогических соображений запретила мне «бесцельное музицирование». Однако вместо того, чтобы побудить меня заниматься, она играла мне — чтобы не переутомить «болезненного мальчика». В результате я еще больше запустил игру на фортепьяно, но зато приобрел первоначальный музыкальный вкус. Он не

¹ Консерваториями в Германии называются не только высшие, но и средние музыкальные школы. — *Прим. перев.*

был, пожалуй, достаточно цельным; мать знакомила меня прежде всего с классической музыкой, однако часто играла и попури из любимых отцом опер, в первую очередь Верди, Доницетти и Флотова. Я любил Моцарта и Верди. Музыкальные впечатления дополнялись рассказами. Место сказок заняли истории из жизни великих музыкантов; мне рассказывали содержание опер, знакомили с именами композиторов, дирижеров и певцов. Я досконально знал, как выглядит оперный театр, как проходит концерт, хотя по мнению своих родителей был еще слишком мал, чтобы самому отправиться туда вечером. О танцевальной музыке я не знал ничего — радио ведь тогда не было! Если мои родители оставались вечером дома, у нас музицировали или рассказывали о музыке.

Однажды страстное желание маленького мальчика, — мне было в то время лет девять-десять, — осуществилось. Мать взяла меня с собой в оперу вместе со старым Вильгельмом. Вильгельм был первым рабочим отца; добродушный колдун, он пользовался огромным доверием и уважением и был моим другом. Я все рассказывал ему. Я говорил о музыке в то время, когда он перетаскивал тяжелые железные штанги, и как бы сложны ни были наши отношения, мы любили друг друга. Взволнованные сидели мы в ложе просцениума третьего яруса и слушали «Дочь полка» с Эмилей Герцог и Робертом Филиппом. Этим событием завершается пора моего музыкального детства.

Эти впечатления представляют собой не только воспоминания детства. Они характеризуют также значение, которое имела музыка в то время. Конечно, в доме моих родителей благодаря происхождению и воспитанию матери музыка играла особую роль. Отец был сыном ремесленника, свою профессию он избрал более или менее случайно после того, как четырнадцатилетним подростком потерял обоих родителей и оказался без всяких средств к существованию. Старательность и удача позволили ему позднее основать собственное дело, но своей профессии он не отдавался полностью. В свободное время он много читал; слушать музыку и путешествовать было для него двумя величайшими удовольствиями, и мои родители возвращались из каникулярных по-

ездок изрядно утомленными, так как отец старался увидеть как можно больше. Повидать мир для него означало, как мне кажется, еще больше, чем послушать музыку. Но он никогда не говорил этого, чтобы не подвергнуть сомнению свой интерес к искусству. К искусству и к науке он питал величайшее уважение, по крайней мере так должны были думать те немногие друзья и знакомые, которых мои родители приобретали главным образом во время путешествий. Само собой разумеется, на музыку смотрели как на вид роскоши, которую можно было позволить себе лишь в «подобающих» пределах. Родителям было, конечно, не по карману отправиться в Байрейт, чтобы послушать там вагнеровские оперы; при посещении же местной оперы всякий раз тщательно обдумывалось, какие места надлежит взять для данного спектакля: иногда довольствовались третьим ярусом, иногда решались на партер. Отцу и матери оставалась чуждой распространявшаяся в обществе «претенциозность», они трезво рассчитывали расходы на удовольствия или развлечения. Когда впоследствии цены на места в партере поднялись до 8,5—12,5 марок, у нас обсуждалось, не лучше ли пойти в театр за 4,5 марки в третий ярус или сходить одним разом меньше. Но, решив пойти, всегда тщательно одевались и заблаговременно освобождались от дел, чтобы быть свежими и готовыми к впечатлениям.

А ведь жизнь требовала тогда неустанного и напряженного труда от каждого, кто стремился подняться по общественной лестнице. Примерно до 1898 года лавка моего отца бывала открыта до десяти вечера и сверх того с восьми до десяти и с двенадцати до двух часов по воскресеньям. Пойти в театр означало для торговца нанести себе убыток. Что же до рабочего или служащего, то, независимо от расходов, для него это было совершенно несовместимо со служебными обязанностями. Поэтому оперы и концерты посещались либо состоятельными людьми, окруженными снобами и претенциозными выскочками, либо искренними любителями искусства, готовыми жертвовать временем и деньгами. К этим последним принадлежали и мои родители, и их взгляды были для меня чем-то само собой разумеющимся.

Влияние дедушки и пристрастие отца определяли и ограничивали наши музыкальные интересы: классическая музыка господствовала. И всегда на первом месте стоял Моцарт, затем Бетховен и Гайдн. Лишь вслед за ними шли романтики. Доклассическую музыку не понимали, а «новой» после Брамса не интересовались. Опера оставалась излюбленной областью отца, он привязывался ко всем оперным мелодиям, а сюжетность позволяла ему легко понимать музыку. Напротив, от салонной безвкусицы нас, детей, в школе, дома и, конечно, в консерватории держали подальше. Я не помню также, чтобы мне приходилось слышать выражение «развлекательная музыка». Об Иоганне Штраусе и Миллёкере говорили с большим уважением, об Оффенбахе лишь в поздние часы, слегка подмигивая, о музыке кафе вообще не говорили. В саду военный оркестр играл Штрауса, Зуппе, иногда также Моцарта и Вагнера, и если наряду с неизменными маршами звучали вдруг «Картины битвы» или «Пробуждение льва», то меня спешили предостеречь, что это, собственно, не музыка. Я полагаю, что вышеописанное отношение к музыке, такое, как в доме моих родителей, было довольно широко распространено. Не очень проникновенная любовь, хороший вкус, отклонение псевдохудожественного и буржуазно-почтительное уважение к искусству — таков был облик большинства средней публики опер и концертов и основа домашнего музицирования. По моему мнению, нет оснований недооценивать культурный уровень этого среднего сословия — ему я обязан своим здоровым «музыкальным происхождением».

1900—1908 годы

Мой переход в средний класс консерватории произошел следующим образом. Директор вызвал меня и сказал: «Ты так хорошо играл на вчерашнем концерте, что я решил перевести тебя в средний класс. У тебя будет новый учитель, — либо г-н Фриц Кирхнер, либо г-н З. Скажите же мне, дорогой Буттинг, какого учителя вы предпочитаете». Я хорошо помню свое затруднительное положение. Я не знал ни того, ни другого, и то, что я сам должен был выбрать одного из них, причем наш строгий директор еще обратился ко мне, двенадцатилетнему мальчику, на «Вы», было непостижимо. Еще хуже было то, что он обрисовал мне обоих учителей и, рекомендуя избрать г-на З., изобразил его в то же время таким строгим, что я из чистого страха стал умолять его отдать меня г-ну Фрицу Кирхнеру. Фриц Кирхнер был милым и вежливым старым господином и отличным музыкантом, который вследствие болезни не мог больше с прежним искусством играть на фортепьяно. Он пользовался большим всеобщим уважением. Помню, как во время концерта старшего класса консерватории присутствовавшие на нем представители прессы интересовались главным образом его мнением, и я был очень горд тем, что у меня такой учитель. Вообще же этот концерт проходил в старом знаменитом зале «Hôtel de Rome», холодном и крайне неудобном помещении.

Кирхнер занимался также композицией в том же, при-

мерно, рассудочном стиле, что и его более известный однофамилец Теодор Кирхнер, только немного более привлекательном. Преподаванию его сочинения не приносили особой пользы, они так докучали мне, что у меня не было особенной охоты их разучивать. Директор Беттхер, которого я помню крайне строгим мужчиной, слыл корректным человеком и превосходным музыкантом; однако то, что он отдал меня в руки Кирхнера, было ошибкой. Кирхнер по отношению ко мне был снисходителен и недостаточно требователен. Он мне нравился, но я все же потешался над ним, потому что он постоянно сосал леденцы. Когда я однажды заболел, он поспешил прийти к нам домой, так как из чистого добродушия не захотел допустить потери такого количества уроков. При этом он познакомился с моей матерью, и оба они сейчас же отлично поняли друг друга. Думаю, что они больше беседовали о музыке, нежели занимались моими уроками. Таким образом, ценность знакомства с милым старым учителем заключалась в том, что культивирование музыки в нашем доме поднялось на новую высоту. Кирхнер часто играл с матерью в четыре руки, он даже обучал ее некоторое время, так что я то и дело мог слышать от нее нечто новое. Но в целом учение у Кирхнера было для меня несчастьем.

К этому несчастью прибавилось еще и другое. Поздоровев и окрепнув, я начал предпочитать музыке всевозможные мальчишеские игры, как бы наверстывая упущенное. Я стал если не вождем, то во всяком случае признанным и почитаемым среди своих сверстников на Бруннерштрассе «индейцем». Не могу утверждать, что «племя», к которому я принадлежал, имело культурные обычаи. Большую часть дня я проводил на улице с горланящими мальчишками, что я довольно ловко умел скрыть от матери и чего отец не мог заметить, так как был слишком занят. Когда слава обо мне как «индейце» распространилась, дома мне здорово досталось на орехи, особенно однажды, когда мы принялись стучать палицами подряд о все жестяные вывески и один из их обладателей вклеил мне затрещину, оставившую явственные красные пятна. Мне не повезло — я попался на глаза матери,

которая, узнав, в чем дело, надавала мне новых оплеух. А затем я получил еще дополнительную порцию затрепанных от отца. Эта последняя порция имела, впрочем, особое основание. Портной, от которого я получил первые оплеухи, был евреем, а отец всегда приходил в ярость, сталкиваясь с какими-либо проявлениями распространявшегося тогда в наших местах антисемитизма. Мать разделяла его взгляды, находя сильную поддержку в письмах моего дедушки. Поскольку мои родители пользовались услугами домашнего врача-еврея, которому я также очень многим обязан, и питали большое расположение, даже уважение к другим лицам еврейского происхождения, то они с крайней строгостью следили за тем, чтобы у меня не появилось ни малейшего признака антисемитизма.

Вообще, чем здоровее я становился, тем уместнее считалась в воспитании крайняя строгость. Я получал слишком много колотушек, запальчивость отца и темперамент матери довольно часто способствовали тому, что они совершенно выходили из себя. Я начал испытывать ужас перед наказаниями. От этого я стал неискренним и едва ли не лживым, каким раньше никогда не был, — впоследствии мне пришлось бороться с этим пороком, вот почему я слишком хорошо отдаю себе в нем отчет.

Постепенно у меня установились очень скверные отношения с отцом, и если бы не музыка и не постоянный интерес матери к моему общему развитию, то отчуждение распространилось бы и на мое отношение к ней. Я стал строптивым и старался поступать, как мне заблагорассудится, когда знал, что на меня не смотрят. Вместе с тем музыка все больше отступала на задний план. Я постоянно обманывал доброго Фрица Кирхнера, так как никогда не готовил упражнений. И наоборот, мать я обманывал, говоря, что мне нужно упражняться и разучивать уроки. Два года, прошедшие до того, как мне исполнилось четырнадцать лет, были, насколько я помню, «немузыкальными», и я не знаю, что достойного упоминания можно рассказать о них. Но этот непутевый период кончился так же быстро, как неожиданно начался.

Не знаю, что именно способствовало тому, что мне надоела жизнь «индейца»: может быть, увещания дирек-

тора консерватории, может быть, скука от общения с мальчиками, совершенно не похожими на меня, может быть, и дружба со значительно более старшим, серьезным товарищем по школе, может быть, вновь возникшая тяга к музыке, может быть, влияние конфирмации¹. Мои родители не были набожными, отец никогда не ходил в церковь, мать самое большее посещала церковные концерты. Но они принадлежали к церкви и выполняли некоторые внешние обряды, вероятно, ради общепринятых правил буржуазного приличия. Меня родители также не принуждали ходить в церковь, и я посещал ее только по воскресеньям и только если невозможно было отказать доброй старой даме, воспитавшей еще мою мать. Сама подготовка к конфирмации произвела на меня столь же мало впечатления, как и уроки религии. Но зато личность священника, который должен был меня конфирмировать, оказала на меня большое влияние. Этот священник был умным и любившим спорить человеком, который во многих отношениях находился с самим собой и со всем миром в таком несогласии, что помочь ему сплошь и рядом мог только алкоголь. В этом состоянии он отталкивал многих людей; но когда он был трезв, он мог увлечь своих слушателей и оставить глубокое впечатление. Содержание его проповедей, так же как и уроков, было скорее религиозно-философским, нежели церковным, и я в это время был склонен больше не к церковному благочестию, а к серьезному размышлению. Сопутствовавшая ему легкая церковная «окраска» улетучилась вскоре после конфирмации. Испытав переживания довольно нецерковного рода, я начал подвергать критике благочестие и повсюду открывать лицемерие и ханжество.

Очень сильное впечатление произвел на меня такой эпизод в родительском доме. Однажды я по усвоенной с детства привычке читал предобеденную молитву. Отец сидел напротив меня, мать стояла между нами. Случайно подняв глаза, я увидел, что отец зеваает, прикрыв рот рукой, а мать, полуотвернувшись, что-то разглядывает на улице через окно. Я тотчас же прервал молитву и сел. На

¹ Конфирмация — посвящение подростка в полноправные члены протестантской церковной общины.— *Прим. перев.*

заданный угрожающим тоном вопрос отца, что такое со мной стряслось, я отвечал, что не желаю больше принимать участие в этом лицемерии. Разразился страшный скандал, и я избежал порки только благодаря тому, что по незабываемым гражданским правилам конфирмированного уже нельзя бить. Однако у меня начали открываться глаза, и я не на шутку мучился проблемой неискренности, сохранения уважения, хорошей репутации, — короче, всей типичной для того времени двуличностью. Несколько лет спустя я хотел даже по этим соображениям выйти из церкви, но так никогда и не сделал этого из-за настоятельной просьбы родителей. Я должен был решать этот конфликт сам с собой. Мое отвращение к евангелической церкви постоянно росло.

Под воздействием всех вышеназванных причин я испытал первое в своей жизни «ужасное» моральное похмелье и впервые попытался обойтись собственными силами. Я принял решение и заявил о нем своим родителям. Кажется, никогда больше со мной не могло произойти столь радикальных и столь быстрых перемен, как тогда. Я дал понять родителям, что обучение у старого Фрица Кирхнера для меня бесцельно. Отца я убедил, объяснив ему, что оставаться дальше в консерватории значит понапрасну выбрасывать деньги. Он уже ликовал, думая, что я хочу бросить музыку. Но с помощью матери, обрадованной моим вновь пробудившимся стремлением к музыке, мне удалось добиться разрешения брать уроки игры на фортепьяно у нового преподавателя, молодого учителя нашей школы.

Так я стал учеником органиста Арнольда Дрейера, которого считаю своим первым настоящим учителем музыки и которому я поныне благодарен за все, что он мне дал. Но обучаться игре на скрипке я смог лишь с помощью множества уловок. Мне помог здесь своими письмами дедушка, писавший о том, какое значение имеет для музыканта многосторонность. Теперь я вдруг окончательно решил, что хочу быть музыкантом. Отец изо всех сил противился всему, что могло утвердить меня в этом намерении. На обучение у Дрейера он дал в конце концов свое согласие, так как считал небезвыгодным, чтобы учи-

тель из моей школы был моим частным учителем (!); что же касается обучения на скрипке, то он не решался идти против авторитета дедушки. Но потом он начал спокойнее смотреть на вещи, так как не считал мой характер постоянным и стойким.

Теперь бы и начаться основательному практическому музыкальному воспитанию — однако этого опять не произошло. Будь мой отец музыкантом или согласись он по крайней мере с моим желанием стать музыкантом, он настоял бы, вероятно, на целеустремленном воспитании. Но он не сделал этого, потому что отнюдь не отказался от своих собственных планов на мой счет. Он думал, что поступает умно, не запрещая мне прямо заниматься музыкой. Он хотел дать мне перебеситься и надеялся, что в свое время я образумлюсь. Поэтому он предоставил мне свободу действий, но на первых порах не интересовался моим развитием. Играла при этом роль и беззаботность того времени. Отец знал, что у меня есть определенные интересы и что я могу работать, если захочу, и поэтому не сомневался, что в один прекрасный день я каким-либо образом начну зарабатывать себе на жизнь.

Мать была недостаточно дальновидной в вопросах воспитания. Она знала, что, занимаясь у своих учителей, я нахожусь в наилучших руках, и этого было для нее достаточно. Кроме того, помня о моих многочисленных болезнях в детстве, она, движимая материнской заботой, считала более правильным обуздывать мое рвение, нежели подстегивать его; при этом ей и в голову не приходило, что она могла бы направлять его по нужному пути. Арнольд Дрейер прекрасно понимал, что мне нужно много упражняться, чтобы наверстать упущенное, и на протяжении почти двух лет довольно серьезно, хотя и медленно, работал над этим. Но настоящая двигательная сила моих музыкальных занятий заключалась во мне самом, а я, конечно, делал все не так, как нужно.

Я стремился возможно больше узнать и возможно больше сделать, и не было никого, кто бы удержал меня в определенных границах, способствуя получению действительно тщательного образования. То же самое относится и к моим школьным товарищам, интересы которых выходили за пределы школы. В духе либеральной терпимо-

сти нам предоставляли следовать своим интересам, и следствием было то, что наиболее одаренные были часто наихудшими учениками, имея беспорядочные познания о всевозможных посторонних вещах. Беспечность и либеральничание наших родителей и педагогов вели к тому, что из нас вырастали лишь многосторонние дилетанты, не больше. Таковым действительно сделалось большое количество моих сверстников: интересы многих из них были столь «всеобъемлющи», что на свое учение в школе либо в университете они смотрели в лучшем случае как на основу для существования или даже, как один из моих лучших друзей, довольно презрительно отзывались о своей «учебе ради хлебного местечка».

«Новая эра» началась, когда мне было пятнадцать лет. Она началась прежде всего с усиленных фортепьянных занятий, которые продолжались, при моем нежелании упражняться, всего один-два года. Наряду с этим я начал выпрашивать у своих учителей и матери билеты на концерты и в театр, и вскоре желание слышать и знать настолько выдвинулось на передний план, что оттеснило все прочее. Меж тем мои практические успехи становились все незаметнее, я все больше запускал техническую, ремесленную сторону. Музыка влекла меня, но никто не побуждал меня достаточно энергично к музицированию. Музыкальная жизнь увлекла меня больше, чем моя рабочая комната, и мне было все равно, могу ли я играть баховские инвенции, если я все их знал. Увещания не очень помогали. Я каким-то образом одержал верх над своими родителями и учителями и приобрел бесчисленное количество сведений о берлинской музыкальной жизни 1903—1908 годов. Возможности у нас тогда были истине богатые!

Наиболее важными на первых порах были для меня «популярные концерты» оркестра филармонии. Они проводились вечером по воскресеньям, вторникам и средам под управлением постоянного дирижера и различались тем, что воскресные программы были легче, чем программы вторников и сред. По воскресеньям в зале всегда стояли столы, и можно было заказать пиво, кофе и другие напитки. Бутерброды приносили с собой, а верхнее платье вешали на спинку стула. В воскресную программу вклю-

чались, например, увертюры из всей оперной литературы от Глюка до современности, некоторые особенно легкие для понимания оркестровые пьесы, как сюита из «Щелкунчика» Чайковского, «Влтава» Сметаны, «Идиллия Зигфрида» Вагнера, или отдельные части из симфоний, вроде менуэта из симфонии Es-dur Моцарта, наконец, произведения Зуппе, Иоганна Штрауса и Миллёкера. Концерты по вторникам и средам предъявляли к публике более высокие требования. Здесь была представлена, за исключением наиболее трудных вещей и большей части современных сочинений, вся классическая и романтическая музыка, причем отдавалось предпочтение произведениям, впервые исполненным оркестром на больших симфонических концертах.

Сильно перегруженный оркестр не имел возможности проводить специальные репетиции для этих популярных концертов. Почти ежедневно он имел вечерний концерт и утреннюю репетицию, к которой нередко добавлялась еще и дневная. Исполнялись также наиболее значительные сольные концерты с оркестровым сопровождением, причем сольную партию играли большей частью солисты оркестра. Витек, Гестеркамп и Малкин стали поэтому для меня первыми звездами среди виртуозов, а дирижеры Ребичек, Гольдебранд и Шаррер дали мне первое представление о симфонической музыке. Разумеется, собственного суждения о качестве этих концертов я еще не мог составить. Но вспоминая общераспространенные суждения и особенно мнения своих учителей, я полагаю, что они имели довольно высокий уровень. Когда, например, Витек играл как-то раз Чакону Баха, мой учитель-скрипач был очень раздосадован тем, что ничего об этом не знал, так как считал, что такое событие нельзя пропускать.

Другим свидетельством высокого качества концертов был состав публики и ее поведение. Слушатели являлись подлинными энтузиастами музыки, понимавшими и знавшими ее. Среди этой публики нельзя было провести классовых различий. Хотя концерты посещались представителями академических кругов, купцами, служащими, рабочими, офицерами (пусть даже в штатском платье), общественные различия были не очень заметны. Входная плата была одинаковой для всех мест; кто приходил

первым, сиделся на лучшее место. Никто не одевался особенно хорошо, являясь на концерт в будничном костюме, и публика имела в известном отношении единую буржуазную окраску без привкуса филистерства, ограниченности или снобизма.

Эта публика единодушно слушала музыку с естественной заинтересованностью и радостью, ее настроение было приподнятым и светлым, далеким от торжественности и чопорности дорогих официальных концертов. Эта публика была также критичной и темпераментной, она могла восторгаться и быть холодной, по своему существу она была свободна от предвзятости. Эта публика слушала музыку в каком-то естественном порыве. Это обуславливало не только единство, но и чистоту и значительность трактовки и восприятия, каких я в подобной мере не испытывал на других концертах, особенно более позднего периода. Эти концерты являли собой не однократный, а годами существовавший пример возможности единения общества и искусства, пример адекватного выражения эстетического чувства данного общества.

Я убежден, что именно поэтому общественный резонанс музыки был так силен и что по той же причине исполнявшиеся произведения блистали всеми своими красками; да, я почти готов утверждать, что наиболее сильные впечатления от классической и романтической музыки за всю свою жизнь получил именно на этих концертах. Конечно, моя молодость играла при этом большую роль, но мне вспоминаются примечательные обстоятельства. Понимание музыки Брамса, например, пришло ко мне лишь постепенно, но для меня составляло большую разницу слушать брамсовскую симфонию на популярном или на каком-либо другом концерте. Слушая Никиша, я мог совершенно потеряться, чувствовать себя одиноким, отсутствующим, увлеченным и все же ничего не понимать. На популярных концертах я всегда ощущал рядом с собой других, это руководило мной и по крайней мере подготавливало к пониманию. Думается, что частое посещение популярных концертов вообще дало мне основу и мерило для понимания музыки.

Благодаря случаю вскоре я попал на концерты Никиша. Кассирша концертной кассы у «Боте и Бока» обрати-

ла мое внимание на публичные генеральные репетиции в филармонии, заметив, что это стоит не дороже, чем популярные концерты, но представляет собой нечто совершенно иное. Художественное достоинство генеральных репетиций в 1903 году было вполне признано узким кружком любителей музыки, но отнюдь не широкой публикой. Не вошли еще во вкус генеральных репетиций и «задающие тон» общественные круги, и билеты на них никогда не раскупались. Представьте себе такую картину: воскресенье, полдень; погруженный в полумрак большой наполовину пустой зал филармонии, заполненный преимущественно господами в длинных черных сюртуках и лишь в минимальной степени дамами. Эти мужчины в черных сюртуках производили весьма серьезное впечатление. Я думаю, что здесь собирался круг особенно квалифицированных любителей музыки. Никиш и оркестранты также были облачены в сюртуки, так что создавалось впечатление черных воронов, собравшихся на полутемной земле. Здесь не были приняты слишком громкие аплодисменты, однако они имели множество оттенков и звучали по-своему веско. Настроение на этих генеральных репетициях было совершенно иное, нежели на популярных концертах. Господствовавшая атмосфера была более отчужденной и холодной, ощущалось гораздо более критическое отношение интеллектуальной публики. В то время как на популярных концертах чувство общего переживания связывало тебя с чужими людьми, с которыми порой ты даже перекидывался парой слов, на генеральных репетициях общий контакт отсутствовал, а в перерывах видны были маленькие группки людей в сюртуках, разговаривавших умно и критически.

Я заметил это особенно отчетливо, так как почти всегда ходил на концерты один и хорошо помню, каким одиноким чувствовал себя на генеральных репетициях симфонического оркестра, тогда как на популярных концертах такое чувство никогда не возникало. Но уже на первом концерте Никиш совершенно завладел мной. Я никогда не забуду этого впечатления. Хорошо помню и программу, на первом месте в которой стояла девятая симфония Брукнера. Не думаю, чтобы я много «понял» из нее, но само звучание этого произведения осталось

во мне навсегда. С этого дня я не пропускал больше ни одного концерта Никиша, пока оставался в Берлине. Я даже по два раза слушал каждую программу, поскольку мать дарила мне ежегодно на день рождения абонемент на концерты, а я, кроме того, почти регулярно посещал генеральные репетиции.

Общественное лицо концертов в 1903 году в свою очередь отличалось от генеральных репетиций; лишь в позднейшие годы эта разница исчезла. Концерты носили подчеркнуто торжественный характер, который впоследствии быстро привел к злоупотреблению внешними эффектами. Фраки, смокинги, дорогие вечерние платья, брильянты, цветы, выставленный напоказ энтузиазм, несмолкаемые аплодисменты в честь знаменитых солистов и обожествляемого дирижера составляли внешнюю картину. В антракте публика прохаживалась по залу с верхним светом, выполнявшему на этих вечерах роль фойе, и оживленные толпы многочисленных хорошеньких женщин и умных мужчин, нередко перемежаемые комическими фигурами или группирующиеся вокруг той или иной знаменитости, представляли великолепное зрелище. В ложе дирекции принимала посетителей деловитая Луиза Вольф, в уголке прессы оживленно дискутировали, а на стоячих местах под самым ярусом теснилась шумливая студенческая молодежь.

Концерты принадлежали к наиболее блестящим светским событиям, где демонстрировалась художественная культура господствующего общества. Это общество выступало носителем искусства и его зачарованным потребителем, впадавшим в несколько истерический экстаз, когда Никиш «околдовывал» прекрасную половину публики своим темпераментом и своим брильянтовым кольцом. Внешняя красивость концертов захватывала также и меня. Но я был больше зрителем, чем актером, ибо находился в одиночестве, и партитуры в моей руке не давали мне отвлекаться, воздвигая маленький барьер между мной и остальной публикой, так что не один изумленный взгляд останавливался на хилом, серьезном и сосредоточенном юноше.

Благодаря такому наблюдению со стороны я пришел вскоре к выводам и мнениям, о которых обстоятельно бе-

седовал с учителями. Если меня восхищали ранние симфонические произведения Рихарда Штрауса, то к его «Домашней симфонии» я отнесся отрицательно; здесь, вероятно, сказалось развитие моего вкуса, чем я был обязан Арнольду Дрейеру. Мое отрицательное отношение базировалось на инструментальной перегруженности партитуры, шуме, чрезмерном орнаментальном сверкании и блеске. Я был согласен с Дрейером в том, что эта музыка представляла, собственно говоря, точное отображение публики филармонических концертов, что стиль этой музыки идеально соответствовал публике. «Домашняя симфония» исполнялась на особенно торжественном вечере. Фрау Штраус спела несколько оркестровых песен своего мужа. Никиш сам подвел Рихарда Штрауса к пульту и сидел в оркестре в то время, когда Штраус дирижировал. В заключение маленький сын композитора преподнес своему отцу огромный букет фиалок, а публика наградила маэстро несмолкаемой овацией. Однако во мне эти «упойительные моменты» вызывали только отрицательное отношение как к музыке Штрауса, так и к восторженной публике.

Никиш не проходил также и мимо остальной современной музыки, хотя и не слишком часто включал ее в свою программу; мне помнится исполнение им Малера, Бёэ, Бишофа. Программы с точки зрения нашего сегодняшнего вкуса были довольно странными, представляя собой подчас настоящий «винегрет». Рядом с симфонией Брукнера там можно было встретить, к примеру, инструментальные песни Бетховена, затем «Прощание Вотана и Заклинание огня», за Генделем следовал виртуозный скрипичный концерт в исполнении Эжена Изай. Зато репертуар был многогранным, и наряду с вагнеровскими увертюрами произведения Бетховена, Чайковского и Брукнера являлись его незабываемым апогеем.

Я уже упоминал, что у меня, само собой разумеется, не осталось детальных воспоминаний и суждений, но одно я сознавал довольно отчетливо, вероятно, также благодаря указаниям Арнольда Дрейера, а именно, что исполнение всех произведений было подчинено единому романтическому пониманию. С точки зрения церковного музыканта Дрейера интерпретация Генделя, Баха, а так-

же Моцарта была неверной, и я считаю вполне возможным, что это суждение было справедливо, и что сильной личности Никиша, близкой звуковому богатству большого оркестра, мало была присуща способность к исторической дифференциации. Вновь и вновь напрашиваются воспоминания о соответствии тогдашнего общества современной музыке (Рихард Штраус) и концепции музицирования. И это единство я приписываю тому, что молодежь того времени полностью подчинялась влиянию определенного стиля и в большинстве своем не могла освободиться от этого влияния также и в дальнейшем. Лишь немногие наподобие меня обращали внимание на слабости и уродства.

Мне повезло в том отношении, что безыскусственность родительского дома позволяла мне сразу же распознавать снобизм, а мой учитель по фортепьяно, будучи церковным музыкантом, и мой учитель по скрипке, будучи камерным музыкантом, предостерегали меня от напыщенного, по их мнению, стиля новейших инструментальных сочинений. Я до сих пор помню слова Дрейера: «К чему, собственно, саксофоны в «Домашней симфонии»?» Были, следовательно, и инакомыслящие. Однако официальная борьба вокруг Штрауса развертывалась на совсем другой платформе, там спорили не о духе его музыки, а о «какофонии» и тому подобных внешних явлениях. Там шла речь об одежде, а не о теле.

Публика популярных концертов, генеральных репетиций и абонементных концертов являлась по большей части одним и тем же музыкальным обществом, только выступавшим в трех различных аспектах: в виде средних, интеллектуальных и задающих тон кругов. Различия покоились в меньшей степени на составе публики, нежели на ее поведении, и это в высокой мере обуславливалось внешними факторами. Один и тот же слушатель держался по-разному, поскольку концерты носили различный общественный отпечаток, он был совсем другим человеком в будничном костюме, в сюртуке и в смокинге. Генеральные репетиции — нечто совершенно иное, нежели популярные концерты, — говорила мне кассирша, и при этом она имела в виду не только качество исполнения. Средний слой переживал музыку спонтанно, интеллектуальный

круг — индивидуально и критически, задающий тон круг — с наслаждением, большинство слушателей всегда присоединялось к уверенно державшимся завсегдатаям данных концертов.

Концерты характеризовали определенный класс, и посетители вели себя соответственно своей классовой принадлежности. Музыка оставалась, конечно, той же самой, кроме современной, которая полностью была рассчитана на задающий тон круг. Мы не знали интеллектуальной новой музыки, музыки среднего сословия, не говоря уже о пролетарской. Поэтому судьба современных произведений решалась на концертах для высшего света, сколько бы ни вели дискуссий люди интеллектуального круга. Высший класс хотел слушать то, что ему подходило, а это был прежде всего сенсационный, сибаритствующий, чрезмерно орнаментированный Рихард Штраус. Но поскольку заветным стремлением большинства «среднего слоя» и «интеллектуалов» было принадлежать к задающему тон состоятельному кругу, его суждения становились общепризнанными, и тем самым внешне унифицировалась позиция всех трех классов. То же самое можно, пожалуй, сказать и о стиле исполнения.

Коротко я хотел бы остановиться на отдельных концертах Филармонического оркестра. Знаменитые дирижеры и солисты, германские и зарубежные, не упускали случая показаться в Берлине. И когда речь шла о таких людях, как д'Альбер, Ламон, Тереза Каррено, Марто или Вексей, то их выступления полностью уподоблялись большим абонементным концертам. Если же перед публикой выступали молодые дирижеры, надеявшиеся упрочить свою карьеру успехом в столице, то концерты оставались лишенными общественной окраски. Исключение составляли те случаи, когда исполнители оказывались достаточно сообразительными, чтобы дебютировать в Берлине с неизвестными произведениями. Тогда зал заполнялся главным образом «интеллектуалами» и специалистами. Таким образом стали известными многие вещи, которые не получили бы доступа на абонементный концерт.

Совершенно своеобразный характер носили симфонические концерты в Государственной опере. Они пользо-

вались большой и непреложной славой, но благодаря своей исключительности, своим программам, а также в связи с ловкостью Луизы Вольф, они уступали концертам филармонии, как светские события. Герман и Луиза Вольф были владельцами известной концертной дирекции. Он родился в Кельне, она в Брюнне, оба получили музыкальное образование и были высоко музыкальны. Наряду со своей деятельностью музыкального критика Вольф основал в 80-х годах концертную дирекцию, получившую мировую известность. Когда Герман умер (1902), «душой» предприятия стала его гораздо более молодая, но столь же одаренная в деловом отношении супруга. Возник род музыкальной монополии, подчинившей себе и наших наиболее значительных исполнителей. Филармонические концерты в Берлине и Гамбурге были частным предприятием Вольфов, им же были обязаны достижения берлинской музыкальной жизни, так же как и поощрение или отклонение многих отдельных музыкальных явлений, и мнение Луизы Вольф было непрекаемым. «Что сделала мадам Вольф с музыкой», — распедали повсюду.

Концерты филармонии слыли новыми, концерты Государственной капеллы традиционными. Странно, что из прекрасного здания на Унтер ден линден¹ выносилось гораздо более сухое впечатление, нежели из менее красивого зала филармонии. В Государственной опере все совершалось гораздо более чинно, торжественно и замкнуто. Трезвости впечатления содействовала также суховатая акустика оперного зала. Хотя Государственная капелла слыла оркестром более высокого класса, ее блестящее звучание при выступлении со сцены никогда не раскрывало всех своих возможностей.

Уже несколько лет спустя Рихард Штраус как-то сказал мне: «Вы узнаете, как хороша Государственная капелла, только слушая ее выступление в филармонии».

Вероятно, не только стремление к сознательному традиционализму, но и понимание акустических возможно-

¹—Одна из центральных улиц Берлина, на которой находится здание Государственной оперы.— *Прим. перев.*

стей побуждали Вейнгартнера, Мука и Штрауса исполнять в здании оперы преимущественно классическую музыку. Даже внешняя манера дирижирования, особенно у Штрауса и Мука, соответствовала этим рамкам. Обдуманная, размеренная, почти холодная точность их жестикующей составляла противоположность темпераменту Никиша. Наконец, и публика в Государственной опере была иной, нежели в филармонии.

Моя мать годами пыталась получить постоянное место на концертах в опере, но ей это не удалось. Кто хотел пойти туда на генеральную репетицию, должен был в ночь с субботы на воскресенье занимать очередь у билетной кассы, чтобы после многочасового ожидания вернуться домой, может быть, с пустыми руками. Постоянные места находились в руках семейств старых любителей музыки и большей частью передавались по наследству. Чиновничество, министерства располагали основными местами, а эта публика с заведомым недоверием относилась к музыке, авторы которой еще не успели умереть. Правда, от времени до времени исполнялись новые произведения, но это ничего не меняло в основном характере, который оставался традиционалистским, если не реакционным. Рихард Штраус, выступавший в Государственной опере, предпочитал отдавать свои берлинские премьеры Никишу.

Для меня противоположность между филармоническими концертами и симфоническими концертами в Государственной опере заключалась в том, что концерт Никиша был увлекательным музыкальным переживанием, тогда как концерт в Государственной опере, представлявший высшую степень изысканности, действовал всегда более трезво и назидательно. Там был пленен мой темперамент, здесь росло мое понимание. Я больше тяготел к Никишу, но меня безоговорочно убеждала интерпретация Штрауса. При этом для меня оставалось совершенно непостижимым то, что именно автор «Жизни героя» мог с такой изумительной чистотой передавать произведения Моцарта.

Не могу не сделать здесь еще одного общего замечания. Я не помню, чтобы в 1903—1908 годах симфоническими концертами филармонии или Государственной ка-

пеллы дирижировал кто-либо, кроме Никиша, Вейнгартнера, Штрауса или Мука. И постоянной совместной работе исключительно со столь выдающимися музыкантами эти оркестры в первую очередь были обязаны своей высокой культурой и продуктивностью.

При характеристике всех прочих концертов следует исходить из иных точек зрения, чем те, из которых я исходил до сих пор. Это обусловлено тем, что остальные концерты либо были сольными, либо, за немногими сравнительно исключениями, охватывали специальную область музыки. Концерты солистов были преимущественно единичными явлениями, и если какой-либо признанный исполнитель выступал с серией вечеров, то для всей такой серии в целом было характерно то же, что и для каждого вечера в отдельности. Существовали модные концерты, большинство которых имело весьма высокий художественный уровень. Но наряду с этим устраивалось также очень много высокохудожественных концертов, еще не удостоившихся внимания моды. Известность приобреталась музыкантами лишь постепенно, пока они не получали признания прессы и узкого круга подлинных ценителей. Но зато тогда «побывать» на их выступлении внезапно становилось неременной обязанностью каждого образованного человека. Наилучшие впечатления я сохранил от концертов, которые еще не стали «модными». Когда же это происходило, их публика лишь немногим отличалась от публики филармонических концертов.

Наиболее популярными сольными концертами были фортепьянные, так как на фортепьяно играли почти в каждой музыкальной семье. Пианисты, нередко целые классы консерватории вместе со своими преподавателями, посещали фортепьянные вечера, чтобы услышать в совершенном виде то, что они сами пытались играть, и познакомиться с достижениями, превосходившими их собственные силы. Вследствие этого фортепьянные вечера даже средних достоинств наводнялись пианистами, и билеты на них большей частью раскупались. Для многих слушателей фортепьянные вечера служили школой, для некоторых — воспоминанием, и лишь выступления выдающихся пианистов придавали концерту художест-

венное значение, безотносительное к фортепьянным способностям слушателей.

Пианисты не составляли особого общественного круга. Концерт мало известного еще пианиста характеризовался поэтому разношерстной, случайной на вид публикой, что находило выражение уже в ее одежде и поведении. Если музыкант в интересах своей карьеры хотел предстать перед общественностью, он должен был позаботиться о многочисленных контрамарках. Когда частные учителя или консерватории находили нужным выступить перед своими учениками или представить их публике, такого рода концерт хорошо посещался, но проходил в чрезвычайно домашней обстановке. В среднем концерты посещались неплохо, ибо находились друзья и знакомые, учащиеся, музицирующие и любители музыки из всех кругов, готовые послушать предлагаемую программу. Все почти средние и малые концерты имели несколько филистерский оттенок, ибо фортепьяно было инструментом музыкального среднего сословия. Но нельзя упускать из виду огромную воспитательную роль фортепьянных вечеров: в то время, когда не было еще ни радио, ни граммофонных пластинок, только они давали возможности для совершенствования пианиста-любителя, и за это я высоко их ценю. Существовала большая разница — пойти ли на фортепьянный вечер д'Альбера, чтобы получить глубокое эстетическое впечатление, или на какой-либо другой, где мало или вовсе не известный пианист предоставлял возможность послушать вещи, которые хотели узнать или закрепить в памяти. Посещение таких «малых» фортепьянных вечеров попросту дополняло собственное музицирование.

В основном то же самое можно сказать и о скрипичных, виолончельных, а также вокальных вечерах. Различия между ними по части публики обуславливались исполнителями и программой. Количественно первое место занимали, пожалуй, вокальные вечера, но в художественном отношении они заслуживали наименьшего внимания. Певческая культура стояла в общем на довольно среднем уровне, вероятно, не без влияния оперного репертуара. Культ Вагнера обеспечивал упивающемуся собственным звучанием героическому тенору значительно

больший почет, нежели прекрасно поющему лирическому тенору. Конечно, это замечание справедливо лишь в общем и целом. Такие замечательные вокалисты, как Иоганн Месшерт, Людвиг Гесс, Людвиг Вюльнер, Лула Миз-Гмейнер, Елена Герхардт и многие другие, навсегда останутся в памяти тех, кто их слышал.

В свою очередь иначе обстояло дело с камерной музыкой. Она в общем довольно редко исполнялась на концертах в Берлине. Из всего периода до 1908 года я могу припомнить в качестве первоклассных коллективов чешский струнный квартет да еще только что возникший к 1908 году квартет Клингера. Однажды я слышал также выступление Иосифа Иоахима с его квартетом. Но это явилось для меня одним из тех разочарований, которые юноша должен переживать всякий раз, когда ему встречается в преклонном возрасте и в упадке творческих сил тот художник, о таланте которого он долго грезил наяву. Одно лишь доброе старое лицо, которое я мог рассматривать совсем вблизи, осталось в моей памяти. От случая к случаю солисты больших оркестров совместными усилиями устраивали вечера камерных коллективов, но в общей картине музыкальной жизни они были едва заметны. Напротив, вечера чешского струнного квартета представляли, пожалуй, наиболее выдающееся событие музыкальной жизни. Уровень публики соответствовал при этом уровню музыкантов. Я до сих пор отчетливо вижу перед собой Адольфа фон Менцеля, который слушал с напряженным вниманием.

То, что в отношении публичного исполнения камерная музыка была в такой степени отодвинута на задний план, было очень характерно. Камерная музыка со своей сдержанностью и духовной исключительностью не отвечала растущему громогласному самодовольству и материальному благополучию того времени. Оркестр же со своим внешним блеском, напротив, импонировал тогдашнему вкусу. Он создавал основу для больших, пожалуй, даже сенсационных событий в музыкальной жизни и являлся драгоценным и редким удовольствием, так как знаменитые оркестры имелись лишь в немногих крупных городах. Тот, кто хотел их послушать, должен был издали ехать

в большой город, тогда как камерную и сольную музыку можно было услышать у себя дома, и даже прославленные исполнители совершали турне, заезжая и в небольшие города. По всем этим причинам оркестровые концерты представляли собой вершину музыкальной общественной жизни того времени.

Я довольно отчетливо помню, что хотя вообще о музыке, об оркестровых и сольных концертах или оперных спектаклях говорили почти все образованные люди, хоровая музыка и хоровые концерты упоминались крайне редко. Понимание хоровой музыки было ничтожным, едва ли не в большей мере, чем камерной. Там же, где оно существовало, оно имело особое происхождение, связанное с любительским участием в хоровом пении. В Берлине, насколько я помню, был только один профессиональный хор—соборный. Я никогда не слышал его в концертном зале, а неизменно — только в соборе, но и здесь он очень редко давал концерты. Лучше всего его было слушать во время еженедельных литургий. К сожалению, он слишком часто пел одни и те же вещи. Само собой разумеется, что на эти выступления хора ходили при тогдашних общественных условиях очень немногие. В результате культивирование хоровой музыки почти полностью было предоставлено любительским хорам. Вследствие этого деятельность хора полностью зависела от инициативы и активности его участников. Так, при каждом хоре образовывался кружок с ядром из его активных участников, состоявший из их родных, друзей и знакомых. Это относится как к крупным значительным хорам, так и к самым мелким певческим союзам. Известную роль играл при этом, конечно, и характер хоровой литературы.

Существовала разница между двумя-тремя крупными хоровыми коллективами, которым по плечу была любая художественная задача, церковными хорами и, наконец, певческими обществами; о существовании политических хоров я ничего не знал. Концерты Филармонического хора, Певческой академии и штерновского хорового союза пользовались в официальном музыкальном мире, а также в прессе не меньшим вниманием, чем большие оркестровые концерты, и все же между этими концертами лежала весьма значительная дистанция.

Публику Певческой академии я назвал бы общиной, но не частью задающего тон музыкального общества. Ежегодно Певческая академия исполняла «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну» и Рождественскую ораторию, и ежегодно многие не участвующие в хоре члены академии слушали эти произведения. Наряду с этим пользовались вниманием в первую очередь Гендель, Гайдн и Мендельсон. Община Певческой академии с бесконечной преданностью относилась к своим концертам. Я знал одного из участников ее хора, который уверял меня, что члены Певческой академии «наряду с этим» питают интерес еще лишь к культивировавшейся в академии камерной музыке; все же другие концерты они не считали, по-видимому, равным образом достойными внимания.

Широкая публика, напротив, больше тяготела к выступлениям Филармонического хора. Эту публику не слишком привлекал безыскусственный традиционализм Георга Шумана в Певческой академии, тогда как руководитель Филармонического хора, Зигфрид Окс, слыл человеком живым и почти столь же обворожительным, как Никиш. Помню исполнение под управлением Окса «Торжественной мессы», которое я должен отнести к наиболее выдающимся музыкальным вечерам того времени, но такого рода события были крайне редкими. Штерновский хоровой союз пользовался сравнительно небольшим вниманием публики. Под руководством Оскара Фрида он снова попытался завоевать признание, но еще до 1914 года распался.

Церковные хоры не играли никакой роли в официальной музыкальной жизни. Под «официальной» музыкальной жизнью я понимаю такие музыкальные явления, на которые обращала внимание пресса и о которых все и повсюду говорили. Но фактически деятельность церковных хоров в количественном и до известной степени в качественном отношении была довольно значительной. Достижения церковного хора зависели от его регента, а также от склонности к музыке и наличия голосов среди членов церковной общины. Многие вступали в церковный хор не из религиозных побуждений, а из склонности к общению и желания где-нибудь петь. Главным факто-

ром являлись при этом концерты, устраивавшиеся минимум два раза в год. К этим концертам хор готовился с такой же самоотверженностью, как члены Певческой академии к своим большим выступлениям, и концерты церковных хоров были действительно чрезвычайно многочисленны и, насколько я мог наблюдать, имели довольно высокий уровень. Интересно, сколько раз за одну зиму исполнялось в Берлине «Сотворение» («Schöpfung»), которое, кстати, в шутку часто называли «Шнёрфунг» («Schnöpfung») по имени исполнявшего его каждый год музыкального директора Шнёрфа. Для своих концертов церковные хоры прибегали главным образом к услугам оркестров расквартированных в Берлине гвардейских полков, располагавших зимой довольно хорошим симфоническим составом. Дело в том, что в этих полках отбывало воинскую повинность очень много хороших музыкантов, так что военные капельмейстеры имели возможность составлять отлично играющие оркестры.

Нередко целый ряд церковных хоров устраивал совместный концерт, выделяя для этой цели своих лучших участников. Билеты на эти концерты распределялись в кругу знакомых, реклама была ненужна, а потому и сами концерты не пользовались широкой известностью. Подобным же образом обстояло дело со смешанными или мужскими хорами, суммарно названными мной выше певческими обществами, поскольку стиль их исполнения полностью соответствовал тому культивированию слащавости или утрированности в хоровом звучании, которое мы разумеем под «Liedertafelei»¹. Конечно, такие хоровые коллективы, как берлинский «Певческий союз учителей» или «Типография», имели серьезные художественные достижения. Но несмотря на это официально они не принимались вполне всерьез. И эти хоры вместе со своими приверженцами оставались отдельными кружками.

Официальная музыкальная жизнь с ее определенным

¹ Liedertafelei — устаревшая манера пения, присущая мужским хоровым союзам, первоначально связанным с национально-освободительной борьбой немецкого народа против Наполеона I, но впоследствии, после поражения революции 1848—1849 гг., приобретшим консервативный характер. Происходит от названия основанного в 1809 году в Берлине композитором К.-Ф. Цельтером мужского хорового общества — братства «Liedertafel». — *Прим. перев.*

общественным и социально-дифференцированным характером, связанная со все усиливавшимся предпринимательством, профессиональными амбициями и т. п., широко распространенное самодеятельное домашнее музицирование и музыкальная жизнь в музыкальных обществах, хорах и певческих союзах образовывали три больших круга, три музыкальных мира, сосуществовавших друг подле друга. Я указываю на это деление, так как каждая из этих трех частей получила позднее особое развитие. И это совершенно понятно. Ибо с официальной музыкальной жизнью у многих были связаны занятие и профессия, в то время как домашнее музицирование покоилось на чисто личной любви к музыке, а певческие союзы большей частью были связаны с компанейскими склонностями или даже мировоззренческими убеждениями. Данная схема призвана лишь в общих чертах охарактеризовать ситуацию. Поэтому я пренебрегаю отдельными отклонениями, которые могли бы, пожалуй, повести к ее дальнейшей дифференциации.

Но отсюда никоим образом не следует, что не существовало единого музыкального восприятия; напротив, оно было весьма сильным. В официальной музыкальной жизни господствовало задающее тон общество, и его воззрения переносились на «неофициальное» домашнее музицирование или в союзы через множество самостоятельно существовавших связей. Единый общий характер этого музыкального общественного мнения был романтически-буржуазным, да он и не мог быть иным. Пожалуй, концерты Певческой академии под управлением Георга Шумана, а также симфонические концерты в опере несколько отклонялись от этого характера, пытаясь культивировать традиционалистский стиль. Поэтому они вместе с кругом своих слушателей слыли реакционными.

Общественный характер концертов я открыл не сегодня, я сознавал его уже тогда. Мне указала на него моя мать; ибо при всей ее любви к музыке слушание музыки было для нее также и общественным переживанием, и присутствовавшая публика встречала с ее стороны почти такое же внимание и критику, как исполняемые произведения.

Из своих воспоминаний я должен сделать вывод, что

общественный момент в опере играл гораздо меньшую роль, нежели в концерте. Это следует, по-видимому, приписать самым простым причинам: перед началом оперы других слушателей видели лишь самое короткое время, будучи по большей части заняты при этом просмотром программы; в антракте, беседуя, парами ходили по фойе, а после представления публика уже не имела значения. Во время спектакля чужие впечатления лишь случайно открываются взгляду. Внимание концентрируется на происходящем по ту сторону рампы, отделяющей сцену от публики, тогда как в концертном зале нет и речи о таком разделении, и довольно часто продаются места на самой сцене. На концерте носителями музыки выступают сами слушатели, в опере им противостоит другой мир. Поэтому средняя оперная публика была и остается иной, чем концертная, и энтузиаст концерта редко является также и энтузиастом оперы. Я очень отчетливо воспринимал эту разницу. Концерт был для меня живой действительностью, оперный же спектакль, при всем увлечении его музыкой,—только великолепным развлечением, в восприятии и оценке которого важную роль играла моя склонность к приключенчеству.

Не было, вероятно, ни одной писчебумажной лавки в предместьях, даже маленькой, где целая стена не была бы увешана фотографиями любимых артистов. И многие «молодые люди и девицы» собирали портреты, автографы и обменивались фотографиями. В музыкальных магазинах, конечно, имелись фотографии концертных львов. Но портретам героинь и героев сцены, а также генеральных музыкальных директоров отдавалось преимущество. Сегодня с сомнением качаешь головой, разглядывая эти портреты. Даже независимо от того, что многие из наиболее обожаемых певиц и певцов обладали полнотой, которая сегодня сделала бы невозможным их выступление на сцене, изображенные на портретах артисты имели невыносимо напыщенный вид. К этому прибавляется обезображивающая мода и костюмы. Невозможно себе представить, как терпели эти фигуры на сцене. Правда, время от времени про того или другого потихоньку говорили: «Такой-то нынче слишком уж растолстел». Но со всем этим мирились, если только голос был красив

или силен и обладал импонирующими низами или верхами.

Был один лирический тенор, который шепелявил и абсолютно не имел сколько-нибудь сносного ріапо, но сам голос его был очень красив. Публика смеялась, когда он в роли Наррбота пел начало «Саломей», но тем не менее восхищалась звучанием его голоса. Однако никого из певцов, в том числе Кнюпфера, Крауса, Гофмана или Эмму Дестинн, нельзя было назвать звездами первой величины. Это были почитаемые артисты, любимцы публики, довольно строго вымуштрованные дисциплиной придворного театра. Постоянно отсутствующих членов ансамбля, отвлеченных, скажем, денежными делами, не существовало, — артисты должны были довольствоваться успехом в своем театре. Не было звезд также и среди режиссеров. Их усилия нередко вызывали смех. Неуклюжесть постановки или даже искажение произведений не принимались слишком всерьез. Пожимали плечами по поводу огнедышащих драконов с мужскими ногами или монахинь в балетных юбочках и довольствовались голосами и оркестром, всей той феерией звуков, которой публика требовала от оперы. По этой причине музыкальная драма и крупномасштабная опера не только господствовали в репертуаре, но и превосходили качеством своих постановок классические и ранне-романтические оперы. Как мне помнится, произведения Вагнера исполнялись нередко четыре раза в неделю, и мой учитель-скрипач, игравший также в Государственном оркестре, жаловался на переутомление и, как он говорил, был не в состоянии после своей работы хорошо играть Моцарта. Помню также, как в связи с новой постановкой «Виндзорских проказниц» под управлением Рихарда Штрауса я с радостью заметил, что не всегда же должен идти Вагнер. Это «открытие» и различные сопоставления привели меня вскоре к выводу, что общий стиль спектаклей был грубо театральным, однако сам я не мог не поддаться воздействию звуковой феерии.

Достойные внимания достижения наших больших немецких оперных оркестров в Берлине, Дрездене, Вене являлись прежде всего результатом оркестрового воспитания и оркестровой дисциплины. Уже отбор оркест-

рантов из большого числа соискателей проводился со всей тщательностью, и музыкант, не обладающий по-настоящему хорошим инструментом, не мог надеяться быть принятым в оркестр. Мой учитель-скрипач отдал однажды свой инструмент в ремонт и поэтому играл в одном из концертов на моей плохой школьной скрипке. Случайно это заметил сидевший рядом с ним придворный музыкант, и мой учитель получил предупреждение, что если он еще раз явится с плохим инструментом, то это будет иметь серьезные последствия.

Выдержав приемный экзамен, поступающий в оркестр целыми годами играл затем в качестве вспомогательного оркестранта, и рядом с ним за пультом постоянно сидел старший придворный музыкант, который должен был наблюдать за младшим коллегой. Внешняя дисциплина во многих отношениях была, возможно, чрезмерно прусской, но она создавала коллектив, способный к высшим художественным достижениям, величие которых в отдельных случаях можно понять, если учесть, что оркестром дирижировали преимущественно Штраус, Мук или Блех. Правда, Рихард Штраус от времени до времени получал длительный творческий отпуск; зато Мук и Блех постоянно находились в Берлине. Интендант должен был защищать «аморального» Рихарда Штрауса и еврея Лео Блеха от дурацких нападок двора. Вильгельм II не стеснялся вмешиваться даже в детали. Однажды во время репетиции «Коппелии» он со своей свитой неожиданно появился в партере, остановился за спиной дирижера Шлаара и прислушался. Через некоторое время кайзер взял у него палочку и продемонстрировал, как, по его мнению, следовало дирижировать. И когда Шлаар верноподданнейше воспроизвел его жест, его величество стало пританцовывать на месте в сопровождении всей свиты. Мой учитель-скрипач описал мне эту «потрясающую» ситуацию, и я рассказываю этот эпизод, чтобы охарактеризовать «интересы его величества».

Билеты в оперу на Унтер ден линден каждый вечер полностью раскупались. Понятно поэтому, что то и дело обсуждались планы сооружения новых оперных зданий. Наряду с любовью публики к опере приходилось считаться также с тем, что существовавшая Государственная опе-

ра недостаточно культивировала популярные оперы более легкого характера. Однако при всем этом не принимали во внимание социальные факторы. Для очень многих прелесть заключалась не столько в том, чтобы послушать оперу, сколько в том, чтобы пойти в Королевский оперный театр; побывать там считалось событием, о котором стоило поговорить и которое окупало долгую поездку и чрезмерные расходы. С этим не могло, конечно, пойти в сравнение посещение нового оперного театра, достоинства которого еще не были признаны. Таковы должны были быть причины, по которым театр Запада и театр Валгаллы близ Розентальских ворот не смогли долго просуществовать, хотя представления там были отнюдь не плохи. В театре Запада я слушал «Вольного стрелка», «Марту», «Почтальона из Лонжюмо» и, кажется, одну оперу Вольфа-Феррари.

Совершенно иной была участь Комической оперы под управлением Ганса Грегора. Первая же его постановка — «Сказки Гофмана» — имела такой успех, что, как и в Королевской опере, над ^{ле} было стоять в очереди у предварительной кассы в ночь с субботы на воскресенье, чтобы получить возможность купить билет. Этот успех был обязан прежде всего продуманной высокохудожественной режиссуре Грегора и ряду отличных исполнителей. Здание театра, построенное на Вейдендамском мосту в стиле «югенд»¹, считалось всеми псевдохудожественным и безвкусным, оркестр был неплох, но не шел ни в какое сравнение с оркестром государственной оперы. Однако певцы были настоящими артистами, действительно игравшими свои роли и больше певшими, чем только показывавшими «красоту своих голосов». Впечатление от постановок Грегора было сравнимо с впечатлением от творчества Рейнгардта, и Королевская опера подверглась суровой критике с новой эстетической точки зрения. Впечатление, производимое Комической оперой, еще более усилилось с новыми спектаклями.

¹ Модернистский декоративный стиль в немецком прикладном и изобразительном искусстве и архитектуре 1895—1905 годов, получивший название от выходявшего с 1896 года в Мюнхене художественного журнала. — *Прим. перев.*

Грегор не боялся экспериментов. Так, я помню инсценировку «Осуждения Фауста» Берлиоза. Сенсационный успех имела «Долина» («Tiefland») ¹.

Характерным для публики было то, что другие спектакли, например «Кармен», принесли театру значительно меньший успех. По моим воспоминаниям, постановка «Кармен» в Комической опере была много лучше, чем в Королевской, гораздо более соответствуя самому произведению. Но оркестр, большие голоса и кордебалет Королевской оперы пользовались большей симпатией средней публики. Перед нами деятельность Грегора впервые раскрыла новые художественные возможности оперы. Характерно, что примерно через шесть лет Грегор должен был по экономическим причинам прекратить свою деятельность. Музыкальная публика недостаточно созрела для нее. Лишь через сорок лет Ганс Грегор обрел, на мой взгляд, духовного наследника в лице Фельзенштейна.

Читатели будут, вероятно, упрекать меня за то, что я не остановился подробнее на художественном уровне, содержании программ и т. п. Но я не в состоянии сделать это, поскольку достаточно уверенного суждения у меня тогда еще не было, а свои представления и ощущения того времени я не могу воспроизвести с достаточной точностью. Для меня почти каждый концерт был большим положительным событием, потому что я довольно часто впервые слушал всю программу, и если не понимал отдельных произведений, не мог воспринять их, то меня все равно увлекало музыкальное и общее переживание. Ибо тогда не существовало еще той трезвости, с которой сегодня нередко слушают музыку в концертном зале. Каждый чувствовал себя неотъемлемой частицей публики.

Поэтому ощущение художественной атмосферы имело для меня столь же большое значение, как и впечатление от тех произведений, которые уже тогда были доступны моему пониманию. Я не указал в связи с этим на многие детали тогдашней концертной жизни, как, например, основание Моцартовского хора, и на

¹ Модернистская опера д'Альбера.

многие имена, например на имя Резничека, который дирижировал концертами камерного оркестра. Обстоятельная история того времени не является моей темой. Но, говоря о музыкальной ситуации, нельзя все же не коснуться легкой музыки.

Об оперетте я мало что могу сказать; она лишь эпизодически пользовалась вниманием, пока произведения Легара, Фаля, Линке возбуждали интерес, и целые серии их представлений шли с сенсационным успехом. Их мелодии вытесняли довольно примитивную до этого уличную песенку. Опереточная мелодия проникала в широкие массы публики не в последнюю очередь благодаря основанию многочисленных музыкальных кафе. В эти годы повсеместно сделалась модной игра эстрадных оркестров, и мне вспоминаются многочисленные жалобы на то, что в кафе стало невозможно спокойно беседовать. Открытие универсальных магазинов с их дешевой роскошью имело следствием то, что и в музыкальных кафе собиралась теперь публика дешевой элегантности и дешевых вкусов. Все же надо сказать, что уровень исполнявшейся легкой музыки оставался еще вполне сносным, и по-настоящему хорошие музыкальные пьесы не были редкостью в программах. Играли главным образом на фортепьяно в сочетании со струнными инструментами, иногда к этому добавлялся еще какой-нибудь деревянный духовой инструмент. Когда же здесь и там слышались звуки фисгармонии, мы воспринимали это как странность; общее мнение было таково, что этот инструмент подходит для духовной музыки, но не для кафе.

На подобном же уровне проходили многие концерты, устраиваемые главным образом в залах и садах военными оркестрами. Насколько я помню, тогда еще не существовало слова «шлагер» (Schlager); мне кажется, что оно появилось лишь около 1910 года. Если я и ошибаюсь, то все же характер ситуации был именно таков. Могу также сказать, что до 1908 года на улице слышалось почти столько же мелодий Верди и других оперных композиторов, как и Легара или Пауля Линке. Шарманки по большей части также играли эти мелодии. Отчетливо помню об одной шарманке с попури из «Марты».

Линке одерживал триумфы особенно в театрах Аполлон и Метрополь. Но музыка не играла там главной роли, и в ревю то и дело включались злободневные события. Эти интермедии были у всех на устах. Ревю в Метрополь-театре сохраняло на протяжении сезона только свою основу, отдельные же маленькие сцены менялись каждые четыре недели. Когда, например, Ольденбург-Янушау заявил в рейхстаге, что он с удовольствием приказал бы лейтенанту с десятью солдатами очистить его, на сцене Метрополь-театра немедленно появился Джампетро в роли пресловутого лейтенанта с десятком солдат. В другой раз, в пародии «Шантеклэр», он держал речь, которую можно было понять только как карикатуру на недавнее выступление кайзера. Мелодии Легара и Линке стали в конце концов больше всего напеваться и насвистываться на улицах. Тогда они не были еще так затасканы, как нынче. Ведь именно частое повторение мелодии делает ее банальной, и даже «Светлячок» должен был звучать, вероятно, несколько самобытнее, чем нам кажется сегодня. Того наплыва псевдохудожественности и пошлости, который нам пришлось пережить впоследствии, тогда еще не было. Массовый музыкальный вкус был еще относительно неиспорченным. Музыкальное делячество в крупном масштабе, несущее главную ответственность за позорное извращение вкуса, началось позже.

Музыка была вне конкуренции. Она была важна для каждого, хотел ли он получить художественное переживание или просто доставить себе удовольствие. Театры, музеи, научные доклады имели высокое значение, но отнюдь не за счет общераспространенного, хотя и выступавшего в разной мере и в различных формах пристрастия к музыке. Шестьдесят—семьдесят тысяч зрителей, собирающиеся нынче по воскресеньям на футбольный матч, отправлялись тогда на концерт или еще куда-либо, где музыка занимала главное место. Хотя летом многие посещали ипподром, в целом спорт также не мог конкурировать с музыкой. А музыка была постоянно связана с общественной жизнью.

Из всего описанного мною чрезвычайно много я видел и слышал сам. Таким образом получилось, что я го-

раздо больше изучал фортепьянную литературу посредством слушания, чем посредством собственной игры. Это имело свои недостатки, так как мешало мне за фортепьяно любознательно относиться к разучиваемому произведению, усиливая мою антипатию к упражнению. Моя симпатия к инструменту также становилась все меньше по мере того, как я слушал новые и новые оркестровые концерты, и звучание оркестра постоянно мерещилось мне. Четырнадцать лет я хорошо играл фортепьянный концерт g-moll Мендельсона, а тремя годами позже едва осилил трехголосные инвенции Баха. Звук скрипки я любил настолько, что постарался овладеть партией второй скрипки или альты в одном квартете полегче. Мой учитель по скрипке, увидев мой интерес к камерной музыке, сумел использовать его как «приманку».

Стремление все время узнавать новое распространялось не только на музыку, но и на научную область. Нас побуждали к этому в школе многие преподававшие там превосходные учителя. В моей школе, реальном училище, господствовал поразительно свободный для того времени тон. Конечно, и мы основательно познакомились с вильгельмовским ура-патриотизмом, причем не только в официальных случаях, но и на уроках некоторых учителей. Но большинство учителей, по крайней мере три последних года, отнюдь не воздерживалось от критики существующих условий, и многие рассуждения, слышанные нами на уроках литературы и церковной истории, едва ли соответствовали министерским предписаниям. Вдобавок к этому многие из наших учителей чувствовали себя не педагогами, а учеными, смотревшими на свою должность лишь как на источник существования. Эти люди не очень заботились о том, чтобы сообщить нам побольше знаний. Они преподавали свой предмет так, словно имели перед собой студентов, а не школьников. Один из них целый семестр читал лекции, а затем устраивал экзамен; для такого метода мы, разумеется, еще не годились.

Нас больше побуждали к знанию, чем учили, то есть, я, например, много занимался по предметам, возбуждавшим мою любознательность, и совершенно не занимался по другим. Но там, где я испытывал такого ро-

да побуждения, я хотел знать все больше и больше и работал в нескольких областях с настоящим интересом.

Эта воля к знанию создала мне репутацию смышленного малого, и все учителя как в школе, так и по музыке больше спорили со мной или рассказывали, нежели воспитывали и обучали строго по специальности. Это заложило основу для многосторонних интересов, но также и для полной распыленности, хотя я был тогда господином, которому не исполнилось еще и четырнадцати лет. Понятно, таким образом, что влияние обоих моих учителей музыки, Дрейера и Реске, сказывалось преимущественно в общекультурном и художественном смысле. Не один урок скрипичной музыки проходил без игры, в дебатах об отдельных произведениях или композиторах.

У Дрейера я еще сделал некоторые успехи, пока в возрасте шестнадцати лет не слег с серьезным плевритом. Последствием болезни было очередное решение о том, что мальчик не должен переутомляться. И я с избытком воспользовался этим, чтобы обратиться к тому, что меня интересовало. По сути дела, с этого времени и до двадцати лет мое развитие обуславливалось собственным моим произволом, а не планомерным воспитанием. Я так поздно окончил школу потому, что по причине болезненности пошел учиться лишь семи лет и из-за недостатка интереса к учебе дважды оставался на второе полугодие. Единственным, что еще прямо служило моему дальнейшему воспитанию после выздоровления от плеврита, было участие в хоре и связанное с этим влияние Арнольда Дрейера.

Наш старый домашний врач настоятельно советовал мне в интересах укрепления моих легких заняться пением. У меня был замечательно хороший голос, и пение доставляло мне радость. И вот Дрейер предложил мне, помимо школьного хора, где я считался «героическим тенором и ведущим музыкантом», петь также в его церковном хоре.

Наш школьный хор по своему уровню был лучше среднего, ибо Дрейер был достаточно честолюбив, чтобы не только навязывать ему патриотические песни и страшно скучные для нас мотеты Грауна, но и ставить перед ним более серьезные задачи: мы пели Баха, Генделя,

Мендельсона. Для школьного хора это было замечательно, поскольку музыкальное воспитание в школах было крайне скудным. Начиная примерно с девяти лет (первый класс средней школы), мы два часа в неделю занимались у преподавателя пения. Урок пения состоял из того, что мы на один и лишь в редких случаях на два голоса разучивали народные и довольно много патристических песен. Нам преподавали нотную грамоту, а также гаммы, тональности, интервалы с тем, чтобы мы могли петь с листа по имевшимся в школе песенникам. Но в подлинном смысле слова этого никогда не делалось, ибо не проводилось упражнений ни на слух, ни на интервалы, так что о сколько-нибудь уверенном пении с листа не могло быть и речи.

Учитель пения заставлял нас заучивать мелодии, в данном случае и для второго голоса, затем за мелодией следили по книге. Песен ввиду этого пелось очень мало. Даже после отсева лишенных музыкального слуха класс довольно долго разучивал песню. По правилам не поющие учащиеся должны были слушать пение, но так же, как на уроках гимнастики, изобретались всевозможные предлоги, чтобы не присутствовать на уроке. Повсеместно преподаванию пения и гимнастики придавалось так мало значения, что учителя весьма великодушно относились к пропуску уроков. Дезертирство с уроков пения ограничивалось только требованием, чтобы школьный хор располагал достаточным числом сопрано и альтов. Кто мало-мальски подходил и был избран для школьного хора, обязан был петь в нем.

С началом ломки голоса обучение школьника пению прекращалось. Спустя несколько лет проверялось, не может ли он снова в качестве тенора или баса петь в школьном хоре, куда в соответствующем случае его опять принимали. Занятия хора проводились два раза в неделю после пяти часов школьных занятий, и можно себе представить, какими усталыми были мы зачастую на этом шестом уроке, особенно летом, с двенадцати до часа дня. И на этих уроках никогда не проводилось планомерных бесед о музыке, а только разучивались хоры, причем в той же форме, что и в младших классах. Дрейер пользовался у нас особым уважением, потому что он

от случая к случаю рассказывал нам по какому-нибудь поводу о том или другом композиторе. Затем он пел нам своим тщательно обработанным голосом балладу Лёве или одну из песен Шуберта, но это случалось редко, и его пояснения звучали почти как извинения.

Во всяком случае, за все школьные годы мы ничего не узнали о музыке и ее культурном значении. Ежегодно в школе устраивались два концерта с музыкой и декламацией. Если находился музыкально одаренный ученик, то исполнялась и инструментальная пьеса. Однажды я играл вместе со значительно более младшим Робертом Лахманом сонату для скрипки. Он стал впоследствии выдающимся музыковедом, особенно много занимавшимся восточной музыкой. Только благодаря инициативе Дрейера наши школьные концерты превосходили средний уровень. Больше, чем он сделал, Дрейер, вероятно, не мог сделать при безразличии к музыке школьных властей. Поэтому вокально одаренных и интересующихся музыкой учеников он вовлекал в свой церковный хор. С этим хором он устраивал каждый год целую серию церковных концертов, а также два-три выступления с ораториями или смешанной программой в одном из больших залов. При этом я со многим знакомился на практике—с музыкой Гайдна, Генделя, Баха, Шумана, и так как Дрейер отдавал концертам всю свою любовь, он привлек меня к участию в своих собственных занятиях. Избегая повторений, он всегда разучивал что-то новое, и я стоял возле него не только во время концерта, но и в часы подготовки, когда он разучивал пьесу для органа Регера. Я был с ним, когда он делал пометки в партитуре, обдумывал сокращения, когда он проводил первые репетиции с оркестром. Он беседовал со мной о разнице стилей и снова и снова убеждал меня не соблазняться новой музыкой, какой бы интересной она ни была: Бах и Гендель более велики, чем все другие.

Так получилось, что у меня в конце концов возникло желание изучить гармонию, чтобы еще лучше понимать музыкальные произведения. Я осуществил свой замысел, и эта работа осталась, вероятно, единственной последовательно проведенной за всю пору моего учени-

чества. Разумеется, в мои руки попал не новый учебник, а Бусслер, но тем не менее отныне я начал видеть музыку в новой перспективе.

Я различаю музыкальность и понимание музыки. Музыкального человека музыка трогает, она нравится или не нравится ему. Он инстинктивно чувствует ее сущность и очень глубоко воспринимает ее эмоциональность и устремленность. Если он активен, он становится музыкантом. Музыкальность отнюдь не обязательно поверхностна, она может быть и очень глубокой. Нередко она связана с отличной памятью, со способностью быстро схватывать, что часто называют хорошим слухом. В самом деле, музыкальный человек большей частью удерживает в памяти мелодию и динамику, то есть такие стороны музыки, которые больше всего говорят воле и чувству. Звук музыки захватывает его, пленяя особой красотой, волнуя или даже ошеломляя. Музыкальный человек «весь отдается музыке», «растворяется в ней», «прекрасное» ослепляет его.

Для понимающего музыку на переднем плане стоят другие ее стороны: ему музыка должна «что-то говорить», он слушает музыку в первую очередь как речь, что-то сообщающую ему. Сущность высказываемого в музыке, молниеносная ассоциация, музыкальная мысль, развитие, разработка, обрамление, завершение — вот что его пленяет. Я не говорю, что содержание важнее для понимающего музыку, нежели для музыкального человека; ибо содержание выражается как в функциях, полных значения для музыкального человека, так и во всяких других. Поясню свою мысль таким сравнением: для музыкального человека «одежда», формы внешнего проявления значат гораздо больше, чем для понимающего музыку, для которого, в конце концов, прекрасная одежда не имеет никакого значения, если ему ничего не говорит содержание пьесы.

Я не без задней мысли изложил здесь столь подробно свое мнение. Мне думается, что сегодня, когда мы предъявляем к музыке новые требования, настаиваем на новом, понятном музыкальном языке, следует очень считаться с этим различием, — ниже я остановлюсь на этом подробнее. Но я прошу не понять мою мысль так,

что каждый любитель музыки или музыкален, или понимает музыку; я скорее того мнения, что наши лучшие музыканты обладают тем и другим в равной мере. Но что эти два противоположных типа действительно существуют, видно на примере моих родителей.

Моя мать была необычайно музыкальна, и ее любовь к музыке охватывала широкие области, — отцу нравилось гораздо меньше произведений, но он зато знал, что они значат. Я думаю, что в то время, о котором я говорю, во мне начало развиваться понимание музыки, тогда как до этого я был, пожалуй, только музыкален. Явилось ли желание изучать гармонию следствием первоначального понимания или, наоборот, изучение теории обострило мое внимание к «скелету» музыкального произведения, я не могу сказать. Но я определенно начал слушать музыку совсем по-иному, чем до сих пор.

Миновало время, когда я приходил домой, например после симфонии Брукнера, совершенно ошеломленным и счастливым — и тем не менее не зная, что же я такое услышал. Полностью изменился и мой музыкальный вкус. Я стал в известном отношении рассудительнее и, не понимая еще более тонких нюансов, отверг многое из того, что прежде меня восхищало. Я стал резко отрицательно относиться к Верди, Вагнеру, а также к Шуберту и Мендельсону, но зато начал понимать Баха и Генделя. Моцарт и Бетховен остались неприкосновенными: я слишком сросся с их музыкой. Перелом, по всей вероятности, был тесно связан с воспитательным воздействием обоих моих учителей, церковного и камерного музыкантов. И то, что Дрейер с самого начала изучения мной гармонии уделял внимание правильному голосоведению, заложило основу моей любви к полифонии. Дошло до того, что я, как мне показалось, открыл различие между «глупой» и «умной» музыкой и отверг все, что считал тогда «глупой» музыкой.

Мое пристрастие к теоретическим занятиям имело еще одну причину. Примерно в возрасте двенадцатитринадцати лет я сделал первые попытки сочинять музыку, которых, как до сих пор помню, ужасно стыдился. Помню, как однажды, простудившись, я должен был сидеть дома, и какое-то чувство побудило меня запи-

сать то, что я импровизировал. Я никому этого не показывал. Некоторое время спустя я вошел как-то в комнату, когда мать читала журнал; заметив меня, она сказала: «Послушай, какое прекрасное стихотворение» — и прочитала его вслух. Я думаю, стихотворение не столько понравилось матери, сколько, по ее предположению, должно было понравиться мне. Когда я через несколько дней остался один, то написал на эти слова музыку, быть может для того, чтобы так, понятным для матери образом, раскрыть, наконец, перед ней тайну моей предыдущей композиции. Тем самым я преодолел свое смущение и стал время от времени писать песни. Одну из них случайно обнаружил мой учитель по скрипке и, к моему изумлению, принял ее всерьез. Однако он настаивал на том, чтобы я прекратил такого рода дилетантские попытки и вновь принялся за композицию только тогда, когда несколько изучу теорию. Болезнь, переутомление всякой всячиной и не в последнюю очередь все более жаркие споры из-за музыки с отцом помешали сколько-нибудь серьезной работе в этом направлении, пока не произошло нечто неожиданное.

Чем старше я становился и чем больше занимался музыкой, тем более горячие столкновения имел я с отцом. Мать часто принимала мою сторону, дело дошло до нескончаемых ссор в нашей семье, которые стали невыносимыми и тяжело отражались на каждом из нас. После одной особенно тяжелой ссоры мать в отчаянии написала своему отцу в Рим, и дедушка прислал весьма энергичный ответ. Он заявил, что расхождения во мнениях насчет моей будущей профессии не должны привести к полному отчуждению между моими родителями и мной, и настаивал на том, чтобы в качестве арбитра был приглашен посторонний. Для этой цели он рекомендовал своего старого друга Роберта Радеке.

Почти одновременно с письмом дедушки пришла открытка от Радеке, который был непосредственно информирован дедушкой и приглашал меня к себе. Мне было тогда шестнадцать лет. Радеке принял меня и мать весьма любезно, прослушал в моем исполнении первую часть фортепьянного концерта Моцарта, затем спрашивал и экзаменовал меня еще некоторое время, пока не

высказал суждения, что я, по его мнению, должен стать музыкантом. Он рекомендовал мне по окончании второй ступени оставить школу и по возможности скорее поступить в высшую музыкальную школу. Он заявил, что дальнейшее пребывание в школе для музыканта не обязательно; прежде всего следовало позаботиться об основательной практической подготовке и не загружать меня другими предметами. Если у меня есть стремление к продолжению общего образования, то этими предметами я могу овладеть попутно, но музыкант должен быть в первую очередь музыкантом и никем другим.

Отец не согласился с этим третейским приговором. Он заявил, что даст свое согласие на то, чтобы я получил высшее музыкальное образование только в том случае, если я окончу среднюю школу. Отец не питал никакого доверия к профессии музыканта, он считал также возможным, что в более зрелом возрасте я переменею свое намерение, и полагал, что завершённое среднее образование позволит мне более свободно выбрать себе профессию. Но, кроме того, он заявил мне также, что, по его убеждению, художник должен обладать возможно лучшим образованием, что он, в противоположность Радеке, является противником исключительного и одностороннего музицирования, и сказал мне, что в таком случае я стану чем-то вроде сапожника. Он отнюдь не такого уж низкого мнения о ремесленниках, но еще более высокого о художниках, а при всем том его не оставляет мысль, что позднее я решу по-другому, и в конце концов он ощущает слишком большую ответственность за меня. Мой отец был прав и настоял на своем, хотя все остальные пытались заставить его изменить точку зрения.

Следующей зимой произошел новый инцидент. Мной овладела честолюбивая мысль написать что-нибудь для оркестра. При своих многочисленных посещениях концертов я все время следил за музыкой по партитуре, и когда мы однажды исполняли в хоровом концерте у Дрейера одну довольно посредственную вещь, я вообразил себе, что мог бы сочинить что-либо, по крайней мере, не хуже этого. Я разыскал стихотворение Адольфа Хольста, которое произвело на меня сильное впечат-

ление своей неистовой экзальтированной романтикой, и написал на него музыку для тенора соло и оркестра. Просматривая мой опус, Дрейер довольно неодобрительно качал головой, но затем заявил мне, что словесное обсуждение мало целесообразно и что он позаботится о том, чтобы я смог услышать свою пьесу. Он поговорил с капельмейстером Шрадером из четвертого гвардейского полка, и тот изъявил готовность выписать голоса и проиграть пьесу на одной из репетиций, так как мой отец, конечно, никогда не дал бы денег на такой эксперимент.

В одно прекрасное утро мои родители, Дрейер, двое друзей и я отправились на репетицию. Шрадер проиграл длившуюся около двенадцати минут пьесу, прорепетировал пару мест, затем сыграл ее еще раз и позвал, наконец, меня к своему дирижерскому пульту. Здесь он тихо шепнул мне: «Возьмите-ка себя в руки и дирижируйте сами. Если не получится, прервем, и я продолжу». Хорошо помню, как я дрожал от страха. Но он помог мне подняться на пьедестал, сунул в руку дирижерскую палочку и что-то громко сказал. В то же мгновение мной овладел страшный испуг, ибо весь оркестр, как один человек, по-военному встал со своих мест и щелкнул каблуками; Шрадер представил меня, и путь к отступлению был отрезан. Я взглянул еще раз в тот угол, где сидели мои близкие, и заметил, что Дрейер приветливо кивает мне и что возле него стоит маленький толстый человечек, которого я прежде не видел.

Затем я начал дирижировать и дирижировал без перерыва. Я был награжден аплодисментами, и маленький толстый человек закричал, что он хочет послушать пьесу еще раз. Тут я осмелел, и, дирижируя, даже пропел сольную партию. Моя мать была тронута, отец горд и в то же время смущен, а маленький толстый человек ужасно мил. Он попросил партитуру и подробно обсудил со мной пару мест в ней. Это был Пауль Линке. Дрейер критическим тоном сказал мне, что на его вкус моя пьеса — отвратительное сочинение, но что она является подтверждением моего дарования и, кроме

того, доказательством моей способности инструментовать. Этот эпизод, естественно, укрепил меня в моем стремлении к музыке.

Наконец для меня, как для старшего школьника, наступило время, имевшее чрезвычайно большое значение для моего дальнейшего развития. Я переболел довольно сильным бронхиальным катаром и плевритом и на четверть года был отправлен на лечение в Тодтмоос. Там я познакомился со многими очень образованными и очень музыкальными людьми, проявившими ко мне большой интерес. Прежде всего это был психиатр из Франкфурта-на-Майне, который в процедурном зале поставил свой стул возле моего, чтобы беседовать со мной во время долгих процедур. Он познакомил меня со многими вещами, прежде всего с новейшей литературой, и говорил так, как еще никто со мной не разговаривал. Когда миновали эти три месяца, я стал гораздо зрелее духовно. В свою очередь это имело то последствие, что в последний год обучения в школе я занимался совершенно иначе, чем до сих пор. Я получил первое представление о научном и объективном подходе к действительности. Правда, я по-прежнему ограничивался сферой своих интересов, так что по одним предметам занимался очень много, в других же оставался совершенно невеждой. Удивительнее всего было то, что учителя полностью соглашались с этим, «потому что я же ведь хотел стать музыкантом».

Я рассказал эти три эпизода потому, что каждый из них представляется мне типичным с точки зрения воспитания. Важнейшая проблема, как мне кажется, кроется в расхождении мнений между Радеке и моим отцом. Конечно, музыкант, как и всякий другой человек, должен овладеть своим ремеслом с максимальным совершенством. Но что на этом основании считают ненужным и запускают, если только имеют дарование, всякое более широкое образование, я считаю неправильным. Правильное воспитание нового поколения останется, вероятно, всегда сложной проблемой, разрешимой в большинстве случаев только в индивидуальном порядке. Ценность практического опыта очевидна. Каждый молодой композитор должен прежде всего услышать

свои сочинения, это научит его большему, чем любая дискуссия. Но решающее значение я придаю общему образованию и общению со значительно более старшими друзьями, не являющимися родителями или воспитателями. По моему убеждению, каждый пожилой человек должен чувствовать себя обязанным поддерживать такую дружбу с молодыми людьми — он и сам немало почерпнет из нее.

В последующие годы мой отец постепенно пришел к убеждению, что я не брошу музыку, и перестал, наконец, пытаться прямо переубедить меня. Но, несмотря на это, дело доходило до ссор, которые принимали тем более острые формы, что он был ожесточен ходом событий. Отец был настолько привязан к фирме, что считал дело своей жизни более или менее напрасным, если единственный сын не продолжит его. Темпераментный и вспыльчивый, он не желал спустить этого ни матери, ни мне. Ссоры в нашем доме приняли столь мучительный характер, что у меня рано созрело решение оставить Берлин после окончания средней школы.

Но теперь, когда дело зашло так далеко, я очутился в довольно странном и неопределенном положении: я не знал толком, кем хочу быть. Я был убежден, что должен иметь постоянную профессию музыканта, но какую именно — это было для меня совершенно неясно. Стать пианистом или скрипачом я не собирался, так как сознавал свою неспособность к этому. Напротив, благодаря своему хорошему голосу и радости, которую доставляло мне пение, я был близок к мысли сделаться певцом. Однако больше всего обсуждалась профессия дирижера. Дрейер также высказывал интерес к продолжению моего учения, и когда в одном случайном разговоре с Артуром Эгиди он упомянул о моем желании уехать в Мюнхен, Эгиди дал мне рекомендацию к Паулю Приллю. Прилль, самый старший из трех братьев, известных как отличные музыканты, имел позади довольно успешную деятельность в качестве театрального дирижера. Но в Берлине в последние годы он не был очень признанным концертным дирижером и решил принять приглашение на должность постоянного капельмейстера нового мюнхенского оркестра концертно-

го объединения, образовавшегося из оркестра Каима. Эгиди, по-видимому, полностью разгадал мои слабости, а именно то, что знал я довольно много, а умел мало, и почувствовал, что мне нужен учитель не только очень опытный, но и весьма энергичный. То, что, кроме того, я должен был посещать университет, отвечало не только моему желанию, но и желанию моего отца. Требуя от меня сдачи докторского экзамена, он воздвигал новое препятствие на моем пути. При этом он хотел еще больше увеличить мои возможности в выборе профессии. Я был абсолютно на все согласен; самым главным для меня было уехать из Берлина и получить возможность заниматься музыкой и науками. В том, насколько велика была моя разбросанность и насколько плохи вместе с этим виды на профессию, я отдавал себе довольно слабый отчет. Я успел «проглотить» множество разнообразных познаний и, не переварив их, хотел узнавать еще и еще больше. Я вырос без всякого плана и являл собой продукт бессистемного воспитания.

1908—1914 годы

В Мюнхене я тотчас же разыскал Пауля Прилля. Приллю настолько было присуще чувство ответственности, что свое мнение он высказал лишь через некоторое время. Оно было таково, что я обладаю достаточными способностями, чтобы в скором времени найти капельмейстерский ангажемент. Но необходимой предпосылкой для этого он считал хорошую игру на фортепьяно, прежде всего потому, что слишком много дирижеров искало места, и только музыкант, являющийся искусным пианистом, свободно читающий партитуры и способный выступать в концертах в качестве безупречного аккомпаниатора и камерного исполнителя, мог надеяться на сколько-нибудь приличный ангажемент. Прилль был не слишком рад тому, что я одновременно хотел заниматься в университете, опасаясь сопряженного с этим отвлечения от занятий музыкой и потери времени. Но услышав, что учение в университете продлится три года, он стал придавать этому обстоятельству меньше значения, так как решил, что за это время у меня будет более чем достаточно возможностей для приобретения требуемого им мастерства. Намерение учиться пению он, наоборот, очень одобрял. Он вовсе не имел в виду, что я стану певцом, но считал весьма ценными для дирижера способности и опыт также и в этой области. Таким образом был составлен довольно ясный план занятий. Однако я его не выпол-

нил, виною чему прежде всего был я сам, а также обстоятельства того времени и — позднее — вмешательство моего отца.

Приль разрешил мне каждое утро присутствовать на репетициях оркестра. Он сажал меня по очереди подле всех пультов оркестра, и музыканты держались в достаточной степени по-товарищески, чтобы терпеть это. Они все были очень любезны ко мне, показывали мне свои инструменты, и за один год, на протяжении которого я почти ежедневно мог бывать в оркестре, я научился очень многому из концертной практики, для чего при иных условиях никогда не представилось бы возможности. Приль, по-видимому, воображал, что остаток дня, прежде чем вечером опять отправиться на концерт или в оперу, я буду проводить за фортепьяно, но я этого не делал. Оркестр настолько захватывал меня, что я не мог отказаться от присутствия на репетициях, но тогда к полудню я уставал от музыки и стремился к перемене впечатлений, бежал в университет или в мюнхенские музеи; я начал также много читать.

У меня не было знакомств, кроме повседневных встреч с одним школьным другом, который приехал в Мюнхен изучать медицину. У нас было немало одинаковых склонностей. Он охотно стал бы историком искусства, но, будучи евреем, едва ли мог рассчитывать на должность государственного служащего, а на то, чтобы заниматься историей искусства в качестве лица свободной профессии, у него не хватало средств. Таким образом, знакомства и общество не отвлекали меня от работы. Но вскоре у меня возникло желание писать музыку, и в дополнение к «оркестровой практике» я начал работать над симфонической поэмой внушительных размеров. В результате через несколько месяцев я, вопреки всем хорошим планам, снова совершенно разбросался. Приль заметил это и принял достаточно энергичные меры. Они привели, однако, к тому, что я неделями должен был разучивать одни и те же фортепьянные пьесы, чтобы добиться действительно хорошего их исполнения, а пока этого не случалось, пьеса не откладывалась в сторону. Это вылилось в своего рода дрес-

сировку. Отлично выучив небольшое число пьес, я не приобрел при этом достаточной беглости и уверенности.

Однажды я несколько опомнился. Прилль исполнил мое симфоническое чудовище на одной из репетиций, и тут оказалось, что хотя оно хорошо звучало, ошибок в партитуре было столько, что невозможно было доиграть его до конца. Прилль произнес передо мной серьезную речь о необходимости тщательности и основательности в работе и показал мне, куда ведет мой образ жизни. На несколько недель это помогло, но затем все опять пошло по-старому и еще хуже, чем прежде.

В университете я записался на курсы лекций по музыковедению, психологии и философии. Должен признаться, что на лекциях Адольфа Зандбергера я ужасно скучал.

Примерно через два месяца я бежал с его курса прямо посреди лекции, хлопнув вдобавок дверью. С музыковедением было покончено. Напротив, психология и философия чрезвычайно привлекали меня, и я начал усердно изучать эти предметы. Курсы Пфэндера и Липпса в летнем семестре 1909 года глубоко захватили меня в ущерб упражнению на фортепьяно.

Хочу рассказать маленькую историю о Липпсе. Он читал в переполненной Auditorium maximum¹ курс «История философии», который начал словами: «Некоторые из вас, вероятно, удивятся тому, что для короткого летнего семестра я избрал «Историю философии» вообще, а не какую-нибудь часть из истории философской мысли. Но не думайте, что я намереваюсь попытаться дать обзор всей истории философии. Не знаю, как далеко я уйду, покончу ли я вообще хотя бы с античностью или дойду до нового времени. Я не хочу сообщать вам в этом курсе факты или частности, которые вы можете прочитать в книгах, я рассматриваю свою тему как подходящий предлог для того, чтобы научить вас философски мыслить. Привитие молодым студентам навыков объективного мышления кажется мне первой и важнейшей задачей преподавателя в любой области знания».

¹ Самая большая аудитория.— *Прим. перев.*

Я редко встречал курс, который студенты слушали бы с таким вниманием. Липпс, несмотря на то, что он был стар и болен, умел необычайно заинтересовать нас.

В конце концов я открыл у себя любовь к жизни, и в этом летнем семестре 1909 года мог, быть может, сойти за интересующегося музыкой дилетанта, но никак не за начинающего музыканта. Кто сегодня, хотя бы приблизительно, может представить себе студенческую жизнь до 1914 года, если он не испытал ее сам? Студенты, по крайней мере в Мюнхене, не знали забот, и столько денег, сколько нужно было для жизни, доставал каждый. В финансовом отношении для молодого человека было труднее окончить среднюю школу, чем учиться в высшей. Ибо вплоть до окончания средней школы его должны были содержать, тогда как будучи студентом, он, при крайне дешевой жизни, мог различными способами заработать себе достаточно денег, хотя понятия «работающий студент» еще не существовало.

Мы совершенно свободно распоряжались своим временем. Каждое утро я задавал себе вопрос: что делать сегодня? Если шел дождь, я отправлялся в университет или оставался за фортепьяно, если светило солнце, я гулял в Английском саду, а оттуда случай мог привести меня в какой-нибудь музей. Лишь немногие курсы в университете да репетиции оркестра ограничивали мои капризы. Вечером в нашем распоряжении были контрамарки или дешевые студенческие билеты: мы платили одну марку за любое непроданное место в партере оперного театра. Мы принимали участие как в богатой культурной жизни Мюнхена, так и вообще в жизни. Ибо быть студентом кое-что значило. Ему отпускали в долг все, что он хотел, в книжной лавке, у портного, на квартире: после экзамена заплатит уж «господин доктор», а при случае, возможно, и раньше, если он не хочет, чтобы его исключили.

На масленицу нашим проделкам не было границ, и уж какой-нибудь родитель раскошеливался, то же самое повторялось и в октябрьские праздники, и на «май-

ского барана», и на «шалашах», и так далее¹. А солнце — солнце сине-белого баварского нагорья сияло так, как нигде в Германии. В придворную пивную, где собиралось «избранное» общество, я не ходил и не участвовал в жизни так называемых «активных» студентов. Хотя я был знаком с рядом очень приятных южногерманских студентов-корпорантов, образ жизни и принципы студенческих союзов отталкивали меня, знакомства с их представителями прекращались вскоре сами собой, и я жил «диким» студентом. С векселем на 150 марок мне жилось очень неплохо, так как за 60 марок в месяц я имел чудесную комнату, откуда в ясную погоду мог видеть горы, получая также заботливый уход и отличное питание. В Мюнхене было много студентов, которые проводили первый и второй семестр с заведомым намерением поменьше заниматься и побольше наслаждаться жизнью. Было почти общепринятым, что студенты в первом семестре только упивались своей свободой, поскольку нужные для экзамена знания они в большинстве случаев легко могли приобрести в течение предписанного времени.

Я общался с сыном врача из Сингапура, с сыном рабочего из Рейнской области, а также с сыном одного северогерманского адвоката, который как-то раз сказал мне, что молодой человек в нашем возрасте должен обходиться 1 000 марок в месяц. Несмотря на эти различия, царило единодушие, за исключением того, что «замкнутые и аристократические корпорации» и особенно их северогерманские члены, по крайней мере, часть их, вели себя вызывающе. Манера, в которой эти «наилучшие молодые господа» демонстрировали свое мнимое превосходство и в то же время пресмыкались перед кастовым духом, полностью противоречила характеру мюнхенской жизни. Приведу такой пример.

Однажды я с многочисленными друзьями сидел в одном кафе. За соседним столом находилось несколько студентов, украшенных цветами корпораций. Один из них позволил себе какую-то наглую фамильярную шутку по адресу красивой, как картинка, кельнерши, в ко-

¹ Баварские народные праздники.— *Прим. перев.*

тору все мы были влюблены. Мы обменялись между собой замечаниями, которые за соседним столом были восприняты как критика. После этого один из студентов подошел к нам и попросил сидевшего рядом со мной товарища выйти с ним. Но спустя короткое время они вернулись—студент был бледен, мой друг ухмылялся. Как оказалось, студент вызвал его на дуэль и притом в довольно заносчивом тоне, полагая, вероятно, что даст «дикому» хороший урок. Мой друг был несколько лет офицером и ушел в отставку, чтобы изучать музыку. Он ответил корпоранту, что дуэль с ним — дело далеко не легкое. Студент встал навытяжку и попросил прощения: «Извините, я не знал, что Вы офицер; пожалуйста, не говорите об этом случае, иначе он будет иметь для меня очень неприятные последствия».

Все эти вещи я имел возможность подметить только во время первых двух семестров, когда у меня еще не было доступа в круги мюнхенского общества. Между местными жителями и «приезжими», к которым причислялись также те, кто жил в Мюнхене только один или два года, пролегал пропасть. Некоторые рекомендации, а также знакомства со сверстниками позволили мне позднее общаться с мюнхенскими семьями, и я подвергся основательному перевоспитанию. Я узнал новую форму взаимной терпимости и уважения, а также такта в обращении с другими людьми. Я благодарен судьбе за то, что провел свои студенческие годы в Мюнхене.

Во время второго своего мюнхенского семестра я жил совершенно один, так как мой старый друг возвратился в Берлин. Было лето, и я в одиночку предпринял свои первые горные прогулки. Мне, как всегда, хотелось подняться повыше, и я совершил восхождение, превышавшее мои силы. Но очень скоро я почувствовал глубокую любовь к горам, которая никогда больше меня не покидала. Год от года я ставил перед собой, если только был здоров, все более сложные задачи и совершил ряд довольно трудных альпинистских путешествий. Самые прекрасные из них я совершил позднее вместе со своим другом Руттманом. Впечатление, произведенное на меня, выросшего в большом городе, ландшафтом и всей горной природой, было необычайно сильным. До-

вольно много раз я встречался с природой один на один. И быть может, это одиночество на протяжении многодневных путешествий впервые дало мне возможность по-новому почувствовать и осмыслить многое из того, что я услышал или пережил раньше. Быть может, только благодаря этим странствованиям в горах всевозможные втиснутые в меня познания выкристаллизовались в некий цельный опыт и переживание. Но и любовь к горам, конечно, также отвлекала меня от занятий. Бывали периоды, когда история какого-нибудь горного восхождения интересовала меня больше всего на свете.

Мне хочется рассказать об одной встрече. Приблизительно в марте 1912 года мы с одним товарищем предприняли лыжный поход на Валугу. На обратном пути в Иннсбруке мы расстались, мой друг спешил вернуться в Мюнхен, я же располагал временем и думал совершить еще одно путешествие. Я остановился в иннсбрукском «Золотом орле» и как-то поздно вечером сидел в заметно опустевшем гетевском зале. За другим столом напротив меня сидел светловолосый мужчина, казавшийся не силачом, но весьма выносливым и энергичным человеком.

Время от времени я чувствовал на себе его взгляд, и наконец, когда каждый из нас уже довольно долго просидел наедине со своим прибором, он встал, подошел ко мне и попросил разрешения на короткое время подсесть к моему столу. При этом он поспешил объяснить свою просьбу, сказав, что предполагает во мне студента, возвращающегося из туристского путешествия или собирающегося предпринять его, и ему бросилось в глаза, что я так разумно снаряжен, словно имею уже опыт горных переходов. Словом, мы разговорились о горах, о восхождениях, и кое-что в его рассказах заставило меня насторожиться. Наконец я спросил его, кто же он собственно такой, и он назвал мне свое имя: Делаго. Вздрогнув, я задал вопрос, действительно ли передо мной знаменитый Делаго, и назвал тотчас же два-три его известных мне восхождения. Он отвечал утвердительно, в очень деликатной и сдержанной форме, и в свою очередь спросил меня о моей

профессии. Услышав мой ответ, он покачал головой и сказал: «А Вы знаете, что искусство и подлинный альпинизм несовместимы?». Он рассказал мне о своих друзьях, в частности об одном очень известном художнике, писавшем выразительные горные пейзажи, и заявил, что этот его друг, в сущности, не настоящий художник.

По его мнению, определяющим для противоположности между альпинизмом и художественным творчеством является не романтическое или неромантическое настроение, а, насколько мне помнится, то, что подлинный художник должен лепить образ только из самого себя, тогда как альпинисту приходится подчинять себе окаменелые формы, которые ничего не выражают. «Вы можете любить горы,— говорил он,— вы можете глубоко чувствовать атмосферу долин и вершин, но как художник вы никогда не ощутите непреодолимого стремления покорить высящуюся перед вами горную стену. А если вы чувствуете такое стремление, тогда я на основании собственного опыта не верю в ваш своеобразный и субъективный изобразительный дар, которым должен обладать художник».

Я не могу теперь передать этот разговор во всех подробностях. Мы оба вели его наощупь, подыскивая слова для выражения смутных чувств. Но для меня беседа приобрела особое значение, когда я признался Делаго в своих колебаниях между будущностью дирижера и певца. Он вскочил и заявил мне, что после нашего разговора не представляет меня певцом, ни в коем случае. В конце концов, не всякий обладатель хорошего голоса является певцом, и он просто не верит, что я могу найти удовлетворение в том, чтобы стоять в костюме на сцене и играть роль. Делаго отнюдь не имел намерения пренебрежительно отозваться о театре или актерах, но заключил из разговора со мной, что на первом месте у меня всегда стоит творчество.

Когда же я рассказал ему о своих попытках композиции, он спросил меня со спокойной и дружеской улыбкой: «Что же Вы сразу об этом не сказали?» Я отвечал, что не знаю еще, смогу ли я создать что-ли-

бо, и что надо же иметь профессию. И тут, впервые в жизни, я получил совет: «Если Вы призваны сочинять музыку и сознаете это, отбросьте все остальное прочь и любой ценой добейтесь возможности жить ради этого. Вы были бы недостойны своего дарования, если бы не сделали этого. А если сегодня у Вас недостает еще мужества на такой шаг, тогда начните с того, чтобы выработать в своем характере такое мужество. Это будет иметь, пожалуй, еще более важное значение, чем специальное образование, которое так или иначе получает каждый, обладающий достаточными способностями».

Мы засиделись до глубокой ночи, и я лег спать, ошеломленный разговором и вином. На следующий день я забрался куда-то довольно высоко, присел на залитой солнцем горе и долго размышлял. Я никогда больше не видел Делаго, но постоянно думал о нем. Мужество, о котором он говорил мне, я обрел лишь десятки лет спустя, когда, как мне казалось, преодолел все то, что заботливые родители привили мне в качестве самого необходимого для «приличной» жизни. Но я вспоминаю еще одно: Делаго разъяснил мне разницу между мужеством и легкомыслием.

Наконец, я начал работать также и в горах. Летом 1912 года я вместе с Рутманом прожил три месяца во время летних каникул в Пертизау. Он занимался живописью, я — музыкой. Этим заинтересовались, между прочим, возвращавшиеся вечером с луга коровы. Одна из них частенько просовывала морду в окно, когда я играл на фортепьяно, другая пугалась руттмановского мольберта и со страху уносилась вскачь, описывая большие круги: это была реакционная корова. Мы работали или взбирались на Рофан или на вершину Ламзена...

Я пишу так подробно о своей любви к горам, так как не хочу больше возвращаться к этому. С другой стороны, я убежден, что переживания, связанные с этим ландшафтом, его людьми, их бытом, произвели на меня очень глубокое впечатление. Впервые в жизни я, горожанин до мозга костей, вступил во внутренний контакт с природой. Прекраснее всего были часы, ког-

да я мог один лежать на вершине горы и смотреть в небо: я был счастлив до блаженства, и никогда больше мне не приходилось испытывать подобного чувства.

Четыре больших круга интересов, — я назвал бы их четырьмя мирами, — образовавшиеся естественным порядком, как нечто само собой разумеющееся, в первый год моего пребывания в Мюнхене, сохранили свое значение для меня также и в последующие пять лет. Но такое разделение вело к основательной разбросанности. Ибо так, «между прочим», я ничего не делал и ничего не принимал легко. С детства я был скорее склонен к серьезному размышлению, чем к беззаботной радости. И если я, наряду со своей личной жизнью, интересовался наукой и искусством или, вернее, жил в четырех областях — частной и общественной культурной жизни, университета и музыки, — то мое развитие совершилось на широкой основе, но пока недостаточно основательно и глубоко.

Эти четыре мира не формировали мою жизнь, но обуславливали ее в прямом соответствии с тем, какой из них являлся для меня важнейшим в данное время — то это был один, то другой. В каждой области со временем у меня появлялись друзья и единомышленники. Меньше всего — в музыке; в музыкальном мире я ни с кем не поддерживал тесной дружбы. Однако у меня было несколько настолько музыкальных приятелей, что споры с ними о музыке имели, вероятно, бóльшую ценность, чем мое участие в каком-нибудь кружке профессиональных музыкантов. Для такого рода профессиональных бесед мне оставались только Приллер, позднее Курвуазье и еще один музыкант, десятью годами старше меня. Более тесный дружеский круг образовался с годами из знакомых всевозможных специальностей. В него входили художник, скульптор, медик, два юриста и один весьма многосторонне образованный ученый, интересовавшийся преимущественно философией. А в 1912 году я познакомился со своей первой женой, мюнхенской художницей прикладного искусства. Чем теснее становилась дружба в этом кругу, тем больше заменяла она обычное, менее важное общение с другими людьми,

так что последние годы в Мюнхене я жил более замкнуто, чем после первого года.

Человеческие привязанности и готовность интересоваться работами друзей обогащали мою жизнь. Один из них, историк искусства, писал докторскую работу о Доминикусе Циммермане; я сопровождал его в научных поездках и знакомился с верхнебаварским барокко. С медиками я провел большую часть их занятий, вместе с одним юристом довольно серьезно изучал даже философию права, а своей первой жене я обязан любовью к художественным ремеслам и познаниями в этой области. Дважды долгие летние каникулы я проводил в научных путешествиях. Поехав как-то в связи с этим в Голландию и Бельгию, я познакомился с одной английской четой, которая пригласила меня на восемь дней к себе в Лондон. Дружелюбие и гостеприимство англичан произвели на меня большое впечатление. Уже одна поездка на пароходе вверх по Темзе до Тауэр-бридж, затем лондонские музеи, беседа с одним индийцем о противоположности архитектурного облика усыпальницы Вестминстерского аббатства мавзолею Тадж-Махал, многие другие памятники, с которыми были связаны мои школьные познания по английской истории, оставили во мне неизгладимый след.

Жизнь, которую я вел, уже не была больше студенческой. Постепенно я превращался в многостороннего дилетанта и представителя богемы. Я до сих пор поражаюсь, каким образом, несмотря на многочисленные болезни и увлечение, с которым я отдавался всевозможным занятиям, мне удалось превозмочь эту разбросанность. Правда, и в этом хаосе был какой-то порядок.

Отец уже после первого года заметил безалаберность моего мюнхенского образа жизни и почувствовал себя обязанным вмешаться. К сожалению, его добрые намерения проистекали не из достаточного понимания условий, а из многочисленных предрассудков. Он приписал мою разбросанность недостатку энергии у Прилля, и так как вообще был невысокого мнения о частных уроках, то настаивал на том, чтобы я прекратил свои занятия у Прилля и поступил в Академию

музыкального искусства в Мюнхене. Прилль заранее предвидел, к чему это приведет, и отговаривал меня, но был слишком горд, чтобы пускаться по этому поводу в препирательства с моим отцом.

Сам я на этот раз не смог ничего добиться у отца, как горячо ни противился перемене. Я знал, чем обязан Приллю. Независимо от впечатления, которое продолжала производить на меня его серьезная деловитость, я чувствовал, каким ценным является для меня общение с ним. Как часто он совершал со мной экскурсии, делясь своим опытом. Эти часы были для меня неоценимым творческим дополнением к оркестровым репетициям и посещению концертов. Не было ни одного прослушанного мной произведения, которое мы не подвергли бы обстоятельному обсуждению, причем Прилль указывал мне на различные возможности его восприятия и исполнения. Сам он как дирижер был недостаточно тонок, но как художник обладал широким кругозором и умом. И его метод обучения в разговоре или дискуссии тому, что, собственно, вообще не проходили в специальной школе, по отношению ко мне был правильным.

Исходя из этого опыта, я вновь и вновь выступаю ныне за то, чтобы ученик имел в своем учителе личного друга, ибо когда он не нуждается больше в учителе как в таковом, то еще долго ему бывает нужен друг.

Прилль, да, можно сказать, и я сам, был поражен тем, что главным предметом в Академии я избрал не пение и не дирижирование, а композицию. Что я не выбрал пение, было еще объяснимо, так как я был частным учеником отличного преподавателя пения, Карла Эрлера, и чувствовал, что занятия у него и с точки зрения музыки, и с точки зрения здоровья одинаково шли мне на пользу. Но что я предпочел композицию дирижированию, было тем более поразительно, что я сам, совершенно независимо от своих родителей и учителей, считал само собой разумеющимся, что мне нужно как можно скорее получить профессию.

В противоположность этому убеждению изучение композиции показалось мне вдруг самым важным. Из-

брать же два главных предмета сразу я не решился. Сдав приемные испытания, я перескочил через первый класс контрапункта (композиция как один из главных предметов охватывала тогда три года изучения гармонии и три года изучения контрапункта). Можно было, следовательно, полагать, что после двухгодичного посещения Академии я смогу выдержать выпускной экзамен. Я стал учеником Фридриха Клозе и должен, к своему стыду, признаться, что мое учение проходило немногим иначе, чем прежде на лекциях Зандбергера. Клозе желал быть достаточно основательным, но поскольку он не отличался живостью, а скорее осторожностью и уклончивостью, то производил впечатление многоречивого. Нам потребовались недели для работы над первой школьной фугой у классной доски. В течение этого времени мы не выполняли никаких домашних заданий, так что все наши занятия ограничивались двумя часами в неделю. Кроме этого, час в неделю занимало изучение инструментовки, причем здесь Клозе строго придерживался учения Берлиоза — Штрауса.

Я присоединился к одному коллеге, который был старше меня года на три, уже имел позади два года дирижерской практики, и оба мы пришли к выводу, что преподавание Клозе рассчитано на учащихся гораздо моложе нас, занимавшихся контрапунктом лишь как дополнительным предметом. Я отчаянно скучал на занятиях, и через несколько месяцев дело дошло до неприятного объяснения с Клозе, который проявил такое человеческое понимание, что дал мне совет брать частные уроки у Курвуазье.

Так я нашел своего настоящего учителя.

О Мюнхенской академии музыкального искусства ничего особенного не скажешь. Ежегодно она давала в Одеоне несколько превосходных концертов с участием королевского оркестра, проходивших в мое время под управлением Феликса Моттля. Обычно же она выступала в качестве высшей музыкальной школы, отнюдь не пользуясь в этом отношении очень большой известностью. Великолепный органист Людвиг Майер, у которого я попутно занимался по классу фортепьяно, высказался как-то в этой связи довольно ирониче-

ски. Быстро заметив мою фортепьянную дрессировку, Майер сказал: «Вам надо полностью переучиваться, если только вообще Вас еще можно спасти». Затем последовало суждение насчет Академии, и Майер закончил словами: «Но ведь бывают же отличные дирижеры, которые отнюдь не были пианистами». Он дал мне совет брать частные уроки и усердно упражняться; но если на это у меня не хватит времени, то всякое дальнейшее обучение на фортепьяно — потерянный труд и потерянные деньги, и тогда мне придется обойтись тем, чего я уже достиг. Я должен позаботиться только на всякий случай о беглости игры. Принимая во внимание мой образ жизни в целом, возможность «обойтись» устраивала меня больше всего, и я фактически не брал больше уроков фортепьянной игры, о чем сегодня безгранично сожалею. За те немногие часы, когда я позорился у Майера, я научился ценить и любить его. Он был «парень» в моем вкусе, прямой и откровенный, темпераментный и сердечный. Кстати, мне вспоминается еще один скорее забавный, нежели важный эпизод из моей академической жизни.

Хоровое пение было обязательным для всех учащихся. Но мой учитель пения Эрлер посоветовал мне по возможности не принимать в нем участия, потому что он опасался, что неконтролируемое хоровое пение окажет отрицательное воздействие на развитие моего голоса. И вот я имел глупость из любопытства сходить несколько раз на хоровые занятия профессора Бехта. После этого я перестал являться, и это бросилось Бехту в глаза. Он проверял, все ли пришли на занятия хора, и, установив мой прогул, первые два раза увещевал меня, а затем я был вызван к заместителю директора, профессору Буссмейеру. Буссмейер был очень строгим господином и сделал мне соответствующее внушение. Я не мог сослаться на свои частные уроки, потому что студентам Академии они были запрещены, и мне пришлось ограничиться всевозможными отговорками.

Через короткий промежуток времени я был вызван во второй и в третий раз, и именно в тот момент, когда я расстался с Клозе. Случай хотел, чтобы во время это-

го разговора, как раз когда я внимал громовой речи, сопровождаемой угрозой об отчислении из Академии, в кабинет вошел первый директор Феликс Моттль.

Моттль, по обыкновению, довольно ухмыльнулся при виде своего строгого коллеги, послушал несколько минут, о чем идет речь, и затем спросил приветливо, почти сердечно: «Так скажите же, почему Вы, собственно, не ходите к Бехту? Ведь все, что Вы здесь наговорили, сплошные враки». Тут я собрался с духом, ибо все равно терять уже было нечего, и отвечал: «Господин директор, мне там слишком скучно». Моттль разразился хохотом. Буссмейер побагровел от ярости и хотел снова обрушиться на меня, но Моттль сказал ему: «Коллега, предоставьте его мне». Мне же он сказал: «Послушайте, на следующей неделе я возьму на себя руководство репетициями, так как хочу разучить с вами большое хорошее произведение. Ко мне Вы будете ходить?» Я с воодушевлением тотчас же ответил «Да», и он закончил: «Хорошо, дальнейшее будет видно».

Мое воодушевление было неподдельным, ибо я уважал Моттля как дирижера и был покорён его по-человечески приятным обращением. На репетиции, происходившей затем под его управлением, я стоял в первом ряду и старательно пел с листа; Моттль кивнул мне и несколько раз внимательно прислушался к тому, как я пою. В одной из пауз он погрозил мне палочкой и сказал: «Мне все теперь ясно, симулянт Вы этакий». На следующий день, поборов гордость, я отправился к Клозе и настоятельно попросил его ничего не сообщать официально о том, что я у него больше не занимаюсь, так как уроки Моттля я пропускать не мог. Клозе был настолько добр, что, несмотря на разногласия со мной, согласился выполнить мою просьбу. Таким образом я смог остаться у Моттля и решился даже в качестве вольнослушателя посещать до конца года его уроки дирижирования. Все, что связано с Моттлем, будь то занятия или концерт, не забывается для меня. Он не пускался в подробные объяснения, он был практиком, и нужно было идти ему навстречу, чтобы его понять. Но если такое понимание было раз достигнуто, то достаточно было взгляда, маленького жеста, чтобы передать «откровения».

Через несколько недель после окончания учебного года я получил письмо с вызовом к секретарю Академии. Добрый Рахингер с огорчением посмотрел на меня и спросил, неужели я не придаю никакой цены и значения свидетельству об окончании. «Конечно придаю», — отвечал я. Но когда я узнал, что должен уплатить еще несколько марок за обучение, то отказался от свидетельства. Моя студенческая пора пришла тем самым к концу.

Не могу судить, каким учителем был Курвуазье для других, для меня он был именно таким, какой был мне нужен. Он был весьма тонким и образованным человеком, обратившимся к музыке лишь после завершения своего медицинского образования. Быть может, поэтому он понимал мое положение лучше, чем другие, и поскольку он был всего на тринадцать лет старше меня, между нами сложились скоро очень хорошие дружеские отношения, хотя наше общение ограничивалось учебными часами. Но до или после занятий мы долго беседовали на всевозможные темы. Мне никогда не приходилось выслушивать от него педантических наставлений, но мне было бы стыдно не показать себя перед ним с наилучшей стороны.

Замечателен был его метод. Я занимался у него три года и потом, после долгого перерыва, еще полгода, и по меньшей мере все первые два года ушли на трехголосие. Он считал, что если я смогу написать действительно безупречное трехголосие, то со всем дальнейшим я сумею справиться сам. При этом он с самого начала постоянно обращал мое внимание на отличия в каждой следующей задаче и умел так чередовать работу, что она никогда не становилась мне скучна. Замечательно только, что все время он занимался со мной одной техникой; лишь изредка мы говорили с ним о формах, которые он воспринимал исключительно как выражение содержания. В первые два года он отказывался также рассматривать мои сочинения, но затем предоставил мне полную свободу выбора. Ему было все равно, предлагал ли я ему часть фортепьянного трио или песню, все подвергалось одинаково основательному изучению. Он заставлял меня только постоянно писать фуги, и это часто казалось мне странно

противоречащим его личности. Музыкальную привязанность он питал в первую очередь к своему тестю Тюилю, затем к Корнелиусу и Гуго Вольфу. Но он не раз говорил, что почти завидует времени моего учения у Дрейера. Существенным из того, что он мне дал, было понимание «новой» гармонии неоромантиков,— так, «между прочим», мы прошли с ним учение о гармонии Луи Тюиля, — что необычайно повысило мою способность воспринимать выразительность созвучий.

Когда я уже около двух лет проработал у Курвуазье, мне порекомендовали поучиться еще у Регера. Я отклонил этот совет, так как не хотел покидать Мюнхен, а прежде всего потому, что, как ни близка мне была музыка Регера, я успел по достоинству оценить учение у Курвуазье. Важно не столько то, чтобы учитель был значительным композитором, сколько то, чтобы он давал ученику действительно необходимое для его технической подготовки и художественного воспитания. Курвуазье давал мне это уже благодаря одному тому, что ощущаемый мной весьма высокий уровень преподавания побуждал меня постоянно с крайней серьезностью относиться к делу. А для меня это было очень много. Таким образом изучение композиции продолжалось три года. Но поскольку в то же время я еще интенсивно занимался в университете и имел достаточно посторонних интересов, то совершенно запустил игру на фортепьяно. И это отразилось на моей дружбе с Приллем, так как он начал сомневаться в том, что я стану когда-нибудь хорошим дирижером, и крайне сожалел об этом.

Карл Эрлер, напротив, сумел сохранить у меня деловое настроение. Не доверяя по опыту домашним упражнениям своих учеников, он три-четыре раза в неделю вызывал их к себе, хотя зачастую всего на четверть часа. Если этому его требованию не подчинялись, он прерывал занятия. Таким способом он добивался максимального развития своих учеников, и ко времени, когда я перестал заниматься у Курвуазье, мой голос успел хорошо развиться, а вместе с ним крепло и здоровье. Пение доставляло мне и радость не только в эстетическом смысле, но и, как мне теперь кажется, от ощущения растущего здоровья. Эрлер оценил результаты и посоветовал мне стать певцом. И в то же время, хотя и не-

зависимо друг от друга, Курвуазье и Приль в свою очередь уговаривали меня образумиться и избрать, наконец, постоянную профессию. Но тут разразился большой семейный скандал.

Он произошел во время летних каникул 1913 года. Отец вызвал меня в Берлин и потребовал объяснений, чему же я научился за пять лет и в состоянии ли я сам зарабатывать себе на жизнь. Тут уж не могли помочь никакие отговорки. Я обещал отцу одновременно с продолжением подготовки докторской работы найти для себя в течение года — и времени для этого вполне хватило бы, — ангажемент певца или дирижера. Он возразил мне, что слышит такое предложение уже не первый год и отвергает его, что я достаточно взрослый, чтобы остановиться на определенной профессии, и что он требует от меня немедленно что-то предпринять. Ему теперь безразлично, стану ли я хористом или кем-нибудь еще. Если я не способен ни на что лучшее, то мне следует пенять на себя, потому что он будет мне теперь оказывать лишь весьма небольшую вспомогательную материальную поддержку и то лишь в том случае, если я приму ясное и определенное решение насчет профессии.

Я сознавал, что со своими приобретенными в университете знаниями мог заработать что-то в лучшем случае лишь как домашний учитель, а к этому у меня не было никакого желания. Вообще же найти место на новый сезон при избытке предложений со стороны коррепетиторов¹ и дирижеров представлялось более чем сомнительным. Кроме того, коррепетиторы работали тогда первые годы бесплатно, если только они не являлись превосходными пианистами. Найти ангажемент певца из-за позднего времени года также было почти невозможно, во всяком случае это могло быть только делом удачи. Тут на помощь мне пришел Эрлер. Он заявил моему отцу, что считает меня достаточно зрелым для ангажемента, но не советует предпринимать что-либо в этом роде исключительно ради того, чтобы куда-нибудь меня пристроить. Он настоятельно рекомендовал подождать еще год, обе-

¹ Коррепетитор — молодой большей частью дирижер, помогающий певцу в работе над его партией (ролью). — *Прим. перев.*

шая позаботиться о том, чтобы я в самое ближайшее время несколько раз выступил публично как певец. Он обещал также, что сам вступит в контакт с антрепренерами, чтобы обеспечить мое будущее.

На это отец дал в конце концов свое согласие, но деньгами отныне помогал так скудно, что я смог жить сносно, лишь когда Эрлер отсрочил уплату гонорара за мое дальнейшее обучение до получения мною ангажемента. Итак, я оставил университет, прервал все свои прочие дела и стал тенором. По рекомендации Эрлера я неоднократно, при всяком удобном случае, публично пел в Мюнхене или где-нибудь поблизости. Утверждали, что наряду с небольшим, но «металлическим» голосом я обладал такой техникой и культурой, что недостаточная полнота звучания скрадывалась. Мне думается, что я должен был пройти через этот период; если бы я не «выпелся», пение осталось бы, пожалуй, моей несчастной любовью, а так я смог преодолеть эту любовь. Но мне хотелось бы сказать еще несколько слов о первом опыте моих отношений с агентами, так как они достаточно типичны.

В Берлине я пел перед несколькими агентами и был направлен приблизительно в три театра, одним из которых был Плауэн. Тамашный директор, еще не прослушав меня, заявил, что никак не может взять меня, поскольку ему требуется по возможности искусный певец *buffo*. Берлинский агент в ответ на мои протесты объяснил, что послал меня на всякий случай, желая доказать, что готов для меня что-то сделать — за мой счет! — и что нельзя же заранее знать, не возьмут ли меня дополнительно. Под «дополнительно» понимали тогда, что при случае на одну и ту же роль приглашалось два или три певца. Поскольку директор театра в большинстве случаев оставлял за собой право окончательно взять актера или уволить его после третьего выступления, то он при этом ничем не рисковал. Такое бессовестное обращение практиковалось прежде всего по отношению к молодым артистам. Нечто подобное произошло со мной и в других театрах.

Но были агенты, которые вели дело совсем по-другому, стараясь «заготавливать» молодых артистов. К этой категории принадлежал, например, комиссионный советник

Франкфуртер в Нюрнберге. Эрлер написал ему обо мне, и он вызвал меня на конкурс в Нюрнберг. Здесь он на глаз «оценил» меня и затем направил на пробное пение в театр. В конкурсе участвовало около ста певиц и певцов, — одни пели только одну минуту, другим давали спеть целую арию. После этого подавляющему большинству одним из служащих Франкфуртера было заявлено, что они не представляют интереса, и они получили отказ. Второй, маленькой группе, к которой принадлежал и я, Франкфуртер дал отдельные советы. Мне он сказал: «Почему Лоэнгрин? — Пинкертон или Рудольф! Приезжайте через год опять! Тем временем мне, быть может, что-нибудь придет в голову». Эта критика должна была означать успех. Лишь немногие были допущены до индивидуальной беседы, и именно для них и «работал» Франкфуртер. Бесчисленные молодые артисты были просто товаром, избранные — ценным товаром, а агент был ловким торговцем, обладавшим достаточным опытом и знанием товара для того, чтобы «действительно кое-что сделать». Излишек молодых артистов был невероятно большим, и отнюдь не было редкостью, что молодых певиц сорано принимали за 60—80 марок в месяц с добрым советом: «Вам, конечно, понадобится друг...» Весной 1914 года я заключил даже предварительное соглашение, по которому должен был выступать в одном из театров Рейнской области. И лишь в связи с другими ангажементом оставалось еще открытым, в который из двух определенных театров я поступлю. Но дальнейшего хода это дело не получило, поскольку началась война.

В этот день я должен был подвести безотрадные итоги. К карьере дирижера я был подготовлен недостаточно основательно, чтобы льстить себя надеждой на хорошее место. Моя игра на фортепьяно была постыдной для музыканта. Как певец я также не имел никаких достойных упоминания перспектив, так как с началом войны слишком многие театры ограничили или даже вовсе приостановили свою деятельность. Что же до моих композиторских способностей, то они в конце концов не были еще доказаны ни одним удачным сочинением. В студенческие годы я написал несколько песен. Затем скорее из често-

любия, чем из внутреннего побуждения, я принялся за более крупное произведение и написал в 1914 году свой первый струнный квартет. Большая часть песен мной утеряна, а немногие оставшиеся позволяют судить лишь о наличии дарования. Произведение для хора должно было представлять собой род мессы: я назвал его «Литургической симфонией». Решающую роль здесь сыграли, вероятно, все большая приверженность к полифоническому стилю, интерес к произведениям Макса Регера и навыки, приобретенные мной в контрапунктическом письме. Это сочинение я также потерял. Оно приближалось по стилю к ораториям Баха, Генделя и Гайдна. Первый струнный квартет у меня сохранился. Он был выпущен позднее издательством «Вундерхорн» и имел для меня значение постольку, поскольку явился моим первым законченным камерным произведением, свидетельствующим о понимании требований к подлинной камерной музыке.

Это была последняя пьеса, показанная мной Курвуазье, и тут впервые обнаружились противоречия между Курвуазье и мной. Он открыто поговорил со мной о них и заметил, что ему не остается ничего другого, как обсудить мое произведение с чисто технической стороны. Ибо, сказал он, не будучи в состоянии в достаточной степени проникнуть в мой творческий замысел, он боится оказаться несправедливым. У него нет намерения чересчур уж подчинять своему влиянию мой вкус. У меня уже достаточно технических навыков, и он советует мне сосредоточиться и принять твердое решение, раз уж я намерен заниматься композицией. Он констатировал, что я обладаю медленно и запоздало созревающим дарованием, и выразил опасение, что дальнейшее влияние со стороны учителя будет стеснять меня и может подорвать уверенность в своих силах. Мне надлежит обрести веру в себя и встать на собственные ноги.

Этот совет Курвуазье во время последней моей встречи с ним произвел на меня такое большое впечатление, что я, не отдавая себе отчета, последовал ему. Я думаю сегодня, что этот совет по отношению ко мне был хорошим и необычайно умным с педагогической точки зрения. Кажется, я действительно мало верил в себя — быть может, вследствие воспитания, полученного в родительском

доме, вследствие своей болезненности, а также своей разбросанности. В словах, сказанных мне несколькими годами раньше альпинистом Делаго в Иннсбруке, находилось то же зерно, которое было заключено и в совете Курвуазье. Я никогда не забывал сказанного Курвуазье, не забыл этого и позднее, когда сам стал учителем. Я сделал для себя определенный вывод и на каждом уроке старался по возможности больше учитывать индивидуальность ученика и критиковать его работы с его же точки зрения. Это часто довольно трудно, но зато облегчает развитие ученика сообразно его собственной природе.

Со своими знаниями, приобретенными в университете, практически я также мало что мог делать. Как основные специальности я слушал психологию и философию, как дополнительные — историю искусства и антропологию. Моя понятливость и работа в психологическом семинаре получили столь высокую оценку, что однажды мне поручили написать отчет о докладах и дискуссиях в Психологическом обществе для «Мюнхнер нейестен нахрихтен», а Александр Пфэндер предложил мне тогда для докторской диссертации тему «Сущность фантазии». Я не пропустил ни одного часа в его семинаре, ибо, несмотря на свою крайне медлительную манеру думать и говорить, он производил на всех участников семинара сильное впечатление благодаря определенности и ясности мысли. Он был также чрезвычайно добродушным и любезным человеком, вызывавшим к себе всеобщее доверие и расположение, учителем, который умел в самой учливой форме исправлять ошибки и воспитывать научное мышление.

Из участников семинара образовался маленький кружок, который собирался по вечерам раз в неделю и без преподавателя до глубокой ночи вел весьма темпераментные и горячие дискуссии. Но все это в 1913 году, после устроенного отцом скандала я должен был оставить, из моей докторской работы ничего не получилось, практических видов на профессию эти занятия так или иначе не давали. В итоге я оказался дилетантом с многообразными познаниями и возможно также со способностями в некоторых областях, но для профессии этого было недостаточно.

Я описал вначале свой образ жизни, музыкальные и

научные занятия, и чтобы описание получилось по возможности единым, я до сих пор не останавливался на характеристике мюнхенской культурной жизни 1908—1914 годов. Рассказывая о ней, я должен сперва отметить, что мое собственное отношение к этой жизни было совершенно иным по сравнению с отношением к берлинской музыкальной жизни и впечатлениям от нее до 1908 года. На это были различные причины. В первые мюнхенские годы я настолько изменился, что уже не воспринимал без разбора все, что мне попадалось. Мой характер сделался более активным, я стал старше, критичнее и обращался к тому, что отвечало осознанным или неосознанным потребностям моего развития. Но прежде всего сама культурная жизнь в Мюнхене представляла собой нечто совершенно отличное от музыкальной жизни в Берлине пережитого мной периода.

Мюнхен был городом искусства, не только в том смысле, что там можно было видеть много художественных произведений, но и благодаря существованию в нем довольно большого и единого круга интересующихся искусством людей, местных жителей и приезжих. Этот круг во всех вопросах культуры и особенно искусства образовывал прочную основу общественного вкуса и не был в то же время настолько велик, чтобы представлять собой необозримое множество людей. Он был достаточно мал, чтобы многие посетители концертов и театров знали друг друга хотя бы в лицо, а непринужденный мюнхенский тон способствовал взаимному обмену приветствиями и впечатлениями. Тем самым достигалось замечательное единство вкуса, причем на хорошем, даже высоком уровне. Правда, большинство публики составляли пожилые и состоятельные люди, которые могли себе позволить проводить жизнь в этом обществе.

Мюнхенцы отнюдь не были в большинстве. Из всех частей Германии, из Австрии, Англии и Швейцарии в Мюнхен тянулись преимущественно зажиточные и культурные семьи, чтобы вести в этой атмосфере прекрасную и богатую художественными впечатлениями жизнь. Следствием было то, что мюнхенские концерты и спектакли почти всегда имели многочисленную публику, которая являлась достаточно образованной и критич-

ной, чтобы способствовать своим поведением и своими запросами повышению качества представлений. Правда, эта публика была также достаточно самодовольна и именно поэтому недовольна новшествами, способными изменить ее принципиальную позицию. Она была живой и восприимчивой даже к экстравагантностям, не мещанской, но все же буржуазно-ограниченной, и изысканно наслаждалась жизнью, с пониманием относясь к артистической экзальтации. Но существовала все же заметная пропасть между большой мюнхенской публикой и художниками.

Дело в том, что в художественной среде шло брожение, здесь отнюдь не были согласны с господствующим вкусом. В изобразительном искусстве время основания сецессионов¹ уже миновало, импрессионизм считался признанным новшеством, но молодые художники не довольствовались этим. Разгорались первые бурные споры о футуризме, кубизме и экспрессионизме. Для нас, молодежи, в литературе Ибсен и Гауптман были уже признаны, мы спорили о Стриндберге, Шоу и Ведекинде, Толстой и Горький были нам в новинку и вызывали у нас больше восторга, чем Георге или Рильке. Вопросы изобразительного искусства и литературы особенно горячили молодые головы, стремившиеся прочь от существовавшего и признанного и искавшие дорогу к новому в экспериментах. Музыканты, гораздо более тяжелые на подъем, тащились в хвосте.

Мне отчетливо помнится еще борьба между вагнерианцами и брамсианцами. Однако Рихард Штраус очень быстро получил признание в Мюнхене, причем не последнее слово принадлежало местному патриотизму. Около 1909 года интерес к «новому стилю» сосредоточился на музыке Пфифнера, Регера и Клозе. У каждого из них была своя сильная и активная группа приверженцев, заботившихся также и об исполнении их произведений. Например, друзья Клозе, который сочинял музыку

¹ Название, присвоенное объединениям художников, главным образом, в Мюнхене (1892), Вене (1897) и Берлине (1899), порвавших с официальным искусством. Ведущим сецессионным стилем стал стиль Венского сецессиона — австрийская разновидность стиля «югенд». — *Прим. перев.*

очень медленно, добились исполнения медленной части его струнного квартета еще до того, как было закончено все произведение. Своеобразие творчества Клозе, вероятно, лучше всего характеризует его собственное замечание: однажды на уроке он обратил наше внимание на то, что в его струнном квартете нет ни одной ноты, не связанной с темой или мотивом.

Группа Пфицнера была сдержаннее, но зато она осуществила с помощью «Нового ферейна» исполнение «Бедного Генриха» в театре принца-регента.

На стороне Регера выступали главным образом музыканты. Он был тесно связан со многими коллегами по искусству, и из новых композиторов исполнялся, пожалуй, чаще всего. Вечера с его собственным участием являлись крупными художественными событиями.

Но ни Штраус, ни Пфицнер, ни Регер не требовали столь радикальной духовной переориентировки, как представители новых течений в изобразительном искусстве и литературе. Поэтому и публика с подлинным интересом встречала музыкальные премьеры, в то время как на мюнхенских выставках новой живописи она не скрывала своего отрицательного отношения. Новой в музыке была не позиция новых композиторов, а только развитие ими уже признанного стиля.

Быть может, в связи с большим наплывом приезжих Мюнхен каждый год делал попытки привлечь к себе внимание музыкальными сенсациями — либо качеством, либо новизной исполняемых произведений, но без стремления вызвать полемику. Близкие к байреттским представлениям вагнеровские фестивали в театре принца-регента практиковались уже давно, так же как и провозглашенные фестивалями исполнения Моцарта в Резидент-театре. Когда был открыт Выставочный парк на Терезианских холмах и сооружен там Художественный театр для летних спектаклей Макса Рейнгардта, каждое лето в выставочном павильоне стали проводиться специальные концерты. Так, в 1910 году состоялась неделя Рихарда Штрауса, в которой были исполнены почти все значительные концертные произведения Штрауса; состоялась также премьера самой новой тогда оперы «Электра». В последующие годы проводилась

«неделя французской музыки». Однажды мы слушали новые произведения Густава Малера, в том числе впервые восьмую симфонию. Я, мне кажется, помню, что Малер как дирижер нашел восторженный прием, но как композитор, пожалуй,— лишь очень ограниченный круг поклонников. Действие французской музыки было своеобразно: отношение к Дебюсси еще не определилось, Цезарь Франк нравился, а интерес к большинству остальных композиторов касался чаще вопроса «как», нежели «что».

Но в течение года в Мюнхене всегда исполнялось что-либо особенное. Фердинанд Лёве, приглашенный осенью 1908 года дирижировать оркестром Концертного объединения, исполнил в своих симфонических концертах все девять симфоний Брукнера. Через несколько лет Феликс Моттль посвятил свою деятельность преимущественно операм Берлиоза. Вспоминается происшедший при этом забавный эпизод. На премьере певец Фейнгалъс, стоя у суфлерской будки, делал столь энергичные выпады шпагой в направлении публики, что Моттль воспринял его жестикуляцию как вызов на поединок. Он поднялся с места и парировал выпад Фейнгалъса дирижерской палочкой. Этот поединок, привлекший всеобщее внимание, явился образчиком мастерства Моттля, ибо, несмотря ни на что, он сохранил дисциплину своего оркестра.

То, что мюнхенская музыкальная жизнь была в целом более планомерна, чем берлинская, само по себе довольно понятно. Ибо в Берлине все и вся имело свою публику, тогда как в Мюнхене каждый исполнитель должен был учитывать, что уже было исполнено до него. В Берлине могли в течение одного года очень часто повторять одну и ту же симфонию Бетховена, в то время как в Мюнхене уже вторичное исполнение в том же сезоне вызывало замечания насчет ненужных повторений. В Мюнхене можно было услышать относительно больше современных произведений, чем в Берлине, а Христиан Деберейнер, например, довольно часто исполнял музыку барокко. В Мюнхене исполнялось также много камерной музыки. Наряду с отличным Мюнхенским струнным квартетом под управлением Килиана и заслуживающим весьма высокой музыкальной оценки квартетом Хёсла, наряду с пиани-

стом Шмид-Линднером, часто игравшим в четыре руки с Регером, многие другие камерные музыканты, приезжая на гастроли, выступали в регулярных абонементных концертах, а квартет Вендлинга из Штутгарта, квартет Ребнера из Франкфурта-на-Майне и другие — в отдельных концертах.

Однако мюнхенскую музыкальную жизнь отличали не только высокий уровень, богатство и многообразие, но и общепризнанные вершины, воспринимавшиеся как общественные события и долго обсуждавшиеся. Я помню исполнение скрипичного концерта Брамса Фрицем Крейслером. Впечатление от игры и от энтузиазма слушателей осталось у меня в памяти на целые десятилетия, и глубина этого переживания сравнима только с тем, что я испытал, слушая Давида Ойстраха, — впечатления 1910 и 1953 годов стоят рядом. Что этот день 1910 года останется незабываемым, мы чувствовали уже тогда. Вспоминаю другие подобные же дни, например, день, когда Роберт Хутт прекрасно пел в «Аиде». Я упомянул эти музыкальные события, потому что самый характер связанных с ними переживаний стал невозможен после 1914 года. Для этих восторженных аплодисментов нужна была публика, которая могла без остатка отдаться музыке и сознавала свою высокую миссию.

Стиль музыки — в том виде, в каком она выступала в концертной жизни того времени, в 1908—1914 годах не изменился. Подумать только, что Рихард Штраус написал «Домашнюю симфонию» в 1904, а «Легенду об Иосифе» — в 1914 году. Наряду с ним типично современную музыку представлял лишь круг композиторов, так или иначе близких к Штраусу. К ним принадлежали Фридрих Клозе, Эрнст Бёе, Зигмунд фон Хаузэггер, Луис Никоде, Карл Блейль, а также Рудольф Зигель. Сегодня мы полностью воспринимаем также и Пфицнера, Регера и Тюиля как представителей того времени. Но тогда мы считали различия в стиле между кругом Штрауса и этими композиторами контрастами эпох и спорили о них с такой же серьезностью, как о противоположности между Вагнером и Брамсом.

Было еще достаточно людей, ополчившихся против музыки Вагнера и его последователей, называвших ее непо-

нятной, диссонирующей, истерической, абсурдной и т. п. Один дирижер старшего поколения сказал мне как-то, что он готов пожертвовать всем Вагнером за некоторые места из «Вольного стрелка». Тогда не понимали, что язык этой музыки имел ту же основу, так как не было еще достаточной исторической дистанции, и другая основа считалась невозможной. Но и о многом из того, что уже было создано в то время, мы также совершенно ничего не знали. Я наверное не слышал имен Бартока и Яначека до 1914 года. На многое не обращали должного внимания, не умея в нем разобраться. Интересно констатировать, что изданный Кандинским и Францем Марком «Голубой всадник» уже в марте 1914 года вышел вторым изданием и что о содержании книги очень много говорили, не говорили только о посвященных музыке статьях и композициях Шенберга, Берга и Веберна. Мы, молодые музыканты, лишь с полным недоумением пожимали плечами по их адресу. Когда в 1910 году Герман Шерхен прибыл в Мюнхен с собственным ансамблем, чтобы исполнить «Лунного Пьерро» Шенберга, зал был зияюще пуст, нельзя было ожидать даже обычной сенсации. Немногочисленные слушатели потешались над музыкой. Я сам ничего не понимал и был очень удивлен, когда пятидесятилетний Прилль заявил мне, что хотя он не верит в будущее этой музыки, но предчувствует, что когда-нибудь нам придется весьма серьезно столкнуться с ней.

Я очутился в своеобразном положении. Я принимал горячее участие в этой музыкальной жизни. Моя внутренняя связь с оркестром была уже настолько большой, что я не мог не поддаваться звуковым сенсациям все более рафинированной инструментовки новых произведений. Но вместе с тем я отдавал себе отчет, что новые современные произведения не обнаруживают никакого духовного развития. Мне особенно памятно мое отношение к новой программной музыке, потому что «за» и «против» горячо обсуждались. Я ничего не имел против того, чтобы концертное произведение опиралось на программу как на «предлог». Я любил и восхищался не только пасторальями, но и симфоническими поэмами Штрауса, как, например, «Смерть и просветление», «Дон-Жуан», «Тиль Улен-

шпигель». Но к «Жизни героя», «Домашней симфонии» или, чтобы привести пример другого композитора, к циклу «Одиссея» Эрнста Бёе я относился отрицательно, потому что программа служит здесь уже не только предлогом, поводом или перенесенной в музыку субстанцией, а «перилами», за которые держится композитор, сочиняя свою музыку. Я считал, что такая музыка не обладает каким-либо развитием в собственном смысле этого слова и потому не имеет никакой собственной формы, обусловленной музыкальной необходимостью.

Я пошел еще дальше и утверждал, что развитие у Рихарда Штрауса объясняется лишь ослаблением его подлинной музыкальной продуктивности и что музыкальная натура побуждала его к сочинению все новых и новых произведений в то время, как он не обладал больше достаточным творческим потенциалом, чтобы создавать музыку без программных подпорок. Я никогда не мог полностью отказаться от этого мнения. Пусть в его операх встречаются великолепные музыкальные частности, их общий рисунок всегда сконструирован с чужой помощью. Мне никогда не приходило в голову что-либо подобное в отношении Моцарта, Вебера или Бизе. Следовательно, мое отрицательное отношение к произведениям Р. Штрауса было сопряжено с их идейной направленностью. Гораздо более положительно я относился к произведениям Регера, в чем, наверное, сильно сказывалась моя склонность к полифонии. Вообще же я чувствовал отвращение к «господствующему» музыкальному стилю. Это следует приписать, пожалуй, тому, что мои лучшие друзья не были музыкантами, а я участвовал в жизни во всех ее проявлениях вообще гораздо больше, чем «стоцентные» музыканты, не разбиравшиеся ни в чем, кроме музыки. Я требовал от музыки большего, чем «музыкальных эффектов».

Я пережил вместе с живописцами революционный переворот, происходивший в их стане. Я видел в театрах пьесы новейших драматургов и внимательно наблюдал за поисками совершенно новых идеалов и целей в кругу своих знакомых. Да и с внешней стороны в жизни возникло очень много нового. Появились первые автомобили, а также цеппелины и самолеты, говорили о бесчисленных

технических и научных изобретениях и открытиях. Женщины начали борьбу за свое равноправие, число студенток росло год от года, суфражистки¹ боролись в лондонском парламенте, корсеты были отменены, кипели споры вокруг узких юбок и новомодных платьев, начали оборудоваться квартирные ванны, общение между молодыми девушками и нами стало предметом моральных споров всех «серьезных» людей. Мы стали горячими противниками господствовавшего «тупоумия» и многих форм жизни — мы чувствовали себя прогрессивными и революционными людьми. Мы протестовали против вкуса задававших тон политических кругов, против «Аллеи победы», против придворных живописцев, против осуждения Ведекинда, против отклонения проекта памятника Гейне, против поведения студентов-корпорантов, против пресыщенных офицеров запаса и так далее. Мы читали «Мэрс», «Симплициссимус» и «Мюнхнер пост». В день девяностолетия принца-регента мы в насмешку устроили «бело-голубой праздник», а на масленицу однажды — «Бал Валгаллы», в котором высмеивали культ Вагнера. Впрочем, к несчастью танцовщица Люси Кизельхаузен слишком «всерьез» приняла свою роль Валькирии и дочери Рейна и снискала невероятную овацию. Даже написанное мной «Танго Валгаллы» было принято как дань уважения к мастерству Вагнера. Но нас это не заставляло до конца задуматься, мы все принимали очень легко. Таким образом, и большинство молодых музыкантов не выходило в своем восприятии за рамки современного стиля и в конце концов осталось верным ему и в дальнейшем. Я инстинктивно примкнул к кругу бунтарей-немузыкантов, и это оказалось для меня решающим.

Когда я в 1908 году приехал в Мюнхен, там имелось одно-единственное кафе, в котором после обеда регулярно играл сравнительно большой оркестр. Лишь в последующие годы возникли два новых больших музыкальных кафе, большинство же кафе оставалось без музыки. Эстрадная музыка играла тогда ничтожную роль по сравнению

¹ Суфражистки (от англ. *suffrage* — избирательное право) — участницы буржуазного женского движения за избирательные права для женщин в Англии, а также США и Германии. — *Прим. перев.*

с позднейшим временем. Программы также воспринимались тогда иначе, они скорее носили характер концертных выступлений, чем музыкальной декорации, и довольно часто публика прерывала свои разговоры, прислушивалась и аплодировала. Репертуар и состав оркестра были подобны описанным мной в разделе о моем берлинском периоде, но больше обращалось внимания на качество, и «шлягер» как таковой был неизвестен. Насколько я помню, танцевальной музыки также исполнялось мало. Придерживались в основном увертюры, попури, излюбленных характерных пьес, среди которых была, конечно, представлена и псевдохудожественная салонная музыка. Много играли из новых оперетт, пользовавшихся популярностью, так как в лице Гертнерплац-театра Мюнхен обладал довольно хорошей опереточной сценой с разнообразной программой и отличными силами.

Существовали также «аристократические» развлечения, например, в одном из лучших отелей спрятанный за занавесом превосходный пианист играл изысканную программу: Шопена, Шумана и т. д. Простые гостиницы и кафе почти все обходились без музыки. В кафе охотно болтали, играли в карты или в шахматы. Круг моих друзей предпочитал кафе без музыки всем прочим. На масленицу повсюду музицировали и танцевали. Но лишь постепенно вошло в обычай, прежде всего во время туристского сезона, нанимать в элегантных отелях и кафе сравнительно большие оркестры эстрадной и танцевальной музыки.

Потребность в развлечениях имела в Мюнхене иное направление, нежели в Берлине, и многое здесь успешно конкурировало с развлечениями кафе. В Мюнхене можно было не только очень быстро, еще в тот же вечер, совершить небольшую экскурсию в прекрасные окрестности; к услугам были и такие достопримечательности, как шраммелевская музыка¹, народная музыка и народные кабаре, например «Валентин» в отеле «Три ворона». Там и

¹ Веселая и жизнерадостная музыка, исполняемая венскими народными оркестрами, состоящими обычно из двух скрипок, гитары и гармонии и носящими имя своего основателя (1877) И. Шраммеля.— *Прим. перев.*

не слыхивали о новой эстрадной музыке. Большой и убежденный круг любителей имели народные песни и народная музыка, особенно на экскурсиях в горы и на многочисленных художественных праздниках. Даже в маленькой компании всегда находился гитарист. Я слышал многих превосходных гитаристов, а в деревне, как раз в отсутствие чужих, я встречал виртуозных игроков на цитре. У крестьян, а также среди студентов и артистов было популярно пение под аккомпанемент лютни. Заполненный такого рода удовольствиями вечер в «Ателье» или «Буде» был много предпочтительнее пребывания в кафе.

Так получилось, что Мюнхен первоначально отставал в отношении «современной» эстрадной и танцевальной музыки. Консерватизм проявлялся и в том, что на масленичных танцах продолжали господствовать франсез, вальс и полька; уанстеп и танго появились, кажется, только в 1911 или 1912 году. На танго отваживались с трудом: оно считалось сложным танцем и на первых порах находило доступ только туда, где собиралось так называемое «лучшее общество». Это отношение изменилось лишь позднее, когда прибыль от танцевальной музыки стала движущей силой всякого развлекательного заведения. Но до 1914 года об этом еще не очень-то могла идти речь. Тогда определяющим было естественное желание публики танцевать, веселиться или слушать музыку. И эта потребность была столь же велика, сколь темпераментна, здорова и сильна была тогдашняя толпа, а кроме того, не существовало еще ни радио, ни граммофонных пластинок.

Само собой разумеется, что совершавшиеся в то время процессы представлялись нам тогда иными, чем теперь. Потребность в удовольствиях у народа и «простых людей» была большей частью простой и безобидной, у средних слоев — несколько напыщенно-филистерской, словно они меньше нуждались в удовольствиях, но иногда себе их разрешали, а у верхних слоев внимание было направлено на то, чтобы предаваться удовольствиям лишь в своем кругу. Правда, в Мюнхене атмосфера была много человечнее и непринужденнее, чем в Берлине, где и мои родители никогда не пошли бы на публичный бал; в Мюнхене держались свободнее. Поэтому различные общественные круги незаметно смести-

вались. Поскольку публика была еще наивной и безобидной, модные новшества действовали особенно будоражаще: юбки с разрезами, танго, саксофон портили людей, и неискренности приходил конец. Поскольку большинству чуждо было декадентство, оно предавалось пороку с темпераментом, подчас со вкусом, подчас комически, но редко так пошло и тривиально, как в Берлине.

Мои нынешние убеждения не настолько неустойчивы, чтобы мне понадобилось изображать в ложном свете время до 1914 года или описывать одни его недостатки. Нужду бедняков я не знал. Обстоятельства моей жизни создавали у меня впечатление, что прилагаются усилия, чтобы всем помочь и обо всех позаботиться. Глубокая бедность одного из наших друзей ни нами, ни даже им самим не воспринималась как нищета,—мы никогда не дали бы ему умереть с голоду, да он и не голодал. Время от времени мы слышали о социальной нужде, это нас настораживало. Но мы были словно дети, нас занимала только жизнь нашего круга, и как воспитание, так и преимущественно высокий уровень жизни способствовали тому, что мы воспринимали жизнь беззаботно и поверхностно. «Человечность», «гуманность» были для нас совершенно ясными понятиями, разделяемыми кругом моих друзей, но мои друзья и я ничего не знали о связанных с ними конкретных требованиях. Я многое должен был пережить, чтобы стать другим, нежели тогда. Сегодня я знаю, что это старое время должно было умереть, и я не пошевелил бы пальцем, чтобы снова его оживить. Но я пережил его и вместе с ним много прекрасного и глубокого.

1914—1918 годы

В прекрасный солнечный день я сидел с Рутманом на выступе между вершинами Трех ворот, когда нас окликнул из ущелья одинокий альпинист: «Спускайтесь, война!». Мы были подготовлены к этому, но за последние дни отнюдь не испытывали восторга, разделяя глубокую подавленность тиролевских крестьян, встревоженных войной против Сербии. Мы были свидетелями того, как неописуемо прекрасными солнечными днями и светлыми лунными ночами перегонялся в долину скот и как мужчины и женщины, нередко со слезами на глазах, наблюдали это, не будучи в состоянии понимать происходящее. Старый кузнец из Рейта, у которого мы жили, был живой историей своей деревни и вечерами частенько, бывало, рассказывал нам о прошлом. Но с тех пор, как началась война, он стал недоступен и замкнут и молча обнял меня, когда я уложил вещи и распрощался.

Приехав в таком настроении в Мюнхен, я с полнейшим безучастием отнесся ко всеобщему военному воодушевлению. Как резервист второй очереди, я должен был быть призван лишь на четырнадцатый день мобилизации. Поскольку я еще не оправился от катара верхушек легких, через восемь дней меня уволили из полка как полностью негодного, — имелось более чем достаточно абсолютно здоровых людей. Нескольких дней мне хватило на то, чтобы всерьез подумать о своей судьбе.

Я увидел, что ошибся в выборе профессии и начал заниматься исключительно композицией. Об изменении своих планов я не решился сообщить родителям. Но так как все предполагали, что война очень скоро окончится или что через несколько месяцев я все же вступлю в армию, а мои родители больше, чем нужно, были озабочены диагнозом военных врачей, то мне снова предоставили полную свободу и только заклинали думать о своем здоровье. Однако вместо этого я думал лишь о своих сочинениях. В результате я засиживался за работой до поздней ночи, и здоровье мое ухудшилось. Оно ухудшалось год от года, позднее еще и из-за ухудшившегося питания, и в такой мере, что в конце 1916 года я тяжело заболел и вынужден был провести три четверти года в больнице, лишь постепенно снова оправившись. В итоге при каждом новом осмотре я получал освобождение и так и не был призван на военную службу.

Сначала я окончил свой первый струнный квартет, затем «Литургическую симфонию». Кроме того, в 1915 году я написал соло для виолончели для своего друга Руттмана, который был великолепным виолончелистом, и соло для скрипки, но прежде всего — струнный квинтет с двумя виолончелями. Меня давно уже занимала проблема формы, особенно тот факт, что в симфониях и камерных пьесах все еще использовали старую сонатную форму, пытаясь в то же время разрушить ее. Я ощущал при этом сильное несоответствие между содержанием и формой и вновь и вновь спрашивал себя, почему же современные музыканты окончательно не откажутся от сонатной формы. В симфонических поэмах и свободных фантазиях я усматривал не больше, чем плохую замену старой строгой формы, и стремился к новой строгой форме.

Дальнейшие размышления ничего мне не дали, и я предпринял практическую попытку, которая во многих отношениях явилась для меня путеводной вплоть до сегодняшнего дня, хотя в то время я осуществлял ее с большой неуверенностью и наощупь. Я попробовал положить в основу всей композиции одни и те же темы и построить целое на развитии, проведении и варьировании этих тем. Таким образом, я сочинял не три или

четыре замкнутых в себе части, каждая из которых состоит из самостоятельного материала, а формировал отдельные части квинтета из различных модификаций одних и тех же основных тем. При этом для меня было существенно, что произведение становилось благодаря этому единым по материалу, и во всех самых разнообразных стадиях делалось возможным развитие первоначально высказанных музыкальных мыслей. Мне чудилось сравнение с человеческой жизнью, в течение которой человек остается самим собой и в то же время изменяется, развивается, переживает горе и радость и осуществляет заложенные в нем самой возможности.

Подобно тому, как описывают жизнь человека, я задумал описать также и развитие тем. Я отошел, таким образом, от «статической» идеи классической формы и попытался подчинить все произведение своего рода «динамике». Хотя я и считал, что эта идея носила в конечном счете романтический характер, но она была настолько тесно связана со стремлением к строгому построению и подлинно музыкальному развитию, что внемузыкальные соображения оставались совершенно в стороне. Так возникло сочинение из трех тесно связанных между собой основных частей. Вторая часть по своему характеру соответствовала медленной части старых форм, тогда как третья часть была противопоставлена первой прежде всего в ритмическом отношении. Я полагаю, что это сочинение оказало решающее влияние на все, что я вообще написал. Оно явилось своеобразным кредо соответствия содержания и формы в том смысле, что форма как выражение содержания зависит от него в своих контурах, в своих очертаниях.

Но принцип требовал, чтобы намеченные вначале темы обладали соответствующим характером и способностями к изменению и развитию до законченного состояния. Я не всегда писал музыку по этому принципу, но если уж делал это, то сознавал, что работа вообще возможна лишь при характерном облике тем. Сама логика работы привела меня к определенному стилю полифонического письма, став таким образом исходным пунктом соразмерной и естественной для меня техники контрапункта. Я думаю, в том, что я встал на этот путь,

сказалось также влияние на меня произведений Макса Регера. Смелая для того времени в гармоническом и полифоническом отношении манера письма Регера с каждым произведением открывала мне новые горизонты, и я вскоре дошел до того, что стал называть «глупой музыкой» всякое произведение, которое было написано просто, без присущих Регеру контрапунктических сложностей. Но чего я не понимал у Регера, поскольку речь шла не об ясно построенных фугах, это — формальной структуры. У меня было впечатление, что могучая энергия, которая чувствовалась в его произведениях, при растянутости их формы не находила себе выхода, что его контрасты снова и снова сковывали, а не освобождали эту энергию. Это ощущение я приписывал тому обстоятельству, что регеровская форма оставалась традиционной. Короткие же его сочинения я находил безупречными. С другой стороны, я очень часто слушал брукнеровские симфонии под управлением Фердинанда Лёве и находился под впечатлением их величественной, широкой и напряженной динамики. Регеровский язык и брукнеровские формы из всей современной музыки оказали на меня в принципе, вероятно, самое сильное влияние; но только в принципе, потому что я все же постоянно чувствовал переусложненность содержания у Регера и перенапряженность формы у Брукнера. В регеровском языке и в брукнеровских формах должно было содержаться ощущаемое мною тождественное начало, близкое мне по своей сущности,— живое движение, и это направляло мои поиски в сторону синтеза содержания и формы.

Непосредственно после этого я принялся за фортепьянное трио в подобном роде. Оно не удалось, так как его тема также оказалась недостаточно весомой, а кроме того, во время работы над пьесой я изрядно болел. Фортепьянные пьесы и вариации для струнного трио из-за краткости форм являлись, пожалуй, отклонением от моих исканий. Симфонию я начал под гнетущим впечатлением войны, написав длинную вторую часть, на которой дело и остановилось. Позднее я переработал ее в самостоятельный Реквием. Во время своего выздоровления в Партенкирхене в 1917 году я написал свой вто-

рой струнный квартет. Эта пьеса была совсем иной, нежели квинтет, не потому, что я усомнился в принципах квинтета, а потому, что по причине своего состояния я не мог отважиться на произведение большой формы. Но при этом на передний план выступила «вторая сторона» моего творческого «я» — чувство звукового колорита, и следствием было то, что в третьем струнном квартете я вновь вернулся к принципам струнного квинтета. В 1918 году я написал еще сонату для виолончели, но вскоре понял, что она ни по своему характеру, ни по своему материалу не отвечает моему замыслу, и начал переделывать ее в виолончельный концерт, но прервал работу после окончания войны.

О каждой из этих вещей в отдельности мало что можно сказать. Те из них, которые мне самому представлялись сколько-нибудь ценными, сохранились: это — траурная музыка, пьесы для скрипки, квартеты и квинтеты. Итак, я без всякого внешнего побуждения обратился к камерной музыке и тем самым инстинктивно, но уверенно вступил на путь, соответствующий моей натуре. Как композитор я достиг первой ступени развития, и при всей неподготовленности к практической работе и профессии в возрасте тридцати лет я почувствовал себя, наконец, внутренне более уверенно и зрело...

Хочу рассказать одну небольшую историю. Когда в 1922 году в Донауэшингене один скрипач спросил, не написал ли я чего-нибудь для скрипки, я вспомнил о своих сольных пьесах, лежавших дотоле в письменном столе. Переработав, я отдал их ему. Его мнение было примерно следующим: пьесы очень его заинтересовали и понравились ему, но играть их он не станет, ибо его публика чересчур консервативна, чтобы он мог предложить ей такие ультрасовременные пьесы. Пьесы опять были спрятаны в стол и лежали там до тех пор, пока приблизительно в 1927 году Стефан Френкель, часто исполнявший мой дуэт для скрипки и фортепьяно, не спросил меня о сольных пьесах. Его приговор гласил, что пьесы являются интересной задачей для скрипача и нравятся ему, но что играть их он не будет, так как для публики они слишком несовременны. Пьесы продолжали тихо покоиться до 1952 года. Когда я затем послал

их по запросу дрезденского издательства, оно сообщило мне, что считает пьесы хорошей современной музыкой, за издание которой охотно берется. После межиздательской передачи они появились в 1953 году в Среднегерманском издательстве. Композитор должен дождаться своего времени.

Годы войны, во время которых моя работа постоянно прерывалась многочисленными болезнями, окончательно выдвинули для меня сочинение музыки на первое место. Внешние события того времени глубоко воздействовали на меня, но не в смысле моего приобщения к господствующему настроению, а, наоборот, увеличивая мое одиночество и подавленность. И все утверждало меня в этом настроении: моя все более и более серьезная болезнь, ход войны, все более уменьшавшийся круг друзей, обстоятельства жизни и многочисленные личные переживания. Известное улучшение наступило лишь осенью 1917 года, когда, преодолев самый скверный период своей болезни, я смог жениться. Но если в этом последнем военном году я лучше чувствовал себя физически, то зато я узнал войну со стороны, сделавшей мое душевное состояние еще более угнетенным.

Те, кто не был призван в армию, должны были находиться в распоряжении гражданской вспомогательной службы. Будучи обязан решиться на какой-то из видов этой деятельности, я случайно встретил своего университетского преподавателя, профессора Шпехта, у которого я слушал психологию. Шпехт был психиатром и во время войны руководил психиатрическим стационаром гарнизонного лазарета. Он затребовал меня к себе в качестве ассистента-психолога. Я охотно принял это приглашение, сулившее мне интересную работу. Психиатрический стационар мюнхенского гарнизонного лазарета служил опытным стационаром для всей баварской армии, поэтому в нем быстро чередовались случаи самого разного рода. Для постановки диагноза сюда доставлялись преимущественно истерики, психопаты, эпилептики, как тяжело больные, так и, наоборот, симулянты. Моей задачей было составлять психологическую историю болезни поступавших ко мне пациентов.

Не хочу описывать детали этой работы, упомяну

лишь, что впервые в своей жизни я заглянул в часто не поддающееся описанию человеческое несчастье и по этой причине впадал временами в полное отчаяние. Часто самому себе я казался пациентом, силы которого поддерживаются лишь благодаря участливой доброте шефа, оказавшегося при ближайшем знакомстве превосходным человеком. С его помощью я время от времени имел возможность делать добро для других людей, и это оказывало на меня чрезвычайно большое влияние. В предшествующие годы легкая и проникнутая терпимостью мюнхенская жизнь и друзья заметно изменили мою упрямую северогерманскую натуру. Теперь переживание человеческого горя снова сделало меня совсем другим, тем более, что мне приходилось отстаивать свое мнение в борьбе. Я находился в подчинении у одного очень строгого военного врача, который довольно часто упрекал меня в чрезмерной гуманности и бывал крайне уязвлен, когда я через его голову обращался за разрешением того или другого вопроса к Шпехту. Но Шпехт никогда не обманывал ожиданий. Так, благодаря его медицинскому приговору Эрнст Толлер вместо военного суда за антимилитаристскую деятельность был освобожден от военной службы.

С большим сожалением наблюдал мой учитель пения Эрлер за моей эволюцией в военные годы. Он должен был констатировать, что я окончательно отказался от пения и вследствие ухудшившегося здоровья едва ли был еще годен для карьеры вокалиста. Весь затраченный на меня труд казался ему напрасным, но тем не менее он готов был помогать мне. Увидев, сколько я сочиняю, он стал настаивать на том, что я должен услышать свои произведения и поговорил об этом со своим другом Хёслем. Хёслю и его коллегам по струнному квартету была присуща бескомпромиссная прямота мнений и соответствующая ей достойная удивления мюнхенская недвусмысленность их выражения. Хёсль сердечно приветствовал меня и тут же выругал в самой шуточной форме. Он не преминул заявить, что, по его убеждению, есть только один современный композитор, Макс Регер, и если я не являюсь

его учеником, из меня никогда ничего не сможет получиться.

Квартет Хёсля сыграл мне в маленьком кругу друзей мой первый струнный квартет и «убил» меня совершенно. Я потерял остатки веры в себя. Но Хёсль обнял меня и сказал: «Не думайте, что мы стали бы играть Ваше дерьмо, если бы оно ничего не стоило». Я вновь воспрянул духом. Возник план исполнить мой второй струнный квартет и струнный квинтет на композиторском вечере. Но это едва не привело к распаду квартета Хёсля, ибо два его участника объявили эту «сверхсовременную музыку» совершенно неприемлемой и отказались играть ее. Виолончелист же заявил, что ему моя музыка нравится. Это лишь еще больше распалило гнев обоих противников. Но Хёсль заявил в свою очередь, что ему «наплевать», нравится ли им музыка, ибо на коллективе типа его квартета лежит человеческая обязанность помочь молодому композитору и представить на обсуждение два его произведения! Мнение Хёсля победило только тогда, когда он пригрозил распустить квартет, если тот окажется несостоятельным в таком вопросе. Когда затем решение было принято в мою пользу, все четыре музыканта оказались весьма великодушными: они неустанно репетировали со мной и сделали все для того, чтобы исполнение соответствовало музыке. Был снят самый маленький из имевшихся залов и, как мне помнится, продано всего пять билетов. Но так как вследствие этого все билеты были бесплатно разосланы концертной дирекцией нужным людям, то у меня был не только переполненный зал, но и чрезвычайно сведущая публика. Я не могу жаловаться на успех. Всеобщий интерес к искусству был велик, так как в конце 1917 года удовлетворялся он недостаточно. Критики еще до концерта ходили на репетиции и писали длинные рецензии. Один отзывался отрицательно, другой не совсем определенно, третий написал серьезный и большой положительный отзыв. Этим третьим критиком был Александр Беррше, с которым позднее меня связала сердечная дружба.

Война почти свела на нет мюнхенскую музыкальную жизнь. Первой военной зимой 1914/15 года едва ли не

все еще оставалось по-старому. Продолжали устраиваться оркестровые концерты, оперные спектакли, только почти не стало новых постановок. Исполняли преимущественно серьезные программы, избегая пьес, для которых требовался увеличенный ансамбль. Иностранные солисты исчезли, музыку других наций почти не играли. Но Мюнхен обладал достаточными силами, чтобы, несмотря на это, давать многочисленные превосходные спектакли и концерты. Публика также сохраняла еще весьма живой интерес. Ведь еще не ощущалось никаких внешних ограничений. На мысль ввести карточки на продовольствие, рacionировать питание, одежду, топливо напали, кажется, только в 1915 году. Но зима 1915/16 года представляла совсем иную картину. Во многих отношениях сделалась заметной война. Залы уже были часто нетоплены, люди недостаточно сыты, среди публики появилось много раненых и калек, а главное, публика не была уже по-старому сосредоточена. Многие ходили на концерт только по старой привычке, многие — чтобы на совсем другой лад, чем прежде, отвлечься от своей будничной жизни, а иные искали утешения. И солисты выступали в концертах без прежней непринужденности. Чувствовалось, что их подгоняла профессиональная нужда, и число их выступлений постоянно уменьшалось. В этом смысле музыкальная жизнь все больше чахла год от года. Постепенно многие музыканты были призваны в армию, публика начала редеть, и концерты нередко проходили при почти пустом зале. Полностью изменился и внешний облик концертов. Экономили свет, и посетители не были больше празднично одеты. «Особенно хорошо одеваться» считалось в то время вообще бестактным.

Лишь после битвы на Марне началось отрезвление от воинственного дурмана и упоения победами, лишь тогда начали (!) отдавать себе отчет, каких страшных жертв требует война. Настало время честной подавленности и скорби. Без лицемерной игры в «гордую скорбь», как во время гитлеровской войны, разделяли несчастье других, и в столь шумном, веселом прежде Мюнхене повсюду, где собирались люди, стало теперь тихо. Государство еще не открыло, что население можно отвлечь или оглу-

шить, психологическая обработка масс не была еще ни подготовлена, ни организована, ни продумана, воздействие посредством радио не было еще возможно. Поэтому военные события как таковые переживались в тылу гораздо глубже, организованной успокоительной лжи не существовало, то есть она не функционировала.

Военные годы совершенно изменили характер концертов и спектаклей как общественных событий. Еще в большей степени это относится к времяпрепровождению в кабаре, кафе или ресторанах, большая часть которых оказалась от музыки. В некоторых кабаре исполняли серьезную программу, нагонявшую на посетителей скуку, или пытались развлечь их псевдохудожественными сентиментальностями. В одном кабаре узкогрудый тенор утешал публику песенкой «Все вернется вновь однажды», и эта песенка стала родом мюнхенского национального гимна. Всегда делавшая прежде полные сборы мюнхенская опера часто заполнялась только наполовину. Одним словом, можно было говорить о постепенном отмирании интересующегося музыкой общества. Война была сильнее искусства, и сознание того, что Германия проигрывает войну, повсюду прокладывало себе путь и овладевало всеми мыслями и поступками. К этому прибавились лишения, которые еще несколько лет назад вообще невозможно было себе представить, а следом за ними — разочарование, подавленность или гнев. Люди пробуждались каждый по-своему, и блестящая, могущественная Германская империя оказалась перед катастрофой, которую все чувствовали и о которой тем не менее никто не догадывался.

Я назову круг своих друзей оппозиционным, потому что не могу применить к нему эпитет «революционный». Мы чувствовали себя безусловно готовыми к любой революции в искусстве, а также в очень многих других областях, но у нас, особенно в музыке, не было ни основы для деятельности, ни представления о целях. В политической и общественной жизни мы были воспитаны в духе милитаристского патриотизма, но в то же время остались совершенно аполитичными и, соответственно, незрелыми в гражданском отношении. Отбросив ура-патриотизм, мы не могли преодолеть аполитичного отношения

к современной действительности. Мы отнюдь не соглашались с обстоятельствами, господствовавшими в Германской империи, резко отвергали русский абсолютизм, государственные формы во Франции и Англии казались нам гораздо более совершенными. Мы были в принципе республиканцами, но достаточно терпимыми, потому что баварского короля довольно часто встречали на улицах как дружелюбного старого господина, потому что принц Людвиг Фердинанд удовольствия ради играл в королевском оркестре, потому что принц Карл Теодор являлся знаменитым глазным врачом, потому что на этих представителей правящего дома в противоположность Вильгельму II мы смотрели как на людей. Настолько мы были поверхностны и детски наивны! Мы восставали против многого, но не считали нужным занять политически более серьезную позицию, поэтому, попытавшись прийти к какому-то мнению по многим частным вопросам, мы не смогли уяснить себе главного.

Неудивительно, что Эрих Мендельсон заявил, когда началась война: «Теперь многое прояснится». Не могу сказать, что мои друзья пошатнулись в своих взглядах после того, как разразилась война. Некоторые из них остались стоять в стороне, другие отнюдь не дали увлечь себя военному психозу, но находились под впечатлением воодушевления масс. Такое поведение масс в самом деле было нам непонятно, так же как и позиция социал-демократической партии. Слова Вильгельма II «я не знаю никаких партий» были с нашей точки зрения «болтовней». Мы объясняли всеобщее невообразимое воодушевление как сенсационное переживание. За долгие мирные годы люди привыкли волноваться только по поводу сенсаций, так восприняли они и начало войны. Легкомыслие, с которым была встречена война, не поддается описанию. Ликовали по поводу превосходно снаряженных и одетых солдат, потому что у них был статный вид, а о воинах и героях люди имели только то представление, которое им внушили патетические речи, театральные парады и тенденциозное преподавание истории.

Шумное ликование окончилось с битвой на Марне; уже появилась и некоторая усталость от восторгов, повсюду даже соглашались со словами генерал-квартирмей-

стера, что слишком быстрая победа не явилась бы благом для германского народа. Великое воодушевление начало проходить. Люди стали более задумчивыми, удрученными и печальными, но не роптали. Когда я осенью 1917 года прибыл в гарнизонный лазарет, то был поражен, сколько фатализма и привитого муштрой чувства долга оставалось еще у солдат, в то время как мы не скрывали больше своего возмущения. Из моих близких друзей в Мюнхене оставался еще лишь один негодный к военной службе художник. Но когда остальные друзья проводили в Мюнхене несколько дней отпуска, я узнавал от них нечто подобное тому, что мог констатировать, кажется, и в Мюнхене: одиночки, начавшие серьезно протестовать против войны, были интеллигентами, большинство же народа, казалось, все безропотно принимало и терпело. Я не соприкасался с рабочими кругами, но повсюду, где только мог наблюдать, я находил это настроение вплоть до начала 1918 года.

Я вспоминаю такой эпизод из этих дней. Как-то в сумерки я стоял у главного почтамта, когда с занятий возвращалось резервное подразделение лейбгвардейского полка. Оркестр, шедший впереди, играл марш, причем громко раздавались звуки флейт и барабанов. Движение остановилось, дома казались в полумраке театральными кулисами, а за зловеще звучащей воинственной музыкой вяло тащилась масса совершенно измученных солдат. Все люди останавливались и тут же обменивались замечаниями: «Бедные ребята», или «их приходится подбадривать музыкой», «на что они годятся» и тому подобные реплики слышались то и дело. Но то, что они «должны были» выполнять свои солдатские обязанности, казалось всем непреложным. Лишь в последний год можно было услышать, что война должна прекратиться—но как, на это был только один ответ, а именно, что в случае, если нам соответствующим образом пойдут навстречу, можно будет, пожалуй, добиться «почетного мира» и сносного делового компромисса. Предложение перемирия было встречено затем с большой радостью как освобождение от тяжелого бремени, но когда читали об условиях врагов, то со скрежетом зубовным обсуждали, можно ли на них согласиться.

В первый день, когда автомобили революционеров с красными флагами ездили по городу, я снова и снова слышал на улицах замечание: «Это—самое худшее, это—красные!» И по поводу того, что солдаты срывали у отдельных офицеров погоны с мундиров, волновались больше, чем по поводу бегства кайзера или сформирования правительства. Я сам со своими возвращавшимися друзьями был убежден, что революция безусловно необходима; но насчет того, к каким новым формам она может привести, у нас несмотря ни на что не было ясности. Мы были старыми оппозиционерами, теперь, пожалуй, революционерами, но все еще без определенной цели. Мы были напуганы, так как слышали только официальные, устрашающе звучащие известия из России. О происшедших там политических событиях нам ничего не было известно, мы знали только, что военная опасность на Востоке уменьшилась, и полагались на непримиримые столкновения народа с царизмом и тем, что ему сопутствовало.

Единственными, кто для нас что-то значил в политическом отношении, были Эрих Мюзам и Курт Эйсер. И когда один из них обратился с речью к мюнхенским художникам и заявил им, что для искусства и людей искусства на первых порах ничего нельзя будет сделать, что художники сами должны подумать, как им перебиться ближайшее время, мы согласились с этим. Мы были удовлетворены тем, что война кончилась, пришла республика и с ней новая эпоха, к сотрудничеству с которой мы были полностью готовы. Этим мы отличались от большинства населения, настроенного боязливо, тревожно или контрреволюционно. О воодушевлении буржуазии революцией не было и речи. Продолжала царить глубокая подавленность по поводу катастрофы наряду с неуверенностью в грядущем. Тут не помогли ни многочисленные собрания, ни разъяснительная пропаганда: впервые я чувствовал, как широко распространено среди населения недоверие. Не было только равнодушия или безучастности. Некоторые неисправимые со скрежетом зубным говорили о нашей друблости, но что уже тогда играла роль «легенда об ударе кинжалом в спину», я не могу утверждать; неугомонные вояки держались еще в

тени. Еще в ноябре 1918 года некоторые мои друзья установили контакт с политическими революционными кругами, но уже без моего участия, так как я оставил Мюнхен. Да и сделал ли бы я это, я не знаю, ибо вместе с наиболее близкими своими друзьями я все еще отрицательно относился к участию художника в политической деятельности.

1918—1919 годы

Первый год после войны принес изменения в моем положении. После того как в 1909 году мой отец окончательно оставил надежду на то, что я когда-нибудь впоследствии стану его преемником по фирме, он взял себе компаньона. Но их взаимоотношения с течением времени развивались довольно неблагоприятно, и поскольку договор с компаньоном как раз теперь подходил к концу, отец решил расторгнуть его. Он только не мог еще решить, будет ли он продолжать вести дело в одиночку или выйдет из фирмы, и написал мне об этом, жалуюсь на свое слабое здоровье и одновременно заявляя, что он никогда больше не станет работать в пае с компаньоном. В ответ на это я настоятельно просил его сохранить дело, обещая вернуться в Берлин и стать его помощником.

Отец, конечно, обрадовался моему предложению, но отнесся к нему все же с недоверием. Поэтому он потребовал, чтобы я принял участие в переговорах по спорным вопросам с его компаньоном, дабы он мог судить, способен ли я еще в своем возрасте овладеть профессией купца, и далее, чтобы я прошел в его фирме трехгодичный курс ученичества. Я принял эти условия, так как считал невозможным обеспечить себе приличное существование профессией художника. Упомянутые мной слова Курта Эйснера только утверждали меня в моем мнении. Я поехал в Берлин уже в ноябре 1918 года, пробыл там не-

сколько месяцев, но затем снова должен был вернуться в Мюнхен и только в мае 1919 года смог, наконец, перебраться со своей женой в Берлин на жительство. В возрасте тридцати лет я стоял теперь за прилавком в качестве ученика. Но вскоре я смог констатировать, что переход к новому положению оказался для меня вовсе не таким уж трудным. Мой отец был купцом старого склада, и вследствие этого в его фирме господствовал хотя и очень строгий, но вполне патриархальный дух. Я очень хорошо поладил со служащими и едва ли не еще лучше — с клиентурой, состоявшей преимущественно из ремесленников, с которыми у меня с самых ранних лет всегда были хорошие отношения.

Как раньше — всевозможными вопросами искусства и науки, я заинтересовался теперь различными ремесленными профессиями. Я много раз посещал кузнецов, слесарей, столяров и других ремесленников, чтобы познакомиться с их работой и мастерскими. Это доставляло мне больше удовольствия, чем переговоры с фабрикантами или с их представителями. Я познакомился также с различными аспектами воздействия крупной промышленности на «ремесленное среднее сословие» и очень скоро констатировал, что об окончательном моем обращении к профессии купца не может быть и речи. Этой своей деятельностью я занимался, считая ее необходимой для обеспечения нашего существования. Это отнюдь не приводило меня к каким-либо конфликтам. Я смотрел на свою деятельность как на новую школу, и многое облегчало мне новый образ жизни.

Отец оценил мое отношение к делу и пошел мне навстречу настолько, что отпускал меня уже после обеда. Таким образом, вечера у меня постоянно были свободными, и мне не пришлось ни оставить свою творческую работу, ни изменить что-либо в своем личном образе жизни. Я уже говорил, какой оппозиционной была точка зрения у меня и моих друзей. Это изрядно отдалило нас от буржуазной среды без того, чтобы мы нашли что-либо взамен. Мы стали богемой, но не в старом романтическом смысле, а образовав род «отступников» с духовными интересами, стоящих вне буржуазного общества. Мы были людьми, мораль и жизненная практика которых

весьма значительно отличались от морали и жизненной практики буржуазных кругов, людьми, которые сознательно лишили себя основы общепризнанных тогда воззрений, чтобы поставить на их место нечто другое. Но каково это другое, мы не знали; поэтому мы подхватывали и подвергали проверке каждое новое убеждение, пробовали свои силы в каждом новом роде деятельности. Пожалуй, ни одному из моих друзей не пришлось бы в голову заняться торговым делом; мне представился такой случай, и я не мог, как ни странно это звучит, заниматься этой новой деятельностью иначе, нежели с точки зрения богемы. Попытайся я быть «настоящим» купцом, я бы скоро и окончательно отвернулся от этого занятия; но поскольку я этого не делал, я смог выдержать три года ученичества у своего отца.

Я занимался в этом году поисками и экспериментами также и в политической области, но не обрел никакой твердой позиции. Невероятная незрелость моя и моих ближайших друзей в этой области, связанная, быть может с лишенным твердой основы богемным существованием, не допускала ясного суждения о событиях того времени. Мы одобряли то, что рассматривали как революцию, но не понимали более глубокого смысла раздоров между партиями. Мы считали, что раз республика уже завоевана, то все как можно скорее должны сплотиться для укрепления нового порядка. Но сами мы при этом не знали даже, к какой партии примкнуть. Правые и стоящие в центре партии мы отвергали. К социал-демократии после ее грехопадения в 1914 году у нас не было пока доверия, о коммунистах мы совершенно ничего не знали, то есть их со всех сторон изображали нам в связи с русской революцией в таком ужасном виде, что мы относились к ним с недоверием. В итоге мы больше всего склонялись к Независимой социал-демократической партии, которую мы, по моим воспоминаниям, в свою очередь критиковали за неясность и слабость позиции. Но прежде всего нас отталкивали политические события вообще, брань, грубости, спекуляции.

Опуская частности, я констатирую, что, проявив на короткое время вполне искренний интерес к политике, мы вскоре снова отвернулись от нее, потому что она нам

претила. Будучи аполитичными по воспитанию и из-за беспечности, мы остались противниками политической деятельности, потому что жизнь все еще недостаточно сильно задевала нас за живое. Я пережил лишь очень малую толику партийных столкновений и гражданской войны, так как во время берлинских боев я находился в Мюнхене, а во время мюнхенских событий — в Берлине. Я могу рассказать о революционном Берлине только то, что в то самое время, когда на Александерплатц происходили уличные бои, на Унтер ден Линден люди прогуливались или сидели в кафе, словно бои нисколько их не касались.

Примерно так же обстояло дело и на Ангальтском вокзале, когда я собрался ехать в Мюнхен и с чемоданом в руке должен был миновать «опасную зону». Об этом меня предупредили на одном углу улицы солдаты и вскоре после этого на другом углу революционер, оба почти одними и теми же словами — «Не ходите дальше, там сражаются». Несмотря на это, я пришел на вокзал, и едва за мной закрылась дверь, как на Асканской площади началась оживленная стрельба. Почему именно в этот момент и на этом месте, никто на вокзале не знал. Я хочу этим сказать, что неорганизованное большинство населения не принимало никакого активного участия в событиях. Обыватели гуляли, спорили и ждали со страхом или надеждой, кто из борющихся одержит победу. Общепризнанных целей не существовало. Люди стали апатичными, стремились к покою и думали только о том, чтобы укрепить здоровье, ослабленное нуждой последних военных лет. Условия для этого появились сравнительно скоро, ибо вскоре после войны снова все стало возможно купить. Но цены были высокие и поднимались все выше благодаря начинающейся инфляции. В первом году, когда курс доллара поднялся приблизительно в десять раз, у людей, имевших некоторое имущество или сбережения, нужда была еще не очень заметна, но массы страдали уже очень сильно. Я вспоминаю о происшествиях, которые, поскольку мы никогда не переживали ничего подобного, произвели на меня тогда потрясающее впечатление, о поступках, совершенных под воздействием нужды знакомыми мне женщинами и мужчинами. Связанные с ин-

фляцией события дня выступили постепенно на передний план; курс доллара стал определяющим фактором повседневной жизни.

Этот год лишил большинство буржуазного общества прежней основы его образа жизни и превратил его в богему наподобие той, какой стали мои друзья и я, только с тем отличием, что наша метаморфоза покоилась на духовном развитии, в то время как богемное состояние, в которое попали берлинцы, было вызвано внешними причинами. Вследствие этого несколько лет спустя, преодолев «болезнь», население вновь обрело свою буржуазность, мы же остались богемой.

О музыкальной жизни этого первого послевоенного года я могу рассказать лишь очень немногое. Концертов солистов, насколько я помню, почти не было. Оркестры же, напротив, быстро пополнялись вернувшимися домой музыкантами, и хорошие концерты и оперные спектакли всюду высоко ценились. Лозунгом дня было: культура — это единственное, что нам осталось. В первое время некоторые инстанции пытались поддерживать музыкальную жизнь субсидиями и дотациями, но вскоре это прекратилось. Одно осталось у меня в памяти, а именно, что программы были посвящены почти исключительно старой музыке, а современная музыка, за исключением, может быть, произведений Штрауса, почти не исполнялась. Ни у кого не было желания заниматься художественными проблемами, большинство искало развлечения, утешения, ухода от современности, и многие еле-еле выкраивали деньги, чтобы послушать хороший концерт.

Об общественной жизни на концертах не могло быть и речи. По своему настроению и внешнему облику они больше походили на концерты военного времени, чем на концерты до 1914 года. Со временем они вообще перестали быть концертами, если понимать под концертом форму музыкальной общественной жизни, они превратились в выставку музыкальных произведений, и люди ходили на эти концерты, чтобы слушать произведения, точь-в-точь, как ходят в музей, чтобы смотреть картины. Такое отношение к музыке не было известно до 1914 года. Конечно, и тогда программа и музыкальные привязанности играли решающую роль при посещении концерта, но

все же, если только чисто профессиональные соображения не были определяющими, всегда в заметной мере принимался во внимание также и общественный момент. Концерт до 1914 года являлся событием современной музыкальной культуры, даже если на нем исполнялись старые произведения. Благодаря отступлению на задний план или исчезновению общественного фактора и даже общности переживания, услышанное, несмотря на все внимание и сосредоточенность, воспринималось суше и историчнее, чем прежде. Концерты стали музеями музыки.

Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что почти исключительное предпочтение старой музыки в этом первом послевоенном году в сочетании с тем, что означала эта музыка для людей в условиях того времени, стало решающим для нового отношения публики к музыке. Более легко доступная и потому глубоко волнующая публику старая музыка давала насмотревшимся ужасов или страдающим людям больше, чем современная музыка, с которой им пришлось бы вести спор. Кроме того, не было ни малейшей потребности найти в музыке выражение гнетущей современности.

Но тем самым началось формирование публики, сугубо, если не исключительно, приверженной к старой музыке. И это обстоятельство имеет значение для событий последующих лет.

Сочинял я в этом году очень мало. Я работал только над четвертым струнным квинтетом, который закончил в октябре 1919 года. Зато первые три мои струнных квинтета появились в печати. Беррше рекомендовал их издательству «Вундерхорн», и оно охотно согласилось принять эти три пьесы, получив благоприятный отзыв своего консультанта Иозефа Хааса. Основатель издательства «Вундерхорн», Людвиг Шиттлер, был молодым музыкантом, поддерживавшим особенно дружеские отношения с Руди Стефаном и Яном Ингенховеном. Этот маленький кружок пытался идти своим собственным путем. Стефан и Шиттлер погибли на войне; мать Шиттлера, вероятно из уважения к памяти сына, старалась продолжать работу издательства.

Иозеф Хаас, живший тогда еще в Штуттгарте, после

ознакомления с моими квартетами написал мне, и это наше знакомство выросло в дружбу, которую я на протяжении тридцати лет мог рассматривать как одну из самых дорогих в своей жизни связей. Он был для меня всегда не только участливым другом, опытным и добрым советчиком, но во многом также и примером, особенно в отношении спокойного, беспристрастного суждения и человеческой отзывчивости. Я думаю, эти качества очень способствовали тому, чтобы сделать его широко признанным и уважаемым учителем, который, пожалуй, как никто другой, может гордиться столь большим кругом благодарных и преданных учеников.

Так как я педантично относился к своей торговой работе, и, проделав довольно долгий путь из конторы к себе домой, спешил заняться своими делами или проводил время в узком кругу друзей, то я почти не принимал участия в так называемых событиях дня. Можно жить в большом городе и тем не менее очень мало знать о нем и о современных событиях. Так и было со мной, тридцатилетним торговым учеником, которому жизнь, помимо его профессиональной деятельности, предоставила взамен всего прежнего только обмен мыслями с немногими, но стоящими друзьями. События музыкальной жизни еще не достигли вновь уровня, который мог бы приковать к ним мое внимание. О своей политической позиции я уже говорил. Из этого отнюдь не следует, что отдельные эпизоды не волновали меня или не занимали моих мыслей, но они могли повлиять лишь на мои убеждения, может быть, создать почву для моих будущих убеждений. Занять же активную позицию я был не в состоянии. Я нередко думаю над этим сегодня, видя, что и теперь многие коллеги не могут отважиться на активность.

В этом первом послевоенном году занятия музыкой и всем тем, что составляло обычно содержание моей повседневной жизни, отступили, таким образом, на задний план. Но в то же время именно в этих сферах я нашел время и стимул для размышлений. Нередки были дни, когда я чувствовал себя слишком усталым, чтобы быть в состоянии вечером заниматься чем-либо серьезным, и тогда сами собой возникали беседы и размышления. Ибо

у меня оказалось много всякой всячины, нуждающейся в выяснении. Например, у меня было довольно двойственное отношение к музыке Вагнера. Слушать «Лоэнгрин» казалось мне скучным, но я весьма тщательно разучил главные партии и чрезвычайно охотно пел их. «Мейстерзингеры» под управлением Штрауса, «Тристан» под управлением Моттля неизменно оставляли впечатление, владевшее мной целыми днями. И если меня и отталкивал размах «Кольца Нибелунгов», то многое в нем вызывало мое восхищение. Я мог ясно и недвусмысленно констатировать, что не являюсь вагнерианцем, но брамсианцем я тем более не был. Я любил многие песни Брамса, как, впрочем, и Гуго Вольфа, и они прочно сидели в моей памяти благодаря пению. Но по меньшей мере столь же многие качества музыки Брамса были мне неприятны. Я почти не слушал музыку, и если бы я захотел измерить близость своего собственного восприятия определенному стилю или определенным произведениям по тому, насколько велико мое желание послушать их при случае еще раз, то я должен сказать, что мои антипатии были для меня яснее, чем симпатии.

Опера значила для меня вообще очень мало, за исключением нескольких произведений, к которым я с первого дня, когда их услышал, всю свою жизнь питал большую привязанность: это были «Свадьба Фигаро», «Все они таковы», «Мейстерзингеры», «Кармен», «Фальстаф» и, может быть, некоторые другие. Произведения, предназначенные для концертного зала, были мне в целом гораздо ближе, но я довольствовался тем, что время от времени читал партитуры, и тут выбирал почти одни только пьесы XVIII века, за исключением, может быть, Брукнера. К современной музыке меня ничто не привязывало. Даже Регер отступил теперь на задний план. Словом, у меня появилась историческая дистанция и способность судить о большинстве произведений с этой дистанции. Я не хочу этим сказать, что потерял способность эмоционально воспринимать отдельную пьесу, но сначала я должен был составить себе о ней суждение. При этом я отнюдь не был настроен рассудочно или критично, а, наоборот, воспринимал произведения всей душой.

Дело в том, что я не жил музыкой целый день. И ког-

да возникала мысль о музыке, я мог выбирать. Таким образом, я ни к чему не был привязан, я стал, напротив, самостоятельным и прежде всего свободным от пред-
рассудков, и при этом чуть ли не все время восхищался то одним, то другим произведением. Поэтому я не мог ни согласиться с общепризнанными антипатиями, ни примкнуть к какому-либо «направлению». Эта самостоятельность имела особое значение по отношению к современной музыке, и когда я соприкасался с каким-нибудь музыкантом, то всегда бывал поражен, насколько, по сравнению со мной, он скован в стилистическом отношении. Из меня совершенно естественным образом получился одиночка, идущий своим собственным путем,— правда, только в музыке, ибо профессия и круг друзей заставляли меня принимать участие во многих других вещах.

1919—1925 годы

По совету Йозефа Хааса я решил вступить в Товарищество германских композиторов, во Всеобщее германское музыкальное объединение и в Берлинское объединение музыкантов.

В первую очередь я направился в Товарищество германских композиторов. В деловито-скромной приемной, где в 1908—1930 годах частенько бывало подавляющее большинство серьезных немецких композиторов, было совершенно пусто; лишь через некоторое время появился дружелюбный пожилой господин (Франц Рекентин), который спросил, что мне угодно. Выслушав мой ответ, он попросил меня минутку подождать, и вскоре ко мне подошел мужчина лет шестидесяти, черноволосый с проседью, энергичный и вместе с тем добродушный на вид. Это был Фридрих Рёш, который вместе с Рихардом Штраусом и Гансом Зоммером основал в 1903 году Товарищество германских композиторов (ТГК).

БСИП (Бюро по соблюдению прав на исполнение в области музыки) опубликовало написанный мной в 1953 году доклад о Товариществе германских композиторов. Поэтому нет нужды останавливаться здесь на работе ТГК, как повсюду называли Товарищество, как бы мне этого ни хотелось. «Использование» исполнительских прав имело очень большое, определяющее

влияние на развитие эстрадной и танцевальной музыки. И здесь культурное развитие подчинялось предпринимательским интересам, причем в на редкость недвусмысленном, легкораспознаваемом виде. Вследствие этого «культурная и нравственная история обществ прав на исполнение» дает типичную, но недостаточно отчетливую картину того времени, если в нее не включить также достаточно точное описание деталей. Такая обстоятельность потребовала бы особой книги. Я был увлечен чрезвычайно интересными вопросами, потому что меня интересовала связь между искусством и жизнью. В ту пору, когда я впервые встретился с Фридрихом Рёшем, я, разумеется, вообще не знал о существовании авторского права и не подозревал, какое значение будут иметь занятия авторским правом для моей жизни.

Рёш сперва проэкзаменовал меня, и мне это отнюдь не понравилось. Он просмотрел также мои сочинения и задал ряд частных, довольно неприятных мне вопросов, сославшись на то, что членами ТГК могут быть только «настоящие композиторы», а «не авторы, сочиняющие музыкальные пьесы между прочим». В заключение он объяснил мне задачи ТГК. Быть может, я слушал с очень большим интересом, и он это заметил; ибо я вспоминаю, каким любезным он стал. Он обещал позаботиться о моем приеме в Товарищество и одновременно — о приеме во Всеобщее германское музыкальное объединение.

О Всеобщем германском музыкальном объединении (ВГМО) здесь также незачем особенно распространяться, тем более что его деятельность памятна еще многим музыкантам и любителям музыки. Оно представляло собой объединение любителей музыки, которое ежегодно устраивало «Музыкальный фестиваль», всякий раз в другом городе, причем исполнялись достойные внимания новые и редко звучавшие старые сочинения. Во время войны фестивали не устраивались. Лишь в 1920 году эта деятельность снова была возобновлена в Веймаре. Значение музыкальных фестивалей состояло в том, что их программу можно было рассматривать как привлекающее внимание всей Германии зеркало совре-

менного немецкого музыкального творчества, и в том, что во время фестивалей встречались и знакомились друг с другом известные и молодые музыканты.

Мой следующий шаг состоял в том, что я посетил Берлинское объединение музыкантов. Объединения музыкантов, имевшиеся во многих германских городах, являлись в противоположность к ТГК и ВГМО прежде всего профессиональными объединениями музыкантов-исполнителей и преподавателей музыки. Они устраивали регулярные концерты своих членов, и я сознаю, что отправился в Берлинское объединение музыкантов, собственно говоря, лишь потому, что надеялся найти там возможности скорейшего исполнения своих сочинений. И это оказалось правильным, потому что как только в бюро услышали, что я — молодой композитор и к тому же еще родившийся в Берлине, меня тотчас же провели к председателю Адольфу Гёттману. Из состоящегося с ним разговора я вынес впечатление о любезном пожилом господине; вообще же о роли этого очень известного тогда человека мне нечего рассказывать. Он охотно принял меня в члены Объединения, заглянул в партитуры трех моих струнных квартетов и сказал мне, что хочет посмотреть их внимательно. Он надеется, что Берлинское объединение музыкантов возобновит свою концертную деятельность осенью 1920 года, и если ему и его коллегам мои произведения покажутся достаточно ценными, то он в самом скором времени даст кое-какие из них исполнить.

Уже через несколько недель после этого разговора я получил извещение, что могу рассчитывать на исполнение своего второго или третьего струнного квартета осенью 1920 года. Но Гёттман вскоре после этого умер. Чтобы ориентироваться, летом 1920 года я пошел к новому председателю Арнольду Эбелю. Эбель абсолютно ничего не знал обо мне и об обещании Гёттмана. Энергичный и целеустремленный, он заявил мне, что намеревается основательно активизировать деятельность Объединения музыкантов и, само собой разумеется, устраивать концерты. При этом он, естественно, несет ответственность за все и может сдержать прежние обещания лишь постольку, поскольку они окажутся на поверку

осуществимыми в рамках нового направления. Мне не повезло, что умер Гёттман, но я не должен из-за этого опускать руки. В этой короткой беседе нашла выражение вся энергичная личность Эбеля, которому удалось за несколько лет сплотить многочисленные германские объединения музыкантов в единый Имперский союз, без чего едва ли были бы возможны позднейшие меры по реорганизации частного преподавания музыки и школьная музыкальная реформа Кестенберга.

Поскольку разговор сблизил нас, я показал Эбелю свой четвертый струнный квартет, и он был затем впервые исполнен в первом же концерте Берлинского объединения музыкантов в отличной интерпретации квартета Демана (Демаң, Каваллери, Вагнер, Бейер). Я имел большой успех, и друзья также были довольны, только я — нет. Я должен был, как мне казалось, констатировать наличие множества ошибок, и немедленно заново переработал пьесу. Мои сомнения были направлены исключительно в сторону принципов формообразования, о которых я говорил в связи со своим ранним струнным квартетом. Четвертый струнный квартет строится целиком на двух темах, которые намечаются в самом начале первой части.

Но лишь после прослушивания я понял, как далеко от строгого следования своим намерениям увело меня композиторское увлечение; мне показалось, что я довольно часто делал противоположное тому, что было нужно. Я зачеркнул две части и полностью подчинил оставшиеся три строгому принципу последовательного музыкального самовыражения обеих главных тем. Кажется, я поступил правильно, ибо пьеса в этой новой форме много и со значительным успехом исполнялась также и в позднейшие годы. Но впервые в связи с этим исполнением я заметил, что все отклики — появились, в частности, длинные, обстоятельные рецензии — вообще не касались того, что я считал в своем произведении своеобразным. Критика детально обсуждала звучание, экспрессию, форму отдельных частей, короче, все те моменты, которые не казались мне решающими. Я должен был заключить отсюда, что моя главная художест-

венная цель выступала недостаточно отчетливо и, соответственно, не была замечена, но, с другой стороны, не вызвала также и никакого возражения и не была воспринята как односторонность или докучливость.

Этот опыт не мог не произвести на меня впечатление, поскольку я придавал значение почти исключительно выражению в форме единого содержания. Поэтому я был ошеломлен позицией критики и публики и считал, что она основана лишь на внешнем, на оболочке, а не на сущности моей пьесы. Неужели содержание было таким незначительным или же слушатели были не в состоянии понять больше с первого раза?

И вот вскоре я установил, что эта реакция не представляла в своей основе ничего особенного, лишь моя причастность как композитора была новой для меня. Я проверил свое собственное отношение к чужим произведениям и сделал выводы. Слушатель должен сначала задержаться на внешнем, на звуковой картине, ибо она представляет произведение. Но так как я на себе испытал, насколько слушатель задерживается только на внешнем, я стал весьма недоверчиво относиться ко всем первым суждениям, даже если они были высказаны профессиональными музыкантами или критиками. Как раз эти последние имели склонность на основании своего опыта обращать внимание на важные для них самих моменты и большей частью не были достаточно критичны, чтобы проследить сквозь звуковую картину ход мысли композитора. Новые произведения надо слушать со своего рода готовностью к самоотвержению, и чем больше сковывает внешнее, тем необходимее слушать вторично, если хочешь судить об услышанном. Но кто слушал новые произведения больше одного раза, кто менял потом свое мнение?— Я понял, какое значение имеет основательная самокритика, и начал отвергать компромиссы с чужими мнениями.

Но мне стало яснее также отношение звуковой картины к содержанию: как через посредство внешнего облика можно раскрыть или завуалировать внутреннюю сущность, какие возможности для успеха представляют искренность, ложь и ловкость. В результате я пришел к то-

му, что должен писать откровенно и в то же время недвусмысленно: откровенно, чтобы избежать компромиссов,—недвусмысленно, чтобы выразить содержание в звуковой картине настолько ясно и пластично, чтобы оно с максимальной легкостью дошло до слушателя. Ведь и в музыке язык тоже не должен скрывать или, тем паче, симулировать мысли. Эта точка зрения имела для меня большое значение; я не подозревал, что и другие, незнакомые мне молодые композиторы пришли одновременно со мной к таким же взглядам. Но как трудно было писать таким образом!

Интересен факт, что тогда, осенью 1920 года, мой квартет почти всей берлинской прессой был охарактеризован как крайне модернистский. Между тем со стороны музыкального языка это довольно безобидная пьеса в *cis-moll* с многочисленными хроматизмами. Никакое другое мое произведение не является настолько немецко-романтическим, и может быть по той именно причине, что профессиональная работа, которой я занимался в то же время, была такой купечески трезвенной,— то есть, как противовес к ней, как самопроизвольно и бессознательно возникшая компенсация. То, что жюри, в которое входили, между прочим, Блех, Бумке, Эртель, Каун и Клатте, восприняло пьесу как современную, меня не удивляло; но то, что вся пресса была того же мнения, показывает, что в это время понятие «новая музыка» не являлось еще в Берлине устоявшимся. Для меня успех имел, конечно, очень большое значение. Мне исполнилось тридцать два года, прежде чем я, будучи к тому же еще совершенно неизвестным, добился этого первого исполнения на основании решения жюри.

Оставаясь все еще торговым учеником, я получил признание как музыкант и стал благодаря исполнению своей пьесы до некоторой степени известен в берлинских музыкальных кругах. К тому же я и сам почувствовал, что получил подтверждение относительно своего дарования, а сотрудничеству с квартетом Демана я был обязан множеством новых идей. Кроме того, я имел также случай предложить Филармоническому струнному квартету свой третий струнный квартет. Музыканты сыграли его мне на долгой и основательной репетиции и затем

заявили, что теперь они относятся к пьесе положительно, но что сначала она совершенно их «ошеломила», ибо такую новую музыку они никогда еще не играли. На публичное исполнение они не могли решиться, потому что играли камерную музыку только в качестве своего рода отдыха от напряженной работы в оркестре; кроме того, их публика была настроена слушать исключительно старую музыку.

Я рассказываю об этом, чтобы еще раз показать, каково было отношение к новой музыке зимой 1920 года. Третий струнный квартет никоим образом не совпадает со стилем, который немного лет спустя назвали «новой музыкой». Солисты Филармонического оркестра принадлежали, несомненно, к наиболее опытным исполнителям, но они еще называли тогда мой квартет f-moll ошеломляюще новым. В основанном после окончания войны Германом Шерхеном Новом музыкальном обществе, совпадавшем, пожалуй, с кругом, который основал журнал «Мелос», наверняка уже исполнялись произведения «новой» музыки. Я ничего об этом не знал, Филармонический струнный квартет, казалось, также не соприкасался с этим, а широкая общественность и подавно.

Иозеф Хаас дал мне «практический» совет—оставаться при дальнейшей работе, по возможности, в сфере камерной музыки. Он довольно хорошо видел состояние немецкой музыкальной жизни и то, как мало были готовы оркестры исполнять новые, современные произведения. Напротив, многие объединения музыкантов и более мелкие музыкальные общества пытались повсюду создавать новую музыкальную жизнь, причем из-за недостатка денежных средств они вынуждены были ограничиваться исполнением камерной музыки. Это суждение подтвердил мне также Арнольд Эбель.

Новые оркестровые произведения имели пока виды на исполнение лишь в программах возобновившихся в 1920 году музыкальных фестивалей или на происходивших от случая к случаю музыкальных праздниках в больших городах. При этом, естественно, предпочитались сочинения признанных композиторов старшего поколения. Но они писали сравнительно немного камер-

ной музыки, и она практически оставалась таким образом благодатным полем деятельности для молодых. Эти обстоятельства складывались в точности так, как нужно было молодым музыкантам с точки зрения их художественного развития. Я лишь в последующие годы нашел контакт с ровесниками и младшими коллегами, а вместе с тем и подтверждение моих собственных воззрений. Тогдашнее двадцатипяти-тридцатилетнее поколение отвергало большие оркестровые произведения старшего поколения, потому что они ему уже мало что говорили. Молодое поколение стало благодаря войне серьезным и отчасти также суровым и требовало сути; блестящие орнаменты на мало значащем содержании ему не импонировали. Таким образом, поворот к камерной музыке явился в одно и то же время следствием как новой идейной позиции, так и практических потребностей.

Но когда дело дошло до этого, начали сознавать также и значение поворота и признавать его, как нечто необходимое. Было сформулировано требование, чтобы музыка вновь стала более значительной и объективной и отказалась от внешнего характера довоенной музыки. Слова «значительный» и «объективный» означали первоначально только то, что выражению содержания музыкальной пьесы надо отдать преимущество перед внешним воздействием или перед факторами, способствующими эффекту. Желание быть значительным и объективным в композиторском творчестве выражало стремление к серьезной мысли в музыке, отнюдь не подразумевая рассудочность. Оно не было также идентичным с отходом от романтики и поворотом к классике или барокко. Лишь впоследствии, когда слово «объективный» стало общим местом, когда вошло в обиход понятие «новая объективность»¹, когда сделалось «модным» быть объективным, смысл слов изменился. При этом в большинстве случаев

¹ Имеется в виду стиль, сформировавшийся в европейском искусстве первой половины 1920-х годов как реакция на экспрессионизм и, отчасти, импрессионизм. «Новая объективность» противопоставила этим течениям фотографичность рисунка, статичность и скованность композиции, оставаясь таким образом на формалистических же позициях.— *Прим. перев.*

забыли, что в связи с объективностью говорилось прежде о значительности.

Обращение к камерной музыке, к музыке, которая переносила центр тяжести на сущность и не желала «больше казаться, чем быть» благодаря блестящей одежде, соответствовало положению побежденной Германии. Вспомнили о значении духовной культуры в музыке и обратились к тем эпохам прошлого, которые служили примером в отношении духовного углубления музыки и в то же время являлись наиболее сильным контрастом к недавнему прошлому. Так во всяком случае обосновывали мои коллеги и я сам возврат к музыке барокко, который не совершился, конечно, за один день, а происходил постепенно. Не следует упускать из виду, что эта эволюция носила типично немецкий характер, и едва ли найдется относящееся к тем годам камерное музыкальное произведение молодого немецкого композитора, у которого можно было бы оспаривать специфический немецкий характер его музыки. Так почти по всей Германии, где оркестровые концерты были еще неосуществимы, возникли общества камерной музыки, которые устраивали исполнение произведений прошлого, но также и новой музыки.

Иным было положение оркестровой музыки. Я говорил уже об оркестровых концертах первого послевоенного года, что у них не было единой публики и что из настоящих собраний музыкального общества они превратились в музеи музыки. Там, где оркестрам удавалось закрепиться, они разрастались, и как только появилась возможность снова исполнять изобилующие украшательством произведения недавнего прошлого, дирижеры уж позаботились о том, чтобы продемонстрировать на этих внешне блестящих произведениях, на что способны они сами и оркестр. Здесь нечего было искать стремления к простоте, скорее можно было говорить об обратном. Вполне понятно поэтому, что молодое поколение сначала оставалось далеким от оркестровой музыки. Из современных композиторов на оркестровых концертах (назову только некоторые имена) наряду со Штраусом, Регером, Пфицнером и Малером можно было услышать только Шрекера, Гренера, Вальтерсхаузена, Шиллингса

и Бёэ. Для этих композиторов звучание большого оркестра оставалось тем, чему они придавали особую ценность в своем творчестве, в противоположность молодому поколению сторонников камерной музыки, которые, исходя из своих взглядов и своего положения, хотели оставаться внешне возможно более простыми.

Само собой разумеется, что это противопоставление характеризует лишь общую ситуацию и что между обоими кругами существовали многообразные связи. Но все же надо ясно представить себе расхождение во взглядах, чтобы правильно понять дальнейшее развитие. В оркестровой музыке произвольно стремились разрабатывать форму звучания; оркестры хотели угостить публику, по крайней мере, звуковыми красотами в новых произведениях, и публика до конца шла навстречу этим стремлениям. Молодые камерные музыканты, напротив, все интенсивнее занимались совершенствованием формы своей музыкальной фактуры и придавали все большее значение полифонии. И в обоих лагерях темп развития не отставал от общего темпа инфляционного времени: вскоре в оркестровых концертах все чаще стали звучать импрессионистические произведения, прежде всего Дебюсси, затем, наконец, и Стравинского, в то время как круг камерных музыкантов пытался довести свою полифонию до свободной линейности. На переднем плане обоих направлений выступает то, что я называю языковым фактором, с тем бóльшим различием, что камерные музыканты сознавали свою молодость и сначала хотели научиться говорить, тогда как оркестровые композиторы рассматривали риторику как важнейший момент выразительности. Если молодые музыканты довольно последовательно придерживались форм барокко, то оркестровые композиторы, напротив, предпочитали свободу симфонических поэм.

Однако смелость новых оркестровых звучаний не могла не произвести впечатления на камерных музыкантов точно так же, как, наоборот, убедительная сила полифонизма и звуковая свобода линейного языка должны были оказать влияние на оркестровых композиторов. Таким образом, оба круга сблизились. Решающий толчок к их объединению и созданию того, что называют теперь «новой музыкой», дали влияния из-за границы.

Когда большинство молодых камерных композиторов писало еще совершенно тонально, диатонически, в той или иной мере хроматически, — я могу, чтобы только охарактеризовать этот круг, назвать имена Тоха, Тиссена, Петирека, Каминского, Ярнаха, Хиндемита, Финке, Буттинга, — Кшенек писал уже значительно более свободно, линейно. Когда мы в Донауэшингене беседовали однажды о резкости звучания его музыки, он сказал: «Мне безразлично, как звучит музыка вовне, если только каждый голос остается логичным для музыканта и доставляет ему радость при игре; тот, кто умеет слушать, также сможет следовать за ним».

Стремление сделать исполнителя музицирующим ради собственного удовольствия было выдвинуто теперь как настолько важное требование, что оно, казалось, оправдывало все звуковые резкости. Тем самым достигалась свобода, открывавшая новые возможности в области формы и выразительности. Но лишь после того, как молодые музыканты познакомились со звучаниями Шенберга и Стравинского, с принципами атональности и возможностями применения красочных эффектов, которых до сих пор остерегались, для молодого поколения наступила эра новой музыки. К сожалению, это развитие оказалось чревато также опасностью сенсационности. На основе «бескомпромиссно» изготовленной за письменным столом конструкции можно было писать настолько душераздирающую, непонятную музыку, что изумленный любитель должен был считать композитора гением.

Но сегодня можно легко установить, насколько тщательно как раз названные мной поименно композиторы соблюдали меру и полностью сознавали, какое место принадлежало в их произведениях языковым факторам. Это касается также и других факторов. Например, оказывала свое влияние ритмика Стравинского и Бартока. Было заново познано значение динамики, моторных моментов в музыке. Благодаря этому возникли отвратительные сочинения, которые композитор любой ценой хотел сделать в одно и то же время атональными, динамическими, моторными, полифоническими. Благодаря пропаганде «объективности» в музыке появилось также много произведений, демонстративно лишенных выразительности, ав-

торы которых смешивали отход от показной эмоциональности с пресыщенной бесчувственностью, и это вызвало во многом справедливые упреки противников: то, что плохо звучит,— атонально, то, что не наполнено чувствами,— антихудожественная объективность и т. д.

Личное влияние Шенберга и Стравинского на младшее поколение было огромным. За ними следовали, как за двумя пророками, подарившими миру новые скрижали. При этом довольно мало задумывались над основными чертами существа их музыки и еще меньше над вопросом, действительно ли так уж ново то, что они принесли. Давали увлечь себя самобытной динамикой Стравинского и с точки зрения солидной немецкой камерной музыки рассматривали его произведения как основные события другого мира.

У Шенберга новые перспективы открывала передо мной свобода голосовой экспрессии. Помню исполнение «Лунного Пьерро» под управлением Шерхена, во время которого многие коллеги и я сам имели возможность сидеть рядом с играющими музыкантами. Мы интенсивно переживали это произведение на репетициях благодаря проникновению в его внутреннюю техническую структуру. Нам представлялось возможным невероятное повышение музыкальной выразительности, и в этом смысле Шенберг, насколько я могу судить, оказал, пожалуй, на каждого подающего надежды молодого композитора необычайно сильное влияние. Однако очень скоро это влияние стало ограничиваться все более узким кругом учеников, приверженцев и полуталантливых снобов; двенадцатитоновой теории следовали на практике сравнительно немногие.

Вообще не было единства мнения. Одни видели в учении Шенберга столбовую дорогу будущего, другие относились к нему с недоверием, опасаясь нового объективистского конструктивизма, а третьи вообще не признавали его творчество революционным. Ганс Эйслер сказал в 1924 году о своем уважаемом учителе: «Он подлинный консерватор, он даже революцию совершил, чтобы иметь возможность быть реакционером». Это остроумное, парадоксальное на вид замечание содержит очень много правильного. Но как бы каждый в отдельности

ни относился к Шенбергу, его произведения содержали столько нового, что у него немногого хватало для достижения глубокого действия, и каждый брал себе то, что ему подходило и что пробуждало его собственную инициативу. К этому добавлялось знакомство с учением Шенберга о гармонии. На старые правила смотрели теперь с новой точки зрения. Шенберг был наставником целого поколения.

Если многие были неспособны к столь же глубокому пониманию взаимосвязей, как Эйслер, то они все же с теоретической стороны подходили к Шенбергу как к смелому завершителю старого идейного направления, даже если их отпугивал его конструктивизм. Но, несмотря на это, в практической области влияние Стравинского я считаю более значительным. Оно должно было быть сильнее уже потому, что почти каждое из его произведений имело большой внешний успех. Многие сочинения Стравинского, как, например, «Петрушка», были почти популярными, чего поистине нельзя было утверждать о произведениях Шенберга. Соединение эффекта с конструктивной ясностью выражения у Стравинского являлось для всех нас чем-то абсолютно новым, и каждое новое его произведение поражало нас своим обликом и языком. Но именно этим, пожалуй, и можно объяснить, почему огромное влияние Стравинского не создало никакой особой школы или направления. Каждое произведение производило иное впечатление. То ритмика, то инструментальные комбинации, то мелодические обороты, напоминающие Стравинского, встречались у молодых композиторов самых различных течений. Но кружок Шенберга и его школа стали твердым и однозначным понятием.

В то время, как в области германской камерной музыки можно довольно хорошо проследить непрерывную линию развития, в области оркестровой музыки можно констатировать лишь скачкообразную цепь новых, стилистически необычных произведений. Новая музыка была представлена, собственно, уже исполнением «Весны священной». А за ним последовали с интервалами, обусловленными исполнительской практикой, новые произведения. Конечно, исполнение этих произведений пользо-

валось гораздо большим вниманием, поскольку публика симфонических концертов была значительно более многочисленной, чем публика концертов камерной музыки. Так борьба за новую музыку началась также и в симфонических концертах, которые посещала публика всех категорий. Я должен сделать попытку описать эту достопримечательную борьбу со всеми ее перипетиями.

Я говорил выше, что примерно до 1921—1922 годов музыка Шенберга оставалась неизвестной публике. Это верно. Однако в Вене еще до 1914 года Шенберг приобрел небольшой круг приверженцев, а некоторые из его произведений исполнялись не только в Вене, но и в германских городах, в частности, и в Берлине. О нем знали в более узких специальных кругах и особенно в кругах критиков. В опубликованном к его пятидесятилетию издательством «Универсаль» юбилейном сборнике содержится много документов об откликах на его музыку. При исполнении произведений Шенберга и его учеников, Альбана Берга и Антона фон Веберна или Стравинского, или еще кого-нибудь из совершенно «новых», в публике раздавались уже голоса, выражавшие убеждения или предубеждения. Но какова была эта публика?

На всех концертах сидели слушатели, знакомые по первому послевоенному году: люди, которые искали у «утешительницы госпожи Музыки», как называл ее Лютер, утешения или рассеяния, забвения или грез о прекрасном в противоположность ко все более гнетущим заботам повседневности. Эти люди не были реакционерами в собственном смысле слова, но естественным образом питали привязанность в первую очередь к старой музыке. Их число вследствие инфляции становилось все меньше. Зато на оркестровых концертах появились новые слушатели. Парвеню существовали всегда, но этот сорт нуворишей, внезапно вынырнувших на поверхность в годы инфляции, не обладал даже видимостью приличий, которую прежние парвеню все же умели себе придать. При помощи спекуляций и всевозможных махинаций они так быстро богатели со дня на день, что даже «обстановка», купленная в лучших и отличавшихся наибольшим вкусом домах, не могла скрыть их вульгарности.

Они ходили в концертные залы и театры, потому что концерты и спектакли все еще окружал нимб общественных событий. Еще не пришло время, когда стали кичиться своей немзыкальностью: становясь богатыми, хотели казаться также и культурными. Эта публика, конечно, скучала на классиках. Она ничего не понимала и в новом искусстве, но сенсация потешала ее. И если в концертном зале возникало недовольство, она спешила принять чью-либо сторону, ибо скандальная сенсация была ей дороже, чем сам концерт. Но обструкция устраивалась не теми тихими слушателями, о которых я говорил вначале, а слушателями другого рода. Тут были прежде всего настоящие реакционеры, среди которых наверняка было очень много честных людей, видевших в новых произведениях угрозу существованию музыки и протестовавших точно так же, как всего лишь двадцать пять лет назад многие темпераментные приверженцы Брамса освистывали Штрауса. К ним, вероятно, принадлежали также те, кто еще до войны познакомился с музыкой Шенберга. Но сюда относится также очень большой круг тех, кто вырос в первые четырнадцать лет нашего столетия на музыке Вагнера и Штрауса; и это было поколение, находившееся в лучшей поре жизни, в возрасте от тридцати до пятидесяти лет.

Роль, которую играла музыка до 1914 года, единство ее стиля, ее истинное соответствие людям своего времени — все это настолько укоренилось среди большинства любителей музыки, что эти люди совершенно не были способны иначе чувствовать музыку. Достаточно посмотреть на тип музыкантов, сформировавшийся в последнем десятилетии перед войной, чтобы увидеть, что для этих музыкантов на самом первом месте стояли произведения от Вагнера до Штрауса, что они и довагнеровскую музыку интерпретировали в духе этой старой романтики, но с величайшим трудом принимали или даже понимали новое. В подавляющем большинстве они должны были оставаться реакционерами по отношению к новой музыке. Но и эта группа в своей совокупности едва ли радовалась скандалу — он, без сомнения, вызывался отдельными лицами, которые находились в той или иной группе, либо появлялись в кон-

цертных залах, не принадлежа к музыкальной публике в собственном смысле.

Политически крайне правые, милитаристы и многие другие, считавшие, что вместе с кайзеровской империей потеряны их достоинство и их прекрасная жизнь, открыли между тем, что «Германия отнюдь не проиграла войны», а что ее вверг в катастрофу удар кинжала в спину, нанесенный из рядов ее собственного народа. В этом, по их мнению, были виноваты только евреи и красные. Поэтому все, что они приписывали новому времени, казалось им заведомо подозрительным и ненавистным, поскольку они замечали связь этого нового с еврейскими или левыми кругами. После того, как стало известно, что Шенберг — еврей, что в Зальцбурге состоялась дружеская встреча германских музыкантов с музыкантами бывших вражеских стран и что со многих сторон новая музыка характеризуется как революционная (была ли она таковой и в каком смысле, судить они были совершенно неспособны); со стороны праворадикальных и антисемитских кругов поднялся шумный протест.

Первым бурным столкновением, о котором я услышал, был безобразный скандал на музыкальном фестивале Всеобщего германского музыкального объединения в Нюрнберге в 1921 году. Он привлек к себе всеобщее внимание. В правлении ВГМО ясно отдавали себе отчет в том, что такого рода недостойная сцена на празднике музыкантов никогда больше не должна иметь места, и были приняты меры к тому, чтобы это никогда больше не повторилось. Но внимание многих, которые обычно не слишком, должно быть, интересовались музыкой, было возбуждено, и я твердо убежден, что немало беспорядков, происходивших в два ближайших года во многих германских городах, были умышленно спровоцированы.

Я сам пережил только одно значительное происшествие этого безотрадного рода, когда после исполнения «Лунного Пьерро» Шенберга в Берлине не только свистели, орали, бурно аплодировали и топали ногами, но и выкрикивали антисемитские и ответные ругательства, пока дело не дошло до оплеух и до драки. Если эти

скандальные сцены и не имели ничего общего с духовной борьбой, то они все же настолько будоражили все умы, что не без их участия приобрела заметный размах устная и печатная полемика, сказывавшаяся также на поведении музыкальных кругов и публики. Установился совершенно новый тон, и образовались музыкальные партии. Это образование партий меньше всего было заметно среди самой публики. Также и беспорядки, после того как через некоторое время они стали обычными при исполнении новой музыки, — не производили больше впечатления новой сенсации, «это было обычным делом» — и публика в конце концов даже начала выступать против беспорядков. Кроме того, к новой музыке привыкли, некоторые ее представители стали даже знаменитыми. Но партии существовали и четко определились у музыкантов, прессы и издателей.

Некоторые издатели, прежде всего издательство «Универсаль» в Вене и «Сыновья Шотта» в Майнце, обратились преимущественно к новой музыке и энергично пропагандировали ее, а соответственно — и круг ее композиторов и любителей в своих журналах, так что эти издательские журналы сделались боевыми органами новой музыки. Тот, чьи произведения появлялись в одном из этих издательств, по меньшей мере попадал под подозрение как «модернист». Критика разделилась в основном на два лагеря, причем со временем большинство критиков, выступавших за новую музыку, комическим образом очутилось в лагере правой прессы и наоборот. Лишь немногие музыкальные критики сохранили непредвзятость. Музыкальный мир также раскололся. Были исполнители, которые играли только новую музыку, и другие, которые никогда не включали произведений новой музыки в свою программу, и это разделение не только отражало обычный для общественного вкуса контраст, который существует всегда, но и было связано с превознесением одного и уничтожением другого. Вспоминается замечание одного известного дирижера об одном композиторе: «Ах, это всего лишь атоналист», и он презрительно пожал плечами.

К сожалению, во всем этом процессе образования партий все еще продолжали играть роль те противоре-

чия, которые привели к беспорядкам, если даже об этом и говорили только доверительно. Партиям наклеивались ярлыки «модернистская», «еврейская», «интернациональная», «культурно-большевистская», «атональная», а другим — «тевтонская», «реакционная», «музыка среднего сословия» и так далее. Друзья делали все для того, чтобы вознести до небес какое-либо произведение, даже если в нем не было ничего особенного, враги же точно так же делали все для того, чтобы смешать его с грязью. Речь шла не столько о самом произведении, сколько о направлении или убеждениях композитора. Борьба шла не вокруг самих композиторов, подобно тому как прежде боролись вокруг Штрауса или за Вагнера или против Брамса, а за или против нового. Еще в 1926 году Арнольд Шенберг написал посвященную этой теме статью «Убеждение или познание».

Я могу, мне думается, утверждать, что первый прорыв новой музыкой оппозиционного фронта общественности удался благодаря фестивалю музыкантов ВГМО в июне 1923 года. Кассельская программа охватывала произведения самых различных и противоположных по направлению композиторов — Кундиграбера, Хиндемита, Тоха, Буттинга, Тиссена, Вальтерсхаузена, Каминского, Бонке, Зеклеса, Кшенека, Шаррера, Регера, Хаузэггера, Браунфельса и Шрекера. Поскольку эти имена стояли рядом и еще к тому же на фестивальной программе ВГМО, пользовавшегося величайшим доверием также и со стороны консерваторов, многие предубеждения смягчились. Правда, сначала это распространилось только на общую позицию музыкантов и случайно присутствовавшей публики. Ибо прежде чем исполненные в Касселе произведения молодых композиторов и другие их сочинения были повсюду включены в концертные программы, прошло еще некоторое время. Эту борьбу или, лучше сказать, этот самоотверженный поход за новую музыку я активно пережил в трех местах: в «Ноябрьской группе» в Берлине, на Донауэшингских фестивалях камерной музыки и в Международном обществе новой музыки.

В ноябре 1919 года несколько революционно мыслящих художников и архитекторов основали «Ноябрьскую группу». Для принадлежности к ней каждого в отдельности революционный художественный стиль не был определяющим. Требовалась только революционность общечеловеческих и политических убеждений, в отношении же художественных позиций каждого члена проявлялась чрезвычайная терпимость. На первых субсидированных выставках можно было видеть импрессионистические или натуралистические картины наряду с кубистскими и крайне футуристическими; между ними висели картины, представлявшие всевозможные стилиевые эксперименты. Ноябрьская группа видела свою задачу в том, чтобы создать кружок художников, не примыкающий ни к одному из признанных до сих пор стилей и не признающий вновь пропагандируемые направления. Хотели предоставить любую мыслимую свободу художественному развитию и дискуссии, требуя только общечеловеческой и политической позиции, связанной с верой в позитивное новое развитие.

В 1921 году я встретил некоторых художников, которых знал по последним школьным годам в Берлине. Они стали членами Ноябрьской группы и рассказали мне, что группа давно уже вынашивает план включить в свой круг также музыкантов и писателей. У Гейнца Тиссена также оказалось несколько друзей в Ноябрьской группе, так что состоялся обмен мнениями, и наконец были проведены два первых концерта Ноябрьской группы. Результат удовлетворил, быть может, часть членов, но общественность не обратила на концерты особого внимания. Поразительно было то, что, несмотря на наши усилия, никто из живущих в Берлине молодых композиторов, кроме Тиссена и меня, не изъявил готовности вступить в Ноябрьскую группу. Уже тогда композиторы были весьма осторожны в политическом отношении. Но в дальнейшем все же удалось организовать концерты, снискавшие величайшее внимание публики, ибо группа довольно ловко сумела преодолеть трудности.

Чтобы материально обеспечить свои выставки и концерты, Ноябрьская группа устраивала ежегодно два

больших публичных костюмированных бала. Уже слава первого праздника, проведенного при полной свободе от цензуры, была такова, что нажившиеся на инфляции спекулянты осаждали нас в последующие праздники, и Ноябрьская группа каждый раз имела возможность с удовлетворением заприходовать значительную чистую прибыль. Выручка тотчас же обменивалась на доллары, и таким образом было обеспечено проведение выставок и концертов во время инфляции. Концерты устраивались в маленьком зале дома Фокса. Это также делалось обдуманно, так как маленький зал всегда был переполнен, и во всей прессе отмечалось, что концерты отлично посещаются; если же мы снимали бы концертный зал хотя бы средней величины, то при том же числе посетителей писалось бы наверное о полупустом зале. Мы позаботились также о самых лучших исполнителях.

В результате обращения к художникам они представили в распоряжение группы свои рисунки, акварели и небольшие скульптуры, и большинству исполнителей доставляла большую радость возможность выбирать для себя кое-что из этих произведений в качестве гонорара; кроме того, и художники не чуждались концертов, зная, что их собственные произведения служат платой исполнителям. Таким образом, у нас всегда была живо интересующаяся публика, состоявшая по большей части из художников. Наконец, Тиссен, я и Ярнах — вскоре присоединившийся к нам третий музыкант — заботились о том, чтобы камерные музыкальные произведения, исполняемые впервые вне Берлина и с особым вниманием обсуждавшиеся в берлинской прессе, впервые исполнялись у нас. Я вспоминаю, что мы впервые в Берлине исполнили сонату для фортепьяно ор. 1 Ганса Эйслера, второй струнный квартет Хиндемита, что у нас впервые играл квартет Амара, и что все это повысило уважение к Ноябрьской группе и ее значение. Поскольку мы могли следовать исключительно нашему художественному принципу выдвигать на обсуждение новые произведения, здесь возник первый и важный центр новой музыки. При том влиянии, которое имела берлинская пресса на всю Германию, и

вследствие большого внимания, которое пресса уделяла каждому концерту, Ноябрьская группа оказывала все более широкое воздействие на общественность.

Фестивали камерной музыки в Донауэшингене, начало которым было положено летом 1921 года, имели с концертами Ноябрьской группы то общее, что их программы составлялись из камерных произведений композиторов младшего поколения. Но само учреждение общества было обусловлено совершенно другими, а именно, неполитическими мотивами. Вновь созданное «Общество друзей музыки в Донауэшингене» наряду с устройством нескольких концертов в течение года имело намерение «посредством особых музыкальных мероприятий, посвященных исключительно творчеству еще неизвестных или оспариваемых творческих музыкальных талантов, помочь молодежи добиться признания общественности». Я вспоминаю, что покровитель общества, князь Фюрстенбергский, в одной речи в 1922 году остановился на публичной критике первого фестиваля камерной музыки 1921 года. При этом он сказал между прочим: в Германии нет теперь правящих князей, которые могли бы поощрять искусство. Но новые правительственные инстанции по многим причинам не имеют еще возможности интересоваться германским искусством и прежде всего германской творческой молодежью в такой степени, как это необходимо в столь тяжелое время. Поэтому он ощущает на себе соответствующую его сословному положению и его имущественным возможностям обязанность выступить в качестве покровителя молодежи и в такой именно форме, чтобы молодые композиторы и их друзья собирались в Донауэшингене и сообща могли работать над новым культурным развитием.

Донауэшингенское общество стремилось, таким образом, создать свободную от политической и культурной борьбы партий атмосферу, в которой новое поколение могло бы развиваться, не связывая себя определенным направлением вкуса или стиля. Эти «аполитичные» цели донауэшингенцев проявились также в избрании Рихарда Штрауса почетным президентом и в том, что в состав почетного комитета вошли Бузони, Хаузэггер,

Никиш, Пауэр, Пфицнер и Шрекер. Музыкальный князь своими советниками выбрал самых значительных немецких музыкантов Иозефа Хааса, Генриха Буркарда и Эдуарда Эрсмана; в 1922 году место Эрсмана занял Пауль Хиндемит.

То обстоятельство, что со стороны Донауэшингенского общества на музыкантов не оказывалось никакого стилистического влияния, привело к тому, что на этой почве зрели совершенно иные плоды, нежели это можно было предположить после образования почетного комитета. Шутя и в то же время серьезно осуществлялось свободное развитие, позволившее в несколько лет вырастить на основании рекомендаций членов почетного комитета круг композиторов, находящийся в самом резком противоречии с духовной позицией своих «отцов». Ученики Шрекера, Бузони и Хааса или рекомендованные этими тремя мастерами молодые дарования явились первыми композиторами, произведения которых были исполнены в Донауэшингене. Благодаря этой встрече молодые композиторы совершенно различных школ достигли взаимопонимания и соглашения. В 1922 году, например, я как-то раз беседовал с Кшенеком и Хиндемитом, и каждый из них наедине признался мне, как он завидует другому как раз в отношении его специального дарования и воспитания.

Надо отметить еще и другое: сочинения, исполненные на первом фестивале, были обозначены как ор. 4, 9, 10, 9, 1, и самое большее как ор. 16 (струнный квартет С-dur Пауля Хиндемита). Подавляющее большинство композиторов стояло, таким образом, фактически у начала творческого пути. Так образовался круг молодых дарований самого различного художественного происхождения; его характерной чертой являлось не единство, а взаимопонимание внутри многообразия. Так фестивали камерной музыки стали для каждого их участника в огромной степени стимулирующим переживанием, и так как многие участники встречались снова после года собственного дальнейшего развития, и новый фестиваль оказывал новое влияние на их творчество, то молодые композиторы взаимно воспитывали друг друга, идя каждый своим собственным путем.

В Донауэшингене мы пережили счастливые дни. Мы вместе проводили день в курзале, гуляли по прекрасному старому парку, спорили о произведениях и при всевозможных веселых выходках были полностью единодушны. Мы рассматривали драгоценные старинные ноты в музыкальной библиотеке, наслаждались специальным княжеским пивом и любовались тем, как на лужайке в княжеском парке молодые балерины балета из Карлсруэ танцевали в лунном свете под музыку Моцарта, которую играл квартет Амара. Мы совершили поездку в Бейрон, и не существовало ничего другого, кроме радостной товарищеской жизни сравнительно небольшого, образовавшегося вокруг музыки кружка в центре очаровательного маленького городка, в котором в эти дни никто, кажется, также не занимался ничем другим, кроме музыки. А когда мы расставались, каждый композитор и исполнитель получил в качестве прощального подарка изготовленные в Донауэшингене шварцвальдские часы. Не было еще и никакой импозантности, все мы были добрыми друзьями, и примитивность переоборудованного в концертный гимнастического зала нисколько нам не мешала. Так продолжалось в течение нескольких лет, пока Донауэшинген не приобрел мировую славу, пока не появились видные и более чинные гости и пока некоторые из авторов не сделались слишком знаменитыми, чтобы держаться по-прежнему непринужденно. Для каждого, кто провел здесь первые четыре года, донауэшингенские фестивали камерной музыки означали чрезвычайно много.

Но влияние этих фестивалей распространялось отнюдь не только на одиночек, оно воздействовало также на все развитие нового стиля. На первых двух фестивалях камерной музыки, за исключением фортепьянной сонаты ор. 1 Албана Берга и двух произведений Кшенека (в том числе симфонической музыки для девяти солирующих инструментов), не было ничего, что можно было бы назвать радикально новым. В 1923 году были исполнены написанный в четвертитоновой системе второй струнный квартет Хаба и струнный квартет Ярнаха, в 1925 году — «Времена года» Кшенека и Концертино Пауля Дессау. По этим примерам легко можно судить о бурном дальнейшем развитии. Если принять во внимание,

что активно или пассивно участвовавшие в фестивале посылно пропагандировали у себя на родине новые впечатления, что фестивали уже на второй год своего существования пользовались необычайным вниманием прессы и что по причинам, которые я укажу ниже, произведения и авторы были обязаны Донауэшингену своим признанием или даже своей знаменитостью, можно отчетливо понять, какое место в борьбе за новую музыку занимали донауэшингенские фестивали.

Основание Международного общества новой музыки не было обусловлено ни революционным образом мыслей его учредителей, ни прихотью мецената. У истоков его лежало стремление вновь оживить международные музыкальные связи и тем самым способствовать мирному взаимопониманию бывших военных противников. Летом 1921 года в Зальцбурге впервые после войны в широком масштабе состоялись музыкальные недели. Делались усилия привлечь иностранных музыкантов, и некоторыми австрийцами пропагандировалась идея создания своего рода музыкальной Лиги наций. Многие музыканты во всех европейских странах в достаточной степени пошли навстречу, так что уже в 1922 году это намерение смогло быть осуществлено. Воля к международному сотрудничеству была также достаточно велика для того, чтобы преодолеть некоторые трудности, препятствовавшие основанию общества. По английскому предложению общество получило название «International society for contemporary music»¹, и Англия и Франция приняли его также для своих национальных секций.

Но из Германии, Австрии, Чехословакии и Италии в Зальцбург приехали прежде всего прогрессивно настроенные музыканты, стремившиеся связать с делом взаимопонимания пропаганду новой музыки. Большинство музыкантов старшего поколения в Германии относилось к новой музыке отрицательно. Так же и в политическом отношении они настолько были привержены к старому времени, что им претило сесть за один стол с «врагами».

¹ «Международное общество современной музыки» (англ.) — *Прим. перев.*

Поэтому в Зальцбурге никто не возражал против германского требования назвать общество «Международным обществом новой музыки», и поскольку к этому требованию присоединились Австрия, Чехословакия и Италия, то каждой стране была предоставлена свобода назвать свою национальную секцию обществом «новой» или «современной» музыки. Центральное бюро было учреждено в Лондоне, президентом стал Эдвард Дент, а в качестве ведущего органа общества было признано собрание делегатов стран-участниц, созывавшееся каждый год в связи с международным музыкальным фестивалем.

Я не могу себе представить, чтобы кто-либо другой так же подходил для должности президента, как Эдвард Дент. Он умел разговаривать с каждым, от самого молодого до самого видного, в товарищеском и в то же время внушительном тоне. Всегда спокойный и вежливый, серьезный и одновременно саркастический, он одерживал верх и над вспыльчивыми, и над упорствующими. Он умел улаживать споры и обладал способностью с такой покоряющей проникновенностью указывать ошибки, что собрания делегатов, так же как и сами фестивали, проходили в обстановке умиротворенного европейского товарищества. Он был незаурядно образованный и светский человек; в любой стране, во Франции, Италии, Англии, Германии, он обращался к участникам фестиваля с приветственной речью на языке данной страны, поражая своим проникновением в национальную психологию. Он настолько владел собой и держался с таким достоинством, что я только один раз видел его совершенно ошеломленным и другой раз — глубоко отчаявшимся.

Ошеломлен он был в Венеции. Время для репетиций к концертам было тщательно распределено между разными композиторами и дирижерами. Арнольд Шенберг настолько превысил время, отведенное на репетиции его «Серенады», что Дент несколько раз должен был вмешиваться и наконец сказал Шенбергу: «Уж не думаете ли Вы, что Вы здесь — единственный композитор?» И вот, когда Шенберг, с вызовом и в то же время лукаво подмигнув, ответил: «Да!», — тут Дент был ошеломлен. В отчаянии он был, когда я в последний раз встретил его в Берлине приблизительно в 1936 году. Мы вынужде-

ны были в 1933 году распустить германскую секцию, и он спросил меня, неужели у меня нет никакой надежды, что Германия в скором времени снова станет членом Международного общества. Я ответил отрицательно и сообщил ему о позиции нацистов. Тут он сказал мне: «Вы, вероятно, даже не представляете значения того, что Германия отсутствует в Международном обществе; мы теряем слишком много, надеюсь, в один прекрасный день мы не потеряем также и мир».

За основанием Международного общества в Зальцбурге последовало основание его германской секции в Берлине. К членам-учредителям принадлежало подавляющее большинство всех выдающихся немецких музыкантов, отсутствовали только явные реакционеры. Напротив, те, кто не хотел лишь сидеть вместе с «врагами» в Зальцбурге или не мог принимать там участия по частным причинам, были теперь налицо, по убеждению или потому, что не хотели упускать возможностей. Но круг членов в Германии вскоре опять сузился, так как в первые годы германская секция не развертывала в стране никакой собственной деятельности, участвуя лишь в подготовке международных фестивалей и целеустремленно выступая за новую музыку. Вдобавок к этому после основания секции поднялся громкий антисемитский крик. Некоторые из членов правления германской секции действительно были евреями. Того, что эти люди были воодушевлены волей к взаимопониманию и к миру, не замечали. Не учитывали также и того, что количественно они находились в меньшинстве. Громогласно указывалось лишь на то, что некоторые ведущие еврейские критики из либеральной прессы активно сотрудничали в новом обществе и что его первым председателем являлся Адольф Вейсман. Хотя Вейсман не был музыковедом или музыкантом, — он был филологом и учителем гимназии, — он снискал себе имя и значительное влияние как высокоодаренный журналист. Он был критиком, которого побаивались, очень субъективным, но также и очень честным. Его доброжелательство и стремление к непредубежденности оставалось для меня вне всякого сомнения, а я знал его довольно хорошо, потому что он был

учителем в моей старой школе. Напоминать ему об этом было, правда, опасно, ибо он был все же настолько тщеславен, что старался скрыть свою старую профессию. Особенно уязвимым для противников местом служило то, что он в качестве председателя руководил Обществом и в то же время рецензировал концерты в прессе. И вследствие этого он должен был позже отказаться от председательства.

Его помощником был заместитель председателя проф. Герман Шпрингер, заведующий музыкальным отделом Берлинской государственной библиотеки. В отношении общей образованности и любезности в обращении Шпрингера можно было сравнить с Дентом. Они отлично понимали друг друга, и если Германия и Англия играли в Международном обществе определяющую роль, не ущемляя при этом справедливых притязаний других наций, то я должен приписать это хорошим взаимоотношениям Шпрингера и Дента.

Хотя вначале, примерно до 1925 года, германская секция и не вела самостоятельной деятельности, она тем не менее также являлась оплотом борьбы за новую музыку. Сообщения о международных фестивалях встречали величайшее внимание, но прежде всего никоим образом не обходились стороной произведения, имевшие международный успех, который создавал композитору славу также и в Германии. Таким образом, новая музыка опять-таки имела теперь одной опорой больше.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что эти три общества, чья деятельность имела величайшее значение для новой музыки в Германии, были основаны по совершенно разным мотивам: из революционного стремления создавать новое, из желания предоставить немецкой молодежи возможность свободного развития и из поощрения музыкальной культуры как средства укрепления мирных международных связей. Во всяком случае склонности молодежи, ее восприимчивость к новому и ее темперамент привели эти три общества на сторону новой музыки. И как бы ни расценивалось сегодня стилистическое развитие, фактически молодежь получила возможность «пере-

беситься» в борьбе со старшим поколением и в споре с жизнью. А это представляло большую ценность.

Понятия «новое» и «современное» получили среди публики в 1922—1924 годах новое содержание. В 1922 году к новой музыке принадлежали еще, согласно общепринятой точке зрения, произведения Штрауса, Малера, Дебюсси, а сочинения Шенберга как «отродье сумасшедшего» не принимались всерьез. Но в 1924 году, вероятно, никому не пришло бы больше в голову причислять произведения Штрауса к новой музыке. В эти годы и дирижеры и солисты также не могли больше полностью игнорировать новую музыку. Этому способствовали разные факторы, не в последнюю очередь честолюбие и конкуренция среди исполнителей. Для молодых солистов устройство концерта обходилось довольно дорого. Но это было необходимо, чтобы с помощью критики заложить основы для дальнейших ангажементов. Если они включали в свою программу произведение нового стиля, то им было обеспечено достаточное количество рецензий; что писал критик о произведении, было им совсем не так уж важно, главное, чтобы он писал о них самих. И немало солистов, даже тех, которые стали позднее убежденными поборниками новой музыки, сначала занималось ею лишь из практических соображений. Немногим отличалось от этого и отношение к новой музыке занимавших постоянные должности дирижеров, генеральных музыкальных директоров.

Появилось поколение высокоодаренных, тогда еще молодых дирижеров, к которому принадлежали наряду с другими Абендрот, Зигель, Зибен, Вейсбах, Шурихт, Фуртвенглер, Шейнпflug, Шульц-Дорнбург. Почти каждый из них играл ведущую роль в музыкальной жизни какого-либо среднего или крупного западногерманского города, состоятельные купцы и промышленники которого образовали концертные объединения. Эти концертные объединения и сами города гордились своей музыкальной культурой, придавая между прочим значение и тому, чтобы слушать все интересное, о чем говорилось в мире. Таким образом, эти дирижеры не могли не исполнять также и новейших произведений, о которых можно было прочитать самые горячие и противоречащие друг другу от-

зывы,—даже если эти произведения не были им близки; ибо того, что как музыканты они выросли и были воспитаны полностью в духе «штраусовской эры», они и впоследствии никогда не могли отрицать.

Если о многих солистах можно еще утверждать, что они принадлежали к той или другой партии, то о дирижерах этого сказать нельзя. Они исполняли новую музыку потому, что чувствовали себя обязанными к этому, и лишь совсем немногие, как Шерхен, Клейбер или Клемперер, убежденно и целеустремленно выступали за новую музыку. Все же надо быть признательным генеральным музыкальным директорам¹ за то, что они в рамках своей планомерной музыкальной деятельности исполняли во всей Германии произведения новой музыки и заботились также о приглашении тех солистов и камерных коллективов, которые играли новую музыку. Значение Пауля Хиндемита несколько не пострадает, если я укажу на то, что быстрота, с которой он приобрел известность, в большой мере обязана выдающейся игре как самого Хиндемита, так и квартета Амара. Хотя Хиндемит уже раньше выступал несколько раз со своими коллегами из Франкфуртского оркестра, для исполнения его второго струнного квартета в Донауэшингене в 1921 году собирались пригласить другой, знаменитый квартет из Берлина. Однако этот последний отказался играть пьесу Хиндемита, мотивируя тем, что это — совершенно бессмысленная и непонятная музыка, и предложил исполнить другое сочинение. Донауэшингенцы не пошли на это, знаменитому квартету было отказано, и Хиндемит со своими коллегами в последний час сам взял на себя исполнение. Громадный, сверх всякого ожидания, успех в Донауэшингене получил широкую известность, а вместе с этим квартет Амара приобрел свое имя. Уже на следующую зиму он был ангажирован на большое концертное турне по всей Германии, и благодаря этому слава квартета постоянно росла, так что повсюду хотели слышать его выступления, — а вместе с ним и сначала еще «безобидную», позднее сенсационную, будоражащую, атональную (!) новую музыку.

¹ Т. е. дирижерам.— *Прим. перев.*

Таким образом, новой камерной музыки исполнялось все больше, поскольку квартет Колиша из Вены, звуковая культура которого пользовалась самым высоким уважением, выступил на стороне Шенберга. поскольку квартет Хавемана считал своим долгом не упускать из вида произведений молодых композиторов — именно эти немногие положили начало. Из солистов я могу назвать в качестве примера имена Эдуарда Эрдмана, Стефана Френкеля, Пауля Арона и Эльзы К. Краус. В конце концов интерес или даже чистое любопытство публики возросли настолько, что в концертах или по крайней мере в концертных циклах стало уже невозможно избегать новых произведений. Правда, в отношении оркестровых произведений речь довольно часто шла лишь об интересе к первому исполнению или к первому повторению произведения, вызвавшего особенно большие толки на музыкальном фестивале. Мы говорили в то время о «помешательстве на премьерах». Ко мне самому несколько раз обращались разные дирижеры с вопросом, не могу ли я дать им какую-либо вещь, но «это должно быть первое исполнение». Следствием было то, что новая музыка исполнялась теперь повсюду, и ни один композитор не испытывал затруднений с первым исполнением. Исполнялись самые невероятные и бессодержательные произведения, но добиться второго исполнения было уже трудно, если только речь не шла о камерной или сольной музыке, с которой исполнители отправлялись в «турне». Таким образом, новая музыка получила известность, но вместе с тем была также и несколько дискредитирована, ибо такого количества действительно хороших новых произведений не существовало. И города, которые слышали множество посредственных и бессмысленных произведений и, судя по ним, отвергли новую музыку в полном объеме, оказались в большинстве.

По моим впечатлениям, 1925 год был великим годом новой музыки — годом, когда можно было говорить о ее победе, потому что никто больше не осмеливался протестовать против ее исполнения. Это отнюдь не означало всеобщего признания стиля или отдельных произведений, но означало понимание того, что с новым движением приходится считаться и что отныне борьба против него долж-

на носить совершенно иной характер, нежели до сих пор. В мае 1925 года в Праге состоялся музыкальный фестиваль с оркестровыми и хоровыми концертами и двумя оперными представлениями. Совершенное качество исполнения и самый ход фестиваля наряду с подбором программы создали ему чрезвычайный успех и укрепили в музыкальном мире репутацию Международного общества новой музыки. Мы находим в его программе Бузони, Тоха, Каминского, Мартина, Кшенека, Малипьеро, Мийо, Стравинского, Бартока, Яначека («Хитрая лисичка»), Дюка («Ариадна и Синяя борода») и других. Однако я не присутствовал на этом фестивале, так как два музыкальных фестиваля за границей посетить за один год я не мог, а программа фестиваля камерной музыки в Венеции интересовала меня еще больше, чем пражская.

На венецианском фестивале сосредоточился всеобщий интерес — не в последнюю очередь под влиянием корреспонденций о фестивале в Праге. Если музыкантов привлекала программа, то любопытство и внимание других кругов возбуждал международный характер собравшегося общества. Благодаря этому сентябрьский фестиваль в Венеции сделался блестящим общественным и художественным событием. Произведения исполнялись в театре La Fenice перед публикой, которая состояла в своей преобладающей части из людей эlegantного, светского общества, а в остальном — из видных представителей музыкальной жизни и науки. Пять концертов включали в себя произведения Шульхофа, Форе, Эйслера, Хиндемита, Кассадо, Буттинга, Вичпалека, Яначека, Онеггера, Русселя, Равеля, Рieti, Шнабеля, Вильямса, Шенберга, Шимановского, Малипьеро, Стравинского. Здесь мне стало совершенно ясно, что нет, пожалуй, ни одного произведения композитора младшего поколения, на котором в каком-нибудь смысле не сказывалось бы влияние Шенберга или Стравинского. У меня было также чувство, что в исполненных в Венеции произведениях сами Стравинский и Шенберг как бы взаимно сблизились. Но именно поэтому явственно выступили личные свойства, индивидуальные, характерные черты. Ибо когда теперь все эти композиторы в течение немногих

дней оказались на одних и тех же подмостках, то стали говорить уже не о новой музыке как таковой, а о произведениях, характере, возможностях роста и перспективах на будущее каждого в отдельности, и это отразилось также и в корреспонденциях о фестивале.

Пожалуй, и нам самим, участникам фестиваля, эти дни представлялись университетом, проникновением в лабораторию, в экспериментальную кухню новой музыки. Для всего мира фестиваль был триумфом, самой яркой вспышкой за всю историю новой музыки. Я не хочу принизить этим значение других музыкальных фестивалей, например, Цюрихского (1926), Франкфуртского-на-Майне (1927) и других. Но встреча столь большого числа выдающихся композиторов, которые сами дирижировали своими произведениями, крупных исполнителей и признанных критиков никогда не повторялась в таком масштабе. Значение этого художественного события подчеркивалось общественным моментом, тем, что Венеция была идеальным городом фестиваля, гостеприимством итальянцев, красотой дней и радостью от впечатлений итальянской осени, предоставлявшей нам все, что могла одарить богатая природа.

Но встреча этой музыки с этим обществом со всей очевидностью показала также, что их разделяет пропасть. Если музыканты с самым напряженным вниманием слушали произведение, светская публика громко и со смехом переговаривалась во время исполнения, и высшей гордостью исполнителей была возможность констатировать, что их игру слушали. Я испытал это на себе при исполнении моих квартетных пьес Венецианским квартетом,—пожалуй, самом прекрасном исполнении моих произведений, какое я когда-либо переживал. Мы, музыканты, открыто говорили о том, что не нашли в Венеции свою публику. Но вопрос о том, на какую публику вообще рассчитана исполнявшаяся музыка, не ставился. Я очень отчетливо помню, что эта проблема мне пришла на ум впоследствии и весьма усиленно меня занимала. Связанный с ней комплекс вопросов вызвал у меня совершенно новые вопросы, и ниже я подробно остановлюсь на том, какое значение для меня это имело.

Внешне для всех нас на переднем плане стоял успех,

ибо отчеты о фестивале характеризовали его во всех странах как выдающееся событие, и тот, чье произведение там исполнялось, мог рассчитывать на усиленное внимание у себя на родине. При этом в широкой общественности отразилось то, что мы почувствовали в Венеции,— из общего комплекса «новой музыки» теперь явственно выделились отдельные личности. Фестивали 1925 года, прежде всего Пражский и Венецианский, настолько повысили значение новой музыки в целом, что борьба за ее признание, точнее говоря, за признание ее существования, была окончена и превратилась в спор вокруг личностей.

Быть может, многие из тех, кто вместе со мной пережил это время, иначе судят о развитии и упрекнул меня за то, что я не все принял во внимание или что мое описание неточно хронологически. Я могу лишь снова повторить, что изображаю свои переживания и впечатления полностью субъективно. В самом деле, кое-что я опустил, поскольку, с моей точки зрения, это не изменяет линию развития. Примером здесь могут служить мои встречи с Яначеком и Бартоком и знакомство с их произведениями. Не было ни одного их произведения, которое не захватывало бы меня при слушании и не производило бы на меня глубокого впечатления. Также и впечатление от личностей обоих было глубоким и неослабным. У каждого из них было нечто своеобразное, вызывавшее у меня уважение и симпатию. Слушая их музыку, я часто вспоминал лучистые глаза Яначека или мечтательно-отсутствующий подчас взгляд Бартока. Но одновременно я ощущал в их характере и в их произведениях что-то сугубо личное, совершенно самобытное, что удерживало меня на некотором расстоянии.

В отношении произведений Шенберга я сравнительно быстро составил суждение, значат ли они что-либо для меня. Легче всего я схватывал, пожалуй, сочинения Стравинского, понимание музыки Яначека и Бартока, несмотря на сильное первое впечатление, давалось мне труднее, и нужны были годы, чтобы она стала мне более близкой. Стравинский и Шенберг были для меня могущественными соблазнителями, Барток и Яначек—более изысканными, более скромными в личном и стоящими не-

сколько в стороне в художественном отношении знаменитостями. Возможно, я внимал им обоим более серьезно и сосредоточенно, чем Стравинскому и Шенбергу. Но я просто ценил их своеобразие, мало-помалу постигая их творчество, и внутренне не полемизировал с ними, как с Шенбергом и Стравинским. Вероятно, и у других дело обстояло тогда точно так же, и может быть поэтому Шенберг и Стравинский стояли на переднем плане.

Не стали мне близкими также и произведения итальянской, советской, французской, испанской или английской музыки. Конечно, меня интересовала, например, музыка Казеллы, Малипьеро, и прежде всего — де Фалья и Мийо. Но я относился к их произведениям, как и ко многим другим отдельным сочинениям. Я не могу сказать, что они оказали на меня серьезное воздействие или даже влияние. Более трудной была для меня дискуссия с советской музыкой. Я слышал об этой музыке больше, чем знал ее. И сочинения Александрова¹, Мясковского, Мосолова, Фейнберга, которые я слышал, казались мне не характерными для того, что обыкновенно сообщалось о музыкальном развитии в Советском Союзе. «Универсальное издательство» выпустило в 1925 году особый русский сборник, в котором нашла отражение также интенсивная работа в области музыковедения и критики. На основании многочисленных, отчасти противоречащих друг другу характеристик у меня сложилось впечатление, что там экспериментируют и ищут по крайней мере не меньше, чем у нас, но в совершенно ином плане. Я не мог составить себе наглядного представления о связях, которые должны были существовать между не очень симпатичным мне стилем Мясковского и сверхмодернистскими экспериментами, о которых там сообщалось. Появилось желание узнать больше, и отзывы, доносившиеся из Вены, усилили его. Но политические рамки затрудняли более близкое знакомство, так что интерес в конце концов угас.

Я вырос на музыке Моцарта и Бетховена, воспитывался затем на Бахе и Генделе, пришел однажды домой

¹ Речь идет об Анатолии Николаевиче Александрове.— *Прим. перев.*

в слезах от первого в своей жизни представления «Мейстерзингеров» и после этого дал себе клятву стать музыкантом; я погружался в Брукнера и частично в Брамса, научился любить Шумана и Гуго Вольфа, при случае упивался Рихардом Штраусом и изучал Регера, пока по внешним причинам, связанным с добыванием средств к жизни, не сделался музыкантом-одиночкой, идущим собственным путем, как это описано выше.

С 1919 года львиную долю дня у меня отнимала работа, не имевшая ничего общего с музыкой, но это все же не оторвало меня от музыки. И после окончания очередного произведения меня преследовал единственный вопрос, что же писать дальше, и это, при моем образе жизни, было, в сущности, в высшей степени частным делом. При этом я не торопился и всегда начинал новую работу только по какому-нибудь поводу, причем оставалось безразличным, было ли это побуждение извне или следствие какого-то возникшего во мне вопроса. После исполнения моего четвертого струнного квартета осенью 1920 года я, кажется по предложению своего друга Руттмана, обратился к концерту для виолончели, переработал его, но он снова мне не удался. Я показал его виолончелисту Бейеру, который с довольной усмешкой заявил, что существует, за немногими исключениями, лишь два сорта виолончельных концертов: одни представляют собой хорошую музыку, другие можно играть; мой концерт — это, пожалуй, нечто среднее. Это суждение совпадало с моим собственным; я без большого сожаления отложил партитуру и не очень жалел об ее утрате после 1945 года. Но работа над партитурой виолончельного концерта пробудила во мне желание писать для оркестра, и я начал работать над своей первой симфонией.

Для моего отношения к камерной музыке показательным, что эту первую симфонию я писал для струнного квинтета и одиннадцати различных духовых инструментов и что в процессе работы передо мной выросли новые проблемы, относившиеся к сущности оркестрового звучания. Я отметил, что оркестр за последние сто пятьдесят лет в решающей мере продолжали составлять струнные инструменты. Деревянные духовые инструменты добавлялись к ним в качестве сольных и дополнитель-

ных голосов, медные — как дополнительные и лишь иногда как сольные голоса. Это противоречило моему восприятию музыки — той музыки, которую я хотел писать. Уже тогда мне мерещилось преобразование оркестра, иной тип отношений между его отдельными группами, пожалуй, даже расформирование групп в интересах отдельных голосов. Я пришел к выводу, что при реализации музыкальной идеи можно исходить только из самого оркестра, что надо, следовательно, не инструментовать пьесу, а создавать ее для заранее ясно представляемого оркестрового ансамбля. В этом убеждении утвердило меня замечание Бузони, о котором я узнал, правда, только позднее. Он сказал одному своему ученику, который хотел брать у него уроки инструментовки: «Уроков инструментовки дать Вам я не могу, только уроки композиции, потому что нельзя инструментовать, надо писать для инструментов».

Сознание этого сделало для меня сочинение симфонии новой художественной задачей. Но, услышав симфонию в Касселе, я обнаружил, что мои планы и намерения ни в каком отношении не были осуществлены. Я должен был, казалось, констатировать, что как в передаче содержания, так и в форме, в использовании оркестра все, чего я хотел добиться, было сделано только в виде намека и поверхностно. И я приписал это недостатку сосредоточенности, неизбежному у меня в связи с перевесом немзыкальной работы. Я должен был, следовательно, ограничиться более простыми задачами и решил написать сравнительно короткий квинтет для скрипки, альты, виолончели, гобоя и кларнета. Это решение я принял еще даже до того, как услышал симфонию, ибо уже после окончания работы над ней я предчувствовал впечатление, которое произведет на меня ее исполнение.

Квинтет также не представлял собой работы, глубокой по содержанию, но это и не входило в мои намерения. Зато я чувствовал, что мне удалось разработать форму и последовательно осуществить свой замысел как в звуковом, так, пожалуй, и в полифоническом отношении, что, как мне казалось, подтвердил также успех на Донауэшингенском фестивале камерной музыки в 1922 году. Этой работой я впервые разрешил задачу, отвечаю-

щую стремлению писать, исходя из самого оркестрового ансамбля, учитывая при этом полифонию и звучание. Этот квинтет стал исходным пунктом для моей позднейшей манеры инструментовки или, вернее, писания для разного рода инструментов оркестровой или камерной музыки. Следующий логический шаг состоял для меня в том, чтобы написать камерную музыку для тринадцати солирующих инструментов. Но прежде чем приступить к этому, мне пришлось заняться сочинением музыки в связи с двумя другими работами.

Мой друг Руттман создал свой первый рисованный «абстрактный» фильм и попросил меня написать к нему музыку. В музыкальном отношении эта задача не представляла для меня важности. Гораздо более важным стал квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Внешний стимул к его созданию исходил от контрабасиста Штирца, который в одном разговоре жаловался, что контрабасисту так редко случается играть камерную музыку. Меня заинтересовала прежде всего задача создания струнного квинтета с контрабасом. Но потом мне сделалась более близкой сама идея, ибо я полагал, что смогу здесь, безусловно, интенсивнее сосредоточиться на выражении содержания, нежели тогда, когда я чересчур увлекался звучанием, основанным на красочной инструментовке. Я чувствовал, что должен многое наверстать в отношении как выражения содержания, так и гармонической звуковой характеристики. Но меня ожидал еще один конфликт.

Три моих ученических года в отцовском торговом доме формально закончились, и ряд успехов в Донауэшингене и Берлине настроил моего отца более примирительно, так что он предоставил мне больше свободного времени. В результате я снова смог более широко знакомиться с художественными событиями, вышел из своей изоляции и попытался определить собственную точку зрения. При этом я пришел в полное замешательство. Люди моего поколения и несколько постарше щеголяли стилем, представлявшим род синтеза Вагнера—Штрауса с Брамсом—Регером,—шаг вперед, который отнюдь не казался мне духовным прогрессом. Впечатления, воспринимавшиеся мной от всего нового, были совершенно иными, но

столь же сильными, как и воздействие, которое все еще оказывали на меня старые композиторы.

Я решительно отвергал стиль своего поколения, но при этом целиком подпадал то под обаяние произведений Баха, Моцарта, Чайковского, то Вагнера, Стравинского, Дебюсси или Брукнера. Я потерял всякую опору, я казался себе беспомощным новичком и пытался искать ответ в философии, истории искусства и других областях науки. Наконец, я обратился к теории музыки, и в руки мне попало шенберговское учение о гармонии. При моем музыкальном образовании это мне тоже не помогло. Но во мне крепко засела мысль, что с этой стороны я, быть может, смогу получить помощь. Я слышал, с каким уважением друзья и ученики Шенберга говорили о своем учителе. И во мне постепенно созрело решение довериться этому человеку, поведать ему о своих затруднениях и просить у него совета. Я написал Шенбергу, прося разрешения навестить его, и так как я опасался, что он может чего доброго отклонить мой визит, то одновременно послал ему партитуры своих второго и третьего струнных квартетов, сообщив, что скоро буду в Вене. Я получил довольно краткую открытку с ответом в том смысле, что я могу приезжать, и «со священным трепетом» отправился в Вену. Этот визит и беседа в самом деле имели для меня величайшее значение. Как ситуация, так и ход разговора и поныне еще помнятся мне совершенно отчетливо, и я передам их, как они сохранились в моей памяти, хотя отдельные замечания могли, конечно, звучать по-другому.

Меня провели в относительно большую, немного старомодную, скупое и деловито обставленную рабочую комнату. Шенберг стоял в углу за конторкой и писал. Он повернул ко мне голову и сказал глухим тоном, который иногда был свойствен его голосу: «Извините меня пожалуйста, еще момент. Присаживайтесь». Прошло несколько минут, прежде чем он подошел ко мне. Несколько испытующе, в своей обычной манере, взглянув на меня, он предупредительно поздоровался со мной и снова пригласил меня сесть. С самого начала меня разозлил недостаток доброжелательности, потому что я

явился к нему как ищущий помощи и мог все же рассчитывать на несколько большую доброту.

«Что привело Вас ко мне?» — спросил он, и я ответил, что нуждаюсь в оценке и совете, так как просто не знаю, должен ли я сочинять музыку и впредь; считает ли он меня достаточно одаренным для этого и тому подобное. В ответ на это он сказал мне, что просмотрел оба мои струнные квартета и пришел к выводу, что я в состоянии выражать свое «я» в музыке. В моих квартетах также кое-что сказано, а если ты в состоянии что-то сказать и умеешь найти способ выражения, то это, пожалуй, является доказательством одаренности. У него нет и никаких технических замечаний, о которых стоило бы говорить при такой встрече. Совета при всем желании он мне дать не может. Что ему мне посоветовать? Должен ли я и дальше сочинять музыку, могу решить только я сам; если мне есть что сказать, то я обязан это сказать, и тогда будет видно, достаточно ли это важно, чтобы быть высказанным, и правильно ли я нашел способ выражения. Если у меня нет потребности что-то высказать, то я могу спокойно оставить это при себе, так как в мире и так уже говорится чересчур много лишнего. Он не может также составить исчерпывающее суждение о размерах моего дарования по двум струнным квартетам. Возможно как то, что моего дарования не хватит на большее, так и то, что эти струнные квартеты — только начало.

После этого я несколько подробнее рассказал ему о своем критическом положении, указав на то, что по роду полученного мною образования я не воспитан на каком-то определенном стиле и не принадлежу ни к какой школе и ни к какому направлению; далее, что некоторые произведения, с которыми я познакомился, как, например, его «Лунный Пьерро», произвели на меня большое впечатление, я хотел бы учиться на них, но в то же время не могу освободиться от противоположных убеждений и т. д. Он весьма решительно возразил мне, что было бы неправильно с моей стороны желать, а с его — требовать, чтобы я теперь начал писать в стиле его «Лунного Пьерро». Так вообще обстоит дело с ученьем в моем возрасте. Я должен спокойно

послушать другие музыкальные пьесы и потом сказать, понравились они мне или нет; если тот или другой момент в данном произведении меня убедит, то у меня незаметно, без особого размышления, появятся новые убеждения. Весь рационализм упорных поисков того, как поступать безукоризненно правильно, ему противен. Я должен писать, как умею, или оставить это занятие, если мне ничего не приходит в голову.

Довольно раздраженный этими, как мне показалось, весьма холодными поучениями, я спросил, неужели на него не производит впечатления то, что я обращаюсь к нему, находясь в тяжелом положении. Может же в конце концов человек с его опытом сделать несколько замечаний или, по меньшей мере, принять более активное участие в том, что я ему показал. На это он возразил, что не обладает рецептами для сочинения музыки. Если бы в моих квартетах он обнаружил что-либо, что бросилось бы ему в глаза как из ряда вон выходящая важная ошибка в развитии или форме, он непременно сказал бы мне об этом. Остановливаясь на основополагающих вопросах музыки в такой единичной беседе нет, однако, никакой возможности, а пытаться сделать несколько каких-то малоудачных шагов вперед не стоит. Если бы я жил в Вене, мы могли бы время от времени работать вместе, но раз дело обстоит не так, он остается при том, что не может дать мне никакого совета; пусть я последую его мнению и буду писать так, как считаю нужным.

Постепенно он стал несколько сердечнее, так как, вероятно, понял мое удрученное состояние, и рассказал мне несколько эпизодов из своей собственной жизни, описал, как все считали его помешанным и даже ближайшие друзья стали относиться к нему неодобрительно. Он открыл мне, что бывали времена, когда он оставался в полном одиночестве и все же делал то, что считал правильным, хотя и материальные условия были у него крайне трудными. При этом у него не было никого, кто мог бы дать ему совет. Мой образ действий ему, собственно говоря, несколько непонятен; если я не верю в себя и, несмотря на это, хочу все же сочинять музыку, то последствия будут для меня гораздо более не-

приятными, чем те, к которым может привести твердая вера в себя. Одобрение или неодобрение извне не должны играть при этом никакой роли.

Описанная беседа длилась около двух часов. Решив, что ничего другого, кроме того, что уже сказано, я от него не услышу и будучи совершенно удрученным и разочарованным, я поднялся и хотел распрощаться. Я пробормотал несколько слов благодарности; но тут его тон внезапно изменился, и он очень дружески сказал мне: «Что Вы, подождите, у Вас ведь, верно, есть еще время? Что вообще Вы делаете в Вене? Что-нибудь Вы здесь уже видели или слышали?». — Я ответил, что приехал в Вену только накануне и вечером был в опере; там я видел, к сожалению, всего лишь «Паяцев» (или «Сельскую честь», точно не помню) и один балет. Он вскопчил, возмущенный: «Как так «к сожалению, всего лишь»?» Несколько смущенно я ответил, что был разочарован спектаклем, который мы с таким же успехом могли бы видеть у себя в Берлине, что оркестр не отвечал моим большим ожиданиям, что исполнение балета я нашел весьма «старомодным» и вообще хотел бы пережить в Венской опере большой, впечатляющий спектакль.

Тут я получил необычайно темпераментный и основательный отпор. Началось с того, что он заявил мне, что Венская государственная опера не может приспособлять свою программу ко вкусам молодого берлинца, и кончилось заявлением о том, что, по его мнению, у меня нет, кажется, никакого понятия о высокой хореографической культуре, ибо иначе я никак не мог бы высказать столь ошибочное суждение. Затем он спросил меня о берлинских представлениях и начал со мной довольно оживленный разговор о многочисленных произведениях, концертах и операх: я сказал бы, что получил чрезвычайно увлекательный и значительный урок по вопросам стиля. Но и этот урок завершился, в конце концов, энергичным указанием на то, что я не должен позволять себе высокомерно судить о тех или иных произведениях только потому, что они не отвечают моему личному вкусу. Это является предпосылкой для самокритики, которая даже по моему собственному при-

знанию чрезвычайно важна для того, чтобы с достаточной объективностью оценивать другие произведения и не руководствоваться одними только впечатлениями. Если на меня, к примеру, произвел большое впечатление его «Лунный Пьерро», то это еще совершенно ничего не доказывает. Ему не хочется говорить со мной о том, как я в действительности отношусь к той или иной пьесе, а не то может оказаться, что я просто недостаточно ее знаю.

Тут я снова решил, что с меня достаточно, и хотел вторично откланяться, хотя и с гораздо более искренней благодарностью. Он встал, очень сердечно пожал мне руку, впервые приветливо улыбнулся, блестя глазами, и сказал: «Теперь Вы будете очень разочарованы и станете бранить Шенберга и говорить, что он был недружелюбен и ничегошеньки Вам не дал. Но я хотел бы Вам сказать, что все это неверно. Сядьте, пожалуйста, еще раз и позвольте мне дать Вам еще один совет, а именно, основательно поразмыслить обо всем, что мы оба друг другу говорили. Мы беседовали о самых простых, примитивных вещах, но именно это казалось мне необходимым, ибо эти примитивные вопросы и есть самое важное. Ведь Вы больше не ученик, Ваш конфликт — не ученический, а конфликт творящего человека. В таком положении не остается ничего делать, кроме как проверить и продумать самого себя. Если Вы еще и сейчас не хотите, быть может, признать мою правоту, Вы наверняка сделаете это, когда пройдут годы».

Я редко встречал такого доброго и милого человека, каким был Шенберг в эти минуты. Мы беседовали еще долгое время, так что в конечном счете я пробыл у него больше пяти часов. О чем мы говорили в эти последние часы, я теперь не помню, но я нашел то человеческое внимание и понимание, которого искал. Окончательно прощаясь с ним, я поблагодарил его от всего сердца, и для меня останется незабываемым воспоминанием, как он, всело подмигнув, окинул взглядом мой прусский сюртук и сказал: «А как Вы принарядились!» Когда я впервые после этой беседы через несколько лет вновь увиделся с Шенбергом, он с улыбкой пожал мне руку и спросил: «Ну, сегодня Вы уже знаете, прав я

был тогда или нет?» Потом я встречал его относительно часто, и у меня было чувство, что он вплоть до своей эмиграции в 1933 году сохранял ко мне подлинную симпатию, и я был очень горд, когда он после исполнения моих маленьких пьес для струнного квартета в Венеции сказал только: «Вот это да!»

С посещением Шенберга конфликт не был преодолен и в некотором роде еще более усилился. Помню, например, свою первую встречу с Георгом Шюнеманом в Касселе в связи с исполнением моей первой симфонии. Хорошо зная на слух или по партитурам большинство произведений нового стиля, Шюнеман был совершенно поражен, когда увидел, что я молод, и откровенно сказал: «Я абсолютно ничего не имею против Вашей симфонии, но только я полагал, что Вы — композитор старшего поколения и удивлен тем, что знакомлюсь с молодым человеком». Эти слова, естественно, очень задели меня и побудили к новым размышлениям о возможностях моего развития. Но все же, благодаря воспоминанию о встрече с Шенбергом, я думал об этом с гораздо большим спокойствием, чем прежде.

Путаница улеглась, и я снова начал думать о главном. Должно быть, я отдавал себе в этом отчет, ибо в одной кассельской газете под заголовком «Композиторы о самих себе» я писал: «Слишком уж много мы делаем, так много, что часто забываем погулять в солнечный день, забываем жить. Ибо, если бы мы совершали больше прогулок, мы не попрекали бы друг друга своими направлениями... тогда нам было бы гораздо легче увидеть, что для нас является главным...» Я являлся, по-видимому, противником «направлений» и старался сохранить честность и умение видеть главное. Таким образом, конфликт вместе с сопровождавшими его обстоятельствами привел меня к известного рода самоуглублению, ибо ближайшие из задуманных уже сочинений — квинтет с контрабасом и камерная музыка для тринадцати солирующих инструментов — как в отношении содержания, так и концентрации выражения, стояли на ином уровне, нежели предшествовавшие. Я думаю также, что они удались и с точки зрения формы и языка. Квинтет, к моему большому сожалению,

мною утрачен. Камерная симфония имела довольно значительный успех и часто исполнялась. История ее первого исполнения необычна.

Я остался изрядно недоволен первым исполнением своей первой симфонии в Касселе, и когда Камерная симфония была принята для фестиваля музыкантов в Хемнице, я решил дирижировать ею сам — на том произвольном основании, что дирижера я не знаю, и что если уж ей суждено быть плохо исполненной, то пускай, по крайней мере, я сам буду в этом виноват. Через короткое время после того, как я сообщил о своем намерении Всеобщему германскому музыкальному объединению, мне встретился Рудольф Зигель, который с удовлетворением сказал мне, что он и не подозревал о моих дирижерских способностях. Я ответил ему, что хотя и не был дирижером, но все же столь многому научился у Моттля, что доверяюсь своей способности самостоятельно продирижировать пьесой. Когда я признался ему, что никогда еще не дирижировал публично, он стал довольно серьезным и заметил, что фестиваль музыкантов — не место для экспериментов композиторов, считающих себя дирижерами. Он воспрепятствует тому, чтобы я сам дирижировал своей камерной музыкой (он принадлежал к правлению ВГМО), если только я не продирижирую ею предварительно в другом месте и не докажу тем самым свою способность к этому. Я воспринял это заявление как порядочную неприятность и был им очень расстроен, пока не получил вдруг приглашение из Крефельда, где Зигель был генеральным музыкальным директором, самому дирижировать первым исполнением своей Камерной симфонии в этом городе.

К приглашению было приложено личное письмо Зигеля, в котором он в самых сердечных выражениях сообщил мне, что путем перестановки в своих программах освободил место и хочет отважиться на эксперимент со мной. Ибо если я потерплю «провал» в Крефельде, то это еще не так страшно. Зигель не проводил предварительных репетиций Камерной симфонии, так как хотел, по его словам, дать мне вкусить все трудности. Во время первой репетиции он присутствовал и

внимательно наблюдал за мной. Но после перерыва он ушел, сказав мне: «Вы с этим справитесь, мне кажется даже, что у Вас явное дирижерское дарование, но теперь я могу Вам признаться, что досконально проштудировал пьесу, чтобы иметь возможность вмешаться в случае необходимости». Неоднократные исполнения симфонии в Крефельде и Хемнице прошли отлично. С Зигелем же до самой его смерти меня связывала тесная и очень сердечная дружба.

Я говорил, что в Камерной симфонии содержательность и выразительность повысились по сравнению с предыдущими произведениями. Но что в ней недоставало еще многого, чего я требовал и от других, и от себя самого, подтвердила мне одна долгая беседа. Один друг пригласил меня на прогулку и сказал, что хочет предостеречь от некоей опасности. По его наблюдениям, музыканты в течение многих десятилетий слишком легко относились к содержанию своих произведений. То, что красивый звук еще не есть музыка, должно было бы быть столь же само собой разумеющимся, как и понимание того, что красивая краска не есть еще живопись. И даже более дифференцированная ритмика еще не является ритмической музыкальной формой. Мелодия значит для слушателя уже гораздо больше, но все же далеко еще не достаточно, если она не вполне характерна по своей индивидуальной выразительности.

Он напомнил о том, что старые мейстерзингеры давали имена удачным мелодиям, и это доказывает по меньшей мере, что они стремились к недвусмысленному и ясному значению отдельной мелодии. Теперешние композиторы пришли к мелодическому излишеству и упоению звуком, которое приведет к тому, что если можно различать две мелодии на основании их звуко-ряда, то по своему эмоциональному или иному выражению они настолько похожи, что содержат, в сущности, тавтологию. При этом вовсе не обязательно даже, чтобы речь шла об эпигонстве языка, достаточно того, если уже сказанное повторяется в индивидуальном почерке. Даже при высокой индивидуализированности языка композитора может случиться, что его музыка окажется несущественной и незначительной только по-

тому, что она недостаточно однозначна по тематике. Безусловно необходимо, чтобы я сосредоточил усилия на максимально достижимой однозначности тематики. Музыка, которая недостаточно однозначна, остается для него болтливой или непонятной. Его требование не следует смешивать со стремлением многих композиторов быть оригинальными любой ценой, и он также не настолько мелочен, чтобы отвергать всякое повторение одного и того же содержания в других звуках.

Но чем значительнее произведение, тем специфичнее должен быть круг его идей и сообразно этому — тем более характерно его выражение. Если бы выражение не было достаточно характерным, то слушатель был бы совершенно не в состоянии понять, что в конечном счете хочет сказать композитор. Музыка должна быть однозначна для восприятия и в то же время индивидуальна по выражению. Он не хотел бы, чтобы оригинальность смешивали с неясностью, которая в силу экстравагантности или эксцентричности делает произведение непонятным. Четкая однозначность — это нечто иное, нежели та доступность, которая считается лишь с удобством приспособления слушателя к новому ходу мыслей. Он требует, чтобы о музыкальной пьесе можно было вспомнить и говорить о ней, указывая ее характерные моменты. Для этого каждое произведение должно обладать известной неповторимостью.

Мы долго говорили о разных примерах, а также о применении этих требований к великим, весьма плодовитым мастерам, таким, как Бах, Моцарт, Гайдн. Но нас обоих занимали не общеобязательные эстетические соображения, а требование, которое мой друг предъявлял к моему развитию, и которое полностью соответствовало тому, что меня волновало. Удивительно, что с каждым из своих сочинений, прежде чем написать его, я вел спор и тем не менее почти всегда оставался в профессиональных рамках. О профессиональном я не задумывался, оно подразумевалось для меня само собой, даже если при исполнении от случая к случаю, быть может, немного больше обычного отеснялось на задний план.

Но во всяком случае этот разговор состоялся вовремя, и я решил сочинить десять маленьких пьес для струнного квартета, каждая из которых должна была быть характерным этюдом, и я полагал также, что их найдут ясными и однозначными в смысле нашего разговора с другом. Я отметил и то, что они обладают доступностью, которой требовал мой друг, ибо иначе для меня был бы необъясним тот род успеха, который имели пьесы. Я спросил однажды Пауля Хиндемита о его мнении, и он ответил мне, что к таким малым формам нельзя предъявлять тех претензий, какие выдвигаются в отношении большого струнного квартета; но если это конфеты, то конфеты с начинкой, всякий раз наполненные особым содержанием. И это главное.

Мне эти пьесы для струнного квартета доставили довольно большую радость. Колиш, Амар, Хавеман играли их, и в какой бы последовательности и числе они не включали пьесы в свою программу — по большей части от пяти до шести, — я почти всегда слышал только хорошие отзывы, всегда сопровождаемые, правда, замечанием, что они могут рассчитывать на внимание только очень музыкальной публики. И вместе с этим вопрос о том, для кого я пишу, выступил в моих размышлениях на передний план. Если я и пошел дальше в отношении способности что-то сказать, то смысл и цель сочинения музыки, помимо моего личного желания, оставались для меня неясными. Я начал поиски в этом направлении, сперва довольно беззаботно, но с годами все более серьезно. Я стал интересоваться всевозможными течениями и движениями музыкальной жизни, но не с точки зрения стиля, — в этом отношении я еще слишком хорошо помнил совет Шенберга писать так, как умею. Правда, я не противился влиянию, которое оказывали на меня многие особенности новой музыки, широко используя «новые изобретения» в области звука и полифонии. Возможно, я не хотел быть «не по моде одетым». Но мои поиски простирались на другие области.

Я занялся новой хоровой музыкой для Рабочего певческого союза, на что обратил мое внимание Тиссен. Но я ничего не сделал для этого. Насколько мне помнится,

меня не удовлетворяло положение музыки, культивируемой там в пределах необходимого. Я сознавал, что музыкальное начало должны были здесь весьма ограничить, что, собственно, музыку хотели поставить на службу определенным целям, а это не соответствовало моей музыкальной амбиции.

Мимоходом я занимался также новой молодежной и любительской музыкой. Однажды я даже принял участие в неделе молодежной музыки в Бризеланге, но у меня опять возникло то же чувство: я не мог заставить себя сотрудничать в этом деле, потому что ограничения были не по мне. Вдобавок к этому, я, как мне казалось, должен был констатировать слишком большую односторонность в области музыкального воспитания. Преподавание музыки в школах вообще нельзя было сравнить с прежними уроками пения времен моей юности. Оно имело гораздо более высокий, отчасти отличный уровень. Наоборот, в музыкантских гильдиях и на уроках пения господствовал утилитаризм самого элементарного толка, так что юный член музыкальной гильдии наверняка должен был отказаться от посещения концерта новой музыки, в то время как получившим хорошее музыкальное воспитание учащимся урок пения музыкальной гильдии должен был, вероятно, казаться смешным. Хиндемит попытался позже создать общедоступную музыку для молодежи и для домашнего исполнения, но тогда мы были еще далеки от этого, и я особенно.

Я сделал попытку критически заняться четвертитоновой музыкой Алоиза Хаба, которого я ценил равным образом высоко как художника и как человека. Совершенно независимо от того, что мой слух акустически недостаточно тонок, чтобы действительно оперировать такими маленькими интервалами, я никогда не понимал полностью смысла устремлений Хаба и всегда считал введение четвертитонов лишь вопросом тонкости ощущений, имеющим мало общего с собственно художественными требованиями. Для меня совершенно ничего не значила построенная на чисто звуковых эффектах музыка, под которой я имею в виду такие произведения, как, например, вариации для семи труб Ругглеса.

Эпизодически я занимался также теоретическими во-

просами, начиная с обсуждения нового нотного письма и кончая спорами об идейном направлении или сущности новой музыки. Я остался на позициях безучастного отрицательного отношения к этим вещам. Если я читал, например, в феврале 1925 года заключения Пауля Беккера о том, что несколько ценимых им пьес написаны, собственно, не для концерта: «Это — музыкальные пьесы, созданные для удовольствия музыкантов и некоторых слушателей, а не для всеобщего показа», то для меня это оставалось совершенно непостижимым. В конце концов я дошел до того, что вообще перестал читать музыкально-теоретические статьи; конечно, это было упущением, усугубленным предрассудками, но я ничего не мог поделать со своим характером.

Остается фактом, что поиски путей, которые мне следовало избрать, совершенно ничего мне не принесли. Наряду с прочими обстоятельствами это содействовало, вероятно, тому, что я так мало написал за целое десятилетие. То, что я написал, можно отнести за счет случайных внешних поводов или даже внутренней потребности, причем и то, и другое было независимо от «исканий». Из Донауэшингена исходил стимул к сочинению хоров *а саррелла*. Я написал три хора на тексты Стефана Георге, но они были слишком трудны, чтобы получить широкое распространение. Я слушал их прежде всего в превосходном исполнении штутгартского Мадригал-хора под управлением Гуго Холле; большим событием явилось для меня исполнение моих хоров в Берлинском Народном театре. Писать для инструментов, несмотря на мое прежнее увлечение пением, было для меня делом гораздо более близким, иначе я наверняка сделал бы дальнейшие попытки. Но, кроме того, я не нашел текстов, которые соответствовали бы задуманной мною музыке.

Другой стимул исходил от игравших на духовых инструментах музыкантов государственного оркестра. Я написал духовой квинтет, порядком при этом помучившись. Я очень любил деревянные духовые инструменты, но нуждался наряду с ними в струнных инструментах. Отказаться от выразительных средств струнных инструментов было для меня чрезмерным ограничением. Обычные возможности духовых инструментов не удовлетворяли мое-

го честолюбия. И я пришел, в конце концов, к решению написать пьесу под названием «Игра пяти духовых инструментов», чем я хотел подчеркнуть, что эти пять инструментов гораздо больше «играют» музыку, чем что-то высказывают в ней. Но так как и звуковую сторону этого «ансамбля» я нашел не вполне удовлетворительной, то посвятил работу своему другу Флобу Клафаго¹ (!). В особенно хорошем исполнении я слышал эту пьесу в 1926, 1927 и 1953 годах и рад тому, что она исполняется еще и сегодня. Одновременно я работал над фантазией для фортепьяно, побуждаемый совершенно разными причинами: я должен был сочинять музыку и хотел свести, наконец, счеты с фортепьяно, к которому как к инструменту я не испытывал никакой симпатии. Так получилась замаскированная оркестровая композиция, которую я инструментовал двадцать лет спустя, чтобы иметь, наконец, оригинал этой работы. Сознаюсь, что подобно камерной симфонии она стала для меня достойной задачей благодаря тому, что я написал ее в свободной одночастной форме. Но очень скоро я обратился к сочинению второй симфонии, ставшей моей первой оркестровой пьесой в собственном смысле слова. Вскоре состоялось ее первое исполнение под управлением Эмиля Бонке. Успех, если и не соответствовал успеху прежних работ, то был все же настолько значительным, что я мог рассчитывать на новые исполнения. Но они тогда не состоялись, и передо мной снова встал вопрос, для кого я, собственно, пишу?

У меня в памяти сохранился разговор об этом с Руттманом и Ярнахом, состоявшийся после исполнения моей симфонии. От спора с Ярнахом о современном симфоническом стиле он привел нас к вопросу о том, что вообще составляет настоящую потребность нынешней публики. Руттман исходил из того, что первая часть, к которой публика, судя по реакции, осталась совершенно безучастной, понравилась ему больше всего, и что он не знает, зачем я вообще написал третью часть, ведь это же только музыкальный ландшафт, а он требует от музыки действия; вторую часть оба моих друга одобрили именно по-

¹ Шуточное название квинтета духовых инструментов, складывающееся из сокращенных обозначений составляющих его инструментов (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn).— *Прим. автора.*

тому, что она является выражением такого действия. Но успех у публики решила третья часть. И вот мы заговорили о публике.

В конце инфляции, осенью 1923 года, публика в своей основе оставалась той же, что и в 1920 году, если отвлечься от изменений в соотношении между отдельными ее частями. Искренние любители музыки, которые ходили на концерты из симпатии или энтузиазма, или в поисках утешения, смешивались с нуворишами. То была общность интересов слушателей музыки, несравнимая с музыкальным обществом до 1914 года. Тогдашнее единство исчезло, старое музыкальное общество было мертво. Это проявлялось уже во внешнем облике. Приходил разоренный инфляцией бедняк в будничном костюме и садился рядом с разбогатевшим спекулянтom в великолепном вечернем одеянии, оба думали и чувствовали по-разному, и один из них, возможно, вообще не воспринимал музыку. Их разделяла пропасть, так же как в другой плоскости — реакционера в музыке и homo novatum regum cupidus¹. В том году, когда миновала инфляция и новая музыка пробилa первую брешь в стене непризнания, наступило всеобщее успокоение. Постепенно сделались терпимее, начали снова вести себя порядочнее и были готовы проявить некоторый интерес к ближнему или по крайней мере уверяли в такой готовности. Благодаря этому очень постепенно осуществилось своего рода единство, которое я назвал общностью интересов, потому что оно покоилось не на духовном единстве, а на самом элементарном интересе к посещению концертов, как бы ни были различны побудительные причины и способность к переживанию.

Этой публике многое предлагалось — по странному, но понятному тому, кто пережил это время, причинам. О насыщении программ новыми произведениями, большинство которых исполнялось впервые, я уже говорил. Но в оркестровые концерты начали активнее включать, вероятно под влиянием развития в области камерной музыки, также и доклассическую музыку. Программы стали богаче и многообразнее. Но прежде всего большие перемены

¹ Человек, жадный до новшеств (лат.); новатор.— *Прим. перев.*

произошли на подмостках. Во время инфляции хорошие музыканты, выдающиеся солисты и знаменитые дирижеры начали предпринимать подчас довольно обширные поездки за границу, в страны с твердой валютой. Но Берлин оставался базой, трамплином для таких поездок. Тот, кто прославился в Берлине, скорее мог рассчитывать на прибыльную поездку в Америку, чем всякий другой. И вот множество музыкантов толпами устремилось в Берлин, и уже имевшие положение и имя продолжали цепляться за него, потому что нуждались в берлинской прессе для своей рекламы за границей.

От этого приходилось страдать многим учреждениям, например Государственной опере, чьи самые прославленные силы зачастую больше находились в Америке, нежели в Берлине. Но многообразие и чередование предлагаемого репертуара полностью соответствовало желаниям слушателей, объединенных общностью интересов. Так развилась внешняя (парадная) музыкальная жизнь, которая смогла сохраниться и по окончании инфляции, потому что теперь многие музыканты вернулись обратно и нуждались в Берлине для того, чтобы утвердиться в Германии. Это относится, конечно, не ко всем музыкантам; имелось достаточно и таких, которые не участвовали в поездках, зачастую из чисто художественных соображений. Не помню уже, кто именно, но один превосходный музыкант однажды уверял меня, что он и не помышлял о том, чтобы составить себе одну или две программы и ежевечерне повторять их день за днем в требующем максимального напряжения сил турне по Америке. Так он не мыслил себе своей профессии.

Уровень программ, собственно говоря, не страдал от описанных выше обстоятельств. По моим воспоминаниям, как раз в первые годы инфляции этот уровень чрезвычайно повысился, хотя этому могли способствовать также честолюбие и конкуренция художников между собой. Но пока продолжался период инфляции, это едва ли оказывало воспитательное воздействие на публику. Когда же инфляция кончилась и наступили спокойствие и стабильность, публика сделалась по крайней мере музыкально образованнее, ибо общность интересов не изменялась больше так сильно в своей структуре, как это имело ме-

сто под влиянием инфляционных событий. Образовалось ядро интересующихся музыкой, и в этом ядре постепенно проступало преобладающее настроение. Удивительным явлением, которое уже тогда бросалось нам в глаза, было то, что одновременно с терпимостью к новой музыке мало-помалу росло также внутреннее отрицательное отношение к ней.

Покуда шли горячие бои, большинство чувствовало себя неуверенно в оценке музыкальной ситуации. Когда же сенсации и борьба миновали, люди спокойно прислушались, отвергли новую и ухватились за старую музыку. Таким образом получилось, что в том же самом 1925 году, когда состоялись музыкальные фестивали в Праге и Венеции, публика вновь выступила как активный фактор. На месте музыкальных партий появилась та связанная общностью интересов группа, большинство которой располагало определяющим влиянием, и в этом году триумфа новой музыки большинство слушателей недвусмысленно начало высказывать свое отрицательное отношение к ней.

1925—1933 годы

Гражданская война в области музыки сменилась реакцией. Военные действия окончились компромиссным миром. Адольф Вейсман в январском номере «Анбрух» за 1925 год поместил статью, начинавшуюся словами: «Перегородки начинают падать». Следствием падения перегородок и прекращения групповой борьбы было то, что концертные учреждения, так же как и оперные театры, стремились включить в свой репертуар произведения любых направлений. Стравинский играл свой фортепьянный концерт в филармонии под управлением Фуртвенглера; еще год назад Фуртвенглер предлагал одному молодому композитору исполнить только две части его симфонии, так как не считал возможным уделить больше времени новой музыке в своей концертной программе. Клейбер исполнил в Государственной опере «Цитадель», в Дрезденской государственной опере был впервые исполнен «Протагонист» Вейля и т. д. Благодаря этому концерты Ноябрьской группы в Международном обществе новой музыки (МОНМ) потеряли свое боевое значение; то, что содержалось в их программах, могло быть теперь исполнено также и в любом другом концерте.

Публика критиковала уже не направление, а произведения и имена, и вследствие этого круг считавшихся известными современных музыкантов сузился, ибо внимание публики сосредоточилось на немногих именах. В

первую очередь говорили о Шенберге, Стравинском и Хиндемите. Г. Г. Штукеншмидт писал в феврале 1927 года в «Мелосе» о «Живущих». После Шенберга и Стравинского он говорит о Хиндемите, Кшенеке, Эйслере, Вейле, Тиссене, Буттинге, Каминском, а из представителей младшего поколения называет Стефана Вольпе, Пеппинга и Даммерта. Он видит в этих людях отдельных, очень отличающихся друг от друга, но ведущих композиторов Германии. Он также говорит уже не о новой музыке вообще, а об отдельных композиторах. Произведения Хиндемита были наиболее часто исполняемыми, и его музыка была, пожалуй, наиболее близка немецкому восприятию, другие же были ближе известны лишь специально интересующимся новой музыкой.

На эти годы падает, далее, первое исполнение «Иену-фы» Яначека, Интермеццо Штрауса, танцевальной пантомимы «Ночное» Веллеша, «Пульчинеллы» и «Лисы»¹ Стравинского, «Воццека» Берга, исполнение произведений Ганса Эйслера, Пауля Дессау, Эрнста Пеппинга, Кароля Ратхауза и других; исполнялись новые произведения Кшенека, Вейля, Бартока, Шенберга (оркестровые песни), но ни одно новое исполнение, — а я назвал лишь немногие примеры, — не служило больше предметом схваток. Слушая все, начинали выбирать и выбор делали преимущественно в пользу старой музыки. Постепенно все чаще можно было услышать от дирижеров и солистов замечание, что я-де должен играть старую музыку, так как иначе у меня не будет публики. Многие исполнители вследствие этого снова изменили свою позицию. Консерваторы время от времени включали в свои программы произведения новой музыки, чтобы не казаться односторонними. Любители новой музыки старались преодолеть предубеждение публики, которая заклеила их как специалистов по новой музыке. Лишь немногие обладавшие стойким характером люди, такие как Эльза К. Краус, Стефан Френкель, Осборн, продолжали идти своим путем. Небезынтересна, между прочим, позиция Артура Шнабеля. Он снова и сно-

¹ Имеется в виду «Байка про лису, петуха да барана». — *Прим. ред.*

Ва отказывался играть новые произведения, говоря, что он не в состоянии достаточно понять или почувствовать их, чтобы безусловно их интерпретировать. Когда же я указал на то, что сам-то он пишет очень современную и сложную музыку, он заметил, что делать что-либо самому во многих случаях легче, чем подделываться под других.

Падение барьеров имело хорошие стороны. Но перевес, который получили консерваторы и реакционеры, оказал неблагоприятное воздействие. Если эти люди и не слишком часто выставляли напоказ свое злорадство, то они все же успешнее противодействовали всем новым устремлениям. Стремление к духовному развитию поистине не составляет сильную сторону немецких музыкантов. В особенности признанные старые учителя не считали нужным знакомить молодых музыкантов с техническими и духовными предпосылками, которые позволили бы им лично и на практике разобраться в новой музыке. Воспитание оставалось консервативным, и ученик, сам по себе не проявивший интереса к новому, едва знакомился с ним. Некоторое время новые композиторы извлекали еще выгоду из спекулятивной позиции многих исполнителей, которые включали в свою программу одно новое произведение для прессы и несколько старых — для публики. Вспоминаю о том, как однажды два квартета конкурировали между собой из-за того, чтобы сыграть новое произведение в Ноябрьской группе. Каждый из них уверял, что он сильно заинтересован произведением. После исполнения первый скрипач квартета, которому было отдано предпочтение, возвращая ноты, заметил, что он определенно не станет играть эту пьесу еще раз, и у него вырвалось признание, что ему важно было только выступить у нас. Квартет привлек к себе критическое внимание всей прессы, все же остальное было ему безразлично.

В статье Адольфа Вейсмана, говорившего о падении перегородок (1925), отмечалось, что в настоящее время, собственно, лишь Ноябрьская группа продолжает борьбу за новую музыку. В последующее время (примерно в 1927 году) снова, однако, увеличилось число организаций, целеустремленно выступающих за новую музыку, ибо распознали реакцию и решили оказать ей сопротив-

ление. Образовался целый ряд объединений, выступавших за «новую музыку» или «молодую музыку», а также местных групп МОНМ в Германии; тем самым новая музыка получила, по крайней мере, несколько опорных пунктов, где она стала предметом дискуссии. Очень боевым это «движение сопротивления» не было, оно осуществлялось скорее из сознания ответственности. На этом движении я хочу остановиться подробнее.

В Ноябрьской группе в 1926 году наметились внутренние разногласия между членами, некоторое число членов разных отделений вышло из нее, другие остались в ней лишь формально, но все расстались при очень хороших товарищеских отношениях. Руководство музыкальной секцией принял на себя Штукеншmidt с Вольпе и Владимиром Фогелем. Верные старому принципу Ноябрьской группы, они старались ставить на обсуждение только такие произведения, которые иначе едва ли имели бы шансы на исполнение. Но при этом их программы были восприняты как настолько односторонние и радикальные, что в конце концов дело дошло еще раз до скандала такого рода, который несколькими годами раньше означал бы сенсацию и, практически, успех. Однако в 1927—1928 годах он привел к концу, и поскольку группа не располагала больше достаточными финансовыми средствами, потому что художественные праздники после инфляции не приносили сколько-нибудь значительных доходов, то она самораспустилась после десятилетнего существования, издав, впрочем, превосходную и ценную памятку о своей деятельности.

Более длительное и прочное существование было суждено германской секции и ее местным группам. Местные группы в Берлине, Лейпциге, Мангейме, Кельне, Гамбурге, Штутгарте и находящиеся в тесной дружбе с ними объединения в Кенигсберге, Аахене, Мюнхене регулярно исполняли камерную музыку. Конечно, они учитывали также и произошедшие сдвиги, исполняя многие произведения, которые лишь несколькими годами раньше не нашли бы себе места в программах МОНМ как недостаточно новые. Они старались выступать за качество исполняемой музыки, и наряду с немцами здесь особенно часто встречались имена Бартока, Яначека, Мартину, Шульхо-

фа. Объединения приобрели прочный и верный круг членов и друзей, и большинство их продержалось вплоть до 1933 года.

Но интенсивную деятельность развернула теперь и сама германская секция. После фестиваля камерной музыки в Венеции следующий фестиваль МОНМ состоялся в 1926 году в Цюрихе. Как важнейшие художественные события можно было бы назвать «Венгерский псалм» Кодаи, концертную редакцию «Царя Давида» Онеггера, Квинтет для духовых инструментов Шенберга, Скрипичный концерт Курта Вейля, произведения Хиндемита, Казеллы, Веберна, «Игру в куклы мастера Педро» де Фалья. Еще больший, если это возможно, успех имел фестиваль во Франкфурте-на-Майне в 1927 году, отличавшийся выступлением большого числа прославленных исполнителей. Дирижировали Фуртвенглер, Клеменс Краус, Шерхен, Страрам, Франтишек Нейман, Шандор Армати и д-р Виттакер. Играли Клавдио Аррау, Барток, Вальтер Фрей, Гизекинг, Штейерман, Стефан Френкель, Колиш, Амар, Мориц Франк, пели хор а cappella «1923 год» (Франкфурт-на-Майне), кроатское певческое объединение «Коло» и ньюкаслский баховский хор (Ньюкасл-на-Тайне). Впервые были исполнены, например, «Доктор Фауст» Бүзони, камерная музыка Мосолова, Яначека, Фогеля, Берга, Каминского, оркестровые произведения Хауэра, Бартока, Тоха и оратория Сирола.

Гостеприимство Франкфурта-на-Майне и значимость открытой одновременно музыкальной выставки придавали этому художественному событию необычайную широту, и если бы за последние два года условия не изменились столь основательно, то и этот фестиваль можно было бы назвать триумфом МОНМ. Но затем, в последующие годы, можно было констатировать поразительный регресс в уровне фестивальных программ. Каким бы очаровательным и интересным ни было пребывание в следующем году в Сиене, этот фестиваль камерной музыки прошел без музыкальных событий в собственном смысле слова. Иные произведения, как, например, дуэт для скрипки и фортепьяно Тиссена или третий струнный квартет Цемлинского, были уже знакомы большинству слушателей, и раздавались голоса, требовавшие, чтобы фестивали устра-

ивались лишь тогда, когда в распоряжении имеются достаточно ценные новые произведения.

В Германии был также поднят вопрос, имеет ли вообще смысл дальнейшее существование МОНМ. Программы Всеобщего германского музыкального объединения не обнаруживали никакого принципиального отличия от программ германской секции, поскольку речь шла о немецких произведениях. Значительное число ведущих деятелей, как, например, Иозеф Хаас и Тиссен, состояли в правлениях или музыкальных комитетах обоих обществ, так что довольно часто достигалось дружеское соглашение насчет того, какое произведение надлежит исполнить на том или другом фестивале. Поэтому было выдвинуто предложение распустить германскую секцию как самостоятельное объединение и передать ВГМО функции германской секции МОНМ.

Я полагаю, что это решение было бы очень разумным, оно могло бы только поднять престиж Германии в МОНМ, поставив представительство Германии на более широкую национальную основу, ибо прежняя германская секция по своему значению оставалась в конце концов всего лишь партией, а не представительством всей Германии. Переговоры привели через год к официальному установлению дружеского сотрудничества, но до объединения дело не дошло. Сильнейшим противником этого предложения явился Зигмунд фон Хаузэггер, который не мог преодолеть своих предубеждений. Вред сохранения этого разделения состоял в том, что им закреплялась вонне фактически не существовавшая больше противоположность и что это мешало многим разумным компромиссам. Известное преимущество для немецких композиторов состояло в том, что они имели несколько больше достойных внимания возможностей исполнения, так как в 1930, 1931 и 1932 годах секция решила последовать приглашению в Бад Пирмонт и проводить там собственные музыкальные фестивали. При этом секции удалось обратить внимание на целый ряд новых и хороших произведений. Я назову «Ритмы» Франка Мартина, Вокализы Владимира Фогеля, концерт для чембало Хельфрица и очаровательную маленькую кантату «Летний отдых» Трантова, представляющую собой попытку сделать веселый сюжет из пов-

седневной жизни содержанием художественного произведения (!).

Но в 1932 году фестиваль едва не потерпел крах из-за политического содержания некоторых песен. Это происшествие характерно тем, что показывает, в какой мере политическое общественное мнение сдвинулось вправо и считало себя достаточно могущественным, чтобы запретить неугодные ему музыкальные произведения. При этом речь шла отнюдь не о музыкальной борьбе, а о политических противоречиях. Секция не была намерена идти на уступки правому политическому курсу и ясно отдавала себе отчет о том, что в будущем она не сможет больше проводить музыкальные фестивали в Бад Пирмонте. Мы готовились поэтому к новой борьбе. Но переворот 1933 года сделал эту борьбу невозможной. О том, как дело затем дошло до роспуска германской секции, я расскажу ниже.

Я хочу привести еще несколько конкретных примеров того, насколько значительно упали в действительности перегородки и как далеко простиралась терпимость при составлении программ. На фестивале музыкантов в Хемнице в 1926 году, например, были исполнены произведения Эрвина Лендваи, Германа Ройтера, Вильгельма Малера, Бертольда Гольдшмидта, Пауля Хёффера, Буттинга, Ярнаха, некоторые из них впервые в такой торжественной обстановке, далее произведения Амброзиуса, Вейгля, зальцбургского органиста Месснера. В программе фестиваля музыкантов в Дуисбурге 1929 года значатся произведения Эмиля Питерса, Арнольда Шенберга, Гейнца Тиссена, Юлиуса Вейсмана, Ганса Шмен-Пти, Пауля Кик-Шмидта, Макса Брандта, Эрнста Пеппинга, -- отнюдь не односторонняя по направлению программа. Не могу не упомянуть и программу фестивального пленума Имперского союза немецких музыкантов и преподавателей музыки в Дрездене в 1930 году, содержащую произведения Вайрша, Эттингера, Фольмера, Анзорге, Шёка, Томаса Вольфа, фон Кнорра, Шуберта, Блюмера, Траппа, Зеклеса, Ратхауза, Вольфурта, Веллеша, Буттинга, Трантова, Якоби, Винера, Мрачека, Георга Шумана и Цильхера.

Я привел так много имен в качестве непреложного свидетельства того, что исполнены вместе консервативно-

го и радикального, тонального и атонального, зрелого и незрелого не считалось больше предосудительным, а воспринималось как обязанность. Но, несмотря на это, перевес реакции был настолько силен, что Пауль Штефан говорил о последней линии обороны новой музыки. В сентябре 1932 года он писал в «Анбрух»: «Собственно говоря, как далеко позади осталось уже все это! Даже если, как со времени фестиваля в Венеции, успело пройти лишь несколько дней. Значит ли это, что минувшее лето было бессодержательным, а фестивали — будничными? Не совсем так. Мы все думаем только, что эта осень и зима застанут нас где-то в другом месте. На баррикадах обороны. Летом мы чувствовали себя еще очень хорошо. Теперь нам осталось только удержаться...» Я процитирую также несколько фраз Генриха Штробеля: «Еще несколько лет назад так называемый престиж требовал, чтобы дирижер, если он хотел что-то значить в немецкой художественной жизни, каждый год представлял на обсуждение несколько спорных произведений. Публика относилась к этому без интереса и разыгрывала любезность... Сегодня мы живем в период острейшей культурной реакции против всего нового, против всего, что будоражит дух, против всякого отклонения от усердно хранимой традиции... Могут возразить: но Хиндемита ведь еще играют. Конечно. В этом сезоне он создал реноме некоторым дирижерам... Слушатели вновь осмеливаются сегодня освистывать Хиндемита. В Вене недавно имел место настоящий скандал во время органного концерта... Стравинский повсюду пользуется успехом... Он единственный, кто завоевал себе международное имя и общественное признание. Но когда его исполняют?.. Нарядная Берлинская опера, в которой Клемперер дирижировал достопамятным представлением «Царя Эдипа», играет ныне «Луизу» и «Мадам Баттерфляй!»»

В том же номере помещена короткая заметка Анри Прюньера (Париж): «Миновали великие часы битвы, в которой Дариус Мийо освободил от оков политональность в своих «Эвменидах»... Новички странным образом лишь робко следуют по предначертанному пути своих предшественников. Художественным стилем занимаются сегодня представители старшего поколения: Альбер Рус-

сель... Морис Равель». Далее в статье приводятся многочисленные имена, смысл ее в том, что развитие остановилось.

Сказанное мной о последних годах можно резюмировать следующим образом: победа консерваторов и реакции, усталость, но также и консолидация публики, отступничество, но также и стойкость, видимость мира, выдвижение на передний план отдельных личностей и произведений, отступление на задний план воинственного настроения и борющихся групп. В явном противоречии со всем этим комплексом находится путь донауэшингенцев. Руководителям донауэшингенских музыкальных фестивалей надо сделать тот большой комплимент, что в течение десяти лет, вплоть до последнего, проведенного в 1930 году в Берлине фестиваля, они работали чрезвычайно целеустремленно. В первые годы, по 1924 включительно, камерную музыку сознательно делали существенной и главной составной частью программ. В 1925 году начался поворот. Сперва хотели, пожалуй, лишь несколько освободиться от одностороннего увлечения камерной музыкой, и поэтому побудили целый ряд композиторов писать камерные хоры. Так, в 1925 году были исполнены «Времена года» Кшенека, мадригалы Вильгельма Вейсмана, камерные хоры Буттинга и мадригалы Петирека.

На этом фестивале обсуждалась идея обращения в будущем к другим отраслям музыки. Прежде всего намечали, что в донауэшингенских рамках могло бы способствовать развитию музыки, связанной с жизнью. Совершенно отказаться от камерной музыки не хотели и продолжали принимать ее во внимание вплоть до 1930 года; но отдавали себе отчет в том, что камерная музыка играет роль лишь для ограниченного круга людей, и стремились повысить уровень «прикладной» музыки. Так в 1925 году созрел план исполнить в следующем году хоры и камерную музыку (в том числе и для духовых инструментов), но наряду с этим также произведения для духового (военного) оркестра, для механических музыкальных инструментов и обратить внимание на другие важные новинки. Донауэшинген отвернулся от исключительной поддержки концертной музыки и поставил во

главу угла, так сказать, «целевую музыку» в самом широком смысле слова.

Так, в 1926 году наряду с камерными произведениями (в том числе сюитой для трубы, саксофона и тромбона Эрнста Пеппинга) были исполнены три марша Кшенека, военная музыка Тоха, серенада Пеппинга и «Концертная музыка» Хиндемита для духового оркестра. Помню, как разделились мнения об этом фестивале. Хотя большинство посетителей, с которыми я говорил и чьи отчеты читал, хвалили новые эксперименты — быть может, уже из страха, что их самих сочтут несовременными, — но говорили все же опять главным образом о камерной музыке, среди которой имелись особенно удачные хоры и инструментальные пьесы. В то, что пьесы духовой музыки послужат стимулом дальнейшего развития, не верили и были правы. Ведь духовая музыка в Германии культивировалась весьма односторонне военными или самыми примитивными оркестрами (пароходными капеллами!); таких превосходных духовых оркестров, какие существовали, например, в Италии или Бельгии, мы не имели. Год или два спустя мы сделали как-то попытку исполнить в Берлине в концертах и на площадях пьесы Хиндемита, Тоха, Вейля, Тиссена и Буттинга, но дальше первого выступления дело не пошло. Лишь время от времени слышно было о том, что где-то исполнялись произведения Хиндемита и Тоха и еще что-либо из новых сочинений, но и это случалось на концертах повышенного уровня. Попытки создания нового стиля или поднятия уровня духовой музыки потерпели неудачу в самом начале.

Исполнение произведений механической музыки также было встречено с сомнением относительно их ценности. Однако проблема механической музыки вызвала весьма серьезное обсуждение и при этом со всех возможных сторон. Можно легко составить себе представление о тогдашней ситуации, если посмотреть специальный выпуск октябрьского номера «Анбрух» за 1926 год, снабженный заголовком «Музыка и машина». Там помещена, например, статья Тоха, содержащая такую фразу: «Здесь должна идти речь о музыке, которая, как она мыслится, вообще может исполняться не людьми, а только механическими инструментами». Тогда еще очень молодой одарен-

ный Г. Г. Штукеншмидт видит в машине «простое вспомогательное средство, чрезвычайно способное все больше облегчать человеку жизнь»... и далее он говорит: «Виртуоз едва ли может быть вытеснен из музыки, но посредственный исполнитель — пожалуй». Д-р Хейнцхеймер обсуждает «за» и «против»: «Безграничные творческие возможности» и «бездушные». Штукеншмидт пишет уже в 1926 году: «Вся механическая музыка находится в настоящее время в состоянии кризиса» и дальше: «Даже если мы и не сомневаемся в том, что принцип плодотворного применения музыкальных автоматов для художественных целей в обозримое время проложит себе дорогу...» и позднее (в феврале): «Время, когда замысел композитора превзойдет возможности его осуществления человеческими силами, угрожающе близко».

Интенсивно занимались всеми вопросами механической передачи музыки, причем в Донауэшингенском кружке на переднем плане стоял вопрос о новых возможностях применения и новом стилистическом развитии музыки. Играла также роль идея замены игры посредственных музыкантов безупречным исполнением в механической записи. Ценность механического исполнения пытались сперва доказать с помощью оригинальных сочинений для «Вельте-Миньона», затем для механического органа. Потом был исполнен балет (балет-триада Оскара Шлеммера) на музыку для механического органа Хиндемита. Однако этот спектакль не был убедительным. Большинство слушателей ощущало слишком большое несоответствие между механической музыкой и неавтоматическим танцем, хотя и воздало должное музыке Хиндемита бурными аплодисментами. В 1927 году была исполнена механическая запись музыки Хиндемита на пленку (прежние оригинальные сочинения), в 1930 году — грамофонные пластинки и первые оригинальные сочинения для траутониума¹. Но эксперимент не пошел дальше узкого кружка, — то ли техника была еще слишком не развита, то ли любители музыки отвергли ее ме-

¹ Траутониум — электроакустический музыкальный инструмент, сконструированный Фридрихом Траутвейном в 1930 году. — *Прим. перев.*

ханизацию. Не удалось добиться даже того, чтобы фабриканты грампластинок больше интересовались хорошей музыкой.

Единственной целью работы промышленности оставалась прибыль, и хотя качество грампластинок чрезвычайно улучшилось, выгадало от этого лишь большинство их покупателей. Насколько грампластинка годится для удовлетворения поверхностной музыкальной потребности, усвоили скоро. Легкая эстрадная и танцевальная музыка пользовались большим спросом, и «прейскурант» грампластинок вскоре лишил их доверия у серьезных любителей музыки. Хотя эксперименты с инструментом «Велте-Миньон» дали ошеломляющие результаты как раз в отношении качества и виртуозности, они встретили отрицательное отношение к себе серьезных любителей из-за омертвления музыки, грампластинки же презирались из-за уровня своих «каталогов». Во Франции к грампластинке относились с гораздо большей ответственностью, в Германии же понадобилось еще несколько лет технического развития, прежде чем хорошие исполнители снизили до игры для грамзаписи, и даже тогда выбор программы продолжал ограничиваться такими знаменитыми произведениями старой музыки, на которых промышленность могла хорошо заработать.

В 1926 году музыкальные фестивали в последний раз состоялись в Донауэшингене, затем они были перенесены в Баден-Баден. Я, как и многие другие коллеги, чрезвычайно сожалею об этом. Ибо хотя жюри и не пошло ни на какие компромиссы в своих целевых установках, донауэшингенский кружок расширился за счет баден-баденской публики в направлении, которое вызвало неразрешимые конфликты. Конечно, вынести донауэшингенские проблемы на суд публики, собравшейся в Баден-Баден со всего мира, было большой смелостью, но тамошняя публика была слишком предубежденной, поверхностной, стояла слишком далеко от проблем и была чересчур влиятельна. Влияние маленьких фестивалей в Донауэшингене было сильнее, чем успех в Баден-Бадене. В 1927 году наряду с двумя концертами камерной музыки и одним концертом механической музыки там

впервые были показаны кинофильмы с новой музыкой (ор. 4 Рутtmана с музыкой Ганса Эйслера и «Кот Феликс» с музыкой Хиндемита).

Фестиваль проводился в связи с неделей музыкантской гильдии. Если бы его программу решились посвятить исключительно музыке для молодежи, дни фестиваля были бы более значительными и впечатляющими. Но тогда фестиваль соответствовал бы Донауэшингену, а не Баден-Бадену, ибо никто из летних посетителей Баден-Бадена не интересовался, конечно, музыкальными гильдиями.

Большое внимание встретило исполнение четырех маленьких опер: «Похищение Европы» Мийо, «Махагони» Вейля, «Туда и обратно» Хиндемита и «Принцесса на горошине» Тоха. Баден-баденцам больше всего понравились очаровательные произведения Мийо и Тоха, остроумная пьеса Хиндемита вызвала всеобщее удовольствие, одноактная опера Курта Вейля произвела переполох, ибо текст Берта Брехта явился горькой пилюлей для курортной публики.

И в другом отношении этот фестиваль имел иной оттенок, нежели прежние донауэшингенские встречи. Прибыли именитые гости — Мийо, Барток, Клемперер, и впервые между музыкантами, будь то композиторы или исполнители, появилось разделение на именитых и неименитых. Конечно, в кругу старых коллег господствовало взаимопонимание, но веселый, непринужденный тон Донауэшингена больше не существовал.

Фестиваль 1928 года был сходен по характеру с фестивалем 1927 года, только место камерной заняла органная музыка, большее место было предоставлено музыке кино и на открытых часах пения музыкальных гильдий были исполнены замечательные произведения Кнорра, Веберна, Хиндемита и Малера. Среди маленьких опер наибольшим успехом пользовался, пожалуй, музыкальный скетч Гроностея «В десять минут». Но на этот раз задались вопросом о смысле фестиваля и высказали мнение, что из-за этих произведений не надо было приезжать в Баден-Баден, так как их наверняка можно прослушать и дома. Вероятно, жюри также это чувствовало; ибо на фестивале 1929 года не только занимались важ-

ными специальными проблемами, но и пытались установить стилистическое направление. Меньше всего это сказалось на музыке звукового кино и музыке для любителей. Мне вспоминается музыка Пауля Дессау, пленительная пьеса «Маленькая Лили» Мийо, фильм Гроностея, музыка Вагнера-Регени, особенно его маленькая жанровая вещица, и три пьески для камерного оркестра Вальтера Лея. Вообще в отношении любительской музыки я столкнулся с неразрешенным конфликтом, состоящим в том, чтобы писать легкую для исполнения, но в то же время полноценную по форме и содержанию музыку. Любитель не ребенок и не полумузыкальный человек, наоборот, зачастую его запросы более зрелы, более высоки по уровню и более глубоки, чем у многих профессиональных музыкантов.

Впервые была исполнена также оригинальная музыка для радио, причем несколько странным образом. Исполнителей собрали на подмостках сцены, так что у публики должно было создаться впечатление радиостудии. Затем исполнили музыкальные пьесы для радио, и публика на богемный лад непосредственно принимала участие в этом оригинальном исполнении в радиотеатре. Правда, публике было предложено слушать пьесы у громкоговорителей в соседних залах, но этого никто не сделал, и поэтому никто не смог убедиться в том, какое действие оказывает музыка, передаваемая через громкоговоритель. Характерный тон господствовал при этой демонстрации. Публика, частично состоявшая из курортников, издевалась, бросив взгляд на сцену, совершенно ложно изображавшую обстановку радиостудии. Это влияло на впечатление, вызываемое исполнением произведений у действительно интересующихся слушателей. Особенно пострадал «Полет Линдберга» (текст Брехта, музыка Хиндемита и Вейля). Я находил, что оба композитора намного отстали от поэта, что музыка была написана слишком легковесно, грешила экспериментаторством и половинчатостью и во всяком случае никак не соответствовала попытке Брехта в высокой степени овладеть фантазией радиослушателя.

Фестиваль, вероятно, не обратил бы на себя слишком пристального внимания широкой общественности,

если бы его не завершил скандал вокруг «Назидательной пьесы». Музыка Хиндемита здесь также отступила на задний план. Ее примитивность осталась непонятой, и исполнение не было четким и хорошим. Намерение Брехта показать, как господствующее общество лишает человека способностей и обрекает его на гибель, было представлено так, что большая часть зрителей воспринимала пьесу то серьезно, то с отвращением, то развлекаясь, и в целом спектакль поневоле произвел комическое впечатление. Курортная публика, которая считала себя политически задетой, протестовала, и большинство нашло эксперимент в целом неудавшимся. Но, несмотря на это, благодаря «Полету Линдберга» и «Назидательной пьесе» в центре фестиваля оказалось творчество Брехта.

Всем нам было понятно, что в результате случившегося фестивали в Баден-Бадене больше не состоятся. Жюри решило возобновить свою работу в Высшей музыкальной школе Берлина под названием «Новая музыка. Берлин, 1930 год». Однако Йозеф Хаас вышел из состава жюри, его место занял Георг Шюнеман, директор Берлинской высшей школы. Буркард переехал в Берлин, Пауль Хиндемит в течение нескольких лет был преподавателем Высшей школы. Эту музыкальную неделю следует рассматривать как последнее мероприятие Донауэшингенского кружка, ибо по своей идее она продолжала начатую в Донауэшингене работу, пытаюсь, как в предыдущие годы, дать новые импульсы в новых областях. Уже несколько лет подряд музыканты-воспитатели поднимали вопрос о том, чтобы для детей и юношества писались не только песни и легкие инструментальные пьесы, но и инсценировки с музыкальным сопровождением. Так возникла мысль сочинять маленькие произведения, частью театральные пьесы, частью кантаты, частью инсценировки, которые должны исполняться юношеством для юношества. Принадлежавшие к этому жанру сочинения явились, пожалуй, наиболее интересной частью берлинской музыкальной недели. «Игра в железную дорогу» Пауля Дессау, «Черная овца» Пауля Хёффера, «Мы строим город» Хиндемита совершили триумфальное шествие по всему миру. Необычайный успех

имели также обе музыкальные радиопьесы: «Орфей 1930/31 года» Дессау и «Сабиняночка» Хиндемита, едва ли казавшиеся, однако, достойными фестиваля или конкурса.

Наряду с этим были исполнены две незначительные пьесы Тоха и Германа Ройтера и хоровая музыка. В связи с успехом, который имела назидательная пьеса Вейля «Человек, всегда говорящий «да», горячему обсуждению подверглась проблема назидательной пьесы. Некоторые видели в таких произведениях решающее средство воспитания молодежи в новом духе. Другие считали, что для молодежи и особенно для детей искусство надо прежде всего сделать радостью, а если проблемность становится чрезмерной, то назидательная пьеса имеет смысл, собственно говоря, только для взрослых. Как бы то ни было, возникла сравнительно большая литература. Берлинская музыкальная неделя прошла весьма плодотворно для музыкантов, но в отношении своего резонанса вовне она не могла сравниться с Донауэшингенскими фестивалями. Большое значение при этом наверняка имела непригодность Берлина для роли фестивального города. Концерты терялись в сутолоке. То была тихая смерть, которую обрел после десятилетнего существования этот богатейший и плодотворнейший ряд музыкальных фестивалей.

Мне незачем писать эпилог о Донауэшингене, поскольку я достаточно подробно охарактеризовал эти десять фестивалей. Но я не могу упустить случай выразить благодарность всем коллегам по Донауэшингену. Донауэшингенский кружок был нашим другом и нашим учителем. Мы обязаны ему бесконечно многим.

Можно охарактеризовать Ноябрьскую группу как последний плацдарм новой музыки, а МОНМ с его местными группами назвать ее последним оплотом, последним бастионом. Для Донауэшингена напрасно было бы искать такого сравнения. Ибо хотя Донауэшинген не отрекся от новой музыки и до последних своих дней продолжал включать исполнение камерной музыки в программу своих фестивалей, однако он не ограничивался концертной музыкой, а поднимал в своих

программах проблемы развития как таковые. При этом не ставили вопрос, для кого мы делаем музыку, а исходили из нее самой и интересовались тем, что необходимо сделать для музыки. То, что лучшие молодые музыканты выступили за кино, радио, за музыку для гармоник, для любителей и молодежи, было отчетливым симптомом: это нужно, для этого вы должны музицировать. Не знаю, быть может, фестивали решили не продолжать больше в тот момент, когда усомнились в интересе широкой публики к этим вещам, считая в то же время уже ненужной работу в концертной области. Во всяком случае, бросается в глаза, что в 1930 году с особой силой выдвинулись проблемы развития, а затем прекратились фестивали.

Музыкальная жизнь до 1914 года была богатой, музыкальная жизнь с 1924 примерно до 1928 года была еще богаче, ибо она была многообразнее; но если раньше музыкальная жизнь носила устойчивый характер, то теперь она стала зыбкой, бесплановой, нервной и принужденной. Иначе и быть не могло; ибо после войны не существовало никакого ведущего общественного слоя с единым в культурном отношении чувством стиля. Как в рейхстаге депутаты невероятно многочисленных партий разглагольствовали наперебой, и не было и речи о ясной политике, хотя при этом присутствовали также некоторые умные и дальновидные люди, так и музыкальная публика представляла собой перетасованную, точно колода карт, толпу, которая хотя и позволяла понять в отдельных случаях точку зрения большинства, но не обладала ни интересом, ни силой, необходимыми для сформирования ясной ведущей идеи, она расплылась на атомы и распалась в культурном отношении. Если спросить себя, как же, несмотря на это, могла существовать такая изобильная музыкальная жизнь, то на это было много причин. Чтобы лучше понять их, надо составить себе представление о том, что в этой музыкальной жизни выступали друг с другом или друг против друга три круга, три компонента: художники, публика и само развитие, под которым я подразумеваю события, вызываемые эволюцией существующего и возникновением нового и встречающие

противодействие или поддержку со стороны критиков, ученых и вмешивающихся в культурную политику всякого рода обозревателей.

Многие деятели искусства по окончании инфляции вернулись обратно в Германию. Вместе с этим выросла конкуренция, и вследствие того, что интерес публики падал, музыканты постоянно были вынуждены делать все новые и новые усилия. И многого им удалось добиться. Такого великого периода развития камерной музыки, например, не знала вся первая половина этого столетия. Достойное упоминания число выдающихся как в духовном, так и в техническом отношении струнных квартетов постоянно выступало с концертами, вновь создавая исполненную энтузиазма, хотя численно и не очень большую публику. Напротив, для солистов, а также дирижеров обстоятельства сложились более неблагоприятно. Но с тем большей настойчивостью они вели борьбу. Они хотели еще раз заставить публику слушать — не в последнюю очередь в интересах собственного существования.

Но публику нельзя было больше заставить. Даже все более далеко идущими уступками ее вкусам достигалось не слишком многое. У большинства не было уже такого глубокого интереса к музыке, каким обладало музыкальное общество прежних времен. Большая часть людей, которые могли позволить себе посещение концерта, была поверхностнее прежних посетителей концертов, и сама музыка заметно потеряла в уважении и достоинстве. Она потеряла былое значение, потому что благодаря чрезмерному количеству концертов, программ кафе, радио и грампластинок стала для среднего человека чем-то будничным. Даже слушание бетховенской симфонии не было больше для широкой публики событием, присутствовать при котором стоило бы труда. И в противоположность к прежнему несколько не стеснялись признаться, что многие другие вещи представляют лучшее развлечение, нежели хорошая музыка.

Конечно, хорошо, что люди стали честнее, но на общей музыкальной культуре не могло не отразиться, что слои, которые раньше по меньшей мере были готовы

слушать хоровую музыку, теперь вдруг без стеснения начали предпочитать ей спорт, кино и т. п. У концерта и оперы, у самой музыки внезапно оказались конкуренты, и от многих интеллигентов можно было услышать почти гордое заявление об отрицательном отношении к музыке: «я не музыкален, я не хожу на концерты». И так как инфляция с грубой отчетливостью показала людям примат голых вопросов существования над любым другим интересом, и так как после инфляции каждый средний человек должен был напрягать все свои физические силы, чтобы вновь обеспечить свое существование, то не очень дорожили духовной сосредоточенностью в часы досуга, если не испытывали основанной на запросах потребности. Маленькие таланты или задатки сходили при этом на нет.

Я думаю, что, несмотря на богатство музыкальной жизни и ее высокий уровень, в эти годы речь шла не о настоящем, а о кажущемся расцвете и что борьба деятелей искусства за музыку и ее существование против ставшей в общем более поверхностной и незаинтересованной публики скоро бы прекратилась, если бы со стороны обозревателей, авторов журнальных, газетных статей и книг, а также сознающих ответственность многочисленных административных учреждений, которые действительно имелись, вновь и вновь не предпринималась попытка выдвинуть музыку на передний план общественных интересов. Кое-что держалось, конечно, и само по себе — слава определенных концертов или артистов, — другое заявляло о себе заново, ибо подрастало новое молодое поколение. Как сложные, так и примитивные процессы оказывали влияние на развитие, так что музыкальная жизнь лишь постепенно приходила в упадок. Но в ситуации полностью отдавали себе отчет. Сознали ее неустойчивость и предчувствовали последствия. Ставили вопрос, жизнеспособен ли еще вообще концертный зал.

Говорили, что так же, как люди знакомятся с картинами по книгам, посвященным истории искусства, в будущем они станут слушать музыку только по радио и новая музыка будущего будет служить исключительно прикладным целям. Теоретики предрекали конец

концертной музыке в то время, как она благодаря превосходным музыкантам ежегодно получала новые живительные импульсы, и споры о ее последней эпохе еще отнюдь не были окончены. Спорили о действительных требованиях современности, ссылаясь на будущее или прошедшее, тогда как музыканты беспорядочно, но энергично играли для публики все, что угодно, чтобы обеспечить себе ее интерес и тем самым гарантировать свое существование. Это была отчаянная последняя борьба за сохранение буржуазной музыкальной культуры против уже распавшейся публики и первая авангардная схватка за завоевание новой страны, несмотря на то, что ее еще совсем не знали.

Я не придаю значения изображению музыкальной жизни этих лет с чисто фактической стороны. С этой стороны она, неверное, будет тщательно и всеобъемлюще описана историками. Но я не могу не отметить кое-что из пережитого мной самим.

Берлинская государственная опера в отношении качества своих спектаклей сравнительно быстро преодолела последствия войны, и когда в 1922 году в Государственную оперу был приглашен Клейбер, она в короткий срок достигла чрезвычайно высокого уровня. Шиллингс и Хёрт исполняли произведения Резничека, Браунфельса, Шрекера, Пфицнера и, разумеется, новые оперы Штрауса, а Клейбер — многие вещи Стравинского, «Цитадель» Кшенека. Премьера «Воццека» Албана Берга, которой пришлось предпослать почти 100 репетиций под управлением Клейбера, стала благодаря оркестру звуковым чудом. Особенно сильное впечатление произвел на меня «Христофор Колумб» Мийо, я долго носился с мыслью самому сочинить что-либо в стиле этого произведения. Что заставило меня в конце концов отказаться от этого намерения, я уже не помню. Незабываемыми остались для меня также спектакли под управлением Клемперера.

Дальнейшие воспоминания связаны с двумя оперными спектаклями. Однажды я встретил на улице Курта Вейля; он предложил мне билеты на премьеру своей оперы «Королевский дворец», добавив, что охотно побеседовал бы со мной об опере после спектакля; что он

делает в ней решающий шаг к наиболее подходящему для себя стилю. Перед этим впервые была исполнена его кантата «Новый Орфей», которой он не придавал столь большого значения. Когда мы расстались, он еще раз окликнул меня и сказал, что в театре Лессинга через несколько дней будет, между прочим, показана еще одна пьеса с его музыкой — «Трехгрошовая опера». Он не смог отказать в просьбе написать к ней несколько песен; и это довольно интересно, это попытка с его стороны написать хорошие «песенки». В целом вещь забавная, но не слишком значительная. Поскольку он, однако, думает, что вечер будет прелестным, он хочет пригласить меня. Приблизительно восемь дней спустя после обеих спектаклей мы встретились снова. Он приветствовал меня словами: «Ну, что Вы скажете, разве «Трехгрошовая опера» не новый путь для меня?» Мы долго беседовали. Меньше всего о «Новом Орфее», который не понравился, кажется, нам обоим. Но я подробно объяснил ему, почему мне не показался интересным «Королевский дворец». Я воспринимал происходящее на сцене как некую семейную историю, довольно для меня безразличную, и впечатление от музыки получил также лишь в конце оперы. Напротив, песенки из «Трехгрошовой оперы» понравились мне чрезвычайно. В конце концов он признал, что благодаря обоим спектаклям получил основательный урок, и мы расстались в полном согласии, в то время как восемью днями раньше, наверное, здорово бы поспорили. Эта беседа была для меня интересной в том отношении, как этот высокоодаренный человек отнюдь не по причине внешнего успеха отошел от переусложненности своих прежних произведений. До этого он наверняка не задавался вопросом, для кого же, собственно, он пишет. Однажды только он сказал мне, что верит в будущее оперы больше, чем в будущее концертного зала, потому что интерес к концертной музыке исчезает. Теперь вопрос о том, как он должен писать, очень скоро для него разрешился, ибо он полагал, что нашел свою публику.

Я не мог разделить всеобщего одобрения, которое встретил «Кардильяк» Пауля Хиндемита. От меня не

ускользнула контрапунктическая компактность музыки, и я подумал, что ее совершенно не слышно за нотами. Я вообще сожалел о проистекающей из рассудочных соображений почти фанатичной приверженности Хиндемита к теории. Вероятно, его ум недооценивал его глубокую музыкальность, ибо особенно с тех пор, как он стал преподавателем Высшей музыкальной школы, он столь усиленно занимался контрапунктом, что я опасался за его «музыкальное здоровье». Однажды я встретил его в железнодорожном вагоне на пути из Франкфурта в Берлин. Он сидел в пустом купе и сочинял музыку. Я спросил его, может ли он добиться в таких условиях необходимой сосредоточенности, на что он заметил, что фортепьянные пьесы, которые он пишет, служат главным образом упражнением и что ради этого можно писать сколько угодно. В дальнейшем разговоре я услышал от него самокритику в указанном выше смысле: он расценивал свои природные способности по отношению к своей благоприобретенной музыкальной учености — я не нахожу другого слова — поразительно низко.

Мы слышали много новых опер, например «Машиниста Гопкинса» Макса Брандта, «Шванду» Вайнбергера, «Жизнь Ореста» Кшенека; мы пережили возрождение опер Генделя, великолепное исполнение «Бориса Годунова» Мусоргского и опер Верди под управлением Бруно Вальтера в Немецком оперном театре. За всеми оперными спектаклями следовали долгие споры о сущности оперы, ее праве на существование и так далее. Пытаясь указать путь, интеллектуальная критика слишком часто руководствовалась единичным экспериментом или абстрактными соображениями. Интерес представляли сообщения из Советской России, например, в одной статье Игоря Глебова в 1927 году говорилось, что весьма культивируется старая русская литература, публика с пониманием воспринимает Моцарта, с отчуждением — Вагнера и что новые оперы из революционной жизни хотя и интересны по содержанию, но художественно неудовлетворительны, потому что композиторы применяют к современным сюжетам старые музыкальные формы и методы. «Революцион-

ным горением и напряжением наполнена только театральная и общественная жизнь оперы, но не самое существо новых опер». Я привел эту фразу потому, что она меня особенно заинтересовала; ибо мне представлялось примечательным, что общественная жизнь там опережала развитие искусства. Наше внимание возбуждало то, что мы слышали о постановках в Ленинграде и Москве. Ибо там, казалось, далеко опередили нас по смелости лепки сценического образа, хотя и у нас оперные постановки имели очень высокий уровень, намного превышающий уровень прошлых времен. Правда, этот подъем обязан был не только художественным импульсам; «оформление», являлось ли оно значительным достижением режиссуры или бьющей на эффект сенсацией, превращалось в необходимое средство рекламы. Опера также страдала от падения интереса к музыке и должна была делать все мыслимое для того, чтобы выжить. В своих деловых интересах энергичную помощь оказывали при этом издатели. Они умели, привлекая к сотрудничеству отличных музыкантов и критиков, обеспечить своим журналам ведущее положение и вести свою издательскую пропаганду так ловко, что корреспонденции и статьи оказывали величайшее влияние, те самые корреспонденции, перед которыми сегодня зачастую испытываешь полнейшее недоумение.

О событиях концертной жизни мне приходится рассказывать еще меньше, чем об опере. Ибо из самого моего изложения явствует, что исполнялось буквально все. Концертная жизнь была содержательнее, чем прежде, благодаря тому, что доклассической музыки исполнялось значительно больше, нежели до 1914 года, выдающееся положение занимала камерная музыка и, наконец, к этому добавлялась современная музыка всех родов и направлений. «Барьеры упали». Насколько, однако, «новая» музыка все же оттеснялась на задний план, я хочу проиллюстрировать еще одним небольшим примером. Однажды в берлинской местной группе МОНМ мы хотели исполнить песни Шенберга и не нашли ни одной исполнительницы, которая согласилась бы и смогла бы спеть все песни ор. 15. Я спросил Шенберга, не согласится ли он на исполнение избранных

песен. Он ответил, что скорее вообще откажется от исполнения, так как цикл нельзя разрывать на отдельные части. Наконец, я назвал одну певицу, но прибавил, что ее голос уже не отвечает всем требованиям, хотя она и чрезвычайно музыкальна. Шенберг, усмехнувшись, возразил мне: «Тогда уж лучше я сам спою свои песни: ведь голоса у меня тоже нет никакого, а музыкален я, вероятно, в еще большей степени». Мы вынуждены были перенести дату концерта, чтобы пригласить единственную известную нам в Берлине певицу, которой задача была по плечу.

Как после войны люди искали утешения и отвлечения от своих забот, так во время инфляции иные искали отвлечения, но вместе с тем рассеяния и удовольствия. Ищущий утешения встречался с занятым поисками удовольствий. Между обоими этими крайностями находились все мыслимые градации жаждущих уйти от повседневности, но у большинства это желание вырождалось в стремление к опьянению. Средства к этому были сообразно индивидуальным задаткам различными, но для подавляющего большинства музыка вместе со всем связанным с нею оставалась наиболее действенным снадобьем. Так в невообразимо короткое время вырос спрос на музыку и на музыкантов, и прежде всего требовали танцевальной музыки — танцевальной музыки, которая способна была увлечь самых усталых, отчаявшихся или же упивавшихся внезапным богатством.

Мы знали уже до 1914 года некоторые из новых танцев, например фокстрот и танго, но еще не знали джаза. Джаз, начиная примерно с 1913 года, развивался во время войны в Америке в связи с танцевальной музыкой и модными тогда уличными песенками. Из негритянских джаз-оркестров, сохранявших первоначальный музыкальный стиль, я слышал лишь один в 1919 году в негритянском ревю и был очарован оркестром под управлением Сэма Вудинга, игравшим почти с камерным изяществом и интересно в ритмическом отношении. Однако то, что в то же самое время выдавало себя за джаз, представляло собой нечто совершенно иное. Это была большей частью безвкусная по со-

держанию старомодная музыка от сентиментальнейших песенок до дикого галопа, но преподносимая с хаотической живостью, несравнимой с позднейшей артистичностью джаз-оркестра. Сочетание ритма с контрапунктическим произволом солистов производило ошеломляющее впечатление; совершенно новым было и звучание оркестра сравнительно со старыми струнными ансамблями. Очень скоро появились программы, которые можно назвать лишь искусственно сфабрикованным шумом, с преувеличениями самого нелепого, безвкусного и варварского рода. И они имели колоссальный успех. Публика рада была узнавать банальнейшие и тривиальнейшие мелодии в джазовых обработках и потешалась над серьезными педантами, которые возмущались по поводу того, что для джаза переделывалась также и ценная музыка.

В 1925 году Цезарь Зэрхингер писал: «Если в Америке в любое время дня включить приемник, — а у кого в Америке нет радио, — то на всех волнах за очень редкими исключениями слышится всегда одна и та же достопримечательная пьеса. По крайней мере, можно подумать, что это одна и та же пьеса, если досконально не различаешь репертуар джаз-оркестров. Непосвященному это вообще не кажется музыкой: из Нью-Йорка и Чикаго, в Индианаполисе и Вако, так же как и в Техасе, навстречу ему доносится одинаковый ритмический шум, так что он легко может представить себе американцев удивительным племенем аборигенов, которые повсеместно в одно и то же время совершают одинаковый возбуждающий ритуал». Такова была степень развития джаза к 1925 году.

Развлекательная музыка, поскольку она существовала наряду с этим, больше придерживалась старого, и поэтому большие «заведения» имели два попеременно игравших оркестра — джазовый и струнный. Объединение этих обоих оркестров в пиликающий, трубящий, гудящий, отбивающий ритм «симфо-джаз» началось, вероятно, в конце инфляции, и переменам моды был подвластен, собственно, только стиль преподнесения джазовой музыки, включая бьющее на сенсацию облачение и поведение оркестра. Исполнитель шлягеров временами

уподоблялся акробату, солисты или группы оркестрантов вставали, пародировали, гримасничали, были по-разному одеты или, наоборот, держались почти серьезно, предпочитая время от времени делать глиссандо или имитировать голоса животных, затем снова принимали смиренный вид и так далее. Ведь сама мода одевалась то нарядно, то буднично, время от времени более сдержанно, и ведь с перерывами так оно, в конце концов, и осталось, даже если в общем с конца 20-х годов можно было констатировать известное успокоение по сравнению с первым временем. Связь этой музыки с периодом инфляции неудивительна. Поразительно только то, что, несмотря на всеобщее успокоение, этот стиль сохранился и после инфляции.

Естественно задаться вопросом, почему же серьезная новая музыка, возникшая в то же время, встречала все более отрицательное отношение, тогда как новая развлекательная музыка предпочиталась старой и оставалась популярной. Я могу объяснить это только тем, что большинство новых серьезных произведений в гораздо более высокой мере являлось тенью прошлого, нежели спонтанным выражением настоящего. Но дело могло быть и не в этом, потому что не существовало никакого нового формирующего стиль общества, и если серьезная современная музыка пыталась быть музыкой своего времени, то такие попытки почти не привлекали публику серьезных концертов. Ибо публика не любила свое время, она скорее ненавидела его, мечтая на худой конец об ином, так называемом «добром старом времени». Однако у джазовой музыки нашлось какое-то подобие своего общественного слоя: люди поверхностные, предприимчивые, приверженные к «ритму нового времени», причем слово «ритм» ошибочно употреблялось вместо слова «моторность». Запросам этого слоя и отвечала новая танцевальная музыка.

Я писал более подробно о танцевальной музыке в одном докладе, который был опубликован в 1952 году Немецкой академией искусств, и не хотел бы здесь повторяться. Но я должен указать на то, что люди, зарабатывавшие на танцевальной музыке, то есть издатели, авторы текстов, специалисты по обработке мелодий и

музыканты, делали все, чтобы сохранить стиль. Успех показал им, что их музыка подходит новому большинству, соответствуя новой житейской морали, родившейся во время инфляции. Быть мещанином внутренне и душой-человеком внешне, быть убогим дома и претенциозным вовне, позволять изнурять себя работой и мечтать о богатстве, — тот или другой из этих либо подобных им контрастов выступал у преобладающего числа средних людей. Этому состоянию отвечал характер танцевальной музыки, большей части эстрадной музыки и, чтобы сразу покончить с этим, также музыки кино.

Кино сделалось, говоря словами Ильи Эренбурга, величайшей «фабрикой грёз». Оно избавляло людей от труда предаваться собственным мыслям или мечтам, оно поставляло обставленные декорациями несуществующие картины или такие картины, увидеть которые, по крайней мере, преобладающее число посетителей кино не могло и мечтать. Пресса и реклама заботились о том, чтобы не было надобности стыдиться своего восхищения музыкой кино. Равнодушное и банальное снова и снова выдавалось за произведения искусства, причем в длинных статьях, тогда как от серьезного искусства зачастую отделялись всего несколькими фразами. Не было недостатка в попытках создавать полноценные фильмы, но также и в попытках ввести элементы джаза в серьезную музыку, как это делал, например, Луис Грюнберг. Сознательные попытки в этом роде не дали никаких заслуживающих упоминания результатов, напротив, незаметно с годами в современную музыку вкрались некоторые черты джазовой музыки, поскольку они имели самобытный и реалистичский характер. В 20-х годах это не играло никакой роли. Мне и моим друзьям ясно было только то, насколько полно согласовалась эта музыка с жизненным уровнем повседневности. Здесь не существовало пропасти и отчуждения, о которых я говорил применительно к серьезной музыке; делячество производителя и поверхностность потребителя были удовлетворены.

Появление звукового кино возбудило внимание хороших музыкантов. Я упоминал, что в Баден-Бадене демонстрировались звуковые фильмы. Но хорошие му-

зыканты не пользовались вниманием промышленности. Производство звуковых фильмов являлось с самого начала коммерческим предприятием и должно было, следовательно, давать доход в максимальных размерах. Поэтому отнюдь не были заинтересованы в том, чтобы производить хорошую продукцию, а по мере возможности шли навстречу массовому вкусу. Один мой бывший соученик, ставший директором кинообщества, объяснил мне, что было бы глупо производить иные фильмы, нежели те, которые рассчитаны на уровень «служанки в самой последней деревне». И таков был общий средний уровень.

Правда, одного эта музыка все-таки достигла: композиторы знали теперь, для кого они пишут. Они называли свою музыку обиходной; они должны были бы назвать ее коммерческой. Но этого они не говорили открыто, так как неполноценность самой их работы была им достаточно ясна. Я просто не могу себе представить другое время, когда музыка столь безудержно и вульгарно унижалась бы ради коммерческих целей, особенно когда вспоминаю некоторых «типов», имевших успех как композиторы, не умея писать ноты, не умея даже правильно говорить по-немецки, не говоря уже об их низком духовном уровне.

Полнейшей противоположностью этим дельцам от музыки являлись специалисты, которые совершили ошибку, стремясь без достаточного учета общей ситуации осуществить высокие цели в отдельных областях. Они, пожалуй, сознавали, что между музыкой и жизнью должна быть установлена новая связь, но проповедовали чересчур много догм. Вследствие этого к новому музыкальному стилю также предъявлялись многообразные требования. Но при этом странным образом полемизировали с самой музыкой и пытались вывести новое развитие из внутренне присущих музыке тенденций вместо того, чтобы задаться мыслью о необходимости для музыки следовать направлению общественных изменений. Я не замечал, чтобы этот важнейший, с моей точки зрения, вопрос выдвигался на первое место. Вероятно, дело не доходило до этого потому, что по отношению к существующей обществен-

ной неразберихе чувствовали себя еще более неуверенно, чем по отношению к музыке. Я всегда отдавал себе отчет в необходимости связать музыку с общественными требованиями, хотя вначале и считал нужным проводить различие между такой и чисто художественной музыкой, что было неудивительно при моем воспитании.

В 1929 году я писал в третьем номере журнала «Пульт унт тактшток» о «социально обоснованной» музыке: «Социально обоснованная музыка должна более отвечать потребностям людей, и именно таким, которые первоначально не имеют с искусством ничего общего и нуждаются в музыке лишь как в дополнении или как в средстве для их развития». И дальше: «Композитор хочет творить для кого-то; поэтому перед ним вновь встает вопрос, должен ли он сегодня, подобно мастеру музыкального ремесла, создавать музыку с определенной целью, или же в качестве художника создавать произведение искусства. Если бы эта дилемма чаще решалась по спокойном размышлении, нам едва ли нужно было бы бояться опошления музыки». Мне незачем останавливаться на беспомощности и ошибочности моих тогдашних рассуждений, но то, что я проводил это различие, показывает, на мой взгляд, что я по меньшей мере видел правильный путь.

Мои взгляды постоянно развивались. В 1932 году я высказал в «Социалистишен монатсхефтен» мнение, что дальнейшее развитие музыки определяется вообще не музыкой, а развитием общества: «Даже язык и техника должны приспособливаться к такому развитию, ибо манера певческого кружка в концертной музыке мыслима столь же мало, как и музыка для любителей в четвертитоновом стиле». Мне стало ясно, что общество определяет музыку и что музыка не может, скажем, развиваться независимо от общества по своим собственным законам. Но именно на этом с апломбом настаивали специалисты. Один заявлял, что двенадцатитоновая техника является основополагающим изобретением, ведущим для ближайших десятилетий, и вообще не поднимал вопрос, будет ли такого рода музыка приемлемой для нового поколения. Другой,

однако, утверждал противоположное, и еще многие другие выступали со многими другими утверждениями, причем некоторые из них делали это лишь в интересах своего престижа и существования.

Возможно, что я не могу правильно судить о течениях в области педагогической музыки, музыки для любителей, музыки, служившей политическим целям, потому что, хотя я и вступал с ними в соприкосновение, у меня связано с ними слишком мало переживаний. Во всяком случае я чувствовал, что круги, занимавшиеся музыкой, держались как секты. Я наверняка ничего не имел бы против здорового музыкального художественного ремесла, но, знакомясь со «специалистами», то и дело натывался на принципы, которые казались мне застывшими в своей неукоснительности. Быть может, на меня влияло также то, что общего интереса музыкантов к этим течениям не существовало. Практическая работа во всех областях бытовой музыки была хотя и полноценной в культурном отношении, но малоэффективной и мелочной. Ничего не меняли в этом и многочисленные споры и выступления теоретиков в журналах и газетах. Наоборот, между музыкантами и теоретиками возник род вражды. Музыканты протестовали против того, что ученые и критики хотели взять их «на буксир» — музыканты боролись за свою музыку и мало заботились об общей ситуации. Теоретики пытались в соответствии со своей профессией анализировать ситуации и начали скучать вследствие недостатка проблем в период реакции. Достаточно привести только заголовки статей одного номера «Анбрух» за 1930 год: «Для кого и для чего устраивать еще концерты?» (Пауль Штефан), «Анархия в музыкальной жизни» (Ганс Гутман), «Дух как роскошь» (Эрнст Кшенек), «Домашняя музыка?» (Эрнст Рот).

Домашняя музыка! «В 1913 году 150 из сотни тысяч немцев купили фортепьяно, в 1929 году — всего лишь 57». Во многих инстанциях вполне отдавали себе в этом отчет, и иные композиторы выступали за то, что путь к оздоровлению музыкальной жизни должен идти через «активизированного дилетанта», но в то же время сознавали и свою слабость по отношению к техническому

развитию. Понимали, что значит посадить дилетанта после его профессиональной работы за упражнения на инструменте, когда он не получает даже удовольствия от своего бренчания. В его комнате стоял громкоговорящий, который мог передать для него хорошо исполняемую музыку! С большим оптимизмом вновь и вновь пытались вдохнуть жизнь в домашнюю музыку. Рот писал: «Но ведь и в век стратосферного самолета будут ради удовольствия ходить пешком». Целый ряд издателей выпускал тогда в свет легко исполняемую фортепьянную музыку, и она даже пользовалась спросом. Я и в более позднее время нередко имел возможность констатировать, что тогдашняя молодежь играла пьесы. В известном объеме удалось, кажется, пробудить понимание музыки, и я считаю возможным, что новое музыкальное образование развивалось бы довольно благоприятно, если бы как раз здесь не сказалось особенно отрицательно воздействие политического переворота 1933 года. Ибо в 1933 году нацисты прежде всего весьма энергично пропагандировали тезис о том, что «физическое оздоровление» должно предшествовать всему прочему.

Серьезный и наводящий на размышления оборот приняла борьба вокруг постановлений о частном преподавании музыки. В лице Лео Кестенберга впервые, насколько мне известно, музыкант занимал должность референта в прусском министерстве культов¹, где административные функции прежде всегда выполнялись юристами. Кестенберг отказался от своей музыкальной карьеры пианиста и с величайшей энергией занялся административной работой. Этот живой, веселый человек пользовался любовью музыкантов и не только потому, что все радовались большому и совершенно новому по сравнению с прежними временами пониманию музыкальной теории и практики, исходившему от правительственной инстанции, но и потому, что полагались на его

¹ Министерство культов в буржуазной Германии до 1933, частично до 1945 года и после 1949 года в ФРГ объединяло в своей компетенции вопросы религии и культуры.— *Прим. перев.*

личные достоинства, на его порядочность. Но он встретил и противников, которых нельзя было недооценивать. Это были главным образом антисемитски настроенные, правые в политическом отношении люди, боровшиеся против него лишь потому, что он был евреем и социалистом, и затем те музыканты, которые в постановлении о частном преподавании музыки усматривали опасность для своих доходов. Под предлогом, что постановление является покушением на свободу личности, с протестом против него выступали не только мелкие учителя музыки, которые боялись не выдержать экзамен на учителя музыки, но и директора частных консерваторий, которые в интересах собственной наживы также стремились использовать как можно более дешевые силы, и они вели борьбу наиболее бесцеремонно.

Мне известно, что даже один еврейский музыкант вступил в контакт с нацистским депутатом рейхстага, встретив с его стороны сочувствие к своим предложениям о борьбе против Кестенберга. Так велика была ненависть многих владельцев консерваторий, являвшихся частными предпринимателями, к администратору, добивавшемуся полноценной культуры, и я думаю, что постановление не было бы одобрено, если бы Кестенберг не получил поддержки Имперского союза германских объединений музыкантов. Кестенберг с неизменным оптимизмом годами делал все возможное. Наряду с предписанием о частных учителях музыки его значительнейшим достижением было постоянное улучшение школьного преподавания музыки. Он чутко относился к инициативе всякого рода и умел вмешаться в нужный момент. И как повсюду ценили его суждение, так и я, познакомившись с ним лично, питал к нему искреннее уважение и человеческую симпатию. В 1932 году в связи с политическими обстоятельствами он вынужден был уйти из министерства.

Еще на одном обстоятельстве я хотел бы остановиться, не в последнюю очередь потому, что оно в известной мере подготовило музыкальный уровень нацистского времени. Музыкантам-исполнителям вопрос «для кого» не причинял, конечно, такого беспокойства,

как хорошим композиторам, они ориентировались на вкус своей публики. Правда, они не хотели и не могли полностью отказаться от исполнения новых музыкальных пьес. Но так как всякая «проблематичная» музыка с годами встречала все более отрицательное отношение, то они разыскивали для себя «непроблематичные» сочинения зачастую лишь довольно посредственных достоинств. Так появилось отнюдь не лишнее значение духовное «среднее сословие» композиторов, и понятие «музыка среднего сословия» приобрело родовой характер. Это в свою очередь усилило реакцию, ибо духовное среднее сословие слушателей было довольно тем, что оно могло слушать вновь созданные произведения, не являющиеся новыми. Не следует думать, что эта музыка среднего сословия являлась лишь каким-то эпигонским подражанием классическим или романтическим образцам. Напротив, имелись произведения всех видов и направлений. Их отличительным признаком была безличность композитора, выражавшаяся в ощущении для слушателя и, наверное, неосознанном композитором стремлении сказать еще раз нечто вполне известное, — то, что я называю музыкальной болтливостью.

Сколь многие отличные немецкие музыканты-исполнители не могут противостоять искушению одновременно и писать музыку! Один известный дирижер как-то раз жаловался мне, как тяжело ему постоянно исполнять лишь небольшое число одних и тех же шедевров. И он добавил: «В один прекрасный день я не выдержу и начну сочинять музыку сам». Я сказал ему: «Но этого Вы все же не сделаете», на что он, смеясь, ответил: «Нет, нет, на этот счет Вы можете быть совершенно спокойны». К сожалению, он не сдержал свое слово. Таким образом появлялись песни, камерные сочинения и даже оркестровые произведения, которые исполнялись из-за личного веса композитора, из-за его положения или связей. В Германии есть очень много хороших и образованных музыкантов, которые в течение своей жизни не показали себя как творческие натуры, но чьей юношеской мечтой было снискать себе когда-нибудь признание и славу в качестве композиторов,—

зачастую только из-за этого стремления они избрали себе профессию музыканта. Заняв в один прекрасный день высокое служебное положение сообразно своим практическим способностям, они «чувствуют себя обязанными» сочинять музыку. Но если они разочаровались или отчаялись, то они опять-таки судорожно стараются осуществить свою юношескую мечту, хотя бы при этом не имелось ни творческого вдохновения, ни художественного оправдания для их сочинительства. В большинстве случаев они могли бы даже, исходя из своей практики, писать хорошую прикладную музыку, но поскольку они не в силах ограничить себя вместо того, чтобы приходить в отчаяние—ибо они недооценивают свою повседневную деятельность и стремятся к несоответствующей им значительности,—они впадают в роковую ошибку. Ведь они то и дело ставят перед собой труднейшие задачи, сочиняют симфонии и камерную музыку. В своем заблуждении они считают ниже своего достоинства писать простую музыку, в которой могут нуждаться любители музыки и народ. Этим они делают несчастными самих себя и производят невероятное количество музыки среднего сословия.

Ущерб несет как народ, так и музыка: из-за ложного применения пропадают хорошие силы, нужные для необходимой работы, которая исполняется затем недостаточно квалифицированными для нее людьми, а исполнение музыки среднего сословия затрудняет ознакомление с хорошими произведениями. Важной задачей инстанций, ответственных за культурный уровень нашей музыкальной жизни, является внести сюда ясность, так как это могло бы явиться положительным и в высшей степени действенным методом в борьбе против малоценной и даже безвкусной музыки.

Благодаря моему участию в Ноябрьской группе и Международном обществе новой музыки, а также его берлинской местной группе, благодаря моей связи с донауэшингенцами, Всеобщим германским музыкальным объединением и многими музыкантами я приобрел широкий кругозор в области музыкальной жизни. Но мое существование все еще базировалось на сотрудни-

честве в отцовском торговом деле. Многие мне в этом завидовали. Один друг сказал мне однажды: «Когда целый день преподаю в высшей школе, вечером я бываю по большей части слишком усталым, чтобы быть в состоянии писать музыку, у тебя же, наоборот, должен быть настоящий голод по музыке, когда ты приходишь из конторы домой». Другой знакомый поздравлял меня с тем, что в результате своей независимости мне не приходится оглядываться и идти на компромиссы. В основном я испытывал, пожалуй, подобное же чувство, хотя с течением времени масса работы начала ощущимо меня тяготить. В отношении здоровья я чувствовал себя значительно лучше, чем раньше, но время от времени все еще страдал от небольших заболеваний, которые не в последнюю очередь объяснялись, с одной стороны, переутомлением, а с другой стороны — присущей мне импульсивностью.

Тут я не могу не упомянуть кое о чем, что сделало меня физически здоровым и значительно более стойким духовно, нежели я был до этого. Дело в том, что один из врачей, с которым я находился в тесной дружбе, настоятельно посоветовал мне снова регулярно заниматься спортом. Я стал искать такой вид спорта, который отнимал бы у меня по возможности мало времени, но вместе с тем отвечал бы остальным требованиям моего друга. Благодаря каким-то случайным обстоятельствам я выбрал бокс и нашел одного чрезвычайно разумного преподавателя. В течение приблизительно пяти лет я основательно тренировался регулярно два раза в неделю с этого времени не знал больше никаких серьезных заболеваний. Воспоминание о прежней болезни легких сделалось дурным сном, и я обрел совершенно иную веру в себя и гражданское мужество, нежели когда-либо прежде. Я даже не считаю исключенным, что именно под влиянием этой перемены отныне смотрел на все вообще гораздо спокойнее и с новым чувством относился к жизни. Если я и без того имел уже склонность выбирать из предлагаемого жизнью многообразия по возможности только самое существенное, то за это время, я, пожалуй, научился проводить довольно ясное различие между тем, к чему я чувствовал себя обязан-

ным внутренне, и всем остальным. Эта точка зрения естественным образом способствовала тому, что я все шире и глубже ставил вопрос о смысле своего музыкального творчества, и так как я не мог недвусмысленно на него ответить, то мало сочинял. Со многими коллегами дело обстояло, вероятно, аналогичным образом, особенно с некоторыми, которых я очень ценил. Ибо они сочиняли теперь лишь очень немного. Но мне не пришлось страдать от этого состояния, поскольку для меня нашлось достаточно работы другого рода, весьма меня интересовавшей. В связи с этим мое поле деятельности выросло еще больше.

Я часто писал статьи для журналов и прежде всего сделался постоянным сотрудником «Социалистишен монатсхевте». Эту работу я выдерживал многие годы, до тех пор, пока другие задачи не лишили меня возможности справляться с ней. Я стал преподавателем по классу композиции в консерватории Клиндворта — Шарвенки и организовал там студию исполнения по радио. Я был приглашен преподавателем композиции в опытное радиобюро при Высшей школе музыки в Шарлоттенбурге и попытался внести некоторую ясность в вопросы, которые напрашивались у нас, композиторов, в связи с новым радиовещанием. К кругу заинтересовавшихся этим слушателей принадлежали между прочими Ганс Хельфриц и Э.-Г. Мейер. У меня было также несколько частных учеников, в том числе со времени музыкального фестиваля в Венеции Герберт Трантов. Затем я был приглашен в культурный совет радиочаса Берлина. Меня чрезвычайно увлекали споры в этом совете и ознакомление с работой радио. В культурном совете участвовали такие люди, как Вильгельм Ветцольдт, Леопольд Иеснер, Макс Десуар; каждое обсуждение давало мне массу импульсов, и следствием было то, что я начал углубляться в общественные и музыкальные проблемы радио. Я присутствовал также на многих германских совещаниях, делал доклады, писал статьи. Радио стало моим коньком. Наконец, и мой внешний образ жизни в 1929 году неожиданно и основательно изменился.

Я уже в течение нескольких лет сотрудничал в раз-

личных комитетах Товарищества германских композиторов, прежде всего в комитете по авторскому праву. Комплекс вопросов авторского права особенно занимал меня с точки зрения взаимодействия между законом и практикой, и из-за этого своего интереса я, вероятно, и оказался на виду. В 1929 году ТГК испытывало трудности, следствием которых явились значительные разногласия внутри общества, и меня попросили стать членом правления. По установлениям ТГК правление должно было состоять из пяти композиторов. Но так как при данных обстоятельствах казалось весьма желательным, чтобы по меньшей мере один член правления мог разбираться в вопросах авторского права и ведения дела, то меня избрали членом-секретарем правления. Сознавая положение ТГК, я согласился на избрание, но заявил, что намерен занимать эту должность лишь до тех пор, пока не будут преодолены трудности. Ибо я не хотел отказываться от других своих занятий, прежде всего от сочинения музыки, и предвидел, что деятельность в ТГК поглотит меня почти целиком. Так оно и случилось, но еще в гораздо большей степени, чем я предполагал, и сверх того работа обязывала меня и овладевала моими интересами.

К этому прибавились другие изменения. Важнейшим из них было то, что вследствие перемены конъюнктуры, а также некоторых частных обстоятельств дело моего отца пришло в значительный упадок, и в то время как еще в 1929 году я легко и охотно принял должность в ТГК как почетную, я был рад, когда спустя полгода мне предложили возмещение расходов, а в конце 1930 года оклад. Тем самым работа в ТГК в качестве основы существования заняла место моего сотрудничества в фирме; я смог облегчить положение отца, но зато я был теперь привязан к работе в ТГК. Работа стала такой большой, что со временем я отказался от всех других обязательств за исключением занятия проблемами радио. Деятельность обоих тогдашних немецких обществ авторского права, ТГК и Гема, служила своего рода материальному обеспечению композиторов, авторов текстов и музыкальных издателей. Но практически эти общества имели большое влияние на работу ком-

позиторов, особенно на развитие эстрадной и танцевальной музыки.

Совместная работа с Рихардом Штраусом, Максом фон Шиллингом, Георгом Шуманом и постоянное общение с большинством ведущих германских композиторов всех направлений и жанров, споры с властями, юристами, организаторами концертов и не в последнюю очередь ознакомление с желаниями и потребностями публики, что стало возможным лишь благодаря такой должности, открыли мне весьма интересную панораму музыкальной жизни, но также и музыкального предпринимательства. И все же, несмотря на всю свою тесную связь с ней, еще в 1931 или 1932 году я сумел бы ограничить эту работу, если бы было другим само мое отношение к музыке.

В 1930—1932 годах я зачастую принимался за сочинение нового произведения и написал целый ряд эскизов и начал, но почти все из них снова отверг, потому что они казались мне не говорящими ни о чем существенном. Само собой разумеется, деятельность в ТГК отнимала у меня столько сил, что я едва был способен сосредоточиться для сочинения музыки. Ответ на вопрос, который я довольно часто задавал себе, хочу ли я продолжать жизнь в качестве своего рода административного директора или снова стать композитором, постоянно склонялся в сторону ТГК, потому что мне было неясно, что я не только смогу, но и должен писать. Это бросалось в глаза также и моим коллегам, и я вспоминаю тот день 1932 года, когда Шиллингс «взывал к моей совести». Шиллингс уже с 1931 года был очень озабочен дальнейшим развитием немецкой политики и пристрастным влиянием на музыку. И если сам он должен был оставаться верным своему стилю, то развитие последних лет он воспринимал как нанесение тяжкого ущерба нашей музыкальной культуре. Он заявил мне, что мое поколение не должно прекращать борьбу за поступательное развитие, хотя ему зачастую и не кажется прекрасным то, что мы пишем. «Вы должны идти дальше в своем творчестве»,—сказал он мне. И в качестве президента Академии искусств он выступил за то, чтобы в концертах Академии всегда исполня-

лась новая музыка. Я подозреваю, что эта беседа находилась в связи с поступившим предложением об избрании меня членом Академии искусств, и что выборы, состоявшиеся незадолго перед политическим переворотом, не в последнюю очередь явились явственным призывом к дальнейшему творчеству. Но одновременно произошли события, побудившие меня снова отложить свою композиторскую деятельность.

В период с весны 1925 до конца 1929 года я написал только одно большое сочинение. В 1925 году по инициативе Штрауса после уже упомянутых ранее произведений я написал четыре фортепьянных пьесы, представивших для меня также и техническую проблему: нащупывание соответствующей моей манере фортепьянной фактуры. В 1926 году я написал только один дуэт для скрипки и фортепьяно, причем стимул к этому опять исходил от Стефана Френкеля. В 1927 году я и вовсе сочинил всего лишь пятнадцать коротких фортепьянных пьес. Однако эта работа доставила мне очень много удовольствия. Толчок к ней исходил от издательства сыновей Шотта, которое хотело выпустить новый фортепьянный сборник. Сочинив три заказанных пьески, я написал вдобавок к ним еще пятнадцать. Я послал все восемнадцать в издательство, которое выбрало для своего альбома первые три, присовокупив, что остальные пятнадцать не очень подходят. Тогда я послал все восемнадцать пьес в издательство «Универсаль», с которым у меня был стабильный договор, и получил ответ, что они хотели бы напечатать все, за исключением первых трех, потому что эти пьесы не подходят к остальным пятнадцати. На этот раз оба издателя оказались мне правыми.

К сотрудничеству были приглашены также и другие коллеги, и так как мой друг Ярнах жил довольно далеко от меня, мы всегда играли друг другу пьесы по телефону. Единственная работа этого года, таким образом, принесла мне, по крайней мере, большую искреннюю радость. В 1928 году я написал свою третью симфонию. Она исполнялась под управлением Шерхена в Кенигсберге и на Международном музыкальном фести-

вале в Женеве, а также под управлением Клейбера в Берлинской государственной опере, имела большой успех, но вместе с тем поставила меня самого перед большой проблемой. Я могу сказать об этой симфонии только то, что она была неумолимо строгой от первого до последнего звука и в своей последней части становилась почти воплем безысходности. Мне было совершенно ясно, что, идя этим путем, я после нее ничего не смог бы написать. Симфония означала для меня конец, и хотя я полностью оставался верен ей и испытывал удовлетворение в связи с ее признанием, в последующих работах я далеко отошел от нее.

Следствием было то, что я написал легкую камерную музыку для двух скрипок. С меня было достаточно проблематики, вынуждавшей меня к размышлению, я хотел написать что-нибудь не отягченное проблемами, для обихода. К сожалению, это сочинение вместе с другими вещами погибло в 1945 году. Но затем, в 1929 году, я создал два произведения, симфоньетту с партией для банджо и «Веселую музыку» для маленького оркестра, названные мною радиомузыкой как особенно подходящие для исполнения по радио. Обе эти работы возникли в связи с моим интересом к радио. Сложившийся у меня образ мыслей весьма соответствовал моим прежним требованиям прозрачной полифонии в отношении фактуры и согласования между струнными и духовыми инструментами. И быть может я написал «Веселую музыку» так скоро после симфоньетты потому, что в симфоньетте, по моему окончательному суждению, я не был достаточно последовательным. В обеих работах я впервые попытался предложить веселое, но в то же время содержательное развлечение. Если же, с другой стороны, несмотря на это, они получили за свою манеру название «серьезной» музыки, то это, по моему собственному мнению, явилось опять-таки лишь следствием того, что под современной развлекательной музыкой повсюду понималось лишь нечто, отнюдь не имевшее высокого уровня. Этот предрассудок и решил, по видимому, участь обеих пьес. Они очень мало игрались, хотя в тех немногих случаях, когда их исполняли, они пользовались большим успехом. Один дирижер сказал

мне, что он просто не может вставить в программу серьезного концерта «Веселую музыку», части которой носят заглавия: Увертюра, Серенада для духовых инструментов, Танго, Virtuозные пьески и Финал. В противовес этому я утешался мнением Курта Закса, который заявил мне: «Если Вы будете и дальше идти по этому пути и писать так прозрачно и при этом так цельно, то Вы действительно сможете создавать новую музыку», и, смеясь, он добавил: «По отношению к так называемой «новой музыке» это же почти классицизм». Надеюсь, что принципы этой работы получили выражение и во многих более поздних моих произведениях.

После этого я однажды написал лишь музыку к фильму по заказу министерства культов, которое предпринимало тщетную в тогдашних условиях попытку поднять уровень музыки кино. Это была музыка к одному научно-популярному фильму. Пять или шесть выполненных по заказу пьес были исполнены в Народном театре. Я забыл, как была составлена программа, но помню, что критика вообще не была согласна с моими претензиями. Я сделал попытку написать к фильму, который назывался «Жатва», простую музыку и держался подальше от обычно принятого в кино. Еще из времен немого кино было известно имя капельмейстера А. Беце, он отнюдь не хватал с неба звезд. С связи с этим один из тогдашних критиков заявил: «Буттинг изобрел азбуку¹ музыки кино». Да, если музыка кино не «задавала тон», она была ничто, а «задавать тон» была способна только очень простая музыка.

Сегодня сто́ит труда представить себе как-нибудь мир без радио. Тому, кто делает это до конца последовательно, его фантазия сможет сказать больше, чем самое обстоятельное описание, хотя бы оно включало мельчайшие подробности и составило скучную книгу. Я не преувеличиваю, утверждая, что радио во многих отношениях полностью изменило образ жизни каждого человека совершенно независимо от удовольствия, поучительных сведений, стимулов и ориентировки, кото-

¹ Непереводимая игра слов: А. Вессе и АВС.— *Прим. перев.*

рые оно ему сообщает. Я не хочу спорить о том, вызвало ли появление радио более глубокие перемены в повседневной жизни, чем введение телефона, автомобилей, железной дороги или других изобретений. Ныне приемник стал предметом обихода, к которому мы привыкли, чей механизм для нас безразличен, а для многих и совершенно неведом, его действие нас уже не ошеломляет. Но в первые годы радио было чудом. Сидя дома, надевали наушники и пытались правильно настроить маленький детекторный аппарат. И вот лицо слушателя вдруг светлело: он что-то услышал. Что он услышал, в первое время было ему совершенно безразлично, но то, что он замечательным образом мог «принимать» слова или музыку, было чудом, на которое не так-то легко было не обращать внимания. И чудо годами оставалось чудом, пока ставший между тем доступным по цене громкоговоритель не был повсеместно настолько усовершенствован, что на него стали смотреть как на нечто само собой разумеющееся и начали критиковать его недостатки.

Перемены состояли в следующем: в квартирах появился передающий автомат, который не только знали сообщал новости со всего света, но и позволял участвовать в событиях, которые разыгрывались далеко от дома. И если голос диктора или исполнителя был хоть сколько-нибудь внятнм, то в собственной комнате с таким интересом переживали концерт в Италии, спортивное состязание в Англии и многие другие происшествия, что с неохотой отходили от автомата. Люди стали любознательнее, чем прежде. Появилась также некоторая отчужденность по отношению к самим себе из-за нарушения привычки к часам размышления, в которые раньше отдыхали и сосредоточивались.

Любопытство к тому, что услышишь, если включить аппарат, по большей части перевешивало склонность к размышлению, к привычному разговору с собой, и не один сделался таким усердным радиослушателем, что настраивал свой приемник утром и оставлял его включенным целый день, вплоть до отхода ко сну. Значительную поддержку получила также склонность к уюту у людей постарше. Общению в узком кругу был нане-

сен урон, и тем самым место обмена мнениями снова заняло индивидуальное, одностороннее формирование мнения. Пусть не подумают, что я преувеличиваю! Благодаря введению радио люди изменились очень сильно и во многих отношениях, и приведенные детали следует рассматривать лишь как примеры этого.

У музыкантов не было сперва ни малейшего доверия к новому изобретению. Они считали технический прогресс вполне возможным, но решающим было для них то, что по громкоговорителю музыку никогда не услышишь надлежащим образом, потому что не ощущаешь атмосферу музицирования. Они совершенно правильно указывали на различие между звучащей мебелью и играющим музыкантом: различие между непосредственным слушанием музыки и ее механической передачей было ясно с самого начала, многие музыканты пошли даже так далеко, что по тем же причинам считали невозможным столь же хорошее исполнение перед микрофоном, как и перед слушателями. Когда я впервые дирижировал в радиостудии, я потом рассказывал своим друзьям о своеобразном чувстве, которое испытал, увидев сигнал «Тихо» и зная, что теперь по всей стране меня будет слушать бесчисленное множество людей. Я описал им, как мне казалось, что за моей спиной—невероятно большая, темная пещера, из которой за мной следят бесчисленные неведомые существа, и от их внимания душевное напряжение было у меня сильнее, нежели от присутствующей, осязаемой аудитории. Однако друзья только смеялись над моими фантазиями.

Но музыканты неохотно играли по радио также и потому, что качество передач в первые годы было слишком низким. Среди пионеров оказались лишь немногие выдающиеся музыканты, и для хороших музыкантов, предоставивших себя в распоряжение радио, гонорар играл более решающую роль, нежели художественные соображения. До известной степени по достоинству оценили возможность вынести музыку за пределы концертного зала. Признавалось также значение того обстоятельства, что и люди, живущие в мелких и мельчайших населенных пунктах, старики и больные услышат музыку, слышать которую они до сих пор не могли. К важнейшим

общественным факторам, определявшим значение радио для музыкальной культуры, относились с самого начала довольно положительно, если даже и не все их принимали во внимание. Когда уже в первые годы технический прогресс шагнул далеко вперед и когда в то же время в радио увидели источник превосходных побочных доходов, позиция музыкантов изменилась, тем более, что эти материальные возможности представлялись как раз в те годы, когда музыкантам трудно стало добывать средства к существованию. Уже в 1927—1928 годах, то есть четыре года спустя после учреждения радиовещания, музыканты толпами устремились к контракту, и поскольку не было еще магнитофонных лент и не применялись пластинки, каждое исполнение передавалось в эфир непосредственно, и для радио требовалось очень много музыкантов. Оно стало опорой их существования, и многие музыканты стали вдруг жить исключительно на средства радио.

В той же мере, в какой улучшилось качество программ и было облегчено слушание благодаря удешевлению и улучшению громкоговорителей, повысился и интерес публики; в конце концов число слушателей возросло невероятно быстро, и радио стало богатым. Оно могло осуществить любое техническое усовершенствование. Оно платило очень хорошие гонорары и превратилось в мецената, какого только могли желать себе артисты. В Берлине радио переехало из маленького, скупо обставленного помещения дома Фокса в снабженное всеми тогдашними новшествами большое здание на Мазуреналлее и начал приглашать публику на свои важнейшие концерты. Вскоре отсюда, а также из театров и концертных залов, даже из других городов, стали транслироваться концерты и спектакли, и слушатель начал становиться участником множества событий, о которых раньше он мог узнать только по газетным отчетам. В конце концов тут возникли некоторые проблемы, выяснение которых представлялось безусловно необходимым.

При основании имперского общества радио, а также в последующих случаях довольно часто указывалось на то, по каким причинам правительство подчинило развле-

кательное радиовещание государственному управлению. Важнейшим пунктом служила всегда ссылка на плохое качество фильмов. Правительство чувствовало себя ответственным за то, чтобы радио как один из чрезвычайно важных для всего народа институтов получило возможно более высокий уровень. Поэтому при всех двенадцати германских радиостанциях были учерждены культурные советы, с которыми интенданты¹ должны были в общем и целом обсуждать программы, и вплоть до 1933 года забота о качестве передач никогда не упускалась из виду. Полностью сознавая воспитательные возможности радио, хотели тем не менее повлиять на уровень вкуса одним лишь хорошим подбором программ, воздерживаясь из либерализма от влияния в отношении стиля или в политическом отношении. Политических передач примерно до 1930 года не было вообще, хотя транслировалась масса передач из всех областей искусства, науки, хозяйства и так далее; и музыкальные программы пытались вместить в себя все, что вообще исполнялось в мире.

В передаче современных событий стремились к объективности. В противоположность журналам или газетам с их корреспонденциями, написанными с определенных позиций, радио просто хотело дать своим слушателям возможность принять участие во всем происходящем, и этим завоевывало себе их симпатии. Поскольку, естественно, вообще не все можно было передать по радио, отбор проводился опять-таки с точки зрения качества, в смысле хорошего вкуса.

Макс Десуар изложил как-то раз ту аксиому, что наибольший процент передаваемой музыки должна составлять доброкачественная, легкая домашняя пища, и к этому мнению присоединилось большинство интендантов. Отношение к пропаганде музыкальных шлягеров было отрицательным, даже если волей-неволей в некоторых случаях или в некоторые дни нельзя было обойтись без включения шлягеров в программу. Танцевальная музы-

¹ Интендантом в Германии называется ответственный руководитель государственного или городского театра либо радиостанции, совмещающий функции административного и художественного руководителя.— *Прим. перев.*

ка также передавалась как можно реже, а в первые годы вообще почти не передавалась, поскольку невозможно было свободно танцевать с наушниками на голове. Лишь когда с появлением хороших громкоговорителей и повышением качества передач многие трактирщицы заметили, что они могут сэкономить на отказе от приглашения музыкантов, и когда в кругах публики стало все чаще высказываться пожелание на этот счет, решились на регулярные, хотя и скудные, передачи танцевальной музыки, и так как программы весьма педантично публиковались во многих хороших и посредственных журналах, многие приурочивали свои танцевальные удовольствия к радио. Следует отметить, что транслировалось много хорошей камерной музыки, потому что камерные программы меньше всего страдали от искажений. Передачи оркестровой музыки хотя и были введены с самого начала, но в первые годы они были настолько неудовлетворительными, что доставляли небольшое удовольствие. Вполне понятно, что значительные дирижеры лишь очень поздно решились дирижировать перед микрофоном.

Я не могу останавливаться здесь на многочисленных недостатках передач. Меня поймут и так, если я скажу, что преобладавшая на протяжении все же по меньшей мере пяти или шести лет акустическая неполноценность трансляций оркестровой музыки не могла не оказать дурного влияния на чувствительность вкуса в отношении качества звучания. Хотя в результате вполне порядочного содержания программ слушатели ограждались от самой большой безвкусицы, музыкальное чувство нюанса необычайно страдало. Однако большинство слушателей даже не замечало этого огрубления. Напротив, музыканты и работники радио не прошли мимо этих проблем, и так впервые, пожалуй, у них возник вопрос, какая музыка особенно подходит для передачи по радио; потребовали создания «радиомызыки». В связи с этим были учреждены экспериментальное радиобюро при Государственной высшей школе музыки в Шарлоттенбурге и многие другие студии, проводились конференции и совещания, во всех отношениях чувствовалась ответственность за качество музыкальных передач, ибо «именно самое лучшее достаточно хорошо для нашего народа». К

решению проблемы подходили с разных сторон, и бывали горячие споры. Я отстаивал ту точку зрения, что как музыкантам нам приходится считаться с техническими возможностями. Для нас ведь совсем нетрудно принять известные ограничения,— мы же и так постоянно должны были считаться с возможностями отдельных инструментов. Я не только защищал свою точку зрения, но и доказывал ее экспериментально, и в конце концов — двумя своими сочинениями, симфоньеттой и «Веселой музыкой». Моим противником в Берлине был интендант Карл Флеш. Как ни симпатичны были мы друг другу и как ни превосходно сотрудничали, в этом существенном вопросе мы не сошлись, ибо он считал, что техника в обозримом будущем разрешит все проблемы, и мы, музыканты, должны создавать музыку «как обычно». Он не оставался глухим лишь по отношению к другой проблеме, а именно к вопросу о том, не сможет ли радио воздействовать на фантазию слушателя в совершенно ином, новом смысле, нежели это могли дать концерт или опера до сих пор. «Полет Линдберга» послужил примером, давшим нам повод ко многим размышлениям: передача о событии, которое фактически можно было представить себе только в воображении, изобразить которое одной музыке или театру было не под силу.

Я описал это положение несколько подробнее, потому что мне было важно показать, как серьезно заботились о проблематике и качестве радиовещания, чтобы стало очевидным, как равнодушно и поверхностно стали относиться к радио позднее и, пожалуй, относятся еще и сегодня, упуская из виду его большие возможности. С наступлением 1933 года серьезное изучение этих вопросов почти полностью прекратилось.

Но одно осталось: профанация музыки. Музыкае отнюдь не повредило бы, наоборот, могло бы принести очень большую пользу то, что она была лишена своей буржуазной исключительности. Но это произошло таким образом, что разрушило уважение к музыке в широких слоях населения. До изобретения радио каждый хороший концерт и каждый хороший оперный спектакль являлся чем-то особенным, даже если после войны они и не носили больше праздничного характера довоенного времени.

Вскоре после введения радиовещания исполнение хорошей музыки сделалось повседневным явлением, и великие шедевры искусства слушали у себя дома, не особенно сосредоточиваясь, не прерывая ужина, продолжая разговаривать, приглушая приемник, чтобы поговорить по телефону и тому подобное. Если же еще вспомнить о том, что я говорил о появлении у музыки конкурентов, особенно спорта, то станет ясно, в какой мере к музыке как к искусству были утеряны интерес и уважение.

Каким бы великим и ценным для людей ни было изобретение радио, сколь бы многие ни были ему благодарны за то, что оно дало им возможность познакомиться с произведениями, которых они иначе никогда бы не услышали, мы не можем пройти мимо того обстоятельства, что оно лишило музыку достоинства искусства. Как-то раз в воскресенье я зашел в полдень в маленькую пивную, чтобы позвонить по телефону. Несколько пьяных вели себя крайне непристойно, а из громкоговорителя слышались звуки баховской кантаты. Уходя оттуда, я услышал еще, как один из посетителей крикнул: «Неужели нельзя прекратить это гудение и найти что-нибудь разумное?» Мне известны многие письма, поступавшие тогда на радио от публики, многократно я переживал это и сам, и знаю, что когда в результате радиопередач насвистывают обрывки мелодий из хороших произведений, это не имеет ничего общего с пробуждением понимания музыки. Однако уже тогда я был убежден, что этот период профанации музыки является переходным: Как долго продлится это время, зависит главным образом от самого радио. До тех пор, пока оно не осознает, что музыку нельзя эксплуатировать как «прислугу за все», не откажется от того, чтобы в упрямой лености передавать в эфир преимущественно музыку, игнорируя другие области жизни к ущербу для них, для музыки и для слушателей, музыканты вынуждены будут вести тяжелую борьбу за уважение к своему искусству.

Я должен указать еще на два пункта.

Издатели эстрадной и танцевальной музыки очень скоро поняли, какое значение имеют музыкальные радиопередачи для рекламирования сочинений. Поэтому они шли на все, чтобы побудить радио к исполнению пьес,

которые сулили особенно хороший доход. Я не могу обвинять никого в отдельности, но то, какими средствами оказывалось воздействие на дирижеров, а также на ряд составителей программ радиопередач, дабы включить в программу желаемые пьесы, едва ли являлось секретом. Каждый, кто подвизался в этих областях, находил свои пути, ибо многие передачи приносили высокую прибыль. Возник даже особый цех специалистов по работе для радио, услугами которого в свою очередь пользовались иные дельцы, едва умевшие писать ноты, но имевшие влияние на составление программ. И как бы серьезно снова и снова не раздавался протест против этого промысла, дельце было слишком хорошим, чтобы к нему то и дело не присоединялись все новые участники. Это было положение, сложившееся, вероятно, во всех странах мира. Я должен упомянуть о нем, потому что оно способствовало развитию псевдоискусства и ослаблению значения хорошей музыки.

Этому противостоял тот почти изумительный для того времени факт, что радио чувствовало себя обязанным заботиться о развитии хорошей новой музыки. Оно являлось единственным учреждением, от которого композиторы могли ожидать соответственно оплачиваемых заказов, и, кажется, в 1928 году Имперское общество радио приняло решение через каждую из своих радиостанций распределять в будущем году несколько больших и ежемесячно по одному маленькому заказу на сочинение музыки. Я уже говорил, что радио было достаточно богато, чтобы позволить себе нечто подобное, но оно делало это с сознанием ответственности и объективностью. Мы обязаны этому отношению целым рядом хороших сочинений.

Я мог бы остановиться на многих частностях, которые кажутся мне интересными, на опыте изучения мною музыкальных, эстетических и социальных вопросов радиовещания. Но кое-что из этого фактически уже потеряло значение, другое еще не стало вновь предметом спора, а многое было бы, пожалуй, слишком специальным. К нескольким факторам я должен буду еще раз вернуться ниже. В целом картина остается следующей. Радио принесло невероятное расширение возможностей, которому

противостояло принижению музыки как искусства. Оно боролось за высокий по содержанию уровень вкуса и в то же время вызвало огрубление чувства звука. Оно упрочило существование многих музыкантов посредством ангажементов, гонораров и заказов и в то же время лишило многих музыкантов средств к существованию, заменив громкоговорителями их игру в общественных местах. Оно подарило многочисленным любителям музыки хорошие передачи и в то же время превратило их из активных дилетантов в простых слушателей. Оно пыталось сделать слушателей участниками всех и каждого события, но все же недостаточно энергично выдвигало на передний план свои специфические качества. Оно оставалось слишком либеральным и объективным, чтобы поставить понимание и самостоятельное суждение на место голого «нравится» или «не нравится». Оно, наконец, создало аудиторию из бесчисленных разрозненных индивидов, которая сама по отношению к мало сплоченной концертной публике может быть охарактеризована как дальнейшее распадение музыкального общества.

Великие достижения и великие ценности нередко оплачивались тяжким ущербом. Но оправданием первым десяти годам развития радиовещания в Германии служит то, что ведь это были детские годы радио, и нельзя забывать, с какой самоотверженностью постоянно работали над его усовершенствованием. Радио, по моему мнению, не оказало решающего влияния на музыкальное развитие того времени. Оно, самое большое, усилило и ускорило развитие, которое и без того шло само по себе; оно не могло сделать ничего другого, потому что хотело быть либеральным и объективным зеркалом времени. Это и является причиной как его выдающихся достижений, так и его недостатков.

Я полагаю, что в эти годы эра буржуазной музыки пришла к концу. Музыка перестала служить средством выражения буржуазной культуры. Конечно, многие любители музыки слушали еще музыку буржуазного времени как «свою»; но даже эти люди успели много пережить и измениться, тогда как произведения остались теми же

самыми. Мне кажется, что распространилась известная историческая точка зрения на всю старую музыку. Однако новая музыка не могла консолидироваться в единую по стилю категорию, и потеря интереса к ней большинства публики была слишком велика, чтобы могла еще сохраниться опора для развития музыкальной культуры. Люди, склонные к размышлению, спрашивали, что же будет дальше, и в лучшем случае искали выхода — правда, тщетно. Некоторые ждали помощи из-за границы. Штукеншмидт говорил уже в 1927 году: «Франция произвела прежде всего такое обилие новых идей, что в настоящий момент она может считаться страной, ведущей в музыкальном отношении». Я думаю, он ошибался, по меньшей мере переоценив ситуацию. Во всяком случае, мы не получили никакой помощи ни из Франции, ни из других стран, ни из Советского Союза — вследствие существования политических барьеров. Штукеншмидт спрашивал: «Где же революционная русская музыка? Где народная музыка, собираемая и обрабатываемая молодыми композиторами?» Композиторы оглядывались по сторонам в поисках спасения. Специальная музыка, целевая музыка, профанация!

Сила маленькой группы одних, таких, как Хиндемит, выражается в воле к тому, чтобы беззаботно продолжать писать дальше, сила других побуждает их специализироваться либо умолкнуть. Штукеншмидт заключает эту статью словами: «Композитор должен выйти сегодня из своей мастерской наружу, на свежий воздух, в метро, на фабрику. Если он познает жизнь, он сможет сочинять музыку, если нет, ему следует печь хлеб или вскапывать поле».

Он был, пожалуй, прав, но почему же сам он не поступал соответственно собственным словам? — Он не был композитором и не принадлежал также к заносчивым теоретикам, которые хотели предписывать нам, как мы должны писать музыку. Но разве он не мог пойти дальше в своем понимании путей развития? — Многие тогда догадывались о новых путях, но лишь немногие, как Ганс Эйслер, нашли в себе силы идти по ним. Большинство художников противилось тому, чтобы пожертвовать своим буржуазным культурным базисом или вообще думать

о жертве. Они брели дальше или прикидывались прогрессивными, совершенствуя свою артистичность или развивая теории или меняя свою политическую либо церковную веру. Я не сидел в композиторской «мастерской» и многое видел в «жизни», но не был достаточно зрелым, чтобы открыть подобающий мне новый путь, и на то, что я видел, я не реагировал — и может быть, этот негативизм был моим положительным началом. Я сделался пассивным одиночкой и постепенно перестал писать.

Последние эксперименты отнюдь не являлись доказательством дальнейшего существования буржуазной музыкальной культуры. Они были исходом, а не развитием. Единственной областью, в которой упорно держалась старая буржуазность, но не хорошая буржуазная культура, а мелкобуржуазное бескультурье, была «так называемая» развлекательная музыка. Наконец, многие новые начинания за период гитлеризма исчезли настолько, что в 1945 году невозможно было вернуться к ним. Всякий, в ком теплилась еще искра музыкальной жизни, чувствовал великое умирание. Если исключить слова Шиллингса: «Вы должны творить дальше», то я не помню никого, кто бы в оба последних года перед 1933 годом говорил со мной в позитивном и ободряющем духе.

1933—1945 годы

Могущество правых политических партий уже осенью 1932 года было настолько велико, что Лео Кестенберг должен был покинуть министерство культуры. Но все же почти все мои друзья и знакомые были совершенно ошарашены той бесцеремонностью и энергией, с которой с февраля 1933 года вела наступление нацистская партия. 13 февраля в Лейпциге были устроены большие торжества по поводу пятидесятой годовщины со дня смерти Вагнера; Гитлер держал сенсационную речь, Карл Мук дирижировал концертом в Гевандхаузе. Шиллингс и я также должны были быть в этот день в Лейпциге, и я помню, каким взволнованным и подавленным пришел Шиллингс с одного собрания, на котором он в качестве президента Академии искусств не мог не присутствовать. Потом мы были вместе приглашены к одному известному коллеге и с ужасом переглядывались, слыша, с какой убежденностью высказывались вдруг против еврейства в музыке люди, которые еще незадолго перед этим защищали совершенно иные мнения. Вообще антисемитизм отныне сразу же дал о себе знать во всей музыкальной жизни.

Внезапно меня стали посещать коллеги, занимавшие второстепенное или третьестепенное положение в ТГК, которые обращали мое внимание на то, что на той или иной должности находится еврей и что это обстоятельство считают невыносимым. Однако больше всего запомни-

лось мне единственное собрание членов, которое состоялось еще в Академии искусств после января. На него явились многие, особенно из числа противников нацистов и из представителей еврейской национальности. Шиллингс отнюдь не был антисемитом, наоборот, как раз в это время он поддерживал тесную дружбу с евреями, и когда кем-то был поставлен вопрос относительно дальнейшего пребывания евреев в Академии, он заявил, что еще не в состоянии дать объяснения насчет того, какое влияние может оказать на состав Академии политическое развитие. Тот факт, что он не занял решительной позиции в защиту Академии, вызвало бурю возмущения. Лично на него не нападали, так как не могли не сознавать трудности его положения; но некоторыми коллегами было сделано формальное заявление, что они, не дожидаясь дальнейших событий, выйдут из Академии, если будут приняты какие-либо политические меры против ее членов. Шиллингс был в неподдельном отчаянии и еще обдумывал свою позицию, когда его неожиданно вызвали к Гитлеру. Однажды он позвонил мне в Товарищество, прося поскорее прийти к нему в Академию, и в глубочайшем волнении излил передо мной свою душу. Он только что вернулся после разговора с Гитлером и рассказал, что Гитлер предложил ему стать членом нацистской партии и «музыкальным папой» в Германии. Гитлер заявил ему, что все музыкальное дело должно быть пересмотрено как с культурной, так и с организационной стороны, ибо современное состояние является культурной катастрофой, и только нацисты могут спасти германскую музыку. Шиллингс возразил на это, что «колесо истории нельзя повернуть назад» и что он по своему характеру и убеждениям не является человеком, способным насильно изменить культурное развитие. Он опасается также, что всякое принуждение вызовет когда-нибудь самую тяжкую реакцию. Он предостерег Гитлера от принятия мер, которые являются, возможно, поспешными и во всяком случае вызовут оппозицию и ожесточение, если вследствие своей односторонности приведут к уничтожению ценностей. Пусть Гитлер развивает новое, но он не должен ничего разрушать! Шиллингс добавил затем, что Гитлер делал раз-

личные попытки переубедить его, указав напоследок, что именно человек, мыслящий как Шиллингс, имеет возможность осуществить безусловно правильные цели нацистской партии, поступая строго или мягко сообразно собственной совести. Они говорили также о других кандидатурах, но все они по различным причинам были отклонены Гитлером. Наконец, Гитлер отпустил его, выразив упорную надежду, что это еще не последнее его слово. Он просил его остаться в должности президента Академии, которую Шиллингс, по его словам, был готов оставить, и помогать ему на этом посту словом и делом.

Я был глубоко тронут рассказом Шиллингса. Волнение, которое он еще испытывал, передалось и мне, но я спросил его, какие конкретные соображения и требования выставил Гитлер. Шиллингс заявил мне, что о таких вещах вообще не было речи. Гитлер хотел заполучить его лично, сделать его своим помощником и переложить на него всю ответственность за развитие музыки. Если бы он предъявил ему конкретные требования, то Шиллингс мог бы, пожалуй, подумать и о том, что он не может брать на себя всеобъемлющие обязательства. Но в конечном счете требование Гитлера было именно таково, и он ясно предвидит, какие конфликты могут возникнуть, если он захочет поступать сообразно своей совести,— пусть я подумаю хотя бы о еврейском вопросе. Он не мог поступить иначе, нежели согласиться на последнее предложение Гитлера, попросив себе еще несколько дней на размышление. Но уже на недолгом обратном пути в Академию ему стало ясно, что он должен отклонить предложение и что он может принести лишь ту жертву, что останется президентом Академии.

Хотя я чувствовал, что позиция Шиллингса в разговоре с Гитлером полностью соответствовала его характеру и убеждениям, я все же немного сомневался, действительно ли он осмелился так откровенно и мужественно противостоять Гитлеру. Шиллингс был уступчивым и обходительным человеком, который с тех пор, как в 1930 году я с ним познакомился, всегда производил на меня такое впечатление, что он не желает ввязываться в далеко идущие конфликты. Он тяжело перенес свой вынужденный уход из Государственной оперы

и неоднократно говорил мне, что это очень его изменило. У меня еще не сложилось вполне ясного суждения, когда примерно через восемь дней он почти мимоходом рассказал мне, что теперь он принял окончательное решение, к какому с самого начала его побуждало чувство: он только добавил в своем окончательном ответе, что хотел бы опять работать в качестве музыканта более интенсивно, чем это было для него возможно в последние годы. Впрочем, следует обождать. Он стал спокойнее и убежден, что нацистская партия не добьется никакого успеха преувеличенными требованиями. Когда пройдут первые месяцы, многое, надо надеяться, сгладится, и антисемитизм также будет значительно ограничен.

При этом он задал мне вопрос, не думаю ли я, что можно обойтись без него в ТГК в эти тяжелые дни? Его строго доверительно запросили, готов ли он взять на себя музыкальное руководство Немецким оперным театром в Шарлоттенбурге. Хотя это очень его обременит, отнимая, пожалуй, все его силы, он страстно желает снова заняться музицированием, ибо он ведь совсем не знает, как долго ему еще осталось жить. Эти слова были сказаны тоном, который меня озадачил. Когда я хотел что-то на это возразить, он предостерегающе поднял руку, серьезно посмотрел на меня, сделал несколько шагов назад и вперед и, наконец, молча остановился у окна. Затем он обернулся ко мне и сказал: «Пожалуйста, не говорите о нашей беседе, но скажите мне Ваше мнение». Я просил его остаться председателем ТГК, но вместе с тем принять также и место в Шарлоттенбурге, если он этого так сильно хочет. Вместо ответа он очень сердечно спросил меня: «А Вы знаете, что в этом случае Вы не сможете вернуться к сочинению музыки, как мы с Вами уговаривались? Вы должны будете полностью предоставить себя в распоряжение ТГК!» Потом он положил руку мне на плечо и сказал еще раз в очень серьезном тоне: «Будем делать оба, что сможем, дабы воспрепятствовать человеческой несправедливости, куда мы в состоянии делать это». Мы уговорились, что я в любое время могу навестить его в Немецкой опере, если мне понадобится его совет и мнение.

Когда он затем начал работать в Немецком оперном театре, он сам частенько просил меня о посещении, и при этом большей частью тогда, когда он дирижировал. Чаще всего я кратко беседовал с ним в его комнате во время антракта, и вскоре его поведение стало мне совершенно ясно. Он давно уже неоднократно жаловался на недуг, но однажды боль одолела его, и во время антракта он едва мог двигаться. Он был, должно быть, уверен в наступающей смерти и потому хотел снова музицировать, и потому помогал где и чем только мог, и не делал никаких уступок, которые бы его тяготили.

Кажется, в марте или в апреле мы узнали, что реорганизация музыкальной жизни поручена нацистской партией Густаву Хавеману. И вскоре после этого Хавеман попросил меня к себе. Он заявил мне, что охотно сделал бы меня «фюрером композиторов». Но поскольку я не являюсь членом партии, и поэтому преимущество принадлежит другим членам правления ТГК, он просит меня по крайней мере сообщить свое мнение. Незадолго до этого разговора состоялись членские собрания Гема и ТГК, и к нашему изумлению выяснилось, что члены или сторонники нацистской партии оказались в подавляющем большинстве. На обоих членских собраниях требовали переформирования правлений, в ответ на что оба правления единодушно подали в отставку. В Гема еврейские члены правления вынуждены были сложить с себя полномочия. Лео Риттер еще незадолго перед этим разделял точку зрения многих других на то, что движение может иметь своей целью лишь устранение «наростов»; за такого порядочного еврея, как член правления Жан Жильбер, он всегда заступится и скорее сам подаст в отставку, чем допустит, чтобы ему повредили. Риттер не осмелился и заикнуться об этих взглядах, настолько пронацистски была настроена толпа.

В правлении ТГК не было евреев, но здесь праздновал свой триумф Гуго Раш. Он не забыл, что в 1929 году подвергался ожесточенным нападкам и остался тогда в правлении лишь по желанию Рихарда Штрауса. Он не обладал широкой натурой Рихарда Штрауса, который умел мириться с существующими обстоятельствами. В

1930 году он отказался от своей должности. Но теперь он энергично выступил на авансцену. Он являлся с давнего времени членом нацистской партии и мог оказывать серьезное влияние на своих друзей по национал-социализму. Поэтому он потребовал полного обновления правления ТГК. У него были возражения против каждого члена правления; но уже на предварительном обсуждении его мнение не встретило полной поддержки. Шиллингс и я заявили, что не будет продолжать работу, если не будут вновь переизбраны Шуман, Эбель и Тиссен. Но мы должны были уступить. Дело кончилось компромиссом. Приняли к сведению уведомление Гуго Раша, который заявил, что новое правительство вскоре предпишет объединение Гема и ТГК, если общества не сольются добровольно, и указали на то, что дальнейшая работа Шиллингса и моя является безусловно необходимой.

Взывая к нашему чувству долга, от Шиллингса и от меня потребовали, таким образом, остаться на должности. Мы в конце концов подчинились, трое наших старых коллег вышли, и три новых человека — Дониш, Трапп и Раш вошли в состав правления. Все трое были членами нацистской партии, но Дониш и Трапп всегда показывали себя порядочными коллегами.

Такова была ситуация, когда Хавеман захотел услышать мое мнение о том, кого следует назначить «фюрером композиторов», и также и здесь я должен оправедливости ради сказать, что Хавеман был почти в отчаянии, когда он заявил, что должен будет назначить Гуго Раша, если я не имею предложить ему ничего лучшего.

Я думаю, что могу быть кратким в отношении дальнейшего развития обществ авторского права. Гуго Раш в тесном контакте с нацистской партией преследовал прежде всего две цели: слияние Гема с ТГК и создание музыкальной палаты¹. Вторая задача очень скоро была изъята из его компетенции и осуществлена министерством пропаганды в связи с учреждением имперской пала-

¹ Палаты в Германии — органы представительства по специальностям, игравшие особую роль при фашизме.— *Прим. перев.*

ты культуры. Осенью 1933 года была затем основана имперская музыкальная палата, «фюрером» которой стал Рихард Штраус; Штраус оказался более сговорчивым, нежели Шиллингс. Но Раш не продвинулся вперед и с подготовкой к слиянию Гема с ТГК, потому что он вообще не был достаточно крупной фигурой для такой задачи. Таким образом, дело остановилось на переговорах между Риттером и мной. Но при этом Риттер оказался гораздо более ловким, чем я; ибо он работал не только со мной, но и против меня и сумел очень скоро завязать связи, которые для меня были недоступны. Он убедил обычно отнюдь не доверчивого Рихарда Штрауса в том, что он готов выступить в духе принципов ТГК(!) в первую очередь за серьезную музыку, и тем самым приобрел его покровительство по ходатайству Гуго Раша. Этим ходатайством он заручился после того, как стал штурмовиком в отряде Раша. И, наконец, он ловко воспользовался тем случайным обстоятельством, что референт министерства пропаганды, в ведении которого мы находились, жил в том же доме, что и он. Риттер установил с ним дружеские соседские отношения и в частных беседах навязал «официальному представителю наших интересов» свое собственное мнение».

Таким образом, в то время, как переговоры о слиянии ТГК и Гема формально велись правлениями, Лео Риттер успешно действовал за кулисами. И когда осенью 1933 года было основано новое, единое немецкое общество авторских прав под именем Штагма (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte — Государственно дозволенное общество по реализации музыкальных авторских прав), Риттер располагал связями, которые были ему нужны... Устав Штагма имел лишь тот большой недостаток, что был построен не на демократической основе. Однако это обстоятельство сказалось лишь позднее...

Покуда общество по охране авторских прав являлось платежным учреждением для композиторов, авторов текстов и издателей, экономическая поддержка серьезной музыки оставалась трудно разрешимым в культурном отношении вопросом. Число исполнений развле-

кательной и танцевальной музыки невероятно выросло и постоянно увеличивалось, тем самым очень поднимались доходы от этих исполнений, тогда как число исполнений и доходы от серьезной музыки оставались довольно постоянными. Естественным образом выросло также и число композиторов в области развлекательной музыки, так что они располагали значительным большинством и перевесом сил. Лишь то обстоятельство, что своими правами они были обязаны ответственному отношению законодателя к серьезному искусству, побуждало их идти навстречу серьезной музыке.

Но со временем они начали выдвигать ту точку зрения, что их права обоснованы не меньше, чем права серьезной музыки, поскольку огромное большинство публики обнаруживает значительно больший спрос на развлекательную, нежели на серьезную музыку. Вследствие этого у них было все меньше охоты «платить алименты» серьезной музыке, — чем богаче они становились, тем менее были они склонны давать более бедным коллегам столько, сколько было необходимо в интересах культурного развития. Деятельность общества исполнительского права, «справедливая» с экономической точки зрения, сообразно размерам инкассо, не может и особенно тогда не могла ни в малейшей степени способствовать развитию музыкальной культуры.

Если учесть, что Рихард Штраус как, пожалуй, наиболее часто исполняемый серьезный германский композитор стоял в отношении дохода по исполнительскому праву на тридцать седьмом месте, то есть тридцать шесть эстрадных композиторов из Штагма получали более высокие, и притом значительно более высокие доходы, то понятно отрицательное суждение, даже возмущение по поводу «справедливости» этого метода распределения со стороны тех, у кого душа больше лежала к поддержке полноценного искусства, чем к прибыльным делам с развлекательной музыкой. Это несоответствие между культурными требованиями и коммерческой справедливостью никогда не могло быть разрешено ферейнм, ибо именно таковым являлось в юридическом смысле Штагма, потому что большинство членов ферейна требовало коммерческой справедливости. Министерство пропаганды долж-

но было считаться с энергичным указанием на этот счет Рихарда Штрауса. Перед лицом достигнутого уровня и огромного численного перевеса развлекательной музыки над серьезной представителями полноценной культуры могли еще обеспечивать свое существование и работу только с помощью властей. Таков результат предшествующего развития музыки в нашем столетии.

Мысль о создании палаты музыки или музыкантов была не новой. Ее десятилетиями пропагандировали многие, в особенности Герхард фон Койслер. Я не могу судить, как далеко простирались полномочия имперской музыкальной палаты и какова была их цена, так как я никогда не занимался деятельностью палат. Представители композиторов в имперской музыкальной палате поддерживали тесную связь со Штагма, переняв при этом многие принципы ТГК...

Международные фестивали МОНМ подвергались критике со стороны представителей нацистских взглядов, но они делали не то, что должны были бы делать со своей точки зрения. МОНМ официально являлось, как я отмечал, обществом современной музыки, и отнюдь не все секции выступали за «новую» музыку. Если бы после роспуска прежней германской секции представители композиторов внесли в президиум МОНМ в Лондоне предложение о ее воссоздании, то оно несомненно было бы принято. Ибо принципом Международного общества было предоставлять решение вопроса об образовании и характере каждой секции самим странам. Имелась, таким образом, полная возможность выступить в МОНМ за «желательное» отныне направление. Но некоторым господам, прежде всего Гуго Рашу, это не подходило; они хотели быть не равноправной секцией, а ведущей в идеологическом отношении группой в международном объединении. И они создали новый «интернационал». Успех был ничтожен до смешного. Я не помню больше программу в деталях, но в целом характер фестивалей был таков, что в противоположность обычной до сих пор демонстрации новой немецкой музыки на них исполнялись некоторые старые импозантные немецкие произведения (например, Штрауса). Так как теперь в МОНМ не исполнялось больше германских произведе-

ний, то композиторы всех стран, даже итальянцы (1), имели возможность выступить со своими произведениями на двух международных фестивалях, тогда как немцы выступили лишь на одном фестивале, да и то со старыми произведениями, которые и без того были известны за границей. Но влияние Гуго Раша и его друзей за границей все же не оказалось настолько большим, чтобы определять там направление вкуса.

Позиция Гуго Раша имела своим следствием роспуск германской секции МОНМ. Мы нелегко решились на роспуск и боролись сперва за сохранение секции. Я пытался объяснить Гуго Рашу, что сохранение секции полностью отвечает интересам престижа германской музыки за границей, и обращал его внимание на то, какое превосходное впечатление произведет повсюду, если он сольет германскую секцию со Всеобщим германским музыкальным объединением, чтобы затем выступить с единой организацией, представляющей современную музыку Германии. Он отклонил это предложение с непроницаемой усмешкой и заявил, что у него другие планы. Тогда мы попытались заинтересовать Фуртвенглера, Германский городской съезд¹ и другие инстанции, но ни у кого не оказалось мужества вступить за германскую секцию. Нам стало, наконец, совершенно ясно, что мы не можем продолжать активную работу внутри Германии и что ждут лишь момента, чтобы возбудить против нас обвинения, когда германская секция выступит с рекомендацией «нежелательного» произведения для международного музыкального фестиваля.

Так как мы не хотели заключать никаких компромиссов, но не имели также и желания играть сомнительную в идеологическом отношении роль в кругу Международного общества, мы пришли к выводу, что можем взять на себя ответственность лишь за роспуск секции. Я помню жалкое впечатление, которое произвело на нас самих последнее собрание членов секции: присутствовало, кажется, всего только двенадцать человек, которые и при-

¹ Германский городской съезд — учрежденное в 1905 году представительство интересов германских городов, имеющих свыше 25 000 жителей.— *Прим. перев.*

няли формальное решение о роспуске. Выше я уже указывал на то, как удручен был этим решением Дент. Он вновь и вновь пытался убедить нас, что Германия не должна отсутствовать в Обществе и что для него как англичанина было бы само собой разумеющимся признать последствия реорганизации правительства. Но когда я рассказал ему о заявлении Гуго Раша во время последних переговоров относительно того, что судьба секции ему безразлична, что он не думает о сотрудничестве с МОНМ и имеет другие планы, то он признал, что мы не могли поступить по-другому. Гуго Раш хотел лишь удовлетворить свое тщеславие путем учреждения руководимого им Международного общества и добился этого. О деятельности этого нового «интернационала» я знаю только то, что состоялся фестиваль в Виши и позднее — еще один в Штутгарте с программами, которые я уже охарактеризовал. Имели место, вероятно, и другие фестивали, но я о них ничего не знаю.

ВГМО также было распущено некоторое время спустя. Я не знаю подробностей, мнимых или действительных причин, которые привели к роспуску. Я лишь констатирую, что и здесь, как в случае с МОНМ, на место старых фестивалей музыкантов поставили нечто совершенно «новое». Вновь учрежденные празднества назывались, кажется, «имперскими музыкальными днями» или чем-то в этом роде... Роспуск обоих объединений запугал музыкантов. Из моих коллег в новые учреждения вошли, собственно говоря, только те, кто хотел в поисках выгоды на всякий случай «быть налицо», и, возможно, некоторые, убежденные в том, что своим содействием они могут направить развитие по хорошему пути. Ведь нацистская партия постоянно похвалялась и чванилась своими культурными целями, и были коллеги, которые смирялись с неизбежностью, но сверх этого верили все же в серьезные культурные цели национал-социалистской партии, указывая в качестве доказательства этого на известные распоряжения. Они даже вновь и вновь говорили мне, что с некоторыми руководящими лицами в министерстве пропаганды «можно разговаривать» и что нужно только успокоиться.

Таким образом, на место старых институтов были

поставлены формально подобные тем, которые были распушены. Но это преобразование удовлетворило тщеславие некоторых новых людей, и расистская, «народная» и культурная нетерпимость была возведена в принцип. Сохранили старый механизм и обратились к старым музыкальным кругам, но подвергли их «чистке» в нацистском духе. Роспуск ВГМО и германской секции МОНМ и замена их новыми институтами ни в каком смысле, ни в положительном, ни в отрицательном, не представляли развития или даже общественного преобразования. Существующие по традиции или выдвинутые развитием культурные учреждения превратили в принадлежность нацистской партии. Не имея подлинных общественных и культурных познаний и целей и ставя на их место «народную» и расовую нетерпимость и культурную ограниченность, нацисты уничтожили возможности прогрессивного развития. В этих условиях наряду с посредственностью могла развернуться еще самое большее та или иная чуждая проблем индивидуальность.

То, что не существовало больше общества, которое протестовало бы против этого и подняло бы свои собственные требования, ясно и так из сказанного мною выше. И вот пресечение развития и триумф посредственности «гордо» выдавали за «немецкое культурное достижение». Это увидели постепенно даже те музыканты, которые, не будучи нацистами, лояльно относились к новым властителям или даже предоставляли себя в их распоряжение, которые признавали наличие хороших элементов в новых организациях и верили в скорое устранение недостойного и мерзкого. Имперская музыкальная палата оказалась простым инструментом власти. Она лишь «маскировалась» под культурное учреждение, но большинство музыкантов заметило это только со временем.

И я думаю, так обстояло с музыкальной жизнью вообще. В организационном отношении были введены некоторые новшества, выполнены некоторые требования, которые давно уже обсуждались, как, например, объединение Гема и ТГК в Штагма, основание имперской музыкальной палаты и тому подобное. Но в остальном просто узурпировали существующее, «очистили» его от

нежелательных элементов и выдали это за культурное нововведение или значительную реорганизацию, — подобно тому, как скажем, воспользовались Первым мая, чтобы выдать его за национал-социалистский праздник. Новым по содержанию «творческим началом» была во всем этом только нетерпимость, односторонность и грубая бесцеремонность. При этом не имеет значения, распускали ли институты и после «чистки» вновь восстанавливали их под другим именем или же продолжали руководить ими под тем же названием. Восхваляемая за границы как позитивное строительство так называемая «культурная работа» состояла не в чем другом, как в чистке, и эта чистка имела следствием опошление либо выпячивание всего посредственного или низкопробного. Тот, кто восставал против этого, устранился или вынужден был в конце концов отступить, как Фуртвенглер в своей борьбе за Хиндемита, — хотя кое-где очень ловкие люди умели осторожно действовать. Так, Титьен все же сумел показать в берлинских государственных театрах кое-что такое, что не было возможно в каком бы то ни было другом месте. И точно так же, например, в филармонических концертах, пойдя на уступки в программе, сумели сохранить высокий уровень.

Напротив, в области развлекательной музыки не обошлось без компромиссов. Известно, что еще до захвата власти национал-социалистами раздавались резкие возражения против джазовой музыки. В 1932 году джазовая музыка всякого рода была запрещена тюрингенским министром внутренних дел как негритянская, причем мотивировка состояла главным образом только из ругани по адресу негров и евреев. В 1935 году в Годесберге проходил как-то рабочий пленум Штагма, и в отеле, где проводились наши заседания, после обеда танцевальная капелла играла явную джазовую музыку. Я несколько иронически сказал хозяину отеля: «Мне кажется, это запрещено?» — «Да нет же, — отвечал он мне, — кто Вам это сказал? Ведь молодежь хочет танцевать. Запрещена только негритянская и еврейская манера игры». Когда я затем спросил его, как же ее можно распознать, владелец отеля заявил, что ведь отчетливо «чувствуется», когда музыка носит дегенеративный

характер. На самом деле имело место не что иное, как компромисс со стороны определенных господ, — нельзя было в конце концов позволить себе испортить отношения с массами, если желали для других целей поддерживать у них хорошее настроение. И со временем стали закрывать на эти вещи оба глаза, если только при этом представлялась какая-то возможность в целом «сохранить лицо» нацистской культурной политики.

В 1933 году я получил приглашение Академии искусств дирижировать в одном концерте одним из своих сочинений, так как моего ничего еще не исполнялось. Я предложил свою «Веселую музыку» для маленького оркестра. Через несколько дней мне позвонил один добрый коллега и рекомендовал назвать лучше другое произведение, так как в «Веселой музыке» есть партия саксофона, а этот инструмент в глазах многих авторитетных людей является «негритянским». От ярости и из иронии я в ответ на это продирижировал своей «Траурной музыкой». Несколькими годами позже постарались доказать «арийское» происхождение саксофона.

Сознаюсь, что в 1933 году многие организационные мероприятия я считал прогрессивными, ибо хаос 1932 года мог привести только к катастрофе. В 1933 году мне казалось, что реорганизация принесет порядок и улучшение положения. Я не подозревал, что этот «порядок» являлся началом нацистской диктатуры, так как во многом я видел только более строгую форму и упускал из виду решающую часть содержания — я прежде всего не предвидел, каким преобразованиям может быть подвергнуто содержание внутри одной и той же формы и как при измененном содержании первоначально оправданная форма может быть извращена, превратившись в диктаторское принуждение. Я и многие другие коллеги придерживались примерно такой наивной позиции: мы пережили культуру вильгельмовской эпохи, развившись и проложив себе дорогу вопреки духу Аллеи победы, мы на себе испытали бесперспективность послевоенного времени, но вместе с тем и прорыв новой музыкой вражеского фронта, потом видели политическую неразбериху, постоянную смену правительств, и если мы и считали возможным распространение влияний нового рода,

то мы полагали все же, как говорил мне Макс фон Шиллингс, что «наросты должны сточиться». Я отчетливо помню, как часто мы иронически говорили друг другу: ну, слишком долго это не продлится. Правда, мы были ошеломлены поражением Фуртвенглера в случае с Хиндемитом, но сочли его в конце концов дисциплинарным инцидентом, вызванным тщеславием Геббельса.

Вдобавок к этому некоторое число вполне порядочно мыслящих коллег, являвшихся членами нацистской партии, пытались нас убедить. Они также были достаточно наивны, чтобы видеть вещи иными, нежели они были в действительности, и их разочарование стало с годами еще больше, чем наше. Я помню, как один коллега, который, по моему мнению, никогда не был антисемитом, заявил мне: шум в еврейском вопросе поднимают только некоторые подстрекатели, в действительности же хотят лишь нанести удар по известным вылазкам космополитической клики. Он убежден, что евреям будет предоставлено больше свободы, чем они имели, например, до 1914 года. В этом убеждении утверждал меня среди прочих также и д-р Розенбергер, старый, опытный юрист ТГК, часто рассказывавший мне, какие заверения дали ему в палате адвокатов. Я вспоминаю также одно заседание в Академии искусств, состоявшееся, должно быть, летом 1933 года. В нем участвовали почти все присутствовавшие в Берлине члены секции музыки, в том числе и евреи. Председательствовал Георг Шуман. После разрешения ряда деловых вопросов он заговорил о том, что, возможно, как он осторожно выразился, еврейским членам придется оставить Академию. После этого слово взял Арнольд Шенберг, к моему изумлению заявивший, что «он вполне понимает, что христианский народ хочет управлять собой сам, без чужого вмешательства». (Я полагаю, что точно передаю эти слова.) Он прибавил, что в этом смысле отнюдь не воспримет как обиду, если евреи не смогут больше являться действительными членами Академии. Но на основе своего знания немцев он убежден в том, что дело не дойдет до унижительных оскорблений, которых требуют некоторые фанатики, что уважение к личности не будет предано забвению и получит надлежащее выраже-

ние. Он ощущает себя настолько по-немецки мыслящим и по-немецки чувствующим человеком, что свою принадлежность к нам считает нерасторжимой. Сможет ли он остаться в Германии, он еще не знает; ибо поскольку он вынужден оставить свою должность, у него нет здесь больше никакой основы для существования. Возможно, он последует совету некоторых друзей уехать в Америку, и если он, смотря по обстоятельствам, остался бы тогда членом-корреспондентом нашей Академии, то и внешние связи не были бы разорваны. Последние фразы я могу передать лишь по смыслу, но что он высказал это мнение, я знаю точно. Я помню также еще личное прощание с ним и Робертом Каном. Мы были настроены очень серьезно и сердечно и не имели ни малейшего представления о том, что должно случиться. Я думаю, что эти чувства разделялись большинством коллег.

В целом позицию композиторов и свободных исполнителей я оцениваю примерно следующим образом: очень многие посредственности, ведшие тяжелую борьбу за существование и по их мнению «непризнанные», в 1932—1933 годах почуяли возможность наживы, теша себя надеждой на лучшее преуспевание и на признание благодаря устранению «евреев и дегенератов», и по этой причине они сделали членами нацистской партии. Поэтому-то мы столкнулись на собраниях с нацистским большинством. Я думаю, что многие из этих членов нацистской партии едва ли вообще отдавали себе отчет относительно ее принципов и последствий нацистского господства. Из коллег, с которыми я соприкасался, только Гуго Раш был, собственно говоря, настоящим нацистом; даже о многих, выдвинутых гитлеровской партией я не могу этого утверждать — ограниченные оппортунисты составляли большинство. Я знаю, например, что в конце января 1933 года (!) один коллега позвонил другому и спросил, не следует ли им обоим снова выйти из нацистской партии, так как «из этого ведь ничего не получилось». Оба были видными людьми, которые впоследствии очень выдвинулись.

Порядочные коллеги годами старались найти такую позицию, за которую они могли бы отвечать перед самими собой. В 1933 году они, как Шиллингс, верили, что боль-

шая часть «неприятных» требований радикалов сгладится, и одобряли многие организационные меры. Против основания имперской музыкальной палаты почти не возражали, ибо полагались на обещания, по которым музыканты должны были избавиться от своих прежних, отчасти довольно тяжелых забот. Так как и «руководство» всеми музыкальными вопросами было передано в руки серьезных музыкантов, казалось, что Третья империя намерена целеустремленно бороться против наростов дурного вкуса и делячества. Этому музыканты еще не испытывали. И в своей наивности они вспоминали о трудностях, которые преодолели за последние двадцать лет, достаточно легкомысленно полагая, что и новый переворот несет с собой лишь преходящие неприятности, и довольствовались новыми посулами. Тому, что осуществление этих посулов будет трагически связано с несчастьем других, «не хотели», по-моему, верить даже те немногие, кто вообще считал это возможным.

Я ничего не хочу здесь оправдывать, но справедливость требует, чтобы я поделился своим опытом и наблюдениями. С какой наивностью большинство смотрело на вещи, видно, например, из того, что едва ли кто-нибудь задумался, когда управление музыкальной жизнью было изъято из ведения министерства культов и передано министерству пропаганды. Еще шутили даже по поводу того, как повезло Академии искусств и прусскому Государственному театру, что они не подчиняются Геббельсу. Господствовали оппортунизм и легковерие, и лишь когда легковерие стало более невозможным, их место заняли равнодушие и даже бесчестность, ибо теперь люди оказались совершенно бессильными что-либо сделать.

Хотя я был склонен к тому, чтобы разделять легкомысленное ироническое настроение моих ближайших коллег и друзей, многое, как, например, беседы с Шиллингсом, произвело на меня столь серьезное впечатление, что моя отрицательная позиция становилась все более твердой. Я чувствовал себя не в состоянии судить о происходящем. Ибо к разглагольствованиям прессы мы стали относиться недоверчиво, веря им все меньше год от года, а помимо этого, «не знали ничего определенного». Поэтому все большее значение приобретали слухи, что

опять-таки очень ловко использовалось нацистами, которые вредный для них слух превращали в отпугивающую сказку. Я был чрезвычайно занят в ТКК и вдобавок принял еще на себя руководство общим платежным бюро обществ авторских прав. Что-то заставило меня надеть шоры и выполнять эту работу. Дошло до того, что я вынужден был опасаться за свое место. Подслушали некоторые мои замечания, недружелюбные по отношению к нацистам, и частично даже сообщили о них нацистской партии. У меня было, однако, достаточно друзей, которые предупредили меня, соответственно условившись со мной относительно ответов и отговорок, так что со мной «ничего не произошло». Я работал насколько было возможно усердно, большей частью с раннего утра до позднего вечера. Вообще же я жил по возможности уединенно в маленьком доме, который снял после смерти отца, чтобы быть в состоянии взять к себе мать.

С осени 1933 года я принял на себя руководство внешней службой Штагма для всей Германии. Хотя я не намерен рассказывать об этой деятельности, я хотел бы все же остановиться на одной ее стороне. Я потребовал от окружающих директоров, чтобы они проводили свою работу под иным углом зрения, нежели до сих пор. От них всегда требовали только максимально высоких цифр дохода, я же, напротив, считал правильным, чтобы они вступались за права автора и уважали их. Я придерживался той точки зрения, что доходы вырастут сами собой, если повсюду будет признана обоснованность наших требований. Поэтому я указывал на бессмысленность жестких методов. Когда я вступил на свою должность, платежное бюро вело в Германии около 22 000 процессов против музыкальных импресарио. Примерно через восемь недель моего пребывания в должности у нас оставалось еще только 1 200 процессов. С помощью организации музыкальных импресарио я позаботился в первую очередь о полюбовной сделке, примирении и соглашении. Затем я повел переговоры о необходимости справедливой оплаты композиторов как работников умственного труда, и эта точка зрения должна была выдвигаться вновь и вновь...

В 1933 году меня оставили в должности, потому что ценили как работника; персонально же я был

отнюдь не желателен. Нацисты указывали на мою деятельность в Ноябрьской группе, на мое сотрудничество в «Социалистишен монатсхефтен», на мою дружбу с евреями, на исполнение моих вещей под управлением Шерхена, на стиль моих сочинений и прочее. Один друг сообщил мне однажды, что видный национал-социалист сказал ему: «Буттинг хорошо устроился при Штагма, но претензий сверх этого пусть он лучше не выдвигает». Так дело дошло потом и до того, что меня стали замалчивать как композитора, и за все время с 1933 до 1945 года, насколько я знаю, состоялось только два исполнения моих сочинений, оба в рамках концертов Академии искусств. Коллеги из Академии продолжали хорошо относиться ко мне.

Я не видел для себя никакой другой возможности, кроме как полностью посвятить себя работе в Штагма. Не хочу скрывать, что эта работа принесла мне полное удовлетворение в описанном мною ранее смысле. Правда, моя задача не состояла больше в том, чтобы заботиться о коллегах так, как я делал это в ТГК. Всякая деятельность такого рода была отнята у меня, но я стал тем временем специалистом по практическим вопросам авторского права. Довольно серьезная задача — расширить и наладить надлежащим образом работу центральной организации для всей Германии — означала хотя и очень будничную, но живую деятельность, предъявлявшую всевозможные требования. И эта работа давала мне возможность держаться вдали от всего, что потребовало бы от меня духовного решения; ибо этого я боялся. Я эмигрировал сердцем и умом. Когда я примерно через три года в основном разрешил свои организационные задачи, сочли, что настало время для сведения со мной счетов. Меня упрекнули в том, что я не нахожусь «в строю» и перевели в Мюнхен. Я знал, что за этим последует, и настоял, чтобы в мой новый договор о назначении была включена оговорка: мне разрешается переезд из Мюнхена обратно в Берлин, если в течение года я буду извещен об отставке. Мне незачем останавливаться на предлоге, под которым затем я действительно получил отставку, 1 июля 1938 года я уволился из Штагма с умеренным сравнительно с моей работой вознаграждением.

Я знал, что не найду соответствующего места в другой организации: под предлогом моего развода с первой женой не только в политическом, но и в личном отношении меня изображали настолько «ненадежным», что даже немногие друзья не могли мне ничем помочь. Тут выяснилось, что я нужен отцовской фирме. Отец умер в 1931 году. Фирма настолько пришла в упадок, что балансы с 1930 года показывали одни убытки. Но в 1935 году я разыскал одного управляющего, который очень ревностно и дельно взялся руководить фирмой и привел ее к новому подъему. Он один не справлялся больше с работой и предложил мне возобновить сотрудничество. Так старая фирма вторично поддержала мое существование и существование моей семьи. Но я вошел в дело лишь с 1 января 1939 года и в течение полугода наслаждался в Мюнхене своим освобождением, ибо уход из Штагма я вдруг ощутил как освобождение.

Когда примерно в начале 1938 года было принято окончательное решение о моем уходе из Штагма, я пережил что-то вроде душевной катастрофы. Ожесточение в связи с лицемерием и непорядочностью, испытанными мною с разных сторон, разочарование в связи с прекращением десятилетней добросовестной работы и не в последнюю очередь внезапное прозрение в отношении того, как сильно я поступился самим собой ради возможности идти внешне удобным жизненным путем, привели меня в состояние глубочайшей депрессии. То чудо, что это состояние так быстро обрело затем свой конец, объяснялось сугубо личными обстоятельствами. Я навестил в Берлине свою мать, и когда я ночью страшно мучился наедине с самим собой, не в состоянии уснуть на доброй, старой плюшевой софе, которая была слишком коротка и слишком узка, меня осенила идея одного сочинения, балета «Старый замок». Через несколько дней я отделался от самого худшего, что тяготело надо мной, и когда несколько месяцев спустя я стал хозяином самому себе, то впервые после девяти лет снова начал просиживать целые дни за письменным столом и инструментом и писать музыку.

За последние два года перед тем я по случаю написал несколько маленьких пьес, танцев для Риты Забеков, ко-

торая стала моей второй женой. Но эти пьесы не были достаточно важными, чтобы что-то значить для меня как композитора. Теперь в балете получила выход вся моя тоска и все стремление вновь создавать музыку. Работа захватила меня без остатка настолько, что я удивительно быстро избавился от воспоминаний о Штагма, и пережитые горькие часы не привели к ожесточению. Но с каким бы самозабвением я ни отдавался работе, я сознавал две вещи, а именно, что я, во-первых, не могу рассчитывать на исполнение, и прежде всего, что в художественном отношении я должен начать совершенно заново. Первое из этих соображений не имело иного следствия, кроме того, что я писал совершенно беззаботно, второе же, напротив, заставляло принуждать себя к величайшей музыкальной простоте. Я избегал всяких проблем, ибо хотел узнать, что мне продиктует чувство простейшей музыкальности. Я был убежден в том, что буду продолжать писать и после этого сочинения и мой «индивидуальный стиль» сложится сам собой, но я знал также, что помешаю своему собственному новому развитию, если после долгого перерыва подойду к этой первой пьесе с приверженностью к какому-либо стилю. Так в этом балете многое оказалось незначительным, иное популярным, кое-что более важным,— в целом получилась веселая, непринужденная музыка с многочисленными маленькими находками, какие бывают после долгого перерыва в работе. Я был настолько захвачен работой, что внешние события этого года — вторжение в Австрию, преследование евреев — не произвели на меня того впечатления, какое должны были бы произвести. Даже мой старый друг Беррше, смертельный враг нацистов, сказал мне с добродушной снисходительностью: «С Вами вообще ведь можно говорить еще только о музыке». Потом, 1 января 1939 года, я переехал в Берлин и снова стал купцом.

Опять я должен был втянуться в новый мир идей, и опять он полностью занял мое время, хотя и не поглотил меня целиком. Полнота внутренней жизни пришла с другой стороны. Уже в Мюнхене я регулярно работал вместе с женой, аккомпанировал ей, когда она тренировалась или разучивала танцы. В 1937 году она из-за ме-

ня оставила Берлинскую государственную оперу и уже в 1938 году дала в Мюнхене свой первый собственный танцевальный вечер. В Берлине мы оба работали вместе каждый вечер, когда я приходил из конторы; и не только радость при виде ее развития и ее успехов, но и изучение танца и вживание в него означали для меня очень много, пожалуй, даже новый этап художественного развития по отношению к выразительности мелодических движений. Фирма и танец занимали меня, поглощая целиком. Вслед за балетом я написал еще несколько танцев. Постепенно я начал работать над своей четвертой симфонией. В конце 1939 года «добрыми друзьями», которые не могли не видеть, что в материальном отношении дела у меня обстояли неплохо, была сделана попытка повредить мне с помощью политических нападок, и в связи с мерами правительства в области хозяйственной жизни торговому дому угрожало закрытие. Заботы о моей матери, о первой жене, о второй жене и ее семье и о моем собственном существовании побудили меня вступить в нацистскую партию. Ведь фактически с 1933 года я работал, спрятав голову в песок, чтобы не пришлось слышать, видеть и делать личные уступки; с известной иронией по отношению к самому себе я сделал новый шаг. Мною овладела та же смесь страха, легкомыслия, безразличия, которую я видел у многих других. Я не подозревал, какую роль может сыграть эта измена самому себе, когда я должен буду однажды очнуться от этого состояния и снова прийти в себя, и что наступит день, когда я сам сведу с собой счеты.

Я знал только одно: музыкальная жизнь этого времени в целом для меня не существовала. Я ни в чем не принимал участия, я не опубликовал ни строчки, я без оглядки мчался своим путем, воодушевляемый лишь одним желанием — пробиться. Мне никогда всерьез не приходила в голову мысль об эмиграции, потому что я должен был заботиться о близких мне людях, но именно поэтому мне никогда не приходила в голову также и мысль о том, чтобы определить позицию по отношению к происходящему. Правда, благодаря этому я был также в состоянии поддерживать свои старые дружеские связи и никогда не отказывал нашему старому домашнему вра-

чу-еврею в своей симпатии и уважении и аккуратно выплачивал ему ипотеку, которая у него имелась на дом моего отца. Я рассказываю это не ради себя, а для того, чтобы показать, как беспомощен был я и со мной многие другие; мы старались оставаться порядочными и верными себе в частной жизни, но официально не выказывали этого. В этой обстановке военные события, как и внутрисполитические происшествия, не производили на нас такого впечатления, как если бы мы их действительно переживали. Нередко я сравнивал положение эмигрантов с положением людей моего круга приблизительно так: действительные, «физические» изгнанники будут на чужбине из любви к родине добывать всевозможные сведения о том, что происходит в Германии. Мы же, оставшиеся здесь, старались вообще не присутствовать при происходящем, прятали голову в песок или отводили взгляд: мы не хотим видеть и слышать ничего из того, что здесь происходит, и заботимся поэтому лишь о совершенно индивидуальных событиях, мы работаем или обрабатываем взор вдаль.

Однажды у нас в гостях было несколько знакомых, когда передавалось какое-то сообщение о победе. Мы выслушали его, и потом кто-то сказал: удивительно, как мало нас это волнует. Мы, хотевшие только продержаться, жили мимоходом, действительность была делом нацистов. Один из моих друзей служил в министерстве; он был членом нацистской партии, а по вечерам слушал Московское радио. Мы переживали своеобразное раздвоение личности и полагали, что можем отделить образ мыслей от поведения — само собой разумеется, поскольку поведение не приводит к непорядочным поступкам. Правда, несколько раз мы осторожно касались также пункта, не ставит ли до известной степени под вопрос порядочность образа мыслей уже само молчание. Но мы не могли согласиться с этим, поскольку каждый день старались не погрешить против нашего порядочного образа мыслей.

Так я прожил годы. Время от времени моя жена предпринимала турне, тогда я больше занимался сочинением музыки. Наконец, в 1942 году моя четвертая симфония была готова. В начале 1943 года я написал пятую сим-

фонию, во время работы над которой у меня из головы не выходило начало «Божественной комедии»:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины...

После паузы в моем творчестве эта симфония явилась первым художественно-проблемным произведением, ибо даже четвертая симфония в своих отдельных, тематически не связанных частях, подобно балету, хотя и в совершенно иной плоскости, возникла как новое музыкальное выражение призрачной жизни, отразившее, вероятно, единборство с многочисленными враждебными силами. Но по окончании пятой симфонии произошло нечто удивительное: издательство Боте и Бок обратило на меня внимание и приобрело обе симфонии. Я сочинял балет и симфонии в полном сознании того, что после окончания их придется положить в письменный стол, и был прямо-таки ошарашен таким интересом. Разумеется, я охотно отдал их издательству, но испытывал страх при мысли, что мне придется иметь в какой-то степени дело с музыкальной жизнью. Когда выяснилось, что издательство не в состоянии добиться исполнения, я даже не был огорчен; я сожалел лишь о том, что не услышу пятую симфонию.

Концерты на протяжении всех этих лет я не посещал вообще. От случая к случаю я ходил в Государственную оперу, так как там работал Трантов, обращавший кое на что мое внимание. Так я узнал об успехах Эгга и Орфа, Вагнера-Регени и Герстера. Однажды я ездил также в Дрезден на премьеру одной оперы Иозефа Хааса и следил за некоторыми другими (например, «Антъе» Трантова в Хемнице) из личного интереса к композиторам. Мне кажется, в 1940 году по инициативе Рудольфа Зигеля и Освальда Шренка в «Уголке художника» от случая к случаю собирался небольшой круг коллег. По большей части мы проводили там несколько отрадных, но довольно безобидных часов, потому что никогда не знали, не стали «ненадежным» тот или другой. Таким образом, и эти встречи ни в каком отношении не могли стать плодотворными; напротив, часто у меня было чувство, что мы сидим рядом как участники похорон, сначала удрученные, потому что думаем о чем-то, чего больше не существует,

потом постепенно повеселевшие под действием стакана вина, потому что видим случай отбросить угрюмые мысли. О том, чтобы в эти вечера один из нас делился какими-нибудь художественными впечатлениями, я не помню, кроме одной необычайной беседы с Арнимом Кнабом и Рудольфом Зигелем по поводу «*Carmina burana*» Орфа.

В конце 1943 года моя квартира была разрушена при одном воздушном налете. Моя жена и я перебрались в две комнаты бывшей квартиры родителей в здании фирмы и смогли остаться там, поскольку многократные небольшие повреждения при налетах в 1944 и 1945 годах можно было всегда исправить настолько, что нам не надо было оставлять квартиру. Мне приходилось довольно много работать в фирме, так как в нашем распоряжении оставалось очень мало помощников, а фабрики, для которых мы поставляли главным образом винты, давали нам заказы как приказания. Ни к чему не было больше охоты, так как все чаще приходилось прятаться в бомбоубежище. Но все же постепенно у меня возник план шестой симфонии, и первую часть я закончил еще до конца войны.

Рассказ об этих годах вылился гораздо более в описание того, как мне жилось, нежели в изображение музыкальной жизни этого времени. Я не могу изобразить эту жизнь, потому что я не принимал в ней участия. Но этот рассказ кажется мне все же не лишенным характерности. Поверхностная оценка политического развития привела к тому, что я, как и многие другие, не принял сначала всерьез захват власти нацистами и считал вполне вероятным новый переворот в близком будущем. Хотя потом я приветствовал многие организационные меры внутри сферы своей деятельности, однако вскоре заметил, как упрямая нетерпимость осуществления заносчивых и варварских принципов обесценивает эти нововведения и в конце концов превращает их в принудительные меры, характерные для фашистского аппарата господства. Я совершенно ушел в себя, потому что чувствовал, что всякое естественное развитие искусства и отдельных художников прекратилось. В конце этой диктатуры войны и преступления в искусстве воцарилась кладбищенская тишина, не нарушаемая даже

шумом других событий. Неважно, мог ли тот или другой, как, например, Эгк, Хаас, Гренер, Трапп, писать музыку и даже добиться ее исполнения, или, как другие, молчал либо пытался продолжать какую-то внешнюю деятельность; подлинной, связанной с искусством общественной жизни больше не существовало, и точно так же отсутствовало какое бы то ни было развитие.

В 1941 году моя жена проходила однажды по Францешише штрассе, и при взгляде на стеклянную витрину музыкального магазина ее осенила мысль зайти и спросить, не может ли она приобрести какое-либо сочинение Буттинга. Продавец подумал и затем неуверенно сказал: да, это имя известно ему давно, но долгое время он не слышал, чтобы его называли. Он может только предполагать, что этот композитор — еврей либо умерший, но для верности он еще раз посмотрит, нельзя ли чего-нибудь найти. После некоторых поисков он вернулся с двумя тетрадами фортепьянной музыки, заметив, что они лежат здесь, должно быть, очень долго, ибо ноты выглядят не слишком новыми. «Еврей либо умерший» — таково было для продавца вероятное объяснение того, почему больше не встречается имя.

1945—1954 годы

Освобождены и побеждены! Об освобождении мне не приходится много говорить. Для нас немало значило то, что нам не нужно было больше днем и ночью прятаться в бомбоубежище и слышать свист падающих авиабомб. Но это было ничто по сравнению с освобождением от тяжести, лежавшей на душе, от произвола и террора, о которых за последние полгода мы были достаточно осведомлены. О том, каких размеров достигло падение, народ в целом ничего не знал, пожалуй, до осени 1944 года. Этим в большой мере объясняется своеобразная ситуация последних месяцев войны, когда люди голодали и испытывали душевные страдания, жили в постоянном страхе и ожесточенно ненавидели, но в самой глубине своего сердца находились все же в разладе с собой, не зная, следует ли обратить ненависть преимущественно против диктатора или же против «врага». Пропагандистская машина диктатуры функционировала до последних дней войны еще достаточно эффективно, чтобы гипноз понятий, выраженных в словах «фюрер» и «враг», мог оказывать свое действие. И народ колебался между боязнью нацистов и трепетом перед «врагом». Перевешивало, пожалуй, соображение, что легче склоняться перед диктатором, чем быть вынужденным дрожать перед врагом. Те, кто потерял на войне своих близких, инстинктивно ненавидели прежде всего опять-таки «врага». Подобно человеку, долго находившемуся в тем-

ноте, глядел теперь народ в неведомый новый день, и разнообразный ход отдельных событий не мог ввести в заблуждение насчет этого основного настроения. Так было, во всяком случае, в тесном кругу знакомых мне соотечественников, и не один из тех, с кем я говорил, — независимо от того, освободился ли он уже от ненависти и страха или нет, — воспринимал катастрофическое поражение столь же сильно, как и освобождение от диктатуры. У меня это ощущение заходило даже еще дальше...

В последние дни войны мне пришлось закрыть торговый дом. Так как пребывание в некоторых квартирах сделалось ненадежным из-за обстрела, несколько жильцов расположилось в торговых помещениях. Но когда это миновало, я вновь открыл магазин вместе с одним опытным старым служащим, проживавшим поблизости. Вскоре после этого пришел советский офицер, чтобы осмотреть склад. Он спросил меня, что я намерен делать, и когда я объяснил ему, что население могло бы купить у меня очень многое, чтобы хоть кое-как исправить повреждения своих домов и квартир, он посоветовался со своими спутниками и дал согласие: я должен продолжать торговлю, но как следует ратационировать товары. В самом скором времени вернулись мой пайщик и некоторые другие сотрудники, так что летом мы смогли довольно хорошо наладить работу. Потом осенью фирма была поставлена под секвестровое управление и даже после денацификации секвестр сохранялся еще несколько лет. Когда мой пайщик и я получили торговый дом обратно, мы ликвидировали фирму.

Я рассказал об этом, потому что такому ходу событий суждено было удивительным образом содействовать моему собственному развитию. Вскоре после окончания войны у меня был однажды разговор с одним жившим по соседству знакомым, являвшимся членом КПГ. Я сказал ему, что для меня в моем возрасте нелегко будет снова наладить существование так, чтобы быть в силах заботиться также и о других; ведь я не такой уж ловкий купец. Он почти весело ответил мне: «Мы знаем Вас лучше, чем Вы думаете, и надеемся, что в будущем Вы станете только художником, а не купцом». По его убеждению,

мне незачем было больше придерживаться своего старого принципа — зарабатывать деньги буржуазной профессией и между делом заниматься творчеством. Впервые сказали мне такую вещь, прежде меня поздравляли с моим решением проблемы. Но сбыться этому пророчеству предстояло не слишком скоро. Следующие два года я продержался лишь благодаря тому, что моя жена уже в августе 1945 года нашла хороший ангажемент, и, кроме того, я сумел продать некоторые вещи; правда, большей части имущества я лишился, так как поместил его в «безопасное» место. Но в эти два года мне ничего больше не оставалось делать, как свести счеты с самим собой и заняться творчеством. Ибо теперь я ощутил чрезвычайно сильную потребность сочинять музыку.

Я закончил сперва шестую симфонию. Просмотрев ее, я нашел ее такой неудачной, что вторично написал партитуру. У меня было впечатление, что последние месяцы войны дали мне слишком много хаотичного материала и оставили слишком мало возможностей для его сознательной, сосредоточенной обработки. Так как и вторая редакция мне не понравилась, я отложил симфонию и обратился к другим произведениям.

Летом 1945 года я вновь повстречал Вальтера Штера, бывшего коллегу по работе в Штагма, с которым меня связывали сердечные и дружеские отношения. В свое время я принимал участие и в его судьбе и старался ему помочь. В конце концов он, к счастью, незадолго перед казнью был освобожден из каторжной тюрьмы Советской Армией. Я знал стихотворения Штера и подумал, что он будет для меня хорошим сотрудником, понимающим мой замысел. Поэтому я предложил ему написать совместно со мной кантату, посвященную проблеме виновности. Он превосходно отвечал моим желаниям, но приблизительно в середине пьесы в интересах своего музыкального замысла я должен был предложить изменения и начал «рифмовать» сам. Кантата была закончена весной 1946 года. Она до сих пор не исполнялась, потому что до 1948 года я едва ли имел случай предложить ее, а также немного опасался, что на меня будут смотреть как на «конъюнктурщика». Для этого

дело представлялось мне слишком серьезным, и я счел более приличным воздержаться.

Но работа над этой пьесой имела последствия, поразившие меня самого. С целью создания текстов для своих собственных сочинений я начал писать стихи, чего не делал перед этим никогда в своей жизни. Это увлекло меня так сильно, что до осени 1950 года я написал около пятидесяти стихотворений и, кроме того, план большой, на целый вечер, оратории. Целый ряд стихотворений я положил на музыку. Это исключительно тексты, посвященные современным событиям. Первое стихотворение называлось «Восемнадцать дней», в основу его легли впечатления военных дней. Пять из этих песен — «Проклятье», «Тиргартен», «Дерево», «Ночной стук», «Мир» — появились позднее в Среднегерманском издательстве. Наконец, я работал над ораторией. Текст был у меня готов в мае 1947 года, партитура лишь два года спустя. Я назвал ее «Меморандум». Первая часть охватывает период до 1914 года, вторая — Веймарский период, третья — нацистское время, четвертая, я бы сказал, является выводом из прошлого — обетом нового гуманизма. После этого я написал текст и музыку еще нескольких кантат.

Осенью 1947 года я был приглашен в РИАС¹. Радиостанция намеревалась исполнять произведения берлинских композиторов, и меня попросили предоставить в ее распоряжение свои сочинения. Я охотно принял предложение, и понимание, которое я встретил в отношении своего замысла, побудило меня взяться за целый ряд новых работ. Четыре кантаты я объединил под названием «После войны». Потом я написал лишь одну очень веселую вещь: «Неправдоподобная история о черной лошади». И на этом моя поэтическая деятельность окончилась. С тех пор я еще несколько раз пытался написать текст, но это больше не получается. По-видимому, я обратился к поэзии, потому что сердце было полно, и когда я высказал все, что имел, я не смог сказать ничего больше.

¹ РИАС — сокращенное название радиостанции американского сектора Берлина. — *Прим. перев.*

Между песнями, кантатами и «Меморандумом» я писал инструментальную музыку. За пять лет, с 1945 до 1950 года, я сочинил почти столько же, сколько за всю свою предыдущую жизнь, а за девять лет до сегодняшнего дня — гораздо больше. Мне не приходится останавливаться ни на чем в отдельности, кроме седьмой симфонии, которую я написал летом 1949 года. Я послал ей краткий эпиграф: «Освобождены и побеждены». Симфония явилась последним сведением счетов с тем, что я пережил в связи с войной. Как за многие годы до этого третья симфония послужила расчетом с предшествовавшим временем, так седьмая симфония помогла мне избавиться от гнета военных лет. Меня не удивляет, что я оказался способен к этому лишь через четыре года после окончания войны, ибо уяснение и осознание совершается во мне очень медленно. Это освобождение дало мне также силы закончить весной 1953 года шестую симфонию. Я подумал, что через восемь лет после того, как я ее начал, я сумею придать материалу отточенную форму. Таким образом, я написал партитуру в третий раз и услышал ее впервые в день своего шестидесятипятилетия в исполнении Государственного симфонического оркестра Готы под управлением Фрица Мюллера; я посвятил ее оркестру и его дирижеру.

О других сочинениях от ор. 44 до ор. 91 мне хотелось бы сделать только несколько общих замечаний. По большей части они возникли по инициативе, шедшей извне. Мильцкот, Лангнер, Гоннерман, Михайлов, Айсбреннер — вот имена коллег и друзей, которые сделали мне специальные предложения. Пьески для двух скрипок я написал потому, что автор одной «Школы для скрипки» попросил меня принять в ней участие, музыку для праздника на предприятии потому, что меня сердило, что на таких праздниках исполняется большей частью только старая музыка, развлекательную музыку «Воскресный концерт», романсы, полонез Забеков, танго и прочее — потому, что хотел внести свой вклад в создание нового в этой области. Я сочинил также музыку для молодежи, в том числе пьесы для флажолета и фортепьяно и пьесы для любительского оркестра. Таким образом,

большинство моих произведений было обязано своим возникновением какому-либо практическому поводу. Также и другие работы, как, например, музыка к юбилею Баха или восьмая симфония («Поездка в отпуск»), имеют тесную связь с реальными событиями. Наряду с этим я инструментовал написанную в 1924 году фантазию, являющуюся, собственно гсворя, скрытым оркестровым произведением. В 1946 году я внес поправки в четвертую симфонию. Три моих последних работы — симфонические вариации, шестой струнный квартет и оркестровая баллада — должны были помочь мне в решении вопроса, который все еще кажется мне наиболее трудным. Проблемы «для кого» я пишу с 1945 года для меня больше не существует,— в отличие от не решенной до сих пор проблемы музыкального языка.

У меня нет никакого желания отказываться от каких-либо возможностей языковой техники, если они необходимы для более ясного выражения содержания. Но у меня нет также никакого желания идти на компромисс в отношении содержания и в интересах большей доступности упрощать сложную мысль. Что существует трудный и сложный ход мысли, должно быть понятно, вероятно, каждому, кто в состоянии читать трудную книгу. Я думаю, наши писатели с негодованием отвергли бы требование писать только легкодоступные книги. Итак, для меня остается проблемой сказать что-то сложное, выразив его так однозначно и точно, чтобы оно стало понятным не благодаря упрощению, а благодаря точности выражения. В вариациях и в оркестровой балладе я сознательно ограничил себя в отношении содержания, чтобы обеспечить себе по возможности правильное решение задачи.

Не могу отрицать, что для самого меня мои сочинения 1945—1949 годов означали преимущественно просветление, исповедь или облегчение. Я говорю «преимущественно», потому что эти моменты получают выражение также в любом другом произведении. Я сознаюсь, что лишь после 1949 года обрел новую свободу, новое мужество. Быть может, это связано с возрастом, но, быть может, также и с тем, что мне вообще стал яснее смысл музицирования. Ибо благодаря тому, что меня привлекли к сотрудничеству

ству в различных областях, мой горизонт значительно расширился. И когда я ставлю новые впечатления в связь с тем, что пережил десятилетия назад, я вижу такое обилие возможностей для будущего, что желаю себе удвоенной работоспособности. Я смогу, однако, осуществить только часть, и то лишь в том случае, если буду работать с подъемом, который чувствую сейчас, и говорить так, будь то в музыке или в поэзии, как умею (Шенберг был прав!). Это, пожалуй, и есть новое мужество.

Моя деятельность возобновилась с того, что летом 1946 года многие коллеги упросили меня принять участие в воссоздании союза композиторов. Поскольку имперская музыкальная палата в 1945 году была распущена, коллеги не имели больше организации, через которую они могли бы помогать друг другу. Проживающие в Берлине композиторы обратились поэтому в магистрат и возбудили ходатайство о создании новой организации. Несмотря на то, что Берлинский магистрат пошел навстречу и д-р Бернер изъявил особую готовность помочь, выполнить желание композиторов было нелегко, так как основание самостоятельных объединений было еще запрещено. Коллеги оказались, таким образом, перед вопросом, следует ли пока подождать с основанием объединения или же примкнуть к политически признанной организации. В отношении этой второй возможности у меня были сомнения, потому что перед лицом раскола Германии и политических расхождений во мнениях среди немецких композиторов я не очень верил в длительный успех такого объединения, которое при всех заверениях насчет свободы мнений примкнуло бы к политической организации. Вследствие этого я единственный голосовал против решения об учреждении «Секции композиторов», которая стала частью Союза защиты немецких авторов, примкнувшего со своей стороны к ОСНП¹. Получилось так, как я предвидел; но поскольку меня очень скоро избрали первым председателем секции, то мне пришлось в порядке «демократической дисциплины» расхлебывать кашу, которую заварило большинство коллег. И я должен признаться, что после того,

¹ ОСНП — Объединение свободных немецких профсоюзов, созданное в Восточной Германии в 1946 году.— *Прим. перев.*

как улетучилось раздражение по поводу первых последствий неизбежного раскола и т. д., борьба доставила мне также немало радости.

После основания секции мы обратились ко всем немецким композиторам во всех землях и получили многочисленные дружественные и одобрительные ответы. Только мюнхенские коллеги держались очень сдержанно. Иозеф Хаас писал мне: «Не забывайте, что здесь теперь все, что исходит из Берлина, встречают с величайшим недоверием, поэтому едва ли можно рекомендовать общегерманскую организацию композиторов под берлинским руководством; мы должны выждать, время для этого еще не наступило». Я немного иронически ответил ему, что довольно хорошо могу представить себе его опасения, так как Гитлер ведь тоже был «берлинцем»! Однако мы были достаточно легковерны, чтобы предоставить мюнхенским коллегам время. Однажды меня посетил один мюнхенский коллега, который в принципе с полной симпатией относился к нашим усилиям. Он только высказал мнение, что между советской оккупационной зоной, включая Берлин, и остальной Германией имеется настолько большое, ощутимое абсолютно во всем различие, что он считает более правильным основание особой организации для Западной Германии. Обе организации могли бы поддерживать между собой дружеские связи, чтобы в определенный момент объединиться.

Постепенно выяснилось, что в Мюнхене претендовали на руководство общегерманской организацией; и не поставив нас по-товарищески в известность, в Мюнхене основали Союз германских композиторов, который выдвинул в своем уставе претензию на то, чтобы считаться «единственной» организацией немецких композиторов. Прошло немного времени, и в своей как устной, так и письменной пропаганде по всей Западной Германии он стал указывать на то, что не рекомендуется вступать в находящуюся под коммунистическим влиянием Секцию композиторов. Обоюдные усилия привели к тому, что оба союза остались примерно одинаково влиятельными, ибо очень многие живущие в Западной Германии коллеги сохранили нам верность. Но раскол был налицо — первый раскол в области музыки. И когда мы в 1950 году, не в послед-

ную очередь энергичными усилиями Арнольда Эбеля, попытались навести мост, то противоречия оказались уже настолько основательными и так были усилены новыми происшествиями, что и этот мост не удержался. Союз германских композиторов сохранил свое господство в Западной Германии, а Секция композиторов стала ненужной, когда был основан Союз немецких композиторов и музыковедов¹. В 1947 и 1948 годах Секция композиторов с помощью магистрата устраивала Берлинские музыкальные дни. Я упоминаю об этих двух фестивальных неделях, потому что они представляли первую попытку объединить композиторов на почве коллегиального обмена мнениями при исполнении их произведений. Успеха в смысле создания прочных новых связей они не имели. И я вновь приписываю это тому обстоятельству, что Берлин не подходил для роли города музыкального фестиваля, и нахожу все новые и новые подтверждения моему мнению в аналогичных случаях.

Зимой 1946/47 года довольно значительно возросло число концертов в Берлине. Это достаточно понятно, если принять во внимание, как долго берлинцы были лишены хороших концертов. Но два момента вызывают при этом особый интерес: наибольшее предпочтение оказывалось всем тем произведениям, которые не могли исполняться в нацистское время—будь то вещи по какой-либо причине нежелательных либо неизвестных композиторов, и затем—произведения из оккупировавших стран. Это дало возможность со многим познакомиться, многое сопоставить, но также и пересмотреть старые мнения. О том, что мы были счастливы снова услышать Мендельсона, Оффенбаха, незачем говорить, так же как и о том, что мы охотно знакомились вновь с красотами и безделушками из стран-победительниц.

Следует упомянуть, что большой процент немецких исполнителей из оппортунистических соображений предпочитал произведения «своей» оккупационной державы любому немецкому произведению, но, к сожалению, та-

¹ Союз немецких композиторов и музыковедов был создан в ГДР в 1950 году на базе профсоюза свободных профессий (№ 17) ОСНП. В 1952 году он выделился в самостоятельную организацию из состава Кultzурбунда.— *Прим. перев.*

кое поведение является слишком само собой разумеющимся для многих натур, чтобы этому приходилось удивляться. Интересной была новая встреча со многими старыми немецкими произведениями. Культурбунд¹ устраивал регулярные вечера камерной музыки, Штукеншмидт выступал с краткими, точными пояснениями к отдельным произведениям и умел составлять богатую и разнообразную программу из произведений всех наций. Очень скоро образовался открытый художественным интересам круг, но реакция на исполняемую музыку была совсем другой, чем прежде. Сначала были прежде всего благодарны за восстановление контакта «со всем миром», и эта позиция вызвала заведомо благоприятное отношение к большей части произведений. Потом стали критичнее, и когда дело дошло до этого, можно было констатировать значительную разницу и даже противоположность между приемом, который встретил, например, духовой квинтет Шенберга в 1948 году, по отношению к тому, что было двадцать пять лет назад. Безоговорочное признание превосходного исполнения не могло скрыть отчужденности, испытываемой всеми к самому произведению. И это не привело даже к серьезной дискуссии, так как немногие убежденные сторонники произведения казались людьми из другого мира по сравнению с большинством слушателей. Испытывали глубокое уважение и холодный интерес. Сознали, что здесь «что-то есть», но все же достаточно отчетливо выражали убеждение, что с этим квинтетом для духовых у нас нет больше ничего общего. Дело в том, что годы не прошли для людей бесследно:

С другой стороны, пьесы, которые двадцать пять лет назад считались трудными или заумными, стали сравнительно легко понятными. Мы снова почувствовали, какое значение имеет дистанция во времени, ибо ничто двадцать пять лет спустя не могло импонировать своей новизной. Многие выводы сделали мы для себя из этих концертов и услышали очень много прекрасного. Было очень жаль, что зимой 1948/49 года эти концерты прекрати-

¹ Культурбунд — Культурный союз демократического обновления Германии, организация прогрессивной немецкой интеллигенции, созданная в Берлине в июле 1945 года. В 1958 году переименован в Немецкий Культурбунд.— *Прим. перев.*

лись. Виною этому был раскол Берлина. Культурбунд был запрещен в Западном Берлине, и так как очень большая часть слушателей проживала в западных секторах, то публика все больше и больше распадалась. Западные сотрудники комиссии музыки Культурбунда также постепенно прекратили свою работу. Верно, что в первые годы эти концерты служили лишь поискам нового контакта с музыкальным миром, осведомив нас о том, чего мы были лишены или не знали. То, что зимой 1947/48 и еще больше 1948/49 годов они продемонстрировали многочисленные новые немецкие произведения, доказывает, что они не имели целью чего-то вроде реакционной попытки возобновить преодоленные эксперименты, а хотели служить новому развитию. Культурбунд должен был безусловно продолжать концерты, невзирая на то, что с тех пор, как друзья из Западного Берлина перестали посещать их, круг слушателей стал временно очень небольшим. Имелось достаточно произведений, которые следовало исполнить в интересах прогрессивного развития.

Следствием приостановки концертов явилось почти полное прекращение развития камерной музыки в демократическом секторе. В качестве мотивировки позиции Культурбунда можно было при случае услышать, что нельзя взять на себя ответственность за продолжение концертов, потому что в программах содержалось слишком много трудной для понимания и формалистической музыки. Это не было, конечно, сколько-нибудь обоснованной мотивировкой, поскольку при составлении программ на будущее можно было тщательно продумать, что стоит исполнять в интересах нового музыкального общества. Фактически просто недооценили значение камерной музыки, и в результате почти целых три года в демократическом секторе Берлина не было речи о ее развитии. Но, кроме того, приостановка концертов в связи с отсевом западногерманских коллег едва ли не санкционировала новый раскол в музыке, усиленный в дальнейшем благодаря основанию вновь германской секции МОНМ в Берлине.

Борис Блахер, Тиссен, Хёффер и некоторые другие коллеги уже в течение долгого времени вели со мной переговоры о воссоздании секции, и мы даже связались

с руководством МОНМ в Лондоне. Центральный комитет Общества корректно отвечал, что против вступления вновь германской секции едва ли можно что-либо возразить, но только немцы должны предварительно достичь единодушия относительно местонахождения и руководства секции, так как для каждой страны может быть признана лишь одна секция, и Германия независимо от оккупационных зон должна рассматриваться как целое. При обсуждении в узком кругу обнаружили расхождения, в связи с которыми я отказался от дальнейшего сотрудничества. Но другие коллеги продолжали заниматься планом, так что основание секции состоялось. Таким образом, в МОНМ опять существует германская секция, и она принимала уже участие во многих музыкальных фестивалях. Насколько я мог следить за ее работой, я должен констатировать, что она выступает в основном за музыку, которая была новой тридцать лет назад. Я думаю сегодня, что эта музыка как стиль или направление развития устарела. Этим я отнюдь не отвергаю всякое написанное ныне в этом стиле произведение. Но я придерживаюсь своего прежнего мнения, что музыка не может развиваться только в смысле своих скрытых, присутствующих ее стилю принципов — она является выражением общественного чувства, следовательно, в своем развитии она должна следовать за развитием общества и по возможности идти с ним в ногу. Я не нахожу, что в этом смысле новая германская секция выступает за новую музыку. Она держится за «модный стиль» Западной Германии и приверженные к нему круги. Вследствие этого ее работа не имеет точек соприкосновения с музыкальным развитием в ГДР.

По поводу первых Берлинских музыкальных дней 1947 года Секция композиторов созвала собрание и пригласила на него руководство Штагма. Штагма, несмотря на все трудности, продолжало свою работу. Даже если в дни взятия Берлина здесь не оказалось уже руководящих деятелей, то вскоре после этого нашлось большое число служащих, которые преданно и добросовестно продолжали свою работу. На это было получено разрешение союзников, и уже в 1947 году Штагма снова вело срав-

нительно широкую деятельность под контролем двух попечителей, один из которых был назначен советскими властями, а другой—тремя западными оккупационными державами. Учитывая экономическое значение работы Штагма, пренебрегли юридической трудностью, состоявшей в том, что Штагма работало как учреждение не существовавшего больше объединения. Поэтому попечители Штагма смогли на упомянутом собрании дать лишь заверения, что в будущем они установят тесный контакт с композиторами, но прямого влияния на ведение дел они еще не могли им гарантировать. Все же состоялись предварительные дебаты о перспективах развития, и в конце концов попечителями был назначен совет из композиторов, авторов текстов и издателей, имевший своей главной задачей разработать устав для нового общества.

После основания Союза германских композиторов переговоры чрезвычайно осложнились. Резко обозначились противоречия между требованиями представителей серьезной и развлекательной музыки, но также и разногласия между композиторами. Ловкая тактика тех, кто хотел, чтобы Штагма стало чисто коммерческим учреждением и руководствовалось интересами производства и сбыта пользующейся наибольшим спросом музыки, одержала верх над остальными, ожидавшими от Штагма деятельности в интересах музыкальной культуры. Были пущены в ход неприглядные методы, и дело дошло даже до вмешательства властей и до жалоб со стороны некоторых западных коллег на руководство Штагма, переименованного между тем свое название на прежнее название Гема. Власти ГДР не могли, в конце концов, поступить иначе, как провести между, так что дошло до раскола. Дело в том, что и в музыке, особенно развлекательной, имеются капиталистически мыслящие предприниматели. Они располагали перевесом сил и большинством и отказывались ограничить свою коммерцию в пользу культурных требований. Один заинтересованный в капиталистическом развитии автор текстов бросил мне на заседании совета дословно следующую реплику: «Вы все говорите о культуре, но деньги, деньги, деньги — вот что главное».

Правительственным постановлением 5 апреля 1951 году было основано БОИ (Бюро по охране исполнитель-

ских прав в области музыки). Учитывая мой опыт, меня пригласили на должность председателя кураториума (попечительного света), так что я с самого начала мог досконально следить за развитием БОИ. Мне нет надобности описывать его здесь, поскольку я рассказывал об этом в другом месте. Но ниже я остановлюсь на том, каким важным звеном в поощрении музыкальной культуры в ГДР стало БОИ.

Осенью 1947 года я встретил Гельмута Коха. Он справился о моем творчестве и жизни и некоторое время спустя привлек меня к сотрудничеству в Берлинском радио. Он был первым, давшим мне возможность снова что-то заработать, и я обязан ему появлением новой веры в себя, без которой улучшение моего душевного состояния шло бы гораздо медленнее. Со своей стороны этому способствовали также уже упомянутые заказы РИАС, и оба эти фактора опять связали меня с радио. Когда затем весной 1948 года Петер Хухель привлек меня к постоянному сотрудничеству в Берлинском радио, мой старый интерес проснулся вновь. Я встретил также друзей и коллег, например, на Берлинском радио все еще работал Генрих Буркард, бывший попечитель Донауэшингенских фестивалей камерной музыки. Так как я стоял в стороне от развития радио в течение пятнадцати лет, то был совершенно ошеломлен произошедшими изменениями. Я не могу позволить себе судить о значении организационной перестройки. Но работа над передачами и программами принесла мне большие разочарования.

Когда в начале 1933 года оборвались мои связи с радио, магнитофонных лент еще не существовало, пластинки применялись лишь от случая к случаю в развлекательной музыке, все важные и ценные передачи были непосредственными — исполнители играли перед микрофоном. Изобретение магнитофонных лент имело большое экономическое значение для всех исполнителей. Как в первые годы своего развития радио обеспечило существование очень многих исполнителей, так оно частично снова подорвало его, когда запись программы на магнитофонную ленту сделала возможным многократное повторение одного и того же исполнения. Сокращение числа

музыкантов благодаря войне сделало эту новую переменную, может быть, не такой ощутимой. Но она является все же достаточно знаменательной и имеет следствием постановку целого ряда новых вопросов в области авторского права, а именно, требование прав для исполнителей. Эта проблема вплоть до сегодняшнего дня законодательно и юридически еще не разрешена. Найдены лишь практические паллиативные решения, о целесообразности которых во многих отношениях можно спорить. Но что меня особенно задело при первом же ознакомлении с современным радио, это изменения в отношении планирования программ. До изобретения магнитофонных лент программы, естественно, должны были составляться на длительный срок. Следствием этого, по крайней мере в большинстве случаев, произвольно являлось очень тщательное продумывание программ вообще, то есть целей и намерений, возможностей и ограничений передач в течение долгого времени.

Раньше этого нельзя было сделать так легко, как теперь, когда из архива можно извлечь любые ленты для составления желаемой программы, и я все же удивлялся той беззаботности, с которой работают ныне сравнительно с прошлым. Фактически наличие хорошего архива звукозаписи — а радио располагает им — дает составителям программ гораздо больше возможностей вести культурную работу на высоком уровне. Но облегчение работы, как мне казалось, не повысило сознания ответственности. Эта критика относится отнюдь не к отдельным сотрудникам, а к общему положению радио в 1948 году. Как особенно значительный недостаток я воспринимал отсутствие художественного интенданта, существовавшего до 1933 года. Позиция сотрудников не была единой. Некоторые стремились к хорошему уровню, другие считали нужным руководствоваться мнениями слушателей, насколько они были известны из их писем, а иные составляли свою программу, исходя из неведомых точек зрения. Потребности быстрого восстановления имели своим следствием то, что некоторые составители программ развлекательной музыки вообще не были музыкантами. Руководствуясь рутинной или советами руководителей секторов, они составляли свои программы так, чтобы было заполнено нужное число минут. Не

практиковалось даже критического прослушивания передач. Осенью 1948 года я принял на себя руководство лекторатом¹ по отделу музыки и поныне выполняю еще эту работу так же охотно, как тогда. Хотя я не хочу даже в частностях давать здесь критическую оценку работы моих коллег, мне все же хотелось бы коснуться нескольких принципиальных вопросов.

Прогресс техники и постоянно повышающиеся художественные требования имеют следствием то, что безупречным в акустическом и художественном отношении звуковым пленкам придается большая ценность. Я полагаю, что большинство специалистов и музыкантов предпочитает сегодня хорошую магнитофонную ленту любой прямой передаче, потому что эта последняя всегда подвержена известным случайностям и сопровождается также не относящимися к музыке побочными шумами (кашель слушателей и прочее). Я не могу всецело разделять эту точку зрения. Если произведение один раз записано на пленку, то слушатель при каждом повторении получит совершенно то же самое исполнение, следовательно, то же самое впечатление. Если интерпретация на самом деле очень убедительна, тогда это может сойти, но в очень многих случаях слушатель будет заинтересован в том, чтобы познакомиться с различной трактовкой, и поэтому радио должно было бы перейти к изготовлению различных записей наиболее значительных произведений. Фактически с некоторыми произведениями дело так именно и обстоит. Но это совершенно невозможно сделать со всеми произведениями, и таким образом консервация вырождается в нивелировку.

Это оказывает скверное действие, когда единственная имеющаяся пленка обнаруживает ложную интерпретацию. Я знаю достаточно случаев, когда современные композиторы колеблются, следует ли им просить радио о ликвидации пленки или удовольствоваться повторением неудовлетворительного исполнения, потому что шансов на новую запись еще не имеется. Немаловажным кажется

¹ Лекторат — научный отдел в крупных немецких издательствах и на радио, дающий оценку и указания по доработке поступающих произведений. — *Прим. перев.*

мне также то, что при игре для записи на пленку исполнители находятся в ином расположении духа, нежели при выступлении перед публикой. Я вновь и вновь наблюдал, что сосредоточение на безупречной игре перед микрофоном представляет нечто совершенно другое, чем желание передать слушателям интенсивное впечатление. Но важнейшей из причин, по которым я не отдаю магнитофонной ленте исключительного преимущества, является то, что именно небольшие побочные шумы, сопутствующие прямой передаче, — движение публики, аплодисменты, — сообщают ощущение непосредственного присутствия в зале, которое кажется мне необычайно важным. Радио обладает возможностью выйти далеко за пределы чисто информационных функций, оно может сделать слушателя участником передачи, и ему не следует отказываться от этого. Конечно, все равно, будет ли концерт в своей совокупности «скроен», как говорят специалисты, и передача последует позднее, или же передача действительно ведется прямо из концертного зала, — эта техническая перестановка не обуславливает никакого различия. Но различие между передачей одного произведения и передачей концерта, то есть общественного события, должно приниматься во внимание, и от случая к случаю следует предпочитать то или другое.

Очень важным представляется мне вопрос о принципах составления программы. Нет сомнения в том, что радио в ГДР передает отличные концерты серьезной музыки, и притом, насколько мне известно, чаще, чем большинство других немецких радиостанций. Но как в самом концертном зале, так и при радиоконцертах нужно очень тщательно продумать, что является более правильным в интересах слушателей: передавать единые или смешанные по стилю программы. Я считаю ошибочным, например, составлять целую программу только из произведений Моцарта, даже соседство близко родственных по стилю произведений различных композиторов кажется мне опасным. Слушатели, сидящие перед громкоговорителем, по большей части далеко не так сосредоточены, как в концертном зале, они гораздо быстрее утомляются и нуждаются в разнообразии. Нет надобности заходить так далеко, как это пытались делать раньше, — передавать про-

изведения серьезной музыки лишь в отдельных случаях; но чередование нужно устроить, тогда будет то преимущество, что слушатели охотнее станут внимать также новым или редко исполняемым произведениям. Полуторачасовая программа, заполненная исключительно современными произведениями, может вызвать у слушателей прямо отрицательное отношение к себе — не потому, что всякая современная музыка плоха, а потому, что требование так долго сосредоточиваться, слушая радио, на одном новом является чрезмерным.

Наконец, я хотел бы еще кратко остановиться на уровне содержания программ. Нет другого института, который оказывал бы столь сильное влияние на формирование вкусов масс. Радио могло бы, следовательно, мало-помалу, не выступая, конечно, с поучениями, воспитывать в массах все лучший вкус. Правда, при этом ему придется выдержать известную борьбу с частью слушателей, ибо массы именно в музыке любят настаивать на том, что они однажды усвоили, и диву даешься, как многие чуть ли не десятилетиями привязаны к нескольким излюбленным мелодиям и довольствуются этим. Я тоже люблю вальсы Йоганна Штрауса, даже очень, но частые повторения некоторых вальсов в целых концертах Йоганна Штрауса и, кроме того, еще и в смешанных программах приучает массы неизменно получать удовольствие только от этой музыки. Поощрение инертности музыкального восприятия усиливает отрицательное отношение к новому.

Я мог бы очень много писать о принципиальных вопросах радио. Но я полагаю, приведенных примеров достаточно, чтобы показать, какое высокое культурно-воспитательное значение имеет радио как раз сегодня. Если музыка является выражением общественного чувства, то она в свою очередь способствует его развитию. Исполнение обывательской музыки доставит удовольствие обывателю и укрепит его в его вкусах. Исполнение подряд разнообразных произведений будет побуждать слушателя к сравнениям, и частое исполнение хорошей музыки как раз в простых программах будет стимулировать рост его понимания и уровня в целом. Поэтому я требую, чтобы радио с помощью хорошего уровня вкуса (своих пе-

редач] вело значительную и добротную культурную пропаганду.

Ежегодно с 1948 до 1952 года я читал курс о музыкальных передачах по радио. Я стремился опереться на работы, которые проводились до 1933 года при Высшей школе музыки и почти при всех радиостанциях. При этом я сделал небезынтересные наблюдения. Многие проблемы, казавшиеся до 1933 года важными, вследствие прогресса техники перестали существовать. К вопросам акустического характера интерес моих в общем весьма любознательных слушателей был далеко не столь велик, как прежде. Я сказал бы, что вследствие переживаний последних двадцати лет музыкальное восприятие у молодежи огрубело. Употребляя сравнение, я склонен думать, что хорошая репродукция означает для них почти то же, что и оригинал. Также и совершенно своеобразная специфика радио едва вызывает интерес. Однажды я говорил о ходе мыслей, который привел к сочинению «Полета Линдберга», и встретил поразительно мало понимания того, что радиопередача может предъявлять требования к фантазии слушателя. Собственно, мотивов отрицательного отношения я не узнал, выражали только изумление. Серьезные музыканты, в том числе и принадлежащие к старшему поколению, из которых состояла моя аудитория, почти все склонялись к тому, чтобы видеть в радио лишь передающий инструмент; то, что он обладает собственными возможностями, хотя и признавалось после дискуссии, но по большей части опять забывалось.

Поскольку не существовало возможности провести совместно с радиостанцией практические эксперименты, из этих курсов в противоположность тому, что было раньше, не вышло никаких практически применимых работ, тем более, что в них принимали участие лишь немногие композиторы. Хотя композиторы стремятся получать заказы от радио, однако по непостижимым причинам они противятся тому, чтобы изучить требования к пригодной для радио музыке. Так далеко, следовательно, мы все еще не ушли. Но так как я и поныне, как тридцать лет назад, продолжаю верить в радио как в фактор культуры, — я ведь оптимист, — то я сожалею о шаге назад по сравне-

нию с прежним временем, сделанным благодаря тому, что радио в далеко идущей мере поступилось своим специфическим характером. Но я думаю, для него настало время снова стать самим собой.

При всех этих размышлениях я никоим образом не упускаю из виду — повторяю это, — сколько полноценной музыки передает радио в отчасти даже превосходных программах. И, несмотря на это, я должен поставить еще один вопрос: служит ли интересам музыки то изобилие хорошего и менее хорошего, незначительного и даже безвкусного, которое несет с собой радио. И это приводит меня к критике радио в целом.

Я с разочарованием вижу, как малоразумно используют великолепное изобретение. Ежедневно почти по четырнадцать часов каждая радиостанция передает музыку и притом все подряд, как попало. Кто обладает некоторой самодисциплиной и постарается, тот сделает выбор и выхватит из многообразия музыки и пения всех радиостанций нечто, доставляющее ему удовольствие или интересующее его. Выбирающий слушатель даже заслуживает похвалы, если видит и имеет в радио ценное техническое устройство. Но тот, кто отдает себя на милость одной радиостанции, оказывается в вихре звуков, который завладевает им и большей частью мешает ему углубиться в собственные чувства или мысли. Как много может означать тихий утренний или вечерний час! До изобретения радио он был доступен каждому, ныне громкоговоритель мешает всем насладиться им, пожалуй, даже громкоговоритель соседа лишает нас этого часа. В общем и целом мы должны будем примириться с этим; но разве не могло бы радио, сознавая ситуацию, значительно улучшить свой вклад в режим дня людей? Я нахожу, что уже масса передаваемой им музыки не соответствует характеру нашей жизни. Она настолько пресыщает слушателя, что концертные залы пустуют, и уводит интересы людей в сторону от многих важных злободневных вопросов и событий. Ибо разве музыка занимает сегодня в повседневной жизни то положение, которое предоставляет ей в своей ежедневной программе радио? Радио должно было бы передавать гораздо меньше музыки, прежде всего гораздо меньше ничего не говорящей музыки. Я выставляю

это требование, потому что ожидаю от его выполнения повышения вкуса и уровня музыкальной культуры вообще. Но пусть это замечание послужит предостережением также для телевидения. Конечно, его положение легче, ибо трудно ужинать в свое удовольствие в соседней комнате, когда видишь игру музыкантов, что является совершенно обычным при передаче бетховенской симфонии. Телевизор требует большего, чем громкоговоритель, и это могло бы служить гарантией уровня программы, тем более что и чередование картин больше воздействует на интеллект, чем музыка. Ведь наш интеллект сегодня гораздо критичнее, чем наше музыкальное восприятие, — и почти настолько же часто образован, насколько неразвито или испорчено восприятие хорошей музыки. Но опасность содействовать опошлению, отчуждению от собственной жизни существует также и для телевидения. И я столь настоятельно указываю на нее, так как считаю возможным, что, принимая во внимание положение нашего бодрствующего интеллекта, кино и телевидение легче могли бы подняться до полноценного творчества. Музыкальное радиовещание тяжело страдает под гнетом ничего не говорящего развлекаательства, так как кажется, что такого рода «шумовая кулиса» сделалась необходимой.

В 1948 году, после валютного раскола¹, в беседах с коллегами постепенно все чаще можно было услышать слова: «У нас...», под чем подразумевалось у нас в Западном Берлине или у нас в демократическом секторе. «У нас в Западном Берлине» имелся Филармонический оркестр, «у нас в Восточном Берлине» — Государственная опера. Каждый сектор располапал кое-чем своим, но Восточный Берлин был все же в большом убытке, и главным образом потому, что преобладающая часть хороших музыкантов проживала в Западном Берлине и частная музыкальная жизнь разворачивалась главным образом на Западе. Даже Берлинское радио находилось в Шарлоттенбурге, его концерты и его повседневные связи с внеш-

¹ Имеется в виду сепаратная денежная реформа, проведенная в 1948 году в Западном Берлине и западных зонах и способствовавшая расколу Германии.— *Прим. перев.*

ним миром играли свою роль. Вероятно, раскол Берлина не почувствовали бы так скоро как глубокое расчленение города, если бы он не явился во многих отношениях закреплением существующего положения. В первом десятилетии нашего века город поразительно быстро разрастался на Запад, воздвигались большие новые жилые кварталы, и началось всеобщее переселение туда состоятельных жителей восточной части. Я вспоминаю, как мой отец, решивший остаться жить в своем торговом доме, жаловался на то, что в нашем районе, кроме него, из его знакомых остался на жительстве чуть ли не один только старый домашний врач. На Запад переехали люди «тонкие и знавшие себе цену», на Востоке находились фабрики и жило бедное население. Конечно, это следует понимать лишь *cum grano salis*¹. Я сам принадлежу к небольшому числу коренных жителей, сохранивших верность своей родине: сейчас я опять живу там же, где родился, на Гальгенберг, «висельной горе», где свыше двухсот лет назад стояла берлинская виселица, — вот почему у меня такие хорошие отношения с населением Севера и Востока и даже с «висельниками»².

Раскол города на «утонченную» и «обычную» часть совершился и углублялся из десятилетия в десятилетие. Случай захотел, чтобы старые границы между Востоком и Западом довольно точно совпали с секторальными границами, которые существуют сегодня между демократическим и западным секторами. И в тех немногих районах, где они не совпадают, как, например, в Веддинге, там «что-то не то!» Многочисленные художественные колонии образовались уже до 1914 года, но преимущественно на Западе, и так преобладающая часть музыкальной жизни и музыкантов обосновалась при расколе Берлина на «утонченном Западе». Но без музыкантов и многих учреждений и институтов трудно было поддерживать музыкальную жизнь. Достаточно вспомнить, какое значение имело то, что Высшая школа музыки осталась в Шарлоттенбурге. Конечно, мы, коллеги, сохранили старые связи и никак не могли думать, что раскол вызовет расхожде-

¹ В ограниченном смысле (лат.).— *Прим. перев.*

² Трудно переводимая игра слов.— *Прим. перев.*

ния между нами или в нашей работе. Но мало-помалу политические противоречия обострились, так что демократический Берлин не мог уже поступить иначе, как создать собственные институты, если он не хотел отказаться от музыкальной жизни вообще.

Прежде всего мне бросилось в глаза, как уменьшился интерес моих западных коллег к культурным аспектам социалистического развития. Этот интерес был чрезвычайно сильным в предшествующие годы, и я вспоминаю иные дискуссии в клубе Культурбунда, где вопросы культурного развития подвергались многостороннему обсуждению. После раскола встречи коллег с Востока и Запада стали происходить все реже. Большинство жило на Западе; средства к существованию добывало оно себе преимущественно в западных секторах. Они читали западную прессу, и со временем стало неудобно, если не рискованно для их собственной работы поддерживать связи с Востоком. Так получилось, что «у нас на Западе» продолжали идти привычным путем, с помощью живших там превосходных музыкантов могли добиваться выдающихся успехов и под видом новой музыки по-прежнему культивировали старые, основанные тридцать лет назад или происходящие от них направления.

В то же время «у нас на Востоке» были вынуждены положиться на самих себя. Учредили Академию искусств, создали Высшую музыкальную школу, консерватории и музыкальные школы, и отдали себе отчет в развитии, которое хотели поддержать, и в принципах, из которых следовало исходить при создании новой музыкальной культуры и прежде всего новой музыкальной публики. Я охарактеризовал это развитие с намерением заявить, что наряду с тяжелыми последствиями, которые имел раскол Берлина для демократического сектора, одновременно была создана возможность идти собственным, более целеустремленным и чистым путем. Мне достаточно указать лишь на пример БОИ. Покуда Гема оставалось единственным для всей Германии обществом исполнительского права, было невозможно вести в нем прогрессивную работу, которую БОИ сделало своим принципом. И так было во всей музыкальной жизни. Объединенное развитие было невозможным, потому что у части коллег от-

существовала готовность к этому. Предрассудки не могут продвинуть нас вперед, но это может, пожалуй, сделать оценка взаимных достижений — эти слова, воспроизводимые мной по смыслу, принадлежат Вагнеру-Регени. Самостоятельная, независимая работа приводит к результатам, которые мы можем продемонстрировать и которые являются, пожалуй, более убедительными, чем теоретические аргументы в дискуссии.

Однако я не могу констатировать раскола немецкой музыки в стилистическом отношении. Это утверждение нуждается в разъяснении. Я говорю не о требованиях, а о том, что действительно существует. Само собой разумеется, требования в ГДР отличаются от требований в Западной Германии. В ГДР правительством, СЕПГ, Союзом композиторов, Немецкой академией искусств и другими инстанциями выдвигаются обсужденные и подлежащие обсуждению принципы, касающиеся того, как искусство наилучшим образом может развиваться в соответствии с жизнью и с социалистическим обществом. При этом отдают себе ясный отчет в том, что максимы являются не догмами, а требованиями, которые должны доказать свою обоснованность и свою правильность на практике. Таковы те мнимые диктаты или приказы, о которых говорят противники. Неудивительно, что эти дискуссии происходят в центральных инстанциях, ибо сущность инициативы состоит в том, чтобы указывать пути. На Западе также выдвигаются требования, но они исходят от частных кругов, а те отчасти довольно нетерпимы. Так, например, мне известны три случая, когда западная радиостанция сообщала композитору, что присланные им произведения должны сперва подвергнуться проверке в отношении того, отвечают ли они вкусам радицентра, то есть его руководителя.

Громогласно поднимаемые на Западе требования нельзя по справедливости сравнить с требованиями на Востоке также постольку, поскольку западные требования носят преимущественно характер воинствующей пропаганды за отдельные, нередко стремящиеся стать модными, направления, тогда как восточные направлены на образование мирного общего развития. Но я хочу сказать не о

требованиях и не о больших стилевых различиях, пролегающих между работами отдельных композиторов. Число стилистических направлений, в которых пишется музыка, едва ли не превышает сегодня количество, имевшееся двадцать пять лет назад. Имеются композиторы, которые тесно примыкают к стилю барокко; во всевозможных произведениях сочиняются еще фуги и пассакалии. Сравнительно реже, я нахожу прямую связь с классикой Моцарта и Бетховена, но довольно часто — с поздней классикой и ранней романтикой, то есть, скажем, с Шубертом и Мендельсоном. Близость стилю Вагнера, какая имела место у Шиллинкса и Клозе, я едва ли могу еще констатировать, напротив, Штраус, Брамс, Регер оказали влияние на очень многих композиторов, часто одновременно и неблагоприятно, так что понятна насмешливая характеристика многих сочинений как штраусо-брамсокислых-регеровоксиллов. От случая к случаю появляются сочинения, в которых заметна приверженность автора к Дебюсси и другим импрессионистам, чаще сказывается почитание Брукнера. Наконец, встречаются продолжатели заложенной в Донауэшингене новой, линейной полифонии, приверженцы двенадцатитоновой теории, венгерской или славянской ритмики, манеры Стравинского и многие другие.

Все эти стилистические направления можно обнаружить в произведениях как Западной, так и Восточной Германии в бесчисленных градациях и комбинациях. Кроме того, на Востоке и на Западе имеются произведения, заведомо тяготеющие к интонации народной песни, и, наконец, мне бросаются в глаза произведения, по которым явно можно заметить, что композитор придает мало значения тематике в старом смысле, стремясь найти индивидуальный стиль, связанный со способом применения звукового материала, желая, например, не из характера темы, а лишь из характерной моторики с помощью чисто динамического развития создать формы, которые в своей совокупности что-то выражают. Эти пьесы очень часто лишены голосовой выразительности, тогда как другие произведения, наоборот, стремятся к ней одновременно и в связи с ясностью инструментовки, говоря, таким образом, на языке полифонической мелодики. Все это — индивиду-

альные различия, но пишут на этих различных «диалектах» во всей Германии независимо от зон.

Можно было бы прийти к выводу, что наша находящаяся в состоянии раскола культура не обладает собственным стилем, что для нее гораздо более характерно многократное индивидуально-произвольное использование исторически данных выразительных возможностей. В противоположность первому десятилетию этого века дело обстоит именно так. И несмотря на это, в большей части сочинений я усматриваю родственные моменты, которые позволяют мне узнать произведение, созданное в наше время. Исключение составляют, пожалуй, лишь те произведения, которые примыкают к поздней классике или ранней романтике, и далее те коллеги старшего поколения, которые остались верны стилю рубежа XIX и XX веков. Во всех прочих произведениях, по меньшей мере в ритмическом и звуковом отношении, а у более сильных индивидуальностей также и в мелодии и в форме, имеются элементы, которые могут происходить только из современности.

Необыкновенно трудно сказать что-то о вещах, от которых нас не отделяет даже минимальная дистанция, и я позволю себе выразить свое мнение лишь потому, что обилие сочинений, которые я просматриваю в качестве лектора¹ радиовещания, дает мне довольно широкий кругозор. Для меня нет сомнения в том, что различие языковых диалектов и техники, точно так же как и единство моментов, воспринимаемых мною как современные, одинаково распространено по всей Германии. У нас на Востоке есть коллеги, чье стремление к выразительности требует от них самых смелых или даже жестких звуковых сочетаний, так же как и другие, чье стремление состоит в том, чтобы говорить непринужденно и гладко в звуковом отношении. То же самое относится и к Западу. Следовательно, нельзя было бы утверждать, что на Западе сочиняют атональную, а на Востоке тональную музыку, — я говорю это поистине лишь для того, чтобы меня поняли! В немецком музыкальном, точно так же как и в немецком разго-

¹ Лектор — руководитель лектората, редакционного отдела. См. примечание на стр. 287.— *Прим. перев.*

ворном языке, существуют единые, обусловленные временем элементы, что следует отличать от национальной или фольклорной интонации, на которой я не останавливаюсь, потому что она не является моментом развития.

Элементы, о которых я здесь говорю, одинаковы или, по меньшей мере, единообразны в отдельных, различающихся между собой направлениях или диалектах. Они ассимилированы всеми диалектами, откуда бы они ни происходили, потому что они отвечают чувству времени; поэтому их должен принять каждый диалект, который не хочет, чтобы от него отказались, как от отжившего. В этих элементах я усматриваю исходные пункты формообразующего общественного влияния на искусство и считаю их решающими для формирования стиля. Но тем самым я нахожу также подтверждение своему выраженному в различной форме мнению, которое я сформулировал уже двадцать пять лет назад о том, что решающим источником развития музыки является не сама музыка, не догмы направлений, диалекты школ или композиторская техника,— лишь общественное развитие может быть тем, что создает новый музыкальный стиль из уже имеющихся сегодня в наличии элементов. Решающим будет при этом, пожалуй, что и как много будет означать музыка для людей, и для каких именно людей!

Я того мнения, что трудящемуся совершенно безразлично, на каком языке разговаривает с ним композитор, если только он умеет говорить с ним. Трудящийся свободнее от предрассудков, чем музыкальный теоретик. Он судит стихийно, исходя из своего впечатления, и выносит приговор музыке и звучанию на основе того, что они ему дают и как они его увлекают. Поскольку он является современным человеком, он почувствует, присутствуют ли в музыке элементы современности. И действительно, я знаю случаи, когда эта точка зрения выражается весьма отчетливо: именно, когда простой любитель музыки сучал, слушая классический шедевр, в то время как ему была близка далеко не столь высоко стоящая современная музыка. Дело в том, что для понимания созданного в прошлом произведения нужна не только необходимая музыкальность, но и минимум способности перенестись в соответствующую историческую эпоху, что излишне для

современной музыки, если музыка действительно является продуктом современности, а слушатель — современным человеком.

Ошибочно предполагать, что простая, прекрасная мелодия прошлого и так должна говорить чувству современного человека, — ведь сегодняшние чувства отличаются от чувств прошлого. Пусть меня правильно поймут: я говорю об элементах стиля и их переживании, что следует отграничивать от «понимания». Нередко можно услышать суждения вроде того, что пусть я понимаю в музыке не много, но пьеса мне понравилась, хотя я и не мог бы сказать, почему, — и эти суждения характерны для отношения к музыке как раз простого слушателя; он воспринимает сегодняшнее в современном произведении как нечто конкретное, даже если он не в состоянии критически оценить произведение. Напротив, «вневременная» красота мелодии прошлого представляет абстрактную эстетическую ценность, что не имеет ничего общего с тем, что ее содержание может быть легче понято.

Я остановился на этих рассуждениях, потому что думаю, что прекрасная, не слишком трудная для восприятия музыка прошлого пробуждает понимание музыки иного, более абстрактного рода, чем современная музыка. Участие слушателей, которые тяготеют к конкретным сегодняшним элементам в современной музыке, пробудить безусловно необходимо; ибо поскольку сознательно относящийся к современности (!) живущий композитор должен чувствовать так же, то эти элементы представляют решающую связь между слушающими и создающими музыку. И безусловно следует обращать внимание на то, чтобы слушатели и композиторы могли совершенно свободно достигать здесь понимания, ибо это понимание означает истинный прогресс. Поэтому я выступаю также против того, чтобы какие-либо языковые выразительные возможности музыки отвергались из-за предрассудков.

Именно в том случае, если хотят прийти к действительно реалистической, идейно содержательной музыке легкого или сложного характера, должны предоставить ей пользоваться любыми художественно соразмерными, однозначными в своем воздействии на слушателя средствами. Контрасты выразительности должны быть сохранены с

тем, чтобы композитор мог передать на современном едином немецком музыкальном языке нежное нежно, праздничное празднично и потрясающее потрясающе. Только так мы придем к подлинно реалистическому стилю, который может выразить всю широту человеческих чувств. По моему мнению, мы находимся в том пункте развития, где мы должны принимать во внимание обусловленные временем элементы музыки и отдавать им преимущество.

Первым примечательным случаем государственного вмешательства в музыку, который я пережил, было, пожалуй, введение установлений в области частного преподавания музыки в начале 30-х годов. Быть может, можно назвать государственным вмешательством также учреждение Имперского общества радио и связанные с этим распоряжения, так как благодаря этому частно-предпринимательские радиостанции были запрещены. Впрочем, деятельность властей распространялась не на инициативу, а на контроль, субсидии, требования вкуса и так далее.

Нацисты, напротив, вмешались весьма энергично. И подчинение всей музыкальной жизни министерству пропаганды в соединении с бесцеремонным проведением им своих «культурных» установок причинило нашей музыке тяжкий ущерб. Вкус масс был основательно испорчен. Серьезное искусство опоштелось, и спекуляция лишенной значения или малоценной развлекательной и танцевальной музыкой достигла неожиданного расцвета. В этой общей оценке ничто не меняет то обстоятельство, что отдельные композиторы, как Вагнер-Регени, Герстер, Эгк, Орф и другие, пользовались в нацистское время большим успехом, — их искусство случайно не дало нацистам повода для вмешательства. Некоторым, как Борису Блахеру, еще удалось преодолеть трудности, но ситуация в целом была все же такой, что ликвидация упадка и новый подъем музыки в посленацистский период были невозможны без государственной помощи. Поэтому государство, если оно не хочет уклониться от своих культурных обязанностей, должно сделать своими задачами воспитание вкуса масс, поддержку серьезной музыки, устранение художественно неполноценного.

Но мнения композиторов на этот счет разделились. Очень многие носятся со своей «художественной свободой», по большей части имея при этом в виду вполне определенный род индивидуальной свободы. Они исходят нередко прежде всего из силы или претензий своего собственного дарования и опасаются, что не смогут развиваться по собственному усмотрению и сообразно своему характеру, если не смогут полностью обеспечить себе своеобразную независимость. При этом они совершают всевозможные ошибки. Одна ошибка состоит, например, в переоценке своей индивидуальной самостоятельности и недооценке силы коллектива. Подобно тому, как маленький Донауэшингенский кружок никого не лишал его индивидуальных качеств, наоборот, укреплял каждого, так каждый сможет стать лишь сильнее путем более активного участия в жизни, не губя при этом своих ценных свойств. Замыкаться в себе, исходя из такого требования свободы, является признаком не силы, а скорее слабости. Другая ошибка основывается на мнении, что искусство в далеко идущей мере может развиваться независимо от общественного развития. Существует различие между научным исследованием, где исследователь через годы или десятилетия приходит прямым, точным, не подверженным никаким внешним влияниям путем к определенной цели, и художественным творчеством.

Если композитор считает, что двенадцатитоновая техника является для него подходящим творческим методом, то он вполне может ею пользоваться. Но делать из этого догму для музыкального развития стиля и не изучать тщательным образом реакцию людей на каждое отдельное произведение является тяжелой ошибкой; ибо если культурное развитие в своей совокупности не подтверждает правильность данного пути, то произведения останутся в истории в лучшем случае интересными, но второстепенными явлениями. Тяжелой ошибкой является также профессиональная замкнутость, в основе которой лежит какой-либо односторонний идеал, своего рода крепостная зависимость или вызванный педантизмом либо ленью упорство. Будучи лектором, я видел, как бесконечно много произведений создается из-за этого немецкого упрямства. Вот занимает какую-то должность хороший музы-

кант, являющийся по большей части учителем, часто также органистом, музыковедом и т. п., и из смеси любви к музыке, мнимого долга и доброй части тщеславия сочиняет. Он пишет сплошь и рядом камерную или оркестровую музыку. Он отваживается на самые трудные и крупные формы и большею частью вообще не принимает участия в общественной жизни. Потрясающе, какое громадное количество бессодержательных, экзальтированно- или педантично-эпигонских произведений появляется таким образом на свет, и сколько труда, энергии, времени и даже денег бесполезно тратится на их создание. Я не могу себе представить, чтобы подобное положение существовало в какой-либо другой стране. Кичащийся своей индивидуальностью, отвернувшийся от жизни профессиональный композитор без творческого призвания — это индивидуум, расточающий свои жизненные силы в мнимой духовной свободе и не сознающий при этом, что полная жизни общественная критика его отвергает.

В большинстве случаев рука об руку с этими требованиями свободы идет отрицательное отношение к политике. Многие думают, что искусство не имеет совершенно ничего общего с государством, и вообще не задаются мыслью о понятиях государства и общества. То, что они должны платить налоги, для них — только принуждение; они не думают, что этим самым они также вносят вклад в общественное развитие. Но я боюсь, что еще чаще отклонение политики является недостатком гражданского мужества или оппортунистической точкой зрения...

Здесь требование так называемой «духовной свободы» оказывается сплошь и рядом равнозначным желанию быть свободным от общества, грубо выражаясь, оставаться социально-бесхарактерным. Ибо каждый, выдвигающий какое-то мнение, берет на себя какие-то обязательства, и для многих удобнее не иметь никакого мнения, нежели окончательно определить свою позицию или постоянно менять мнение. Ловкие люди извлекают для себя из этой свободы материальные преимущества. Но художественное развитие я считаю невозможным, если большинство авторов и исполнителей становятся на эту точку зрения. Двадцать пять лет назад эта свобода для большинства из нас была чем-то само собой разумею-

щимся, и я рассказывал, как она нас тяготила; ведь это и находило выражение в постоянно повторяемом вопросе, «зачем и для кого мы пишем музыку?» То, что единицы творили, несмотря на это, ничего не доказывает. Но то, что музыкальное развитие в целом опустилось до очень низкого уровня, подтверждает это. Ныне в ГДР условия носят совершенно иной характер, ибо государственное вмешательство является одновременно инициативой, оно ставит задачи и проверяет, действительно ли и каким образом можно их осилить.

Следовательно, мы — несвободны!? — Конечно, я более несвободен теперь, чем в 1929 году, так как тогда меня не связывало ничто, никакая надобность и никакая цель. Результат был тот, что я создавал довольно мало. Я совсем ничего не создал в период, когда отвергал предписанные всем цели, но уже в 1945 году я чувствовал на себе обязательства, потому что хотел уяснения и осознания происшедшего. Я не был свободен делать что-либо другое. И когда после этого уяснения я отдал себе отчет, зачем и для кого я хочу творить, то я был бесконечно благодарен за то, что променял бессмысленную свободу 1929 года на избранную мной самим несвободу. Свои новые связи и новые цели я выбрал себе свободно, так свободно, как только мог, чтобы привести в соответствие свой характер и свою работу. Один коллега с полной серьезностью спросил меня однажды: «Стали бы Вы думать, как теперь, если бы случайно жили на несколько переулков дальше по Бруннерштрассе и тем самым очутились в Западном секторе?» Вопрос был типичен для того, кто его задал; но меня он не задел, потому что я доказал, что могу молчать, когда не одобряю власть, но вынужден переносить ее, и мое молчание было внутренним принуждением.

То и дело говорят, что в социалистическом государстве общество осуществляет политическую диктатуру по отношению к отдельным людям, и что уже поэтому художник не может быть свободен. Когда я вспоминаю многочисленные собрания и дискуссии, на которых присутствовал в течение последних шести лет, то я готов свидетельствовать, что речь может идти никак не о диктатуре, а лишь о демократической дисциплине, которой я охотно

подчиняюсь. Вероятно, я мог бы также стоять в стороне, тогда я ничего не получил бы от жизни и должен был бы погубить свое дарование, и тем самым жизнь моя потеряла бы смысл. Но я охотно сотрудничаю не только потому, что мне хотелось бы придать своей жизни «какой-нибудь» смысл, а потому, что поддерживаю добровольную связь с развитием новой общественной формы. Все то, что я охарактеризовал выше как ошибки или заблуждения в истолковании «духовной свободы», при условии осознания ошибки может сделаться позитивным свободным творчеством. Я думаю, например, о коллегах, чувствующих себя обязанными писать множество ненужных серьезных произведений. Если бы эти коллеги больше заботились о потребностях повседневной жизни, яснее отдавали себе отчет в возможностях и пределах своего дарования, то они смогли бы, приняв самое свободное решение, заниматься полезной работой.

Понимание того, что хорошие массовые песни, народная музыка, музыка для торжеств на предприятиях являются более полноценными, чем бессодержательный струнный квартет, первоначально не имеет еще ничего общего с музыкой. Вытекающее отсюда решение делать осмысленное вместо бессмысленного дела освобождает композитора из духовной тюрьмы, в которой он сидит. И если это освобождение и нельзя назвать свободой в смысле произвола, то как свобода самостоятельно избранной зависимости она стоит нравственно на более высокой ступени, чем существование отшельника. Но то, что общество или государство заботится лишь о тех, которые хотят ему помогать, едва ли можно рассматривать как диктатуру или даже ставить ему в укор.

Часто западные коллеги выдвигают другое обвинение против работы в ГДР: говорят о диктатуре вкуса и образа мыслей. Но и это неверно. В вильгельмовское время не один значительный художник карался тюрьмой (я вспоминаю о Ведекинде), потому что нарушал законы морали господствующей касты или был виновен в оскорблении величества; выдвигался тот, кто ниже всех сгибался в поклоне перед его величеством. В веймарское время после первоначальной отмены всякой цензуры постепенно вводилось все больше цензурных ограничений,

нацисты осуществляли свирепую диктатуру, и сегодня, например, на Западе Берлина частные отношения отдельного художника с Востоком ставятся под строжайший контроль. В то время как в Западном Берлине исполняются произведения со всего света, в том числе и из Советского Союза, искусство ГДР отвергается и запрещается.

Вспомним о воспитании в минувшие десятилетия. Сегодня, кажется, не знают или не хотят больше знать, в каком масштабе воспитывали в мои школьные годы в «патриотическом» духе. Ежегодно мы праздновали «день Седана» и пели песни против «наследственного врага»¹. О нацистском времени нечего и говорить. Но следует, пожалуй, обратить внимание на то, что отсутствие единого и всеобщего по идее воспитания в веймарский период позволило нацистам энергично пропагандировать свое мировоззрение. Нельзя упрекать общество за то, что оно обладает идеологией или стремится к ней,— делать это могут лишь люди, которые сами не имеют никакой идеологии! Но на какой основе покоятся практические стремления нового общества? На ясном требовании мира и отклонения любой политики катастрофы, которая прибегает к войне или уничтожению других идеологий и других рас.

Если произведение отвергается в порядке дискуссии, то это происходит при гораздо большем сознании ответственности, чем в прежние времена, когда произведение получало отрицательную оценку на основе высказываний прессы. Нацисты составляли списки нежелательных произведений и композиторов. Нельзя быть в обиде на новое общество за то, что оно предпочитает и поощряет желательные произведения и притом на основе серьезных обсуждений. Достаточно просмотреть только концертные программы ГДР, чтобы убедиться, что о диктатуре вкуса не может быть речи, но что замечается, пожалуй, стремле-

¹ «День Седана» — день победы над «наследственным врагом», Францией, отмечался в Германской империи 2 сентября: 2 сентября 1870 года под Седаном капитулировали перед пруссаками главные силы французской армии во главе с императором Луи Напартом.— *Прим. перев.*

ние к предпочтению таких произведений, которые кажутся ценными в смысле прогрессивного развития. Здесь ищут, а не приказывают.

И тем самым я подхожу к вопросу об инициативе правительства. Общий труд стоит на первом месте, и сделать искусство дополнением к труду является большой задачей. Отсюда следует несколько практических главных задач: пробудить активную любовь к музыке в массах, поднять понимание качества музыки и позаботиться о музыкантах, которые хотят творить и развивать искусство. При всех крупных предприятиях построены дома культуры, создаются маленькие художественные коллективы из работающих на предприятиях, организовано большое число оркестров, государственные симфонические и окружные оркестры, и делается все, что возможно, чтобы повысить уровень больших, самых лучших оркестров.

Государственная концертная дирекция имеет задачей приглашать лучших музыкантов на турне по всей стране, и они играют не только в концертных залах, но и в домах культуры рабочих и крестьян. Субсидии на оркестры и музыкантов представляют суммы, каких никогда не расходовалось на культурные цели. Памятные даты наших великих мастеров — Баха, Бетховена, Шуберта, Моцарта — отмечаются в форме, которая позволяет принять участие в торжествах представителям всех слоев и дает им возможность приобщиться к пониманию великого искусства. Таковы немногие примеры государственной инициативы. Сознательное культивирование великой музыки прошлого в описанной форме означает практически воспитание и обогащение масс. Но искусство должно существовать не само по себе, оно должно являться частью, дополнением жизни, поэтому новая музыка должна быть тесно связана с новой жизнью. Проблема, как достичь этого, состоит не в том, чтобы предписывать композитору технические приемы, а в том, чтобы наметить ему связанные с жизнью задачи.

Поэтому композитор должен быть освобожден от забот о существовании и вынужденных компромиссов. По вопросу вознаграждения композиторов я писал в

одной публикации БОИ и не вижу надобности здесь повторяться. Но я укажу на заключительную часть моих рассуждений, где говорится, что государство хочет превратить композитора из ремесленника в свободного художника. Работа БОИ, а также Союза немецких композиторов и музыковедов поставлена на службу этим стремлениям. Согласно высшей директиве поощряется тот, кто нуждается в стимулировании и поддержке или чья работа для общего блага заслуживает высокой оценки. В этом духе распределяются заказы между композиторами. Им облегчают реализацию их собственных замыслов, но в то же время обращают их внимание на новые точки зрения и на многообразие творческих возможностей. Стараются уничтожить предрассудки и интеллектуальные барьеры, обращаясь к серьезным композиторам с просьбой попробовать свои силы в развлекательной, народной музыке, в массовых песнях, в музыке кино и так далее, и стремятся поощрять честолюбие и вкус эстрадных композиторов, рекомендуя им задачи более высокого уровня.

Оценено значение глубокой и серьезной камерной и оркестровой музыки, не уступающее значению глубоких и серьезных книг. И так же, как нельзя писать только развлекательную литературу, нельзя писать только музыку для отдыха. И если идут так далеко, что требуют от музыкальных произведений, чтобы они не стояли в стороне от прочих культурных событий, то это даже не ново. Ибо если в прежние времена музыка сочинялась для практических потребностей церкви, если шедевры классики создавались для развлечения придворных кругов, то нет оснований отрицательно относиться к тому, чтобы мы писали музыку для предприятия или для любительских ансамблей, или чтобы сюжеты ораторий и кантат заимствовались из близких нам событий (Дессау: «Воззвание» и «Лило Герман», «Мансфельдская оратория» Мейера, кантата «Металлургический комбинат Ост» Герстера). Почему музыка не должна воздвигать памятники великим людям? Почему не должны воспеваться трудовые события и работа, как в старое время это делалось в горняцких, охотничьих песнях и т. п.? Почему не должно воспеваться строительство наших городов? Принципиально против всех этих замыслов нечего возразить. Что

з отношении качества должно стремиться ко все более строгим требованиям, это другой вопрос, но ничто не говорит против того, что и такие сочинения могут стать шедеврами. Надо подготовить основу для этого. Музыка должна быть так включена в жизнь, чтобы дополнять ее. Ганс Эйслер сказал мне как-то: «Тридцать лет назад нам было легко; речь шла лишь о том, чтобы épater le bourgeois¹. Сегодня нам много труднее. Мы должны попытаться положить начало действительно новому».

Не следует упускать из виду, что многие композиторы, возможно даже большинство, относятся к такому ходу мыслей еще очень сдержанно. Композиторы развлекательной и танцевальной музыки связаны с современностью и с жизнью более тесно, нежели композиторы серьезной музыки. Эстрадные композиторы знают, что они должны писать для повседневной потребности и что они никоим образом не могут рассчитывать на успех, если не найдут контакта с современностью. Поэтому они всегда весьма осторожно зондируют вкус толпы, прежде чем решаются обновлять свой стиль или свои качества и идти другими путями, нежели те, которые обеспечивают им любовь публики! Они противятся отступлению от моды, отчасти даже от дурного вкуса, так как боятся, что их музыка перестанет пользоваться вниманием. Но серьезные композиторы в противоположность этому слишком мало заботятся о людях и о жизни. Я уже говорил на разные лады, что вижу причины этого в многообразных формах одной и той же слабости, и сожалею, что музыковеды не вмешиваются активно в этот процесс. Остается безразличным, по каким причинам музыковеды столь решительно предпочитают изучение прошлого занятиям современностью. Я не могу никому сделать упрек, если он занимается Шубертом, Бахом или Бетховеном, но я полагаю, что имею право пожаловаться на то, что о важных проблемах современной музыки вообще не имеется научных или даже популярных книг. Появились ценные книги о прошлом, интересные переводы зарубежных статей и книг, а также некоторые книжки, которым признанные знатоки приписывают лишь псевдонаучный харак-

¹ Ошарашить буржуа (франц.).— Прим. перев.

тер, но по жгучим вопросам наших дней имеется по моим сведениям очень немного. Мне неоднократно вспоминалось время до 1930 года, когда композиторы жаловались на то, что музыковеды хотят взять их своими теоретическими требованиями на буксир вместо того, чтобы деловым разъяснением современной ситуации облегчить работу композитору, который все же остается ведущей фигурой. Если мы хотим строить новое, то мы должны поставить проблемы современности на первое место. Почитайте работы Роберта Шумана, как он спорит со своей современностью,— где сегодня можно найти что-либо подобное и подобно этому всеобъемлющее?

В этой связи я вижу также особые трудности для нашей смены. О ней заботятся примерным образом, ее учение и жизнь в студенческие годы облегчаются весьма ощутимо — настолько, что мне неоднократно приходилось задумываться над тем, какими ценными были для нас препятствия и трудности, незнакомые нашей нынешней смене. Молодыми художниками мы должны были вести упорную борьбу, прежде чем добивались признания. Сегодня же, хотя от молодых музыкантов и требуется гораздо более серьезная и напряженная учеба, чем прежде, в то же время заботятся о том, чтобы они как можно быстрее могли получить место, работать и зарабатывать на жизнь. Это великодушно, но это может повлиять на развитие характера. И еще больше тревожит меня то, что молодое поколение недостаточно занимается общими вопросами художественного стиля и своего времени.

Напротив, я не могу не упомянуть об инициативе министерства культуры, которая состоит в том, что проводятся дискуссии оркестров и дирижеров с композиторами, чтобы пробудить у оркестрантов понимание новой музыки и этим облегчить хорошую интерпретацию. Раньше не бывало, чтобы участники различных оркестров со всей страны приглашались на общий семинар, в котором дискусируется и исполняется новая музыка.

Говоря о вопросах стиля и современности, я имел в виду не только проблемы, которые напрашиваются сами собой из социалистического развития. Ведь мы не хотим стать чем-то вроде секты ГДР в Германии, а должны работать для всей Германии, и если мы убеждены

в правильности наших мнений, мы должны хорошо знать отношения в других частях Германии и анализировать их. Некоторое время назад мне написал один молодой музыкант из Западной Германии. Он жаловался на безвыходность, в которой, по его мнению, оказалось современное музыкальное творчество. Мы обменялись целым рядом писем, и он очень благодарил меня за то, что я сообщил ему вещи, о которых он в своей стране «ничего не смог бы узнать».

Далее. Некоторое время назад я услышал об одном докладе, сделанном в Южной Германии очень известным музыковедом, который пришел к выводу, что «современная» музыка находится, собственно, у своего конца с точки зрения творчества, критики и публики. В противоположность этому в недавнем разговоре со мной один коллега из Западной Германии сказал, что у них пессимистически можно относиться лишь к музыке, которая всеми признается модернистской. Существует, однако, целый ряд частных кружков, в которых стремятся создать собственный, новый музыкальный стиль. Когда я возразил, что по тому немногому, что мне известно, эти кружки носят все же в той или иной степени характер сект, он хотя и спорил против термина «секты», но должен был признать, что возможности расширения этих кружков чрезвычайно малы, потому что модное направление не дает подняться противодействующим ему стремлениям.

Я сделал также и противоположные наблюдения. Молодые живущие в ГДР музыканты страдают от того, что недостаточно знают о мировых событиях в музыке; есть и такие, которые не считают нужным знать об этом. Если мы развиваем гуманистическую культуру, если хотим заниматься немецкой музыкой, то мы должны не только стоять на прочной основе, но и заботиться о более далекой перспективе, иначе мы выращиваем тепличные растения. Я сам недостаточно знаю о том, что еще происходит в мире в области музыки, чтобы быть в состоянии писать об этом, и, кроме того, хочу ограничиться пережитым мной. Но я многое видел и увижу еще столько, что мне, находящемуся на обратном пути, этого хватит. Я хотел бы только посоветовать младшим

коллегам, поднимаясь в гору, сохранять как можно больший кругозор.

На троицу 1954 года в Веймаре состоялся музыкальный фестиваль, на котором встретились коллеги из Западной и Восточной Германии. Эта встреча по своей сердечности и радостному настроению не уступала тем, которые я пережил десятилетия тому назад на фестивалях музыкантов. И если нас и не было так много, как тогда, то все же здесь были представлены все поколения от двадцатипятилетних до семидесятилетних. Мы спорили о музыке, жизни и политике. В один на редкость прекрасный день мы совершили вылазку в Тюрингенский лес и чувствовали себя немецкими музыкантами, и каждый хотел побольше узнать от другого и побольше сказать другому. При расставании я заверил одного молодого коллегу, что весьма охотно снова поспорил бы с ним в скором времени, причем он не должен упускать из виду, что я спорю только с людьми, которых уважаю. Он мне ответил: «И я хотел бы спорить с Вами восемь дней подряд, если мы только не будем стрелять друг в друга». Я не могу не упомянуть о впечатлении этих дней, потому что оно укрепило мое убеждение о существующем единстве немецкой музыки. Но оно доказало также необходимость дискуссировать и спорить через существующие еще в настоящее время искусственные границы. То, что нам нужны для этого взаимные исполнения произведений, печатание новых сочинений и беспрепятственное сообщение, само собой разумеется.

И в этой связи я останавливаюсь на последней до настоящего времени выдающейся инициативе правительства ГДР. В начале 1954 года было основано Министерство культуры. Министр является художником¹, и опирается он на художественно-научный совет, с которым министр должен обсуждать все принципиальные распоряжения. Руководитель главного отдела музыки также опирается на специальный комитет из художников.

¹ Первым министром культуры Германской Демократической Республики был выдающийся немецкий поэт и общественный деятель И.-Р. Бехер. После его кончины в 1958 году пост министра культуры ГДР занял известный публицист и литературовед Александр Абуш.—
Прим. перев.

Такая организация означает, что правительство сознательно предоставило самим художникам решающее влияние на формирование музыкальной жизни. Развивать музыку в самой тесной связи с жизнью и творить новое — это совершенно новая высокая обязанность и большая ответственность. О том, чтобы что-либо подобное могло существовать когда-нибудь, я не мог и мечтать в вильгельмовскую пору своей молодости, и я не понимаю того, кто не хочет признать значение этого прогресса.

В 1909 году имелось стоявшее на высоком уровне музыкальное общество; но, принимая участие в его деятельности, мы протестовали против него и его кастового духа и думали, что мы революционеры. В 1919 году мы были, пожалуй, революционерами, но не знали, чего хотим. В 1929 году мы не были больше революционерами и стояли перед вопросом о смысле и цели нашего дарования и нашей работы. В 1939 году мы были вычеркнуты из памяти (еврей или мертвый, — сказал торговец нотами моей жене), — кто же сегодня имеет право отвернуться от нового строя, который разоблачает и отвергает то, что повинно в гибели нашей прежней жизни?

Разрушить старый город наш могла лишь
Одна вновь созидающая сила...—

писал я в июле 1946 года в своих «Восемнадцати днях». Я не хотел бы брать на себя вину Джона Габриеля Боркмана¹. «В тот самый день, когда я получил свободу, я должен был бы выйти наружу, в действительность... мне пришлось бы вновь начинать снизу...» Я знаю, с чего мне начинать, и вижу свою цель. Спор вокруг исходных пунктов и цели имеет настолько решающее значение, что он освобождает меня от объяснения многих промежуточных ступеней. Быть может, является недостатком, быть может, ошибкой то, что в отдельных случаях я не жил более сознательно, не занимался основательно и серьезно соответствующими вопросами современности, недостаточно учился для того, чтобы быть теперь в состоянии с большим присутствием

¹ Герой одноименной драмы Г. Ибсена (1896).— *Прим. перев.*

духа и глубиной обосновать свою нынешнюю позицию. Но я вижу все же, сколько моих лучших юношеских стремлений и идей не получило развития, сколько их было задушено, потому что этого не допускала сущность господствовавшего в каждую из трех прошедших эпох строя, хотя и принимавшего постоянно новое обличье, но всегда остававшегося капиталистическим. И наоборот, я верю, что не получившие развития ценные идеи прошлого могут обрести возможность развития лишь в новом, исполненном сознания ответственности социалистическом обществе. Это не только новые цели, это — воскрешение великих старых человеческих идей, в которые я верю в новом обществе. Я знаю, с чего я могу начать и как работать дальше, я не забываю, но я иду вперед. Для многих их воспоминания и представления являются недвижимостью, а не живыми силами, — поэтому они, видимо, боятся идти дальше. Я хочу продолжать свой путь.

Берлин, июнь 1954 года.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ¹

- Абендрот Герман (1883—1956), немецкий дирижер; неоднократно гастролировал в СССР — 31, 168
«Аида», см. Верди Дж.
Айобреннер Вернер (р. в 1908 г.), немецкий скрипач и педагог—276
Александров Анатолий Николаевич (р. в 1888 г.), советский композитор, профессор Московской государственной консерватории — 174
д'Альбер Эжен (1864—1932), пианист и композитор — 56, 60, 70
«В долине», опера — 70.
Амар Личчио (р. в 1891 г.), немецкий скрипач; руководитель квартета, основанного им в 1923 г. Состав квартета: Л. Амар, В. Каспар, П. Хиндемит и Р. Хиндемит — 160, 163, 169, 187, 198
Амброзиус Герман (р. в 1897 г.), немецкий композитор — 200
Анзорге Конрад (1862—1930), немецкий пианист и композитор; ученик Ф. Листа — 200
Армати Шандор (1882—1942), голландский дирижер и пианист — 198
Арон Пауль (р. в 1886 г.), немецкий пианист — 170
Аррау Клавдио (р. в 1904 г.), чилийский пианист; в 1929 г. гастролировал в СССР — 198
Асафьев Борис Владимирович (псевд. Игорь Глебов; 1884—1949), выдающийся советский музыковед и композитор — 215
- Баварский король, см. Оттон I
Барток Бела (1881—1945), выдающийся венгерский композитор, пианист и музыкант-этнограф — 112, 151, 171, 173, 195, 197, 198, 206
Бах Иоганн-Себастьян (1685—1750) — 7, 14, 31, 50, 54, 73, 74, 76, 78, 105, 174, 178, 186, 277, 306, 308
Инвенции трехголосные для ф-п.—73

¹ Указатель составлен Т. Е. Киселевой. Ряд сведений для указателя любезно сообщил автор книги.

- Оратории — 105
 «Рождественская оратория» — 63
 «Страсти по Иоанну», оратория — 63
 «Страсти по Матфею», оратория — 63
 Чакона для скрипки соло — 50
- «Бедный Генрих», см. Пфицнер Г.
- Бейер, виолончелист, артист оркестра Берлинской королевской оперы; член квартета Демана — 144, 175
- Беккер Пауль (1882—1937), немецкий музыковед, композитор и скрипач — 189
- Берг Альбан (1885—1935), австрийский композитор-экспрессионист; ученик А. Шёнберга — 112, 154, 163, 195, 198, 213
 «Воцтек», опера — 195, 213
 Соната для ф-п. (ор. 1) — 163
- Берлиоз Гектор (1803—1869), выдающийся французский композитор и дирижер — 70, 97, 110
 Оперы — 110
 «Осуждение Фауста», драматическая легенда — 70
- Бернер, немецкий музыковед — 278
- Беррше Александр (р. в 1883 г.), немецкий музыковед и музыкальный критик — 125, 137, 266
- Беттхер Георг (р. в 1889 г.), немецкий композитор; в 1900-х гг. директор консерватории в Берлине — 39, 43—46
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — 7, 30, 31, 42, 54, 78, 110, 174, 296, 306, 308
 Песни для голоса с ф-п. — 54
 Торжественная месса (ор. 123) — 63
- Бехт, профессор хорового класса Мюнхенской академии музыкального искусства — 98, 99
- Бецце А., немецкий дирижер оркестров в кинотеатрах Берлина во времена немых фильмов — 234
- Без Эрнст (1880—1938), немецкий композитор и дирижер — 12, 54, 111, 113, 150
 «Одиссея», симфоническая поэма — 113
- Бизе Жорж (1838—1875), выдающийся французский композитор
 113
 «Кармен», опера — 70, 139
- Бишоф Герман (1868—1936), немецкий композитор — 54
- Блахер Борис (р. в 1903 г.), немецкий композитор 282, 300
- Блейль Карл (р. в 1880 г.), австрийский композитор — 111
- Блех Лео (1871—1958), немецкий дирижер и композитор; гастролировал в СССР — 68, 146
- Блюмер Теодор (р. в 1882 г.), немецкий композитор и дирижер — 200
- «Божественная комедия» Данте Алигьери (1265—1321) — 269
- Бонке Эмиль (1888—1928), польский композитор и скрипач — 158, 190
- Боте Эд. и Бок Г., немецкая музыкально-издательская фирма в Берлине, основанная в 1838 г. — 51, 269
- Брамс Иоганнес (1833—1897) — 7—9, 14, 17, 42, 51, 111, 139, 155, 158, 175, 177, 296

- Концерт для скрипки с оркестром (ор. 77) — 111
 Песни для голоса с ф-п.— 139
 Симфония — 51
- Бранд Макс (р. в 1896 г.), австрийский композитор — 200, 215
 «Машинист Гопкинс», опера — 215
- Браунфельс Вальтер (1882—1954), немецкий пианист и композитор — 158, 213
- Брехт Бертольд (1898—1956), немецкий поэт и драматург — 206—208
- Брукнер Антон (1824—1896), австрийский композитор и органист — 7, 9, 12—14, 52, 54, 78, 110, 121, 139, 175, 178, 296
 Симфонии — 54, 78, 121
 Симфония № 1 c-moll — 110
 Симфония № 2 c-moll — 110
 Симфония № 3 d-moll — 110
 Симфония № 4 Es-dur — 110
 Симфония № 5 B-dur — 110
 Симфония № 6 A-dur — 110
 Симфония № 7 E-dur — 110
 Симфония № 8 c-moll — 110
 Симфония № 9 (неоконченная) d-moll — 52, 110
- Брунс Виктор (р. в 1904 г.), немецкий композитор — 32
 «Новая Одиссея», балет — 32
- Бузони Ферруччо-Бенвенуто (1866—1924), итальянский композитор и пианист — 161, 162, 171, 176, 198
 «Доктор Фауст», опера — 198
- Бумке Густав (р. в 1876 г.), немецкий композитор — 146
- Буркард Генрих, немецкий музыкант, попечитель Донауэшингенских фестивалей камерной музыки — 162, 208, 285
- Бусслер Людвиг (1838—1901), немецкий музыкальный теоретик; автор книг по гармонии и музыкальным формам — 77
- Буссмейер Ганс (р. в 1853 г.), немецкий пианист, дирижер хорового кружка; в 1904—1919 гг. директор Мюнхенской королевской музыкальной школы — 98, 99
- Буттинг Иозефа (рожд. Дитрих), немецкая художница прикладного искусства; первая жена композитора — 94, 133, 265
- Буттинг Макс (1855—1931), сын ремесленника во Франкфурте-на-Одере, торговец железно-скобяными изделиями; отец композитора — 7, 38, 40, 41, 44—49, 78—81, 83, 95, 96, 102, 103, 106, 116, 119, 132, 133, 177, 230, 265, 268, 270, 293
- Буттинг Сусанна (рожд. Киллер; 1861—1940), дочь немецкого композитора Г. Вихмана, пианистка и педагог; мать композитора — 7, 37—40, 42, 44—46, 48, 49, 53, 58, 65, 78, 79, 81, 83, 116, 119, 265, 267
- Вагнер Рихард (1813—1883) — 7—9, 14, 17, 42, 50, 67, 78, 111, 112, 114, 139, 155, 158, 177, 178, 215, 246, 296
 «Идиллия Зигфрида», для оркестра — 50
 «Кольцо Нибелунгов», оперная тетралогия — 139

- «Лозангрин», опера — 139
 «Мейстерзингеры», опера — 139, 175
 «Прощание Вотана и заклинание огня» из оперы «Валькирия» — 54
 «Тристан и Изольда», опера — 139
 Вагнер, немецкий альтист; участник квартета Демана — 144
 Вагнер-Регени Рудольф (р. в 1903 г.), немецкий композитор — 32, 207, 269, 295, 300
 «Генезис», для соло, смешанного хора и малого симфонического оркестра — 32
 Вайнбергер Яромир (р. в 1896 г.), чешский композитор — 215
 «Шванду», опера — 215
 Вальтер Бруно (р. в 1876 г.), выдающийся немецкий дирижер; в 1925—1929 гг. дирижер оперы в Берлине; в 1923 г. гастролировал в СССР — 31, 215
 Вальтерсхаузен Герман (1882—1954), немецкий оперный композитор — 149, 158
 Вебер Карл-Мария (1786—1826) — 113
 «Вольный стрелок», опера — 69, 112
 Веберн Антон фон (1883—1945), австрийский композитор и дирижер; ученик А. Шёнберга — 112, 154, 198, 206
 Ведекинд Франк (1864—1918), немецкий драматург — 108, 114, 304
 Вейгль Бруно (1881—1938), немецкий композитор — 200
 Вейль Курт (1900—1950), немецкий композитор — 194, 195, 198, 203, 206, 207, 209, 213, 214
 «Королевский дворец», опера — 213, 214
 «Махагони», опера — 206
 «Новый Орфей», кантата — 214
 «Протагонист», опера — 194
 Скрипичный концерт — 198
 «Трехгрошовая опера», музыка к пьесе — 214
 «Человек, всегда говорящий «да», музыка к пьесе — 209
 Вейнгартнер Феликс (1863—1942), выдающийся немецкий дирижер, композитор и музыкальный деятель — 58, 59
 Вейсбах Ганс (р. в 1885 г.), немецкий дирижер, в 1926—1933 гг. главный дирижер оркестра в Дюссельдорфе, с 1933 г. музыкальный директор Лейпцигского радио — 168
 Вейсман Адольф (1873—1929), немецкий музыкальный критик — 166, 167, 194, 196
 Вейсман Вильгельм (р. в 1900 г.), немецкий композитор — 202
 Мадригалы — 202
 Вейсман Юлиус (1879—1950), немецкий композитор — 200
 Вексей Франс (1893—1935), выдающийся венгерский скрипач — 56
 Веллеш Эгон (р. в 1885 г.), австрийский композитор — 195, 200
 «Ночное», танцевальная пантомима — 195
 Вендинг Карл (р. в 1875 г.), немецкий скрипач; руководитель квартета в Штутгарте — 111
 Верди Джузеппе (1813—1901) — 40, 71, 78, 215
 «Аида», опера — 111
 Оперы — 215
 «Фальстаф», опера — 139

- Вильгельм II (1859—1941), германский император и прусский король в 1888—1918 гг.— 68, 72, 128
- Вильгельм, работник в доме отца композитора — 40
- Вильямс Джон-Герард (1888—1947), английский композитор — 171
- «Виндзорские проказницы», опера Николаи Отто (1810—1849) — 67
- Винер Карл, немецкий композитор — 200
- Витек Антон (1872—1933), немецкий скрипач, в 1894 г. концерт-мейстер оркестра Берлинской филармонии — 50
- Виттакер Вильям-Жиллис (1876—1944), хоровой дирижер — 198
- Вихман Герман (ум. в 1905 г.) немецкий композитор; отец матери композитора — 38, 42, 45, 48, 79
- Вичпалек Владислав, чешский композитор — 171
- Войрш Феликс (1860—1944), немецкий композитор и дирижер—200
- Вольгемут Герхард, (р. в 1920 г.), немецкий композитор — 32
- «Тиль», опера — 32
- «Вольный стрелок», см. Вебер К.-М.
- Вольпе Стефан, немецкий композитор; в 1926 г. руководил музыкальной секцией Ноябрьской группы; живет в США — 195, 197
- Вольф Герман (1845—1902), музыкальный критик, основатель концертной дирекции в Берлине — 57
- Вольф Гуго (1860—1903), австрийский композитор; известен как автор камерной вокальной лирики — 7, 101, 139, 175
- Вольф Луиза (1858—1935), жена Германа Вольфа; руководила концертной дирекцией после смерти мужа — 53, 57
- Вольф Томас, композитор — 200
- Вольф-Феррари Эрмано (1876—1948), итальянский оперный композитор — 69
- Вольфурт Курт (р. в 1880 г.), немецкий композитор, оперный дирижер и музыкальный критик — 200
- «Все они таковы», см. Моцарт В.-А.
- Вудинг Сэм, дирижер негритянского джаз-оркестра в 1919 г.—217
- Вэтцольдт Вильгельм (р. в 1880 г.), немецкий профессор истории искусств Берлинского университета; в 1929 г. член музыкального совета радио Берлина — 229
- Вюльнер Людвиг (1858—1938), немецкий певец — 61
- Гайдн Иосиф (1752—1809) — 42, 63, 76, 105, 170, 186
- Оратории — 105
- «Сотворение мира», оратория — 64
- Гауптман Герхард (1862—1946), немецкий драматург — 108
- Гebbельс Иосиф (1897—1945), немецкий министр пропаганды в фашистской Германии — 260, 262,
- Гейне Генрих (1797—1856) — 114
- Гендель Георг-Фридрих (1685—1759) — 7, 31, 54, 63, 74, 76, 78, 105, 174, 215
- Оперы — 215
- Оратории — 105
- Георге Стефан (1868—1933), немецкий поэт-символист — 108, 189

- Герстер Оттмар (р. в 1897 г.), немецкий композитор и альтист — 32, 269, 300, 307
 Драматическая увертюра для оркестра — 32
 «Металлургический комбинат Ост», кантата — 307
- Герхардт Елена (р. в 1883 г.), немецкая певица (сопрано) — 61
- Герцог Эмилия (1859—1923), немецкая певица (колоратурное сопрано); артистка Берлинской оперы — 40
- Гесс Людвиг (1877—1944), немецкий певец (тенор) и композитор — 61
- Гестеркамп, скрипач; концертмейстер оркестра Берлинской филармонии в 1903—1908 гг. — 50
- Гёте Иоганн-Вольфганг (1749—1832) — 27
- Геттман Адольф (1861—1920), немецкий дирижер, музыкальный критик и писатель; основатель и председатель центрального объединения немецких музыкантов и музыкальных обществ — 143, 144
- Гизекинг Вальтер (1895—1956), немецкий пианист-виртуоз — 198.
- Гитлер (Шикльгрубер) Адольф (1889—1945), главарь германского фашизма — 246—248, 279
- Глюк Кристоф-Виллибальд (1714—1787) — 50
- Гольдебранд Камилло (р. в 1876 г.), немецкий дирижер оркестра Берлинской филармонии в 1900-е гг. — 50
- Гольдшмидт Бертольд (р. в 1903 г.), немецкий композитор — 200
- Гоннерман Вильгельм, немецкий пианист — 276
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович: 1868—1936) — 108
- Гофман Ганс (1902—1949), немецкий камерный певец (тенор) — 67
- Граун Карл-Генрих (1701—1759), немецкий композитор, автор многочисленных церковных хоров — 74
 Мотет — 74
- Грегор Ганс, режиссер; интендант «Комической оперы» в Берлине — 69, 70
- Гренер Павел (1872—1944), немецкий композитор и дирижер — 149, 271
- Гронштейн, композитор — 206, 207
 «В десять минут», музыкальный скетч — 206
- Грюнберг Луис (р. в 1884 г.), композитор и пианист — 220
- Гутман Ганс, немецкий музыкальный критик — 223
- Даммерт, немецкий композитор — 195
- Деберейнер Христиан (р. в 1874 г.), немецкий виолончелист и гамбист — 110
- Дебюсси Клод-Ашиль (1862—1918), французский композитор-импрессионист — 14, 110, 150, 168, 178, 296
- Дед композитора, см. Вихман Г.
- Делаго Ивей-Марио (1854—1920), французский путешественник; зоолог и крупный биолог; профессор Сорбоннского университета — 13, 91—93, 106
- Деман Рудольф, немецкий скрипач, концертмейстер оркестра Берлинской оперы; в 1920 г. руководил квartetом в Берлине.

- Состав квартета: Деман Р., Каваллери, Вагнер и Бейер — 144, 146
- Дент Эдвард-Жозеф (р. в 1876 г.), английский музыковед и педагог — 165—167, 256
- Дессау Пауль (р. в 1894 г.), немецкий композитор и дирижер; в 1919—1923 гг. дирижер оперы в Кельне — 21, 32, 163, 195, 207—209, 307
«Воззвание», кантата — 307
«Игра в железную дорогу» — 208
Концертино — 163
«Лило Герман», кантата — 307
«Орфей 1930/1931 года», музыка к радиопьесе — 209
- Дестини Эмма (1878—1931), чешская певица (драматическое сопрано); в 1901 г. гастролировала в Берлине — 67
- Десуар Макс (1867—1947), немецкий философ, занимался вопросами музыкальной эстетики — 229, 238
- Джиампетро — 72.
- Доницетти Гаэтано (1797—1848), итальянский оперный композитор — 40
«Дочь полка», опера — 40
- Дониш Макс (р. в 1880 г.), австрийский композитор — 251
«Дочь полка», см. Доницетти Г.
- Дрейер Арнольд, немецкий органист, учитель М. Буттинга — 47, 48, 54, 55, 74—76, 78, 80, 81, 83, 101
- Люка Поль (1865—1935), французский композитор — 171
«Ариадна и Синяя борода», опера — 171
- Жильбер Жан (1879—1942), немецкий опереточный композитор и дирижер — 250
- Забеков Рита, немецкая танцовщица, прима-балерина «Метрополь-театра»; вторая жена композитора — 265—268, 270, 271, 274, 312
- Закс Курт (1881—1956), немецкий музыковед и музыкальный теоретик — 15, 234
- Зандбергер Адольф (1864—1943), немецкий музыковед и композитор — 87, 97
- Зеклес Эригарт (1872—1934), немецкий композитор — 158, 200
- Зибен Вильгельм (р. в 1881 г.), немецкий дирижер, скрипач, руководитель квартета — 168
- Зигель Рудольф (р. в 1878 г.), немецкий дирижер и композитор — 111, 168, 184, 185, 269, 270
- Зоммер Ганс (1837—1922), немецкий композитор — 141
- Зуппе Франц (1819—1895), австрийский опереточный композитор и дирижер — 42, 50
- Зэрхингер Цезарь (р. в 1884 г.), американский музыковед и педагог — 218

- Ибсен Генрик (1828—1906), выдающийся норвежский драматург — 108, 312
 «Джон Габриель Боркман», драма — 312
- Игорь Глебов, см. Асафьев Б. В.
- Иеснер Леопольд, немецкий режиссер и с 1932 г. интендант берлинских театров; член культурного совета радио в Берлине в 1929 г. — 229
- Изаи Эжен (1858—1931), выдающийся бельгийский скрипач, композитор и дирижер — 54
- Ингенховен Ян (р. в 1876 г.), голландский композитор — 137
- Иоахим Иосиф (1831—1907), выдающийся венгерский скрипач и педагог; руководитель и организатор квартета в 1869 г. — 61
- Каваллери, скрипач; артист оркестра Берлинской королевской оперы, член квартета Демана — 144
- Казелла Альфред (1883—1947), итальянский композитор-модернист и дирижер — 174, 198
- Кайзер, см. Вильгельм II
- Каим Франц (1856—1935), немецкий меценат, организатор оркестра в Мюнхене — 84
- Каминский Генрих (1886—1946), немецкий композитор — 151, 158, 171, 195, 198
- Кан Роберт (1865—1951), немецкий композитор, педагог и дирижер — 261
- Кандинский Василий (1866—1944), русский художник; с 1896 г. жил в Германии — 112
- Кандинский В. и Марк Ф. «Голубой всадник», книга — 112
- Карл-Теодор (р. 1839 г.), герцог баварский; изучал медицину и в 1880 г. получил разрешение на медицинскую практику по глазным болезням — 128
- «Кармен», см. Бизе Ж.
- Каррено Мария-Тереза (1853—1917), итальянская пианистка — 56
- «Картины битвы», пьеса для оркестра — 42
- Кассато Жоахим (1867—1926), испанский композитор и педагог — 171
- Каун Гуго (1863—1932), немецкий композитор, дирижер и педагог — 146
- Кестенберг Лео (р. в 1882 г.), пианист; с 1919 по 1932 г. советник в прусском министерстве культов. В 1933 г. эмигрировал в Прагу, с 1939 г. живет в Палестине. С 1945 г. директор музыкальной семинарии в Тель-Авиве — 144, 224, 225, 246
- Кизельхаузен Люси, немецкая балерина — 114
- Кик-Шмидт Пауль, немецкий композитор — 200
- Килян Теодор, немецкий скрипач, руководитель квартета в Мюнхене — 110
- Кирхнер Теодор (1823—1903), немецкий композитор — 44
- Кирхнер Фриц (1840—1907), немецкий композитор, преподаватель музыки в академии Куллака с 1864 г.; учитель музыки М. Буттинга — 43—45, 47

- Клатте Вильгельм (1870—1930), немецкий музыковед — 146
- Клейбер Эрих (1890—1956), австрийский дирижер; гастролировал в СССР — 169, 194, 213, 233
- Клемперер Отто (р. в 1885 г.), немецкий композитор и дирижер; неоднократно гастролировал в СССР — 169, 201, 206, 213
- Клинглер Карл (р. в 1879 г.), немецкий скрипач; основатель и руководитель квартета — 61
- Клиндворт Карл (1830—1916), немецкий пианист, педагог и дирижер; профессор Московской консерватории в 1868—1884 гг. по классу фортепьяно; позднее организовал в Берлине фортепьянную школу, которая в 1893 г. слилась с консерваторией К. Шарвенки — 229
- Клозе Фридрих-Карл-Вильгельм (1862—1942), немецкий композитор — 97—99, 108, 109, 111, 296
Струнный квартет — 109
- Кнаб Арним (1881—1951), немецкий композитор-песенник — 270
- Кнорр Эрнст-Лотар фон (р. в 1896 г.), немецкий композитор — 200, 206
- Кнюпфер Пауль (1866—1920), немецкий певец (бас) — 67
- Кодаи Золтан (р. в 1882 г.), выдающийся венгерский композитор и видный фольклорист — 198
«Венгерский псалом», для тенора соло, хора и оркестра (ор. 13) — 198
- Койслер Герхард фон (1874—1949), немецкий дирижер и композитор — 254
- Колиш Рудольф (р. в 1896 г.), немецкий скрипач, руководитель квартета — 170, 187, 198
- Конвичный Франц (р. в 1901 г), немецкий дирижер, руководитель Государственной оперы в Берлине; неоднократно гастролировал в СССР — 31, 33
- «Коппелия», балет Делиба Лео (1836—1890) — 68
- Корнелиус Петер (1824—1874), немецкий композитор — 101
- Кох Гельмут (р. в 1908 г.), немецкий дирижер хора и оркестра Берлинского радио; лауреат Национальной премии — 33, 285
- Краус Клеменс (1893—1954), немецкий дирижер и церковный музыкант — 198
- Краус Эльза К., немецкая пианистка — 170, 195
- Краус Эрнст (1863—1941), немецкий певец (тенор), солист Берлинской оперы — 67
- Крейслер Фриц (р. в 1875 г.), выдающийся австрийский скрипач и композитор — 111
- Кундиграбер Герман (р. в 1879 г.), немецкий композитор — 158
- Курвуазье Карл (р. в 1867 г.), немецкий скрипач, педагог, композитор и дирижер — 94, 97, 100—102, 105, 106
- Кшенек Эрнст (р. в 1900 г.), австрийский композитор-экспрессионист — 15, 16, 21, 151, 158, 162, 163, 171, 195, 202, 203, 213, 215, 223
«Времена года», хоры (ор. 35) — 163, 202
«Жизнь Ореста», опера (ор. 60) — 215
Марши (3) — 203

Симфоническая музыка для девяти солирующих инструментов — 163

«Цитадель», опера — 194, 213

- Ламон Фридерик (1868—1948), немецкий пианист-виртуоз — 56
- Лангнер Франц (р. в 1898 г.), чешский композитор — 276
- Лахман Роберт (р. в 1892 г.), немецкий музыковед — 76
- Лёве Карл (1796—1869), немецкий композитор, дирижер и певец — 76
Баллада для голоса с ф-п. — 76
- Лёве Фердинанд (1865—1925), немецкий дирижер — 110, 121
- Легар Ференц (1870—1948), венгерский опереточный композитор — 71, 72
- Лей Вальтер (1905—1942), английский композитор — 207
Пьесы (3) для камерного оркестра — 207
- Лендвай Эрвин (1882—1949), немецкий композитор — 200
- Линке Пауль (1866—1946), немецкий опереточный композитор — 71, 72, 81
- Липпс Теодор (1851—1914), немецкий психолог — 87, 88
- Луи Бонапарт, см. Наполеон III
- «Луиза», опера Шарпантье Гюстава (1860—1956) — 201
- Луитпольд (р. в 1821 г.), принц-регент Баварии с 1886 г., дядя короля Оттона I — 109, 114
- Людвиг I Карл-Август (1786—1868), король Баварии — 8
- Людвиг-Фердинанд (1853—1949), принц баварский, племянник короля Людвига I — 128
- Лютер Мартин (1483—1546), видный деятель немецкой Реформации; основатель протестантизма (лютеранства) — 154
- «Мадам Баттерфляй», опера Пуччини Джакомо (1858—1924) — 201
- Майер Людвиг, немецкий органист и пианист в Мюнхене — 97, 98
- Малер Вильгельм (р. в 1902 г.), немецкий композитор — 200
- Малер Густав (1860—1911), выдающийся австрийский композитор и дирижер — 54, 110, 149, 168, 206
Симфония № 8 — 110
- Малипьеро Франческо (р. в 1882 г.), итальянский композитор, музыковед и музыкальный критик — 171, 174
- Малкин Иосиф (р. в 1879 г.), немецкий виолончелист; с 1908 г. солист оркестра Берлинской филармонии — 50
- Марк Франк (1880—1916), немецкий художник-экспрессионист — 112
- «Марта», см. Флотов Ф.
- Мартин Франк (р. в 1890 г.), немецкий композитор — 171, 199
«Ритмы» — 199
- Мартину Богуслав (р. в 1890 г.), чешский композитор — 197
- Марто Анри (1874—1934), выдающийся французский скрипач-виртуоз и педагог — 56
- Матачик Ловро (р. в 1899 г.), югославский дирижер — 33
- Мейер Эрнст-Герман (р. в 1905 г.), немецкий композитор, педагог и музыковед; видный деятель музыкальной культуры ГДР — 229, 307

- «Мансфельдская оратория» — 307
- «Мейстерзингеры», см. Вагнер Р.
- Мендельсон Эрих (р. в 1887 г.), немецкий архитектор — 128
- Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — 31—33, 63, 73, 75—78, 280, 296
- Концерт № 1 g-moll для ф-п. с оркестром (op. 25) 73
- Менцель Адольф фон (1815—1905), выдающийся немецкий художник — 61
- Мерсман Ганс (р. в 1891 г.), немецкий музыкальный педагог, в 1920-е гг. профессор высшей школы музыки в Берлине — 27
- Месснер Иосиф (р. в 1893 г.), немецкий органист и композитор — 200
- Месшерт Иоганн (1857—1922), немецкий певец (баритон), с 1911 г. профессор королевской музыкальной школы в Берлине. — 61
- Миз-Гмейнер Лула (1876—1948), камерная певица (контральто) — 61
- Мийо Дариус (р. в 1892 г.), французский композитор, один из членов композиторской группы «Шестерка» — 171, 174, 201, 206, 207, 213
- «Кристофор Колумб», опера — 213
- «Маленькая Лили», музыкальная пьеса — 207
- «Похищение Европы», опера — 206
- «Эвмениды», опера — 201
- Миллекер Карл (1848—1899), австрийский опереточный композитор — 42, 50
- Милицот Эрвин, немецкий флейтист, камерный музыкант — 276
- Михайлов Макс, скрипач, первый концертмейстер симфонического оркестра Берлинского радио; руководитель струнного квартета — 276
- «Молитва девы», пьеса для ф-п. Т. Бодаржевской — 38
- Мосолов Александр Васильевич (р. в 1900 г.), советский композитор — 174, 198
- Моттль Феликс (1856—1911), выдающийся австрийский дирижер и композитор — 97, 99, 110, 139, 184
- Моцарт Вольфганг-Амедей (1756—1791) — 7, 14, 31, 40, 42, 50, 55, 58, 67, 78, 79, 109, 113, 163, 174, 178, 186, 215, 288, 296, 306
- «Все они таковы», опера — 139
- Концерт для ф-п. с оркестром — 79
- «Свадьба Фигаро», опера — 139
- Симфония — 50
- Мрачек Иосиф-Густав (1878—1944), чешский композитор и дирижер; в 1920-е гг. дирижер Дрезденского филармонического оркестра — 200
- Мук Карл (1859—1940), выдающийся немецкий оперный и симфонический дирижер — 58, 59, 68, 246
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — 215
- «Борис Годунов», опера — 215
- Мюзам Эрих (1878—1934), немецкий революционный поэт — 130
- Мюллер Фриц (р. в 1905 г.), немецкий дирижер — 276
- Мяковский Николай Яковлевич (1881—1950), советский композитор и педагог — 174

- Наполеон I Бонапарт (1769—1821), французский император — 64
 Наполеон III (Луи-Наполеон Бонапарт; 1808—1873), французский император в 1852—1870 гг., племянник Наполеона I — 305
 Нейман Франтишек (1874—1929), чешский дирижер и композитор — 198
 Никиш Артур (1855—1922), выдающийся венгерский дирижер — 31, 51—55, 58, 59, 63, 162
 Николде Луис (1853—1919), немецкий композитор — 111
- Ойстрах Давид Федорович (р. в 1908 г.), выдающийся советский скрипач и педагог; профессор Московской консерватории — 111
 Окс Зигфрид (1858—1929), немецкий хоровой дирижер, руководитель хора Берлинской филармонии — 63
 Ольденбург-Янушау, немецкий консервативный политический деятель — 72
 Онегер Артур (1892—1955), французский композитор, член композиторской группы «Шестерка» — 171, 198
 «Царь Давид», псалом — 198
 Орф Карл (р. в 1895 г.), немецкий композитор — 269, 270, 300
 «Sagmina bigapa», оратория — 270
 Осборн-Ханна Яне (1873—1943), американская певица (сопрано) — 195
 Оттон I (Вильгельм-Луитпольд-Адальберт-Вальдемар; р. в 1848 г.), король Баварии с 1886 г. — 128
 Оффенбах Жак (1819—1880), французский композитор, один из основоположников классической оперетты — 42, 280
 «Сказки Гофмана», оперетта — 69
- Паула, тетка М. Буттинга — 38, 39
 Пауэр Макс (1866—1945), немецкий пианист, композитор и педагог — 162
 «Паяцы», опера Леонкавалло Руджиеро (1858—1919) — 181
 Пеппинг Эрнст (р. в 1901 г.), немецкий композитор — 195, 200, 203
 «Серенада» для оркестра — 203
 Сюита для трубы, саксофона и тромбона — 203
 Петирек Феликс (1892—1951), чешский пианист и композитор — 151, 202
 Мадригалы — 202
 Питерс Эмиль (р. в 1893 г.), бельгийский скрипач и композитор — 200
 «Полет Линдберга», см. Хиндемит П. и Вейль К.
 «Почтальон из Лонжюмо», опера Адана Адольфа (1803—1856) — 69
 «Прощание Вотана и заклинание огня», см. Вагнер Р.
 Прилль Карл (1864—1931), немецкий скрипач — 83
 Прилль Пауль (1860—1930), немецкий виолончелист и дирижер — 83, 85—87, 94—96, 101, 102, 112
 Прилль Эмиль (1867—1940), немецкий флейтист — 83
 Принц-регент, см. Луитпольд
 «Пробуждение льва», пьеса для ф-п. Контского Антоана (1817—1899) — 42

- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), советский композитор — 10
- Прюньер Анри (1886—1942), французский музыковед; основал в 1920 г. журнал «La Revue Musicale» — 201
- Пфендер Александр (р. в 1870 г.), доктор философии, профессор университета в Мюнхене — 87, 106
- Пфицнер Ганс-Эрих (1869—1949), немецкий композитор — 108, 109, 111, 149, 162, 213
«Бедный Генрих», опера — 109
- Равель Морис (1875—1937), французский композитор — 171, 202
- Радеке Роберт (1830—1911), немецкий скрипач, пианист, органист и дирижер — 79—82
- Ратхауз Кароль (1895—1954), австрийский композитор — 195, 200
- Рахингер, секретарь Мюнхенской академии музыкальных искусств — 100
- Раш Гуго (р. в 1873 г.), немецкий композитор — 250—252, 254—256, 261
- Ревичек Иосиф (1844—1904), чешский дирижер и скрипач; в 1897—1903 гг. дирижер оркестра Берлинской филармонии — 50
- Ребнер Адольф (р. в 1876 г.), немецкий скрипач, руководитель квартета в Франкфурте-на-Майне — 111
- Регер Макс (1873—1916), немецкий композитор и пианист — 7, 9, 12—14, 76, 101, 105, 108, 109, 111, 113, 121, 124, 125, 139, 149, 158, 175, 177, 296
Пьеса для органа — 76
- Резничек Эмиль-Николай фон (1860—1945), чешский композитор и дирижер — 71, 213
- Рейнгардт Макс (1873—1945), выдающийся немецкий режиссер и актер — 69, 109
- Рекентин Франц (р. в 1863 г.), немецкий дирижер, член Товарищества германских композиторов — 141
- Реске Роберт, немецкий скрипач, камерный музыкант в Берлине, учитель М. Буттинга — 74
- Рёш Фридрих (1862—1925), немецкий композитор и дирижер — 141, 142
- Риети Витторнио (р. в 1893 г.), итальянский композитор; с 1939 г. живет в США — 171
- Ридьке Райнер-Мария (1875—1926), немецкий поэт, представитель символизма — 108
- Риттер Лео (ум. в 1945 г.), немецкий музыкальный издатель; с 1933 г. директор Гема в Берлине — 250, 252
«Рождественская оратория», см. Бах И.-С.
- Розенбергер, немецкий юрист Товарищества германских композиторов — 260
- Ройтер Герман (р. в 1900 г.), немецкий пианист и композитор — 200, 209
- Рот Эрнст, немецкий музыкальный критик — 223, 224,
- Рутглес Карл (р. в 1876 г.), американский композитор — 188
Вариации для семи труб — 188

- Руссель Альбер (1869—1937), французский композитор — 171, 201, 202
- Руттман Вальтер (1887—1938?), немецкий художник; первый создатель рисованных и живописных кинофильмов абстрактного характера — 91, 93, 118, 119, 175, 177, 190, 206
- «Свадьба Фигаро», см. Моцарт В.-А.
- «Сельская честь», опера Масканьи Пьетро (1863—1945) — 181
- Сирол Божидар (р. в 1889 г.), югославский композитор — 198
- Оратория — 198
- «Сказки Гофмана», см. Оффенбах Ж.
- Сметана Бедржих (1824—1884), выдающийся чешский композитор — 50
- «Влтава», симфоническая поэма — 50
- Стравинский Игорь Федорович (р. в 1882 г.), русский композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова. Его ранние сочинения отличались яркостью дарования, богатством фантазии и блестящим оркестровым колоритом. С 1910 г. живет за границей, в настоящее время в США, и является представителем конструктивизма в музыке — 14, 16, 150—154, 171, 173, 174, 178, 194, 195, 201, 213, 296
- «Весна священная», балет — 153
- Концерт для ф-п. с оркестром — 194
- «Байка про лису, петуха да барана» — 195
- «Петрушка», балетные сцены — 153
- «Пульчинелла», балет — 195
- «Царь Эдип», опера — 201
- Стравам Вальтер (1876—1933), французский дирижер; в 1925 г. основал в Париже «Концерты Стравама» — 198
- «Страсти по Иоанну», см. Бах И.-С.
- «Страсти по Матфею», см. Бах И.-С.
- Стриндберг Йухан-Август (1849—1912), шведский писатель и драматург — 108
- Тиссен Гейнц (р. в 1887 г.), немецкий композитор — 151, 158—160, 187, 195, 198—200, 203, 251, 282
- Дуэт для скрипки с ф-п. (ор. 35) — 198
- Титъен Гейнц (р. в 1881 г.), немецкий дирижер; в 1925—1930 гг. интendant городской оперы в Берлине — 258
- Толлер Эрнст (1893—1939), немецкий писатель и драматург — 124
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 108
- Торжественная месса, см. Бетховен Л.
- Тох Эрнст (р. в 1887 г.), австрийский композитор и музыкальный теоретик — 151, 158, 171, 198, 203, 206, 209
- «Принцесса на горошине», опера — 206
- Трантов Герберт (р. в 1903 г.), немецкий композитор, ученик М. Буттинга — 199, 200, 229, 269
- «Антъе», опера — 269
- «Летний отдых», кантата — 199

- Трапп Макс (р. в 1887 г.), немецкий композитор и пианист — 200, 251, 271
- Траутвейн Фридрих (р. в 1888 г.), немецкий физик и акустик, конструктор электрических музыкальных инструментов — 204
- Тюиль Луи (1861—1907), французский композитор — 101, 111
- Фалль Лео (1873—1925), австрийский композитор, представитель новой школы венской оперетты — 71
- «Фальстаф», см. Верди Дж.
- Фалья Мануэль де (1876—1946), испанский композитор 174, 198
«Игра в куклы мистера Педро» — 198
- Фейнберг Самуил Евгеньевич (р. в 1890 г.), советский композитор и пианист, профессор Московской консерватории — 174
- Фейнгалс Фриц (1869—1940), немецкий оперный певец (баритон) — 110
- Фельзенштейн Вальтер (р. в 1901 г.), австрийский оперный режиссер; с 1947 г. руководитель театра Комической оперы в Берлине — 70
- Филипп Роберт, немецкий певец (тенор), артист королевской оперы в Берлине — 40
- Финке Фиделио Ф. (р. в 1891 г.), немецкий композитор — 32, 151
- Флеш Карл (1873—1944), венгерский скрипач и педагог — 240
- Флотов Фридрих фон (1812—1883), немецкий композитор — 40
«Марта», опера — 69, 71
- Фогель Владимир Рудольфович (р. в 1896 г.), композитор — 197—199
Вокализы — 199
- Фокса торговый дом в Берлине, где устраивались концерты членов Ноябрьской группы. Из этого дома была осуществлена первая берлинская радиопередача — 160, 237
- Фольмер, немецкий композитор — 200
- Форе Габриель (1845—1924), французский композитор и органист — 171
- Франк Мориц, немецкий виолончелист; иногда принимал участие в квартете Амара — 198
- Франк Цезарь (1822—1890), французский композитор и органист — 110
- Франкфуртер, агент по найму молодых артистов, в 1914 г. комисионный советник г. Нюрнберга — 103, 104
- Фрей Вальтер (р. в 1898 г.), швейцарский пианист — 198
- Френкель Стефан (р. в 1902 г.), немецкий скрипач и композитор — 122, 170, 195, 198, 232
- Фрид Оскар (1871—1941), немецкий дирижер; гастролировал в СССР — 63
- Фуртвенглер Вильгельм (1886—1954), выдающийся немецкий дирижер — 31, 168, 194, 198, 255, 260
- Фюрстенбергский князь, покровитель «Общества друзей музыки в Донауэшингене» в 1921 г. — 20, 161, 162

- Хаас Иосиф (р. в 1879 г.), немецкий композитор и педагог — 137, 138, 141, 147, 162, 199, 208, 269, 271, 279
Опера — 269
- Хаба Алоиз (р. в 1893 г.), чешский композитор; приверженец четвертитонной музыкальной системы — 21, 163, 188
Струнный квартет № 2 — 21, 163
- Хавеман Густав (р. в 1882 г.), немецкий скрипач, профессор Берлинской высшей музыкальной школы — 187, 250, 251
- Хаузеггер Зигмунд фон (1872—1948), австрийский композитор и дирижер — 111, 158, 161, 199
- Хауэр Иосиф-Маттиас (р. в 1883 г.), австрийский музыковед и композитор — 198
Оркестровые произведения — 198
- Хейнцхеймер, австрийский музыкальный издатель — 204
- Хейс Уильям (1837—1907), популярный американский поэт-песенник — 8
- Хельфриц Ганс (р. в 1902 г.), немецкий композитор — 199, 229
Концерт для чембало — 199
- Херт Лудвиг, немецкий режиссер; в 1922 г. режиссер Берлинской государственной оперы — 213
- Хесль Йозеф, скрипач; в 1910-е гг. руководитель квартета в Мюнхене — 110, 124, 125
- Хеффер Пауль (1895—1949), немецкий композитор 200, 208, 282
«Черная овца» — 208
- Хиндемит Пауль (р. в 1895 г.), немецкий композитор и альтист — 151, 158, 160, 162, 169, 171, 187, 188, 195, 198, 201, 203, 204, 206—209, 214, 215, 258, 260
«Кардильяк», опера — 214
Квартет № 2 C-dur (op. 16) — 160, 162, 169
«Концертная музыка», для духового оркестра — 203
«Кот Феликс», музыка к кинофильму — 206
«Мы строим город» — 208
«Назидательная пьеса», музыка к пьесе — 208
«Сабиняночка», музыка к радиопьесе — 209
«Туда и обратно», опера — 206
- Хиндемит П. и Вейль К. «Полет Линдберга», музыка к пьесе — 207, 208, 240, 290
- Холле Гуго (1890—1942), немецкий хоровой дирижер — 189
- Хольст Адольф (р. в 1867 г.), доктор философии — 80
- Хутт Роберт, немецкий певец (тенор), солист королевского придворного театра в Мюнхене — 111
- Хухель Петер, немецкий поэт, член Немецкой академии искусств — 285
- «Царь Эдип», см. Стравинский И. Ф.
- Цельгер Карл-Фридрих (1758—1832), немецкий композитор; в 1809 г. основал в Берлине мужской хор «Liedertafel»; друг И.-В. Гёте — 64
- Цемлинский Александр (1872—1942), немецкий дирижер и композитор — 198

- Струнный квартет № 3 — 198
 Циленшек Иоганн (р. в 1913 г.), немецкий композитор; с 1947 г. профессор Высшей музыкальной школы в Веймаре — 32
 Симфония № 2 — 32
 Симфония № 3 — 32
 Цильхер Герман (1881—1948), немецкий композитор — 200
 Циммерман Доминикус (1685—1766), немецкий архитектор — 95
 «Цитадель», см. Кшенек Э.
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — 14, 50, 54, 78
 «Щелкунчик», балет — 50
- Шарвенка Франц-Ксавер (1850—1924), польский пианист и композитор; основатель частной консерватории в Берлине — 229
 Шаррер Август (1866—1926), немецкий дирижер и композитор — 50, 158
 Шейнфлуг Пауль (р. в 1875 г.), немецкий дирижер — 168
 Шёк Отмар (р. в 1886 г.), швейцарский композитор и дирижер — 200
 Шенберг Арнольд (1874—1951), австрийский композитор, основоположник течения додекафонизма; один из вождей модернистского направления в западноевропейской музыке — 14, 16, 17, 19, 23, 28, 112, 151—156, 158, 165, 168, 170, 171, 173, 174, 178—183, 187, 195, 198, 200, 216, 217, 260, 278, 281
 «Лунный Пьеро» — 112, 152, 156, 179, 182
 Концерт для духовых инструментов — 198
 Оркестровые песни — 195
 Песни (ор. 15) — 216, 217
 Серенада для оркестра — 165
- Шерхен Герман (р. в 1891 г.), немецкий дирижер; гастролировал в СССР — 112, 147, 152, 169, 198, 232, 264
 Шиллингс Макс фон (1868—1933), немецкий композитор и дирижер — 149, 213, 231, 244, 246—249, 251, 252, 260—262, 296
 Шчмановский Кароль-Маций (1883—1937), польский композитор — 171
 Шиттлер Людвиг, основатель нотоиздательства — 137
 Шиттлер, мать Л. Шиттлера; после смерти сына продолжала издательское дело — 137
 Шлаар Йозеф, главный музыкальный директор королевской оперы в Висбадене — 68
 Шлеммер Оскар, немецкий хореограф-экспрессионист — 204
 Балет-триада — 204
 Шмен-Пти Ганс (р. в 1902 г.), немецкий композитор — 200
 Шмид-Линдер Август (р. в 1870 г.), немецкий пианист — 110
 Шмидт Аннерозе, (р. в 1936 г.), немецкая пианистка; в 1956 г. на конкурсе им. Шумана Р. получила первую премию — 31
 Шмидт-Зас А., учитель музыки в Лейпциге — 27
 Шнабель Артур (1882—1951), выдающийся немецкий пианист и композитор; гастролировал в СССР — 171, 195
 Шнепф, немецкий хоровой дирижер — 64
 Шопен Фридерик (1809—1849) — 115

- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. в 1906 г.), советский композитор — 10
- Шотт сыновья, немецкая музыкально-издательская фирма — 232
- Шоу Джордж-Бернард (1856—1950), английский драматург и публицист — 108
- Шпехт Вильгельм, немецкий психиатр, профессор университета в Мюнхене — 123, 124
- Шпис Лео, (р. в 1899 г.), немецкий композитор — 32
Симфония № 1 — 32
- Шпрингер Герман (1872—1945), немецкий музыкальный педагог — 167
- Шрадер, немецкий дирижер и органист — 81
- Шраммель Иоганн (1850—1893), немецкий композитор — 115
- Шрекер Франц (1878—1934), австрийский композитор и дирижер — 149, 158, 162, 213
- Шренк Освальд, немецкий музыкальный критик и музыковед в Берлине — 269
- Штейрман Эдуард (р. в 1892 г.), пианист; родился в Польше, с 1948 г. живет в США — 198
- Штер Вальтер, руководитель окружного Штагма в Бреслау. В 1945 г. был обвинен нацистами в государственной измене и приговорен к смертной казни. Освобожден бойцами Советской Армии из каторжной тюрьмы — 274
- Штефан Пауль (1879—1943), немецкий музыковед и критик — 201, 223
- Штефан Руди (1887—1915), немецкий композитор — 137
- Штирц, немецкий камерный музыкант-контрабасист в Берлине — 177
- Штраус Иоганн, сын (1825—1899), австрийский композитор и дирижер, автор многочисленных оперетт и танцевальной музыки — 42, 50, 289
Вальсы для оркестра — 289
- Штраус Полина, оперная и камерная певица; жена Р. Штрауса — 54
- Штраус Рихард (1864—1949), выдающийся немецкий композитор и дирижер — 7, 9, 10, 12, 14, 17, 18, 54—59, 67, 68, 97, 108, 109, 111—113, 136, 139, 141, 149, 155, 158, 161, 168, 175, 177, 195, 213, 231, 232, 250, 252—254, 296
«Домашняя симфония» (ор. 53) — 54, 55, 111, 113
«Дон-Жуан», симфоническая поэма (ор. 20) — 112
«Жизнь героя», симфоническая поэма (ор. 40) — 58, 113
«Интермеццо», опера (ор. 72) — 195
«Легенда Иосифа», балет — 111
Оперы — 213
«Смерть и просветление», симфоническая поэма (ор. 24) — 112
«Тиль Уленшпиттель», симфоническая поэма (ор. 28) — 112, 113
«Электра», опера (ор. 58) — 109
- Штраус Франц, сын Р. Штрауса — 54
- Штробель Генрих (р. в 1898 г.), немецкий музыковед — 201
- Штукеншмидт Ганс-Гейнц (р. в 1901 г.) немецкий музыковед и композитор — 8, 9, 15, 26, 195, 197, 204, 244, 281

- Шуберт Курт (р. в 1891 г.), немецкий пианист и композитор — 200
Шуберт Франц (1797—1828) — 31, 76, 78, 296, 306, 308
Песни для голоса с ф-п. — 76
Шульхоф Эрвин (1894—1942), чешский пианист и композитор — 171,
197, 198
Шульц-Дорнбург Рудольф (р. в 1891 г.), немецкий дирижер — 168
Шуман Георг-Альфред (1866—1952), немецкий композитор, дири-
жер и пианист — 63, 65, 200, 231, 251, 260
Шуман Роберт (1810—1856) — 7, 31, 76, 115, 175, 309
Шурихт Карл (р. в 1880 г.), немецкий дирижер и композитор — 168
Шюнеман Георг (1884—1945), немецкий музыковед; директор Выс-
шей музыкальной школы в Берлине — 183, 208
- Эбель Арнольд (р. в 1883 г.), немецкий органист и дирижер —
143, 144, 147, 251, 280
Эгиди Артур (1859—1943), немецкий композитор — 83, 84
Экк Вернер (р. в 1901 г.), немецкий композитор — 269, 271, 300
Эйслер Ганс (р. в 1898 г.), немецкий композитор, автор много-
численных революционных песен; ученик А. Шенберга — 19,
27, 152, 153, 160, 171, 195, 206, 244, 308
Соната для ф-п. (ор. 1) — 160
Музыка к кинофильму (ор. 4) — 206
Эйснер Курт (убит в 1916 г.), немецкий социал-демократ — 130, 132
«Электра», см. Штраус Р.
Эрдман Эдуард (1896—1958), немецкий пианист и композитор —
162, 170
Эренбург Илья Григорьевич (р. в 1891 г.), советский писатель —
220
Эрлер Карл, преподаватель пения в Мюнхене; учитель М. Буттин-
га — 96, 98, 101—104, 124
Эртель Жан-Пауль (1865—1933), немецкий композитор — 146
Эттингер Макс (1874—1951), немецкий композитор — 200
- Якоби Фредерик (1891—1952), американский композитор — 200
Яначек Леош (1854—1928), чешский композитор — 112, 171, 173,
195, 197, 198
«Иенуфа», опера — 195
«Хитрая лисичка», опера — 171
Ярнах Филипп (р. в 1892 г.), французский композитор — 21, 151,
160, 163, 190, 200, 232
Квартет для струнных инструментов — 21, 163
-

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. БУТТИНГА, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В ТЕКСТЕ

- Баллада для оркестра — 277
«Веселая музыка», для малого оркестра (ор. 38) — 233, 234, 240, 259
«Воскресный концерт», для оркестра (ор. 75) — 276
Дуэт для скрипки и ф-п. (ор. 32) — 122, 232
«Жатва», музыка к кинофильму — 234
«Игра пяти духовых инструментов» — 180
Камерная симфония для 13 солирующих инструментов (ор. 21) —
183—185, 190
Камерные хоры — 202
Кантата для хора и оркестра — 274, 275
Квартет струнный № 1 (ор. 8) — 105, 119, 122, 125, 137, 143
Квартет струнный № 2 (ор. 16) — 121, 122, 125, 137, 143, 178
Квартет струнный № 3 (ор. 18) — 13, 122, 137, 143, 146, 147, 178
Квартет струнный № 4 (ор. 20) — 13, 122, 137, 144—146, 175
Квартет струнный № 6 — 122, 277
Квартетные пьесы — 172
Квартеты — 122, 179
Квинтет для духовых инструментов (ор. 30) — 189
Квинтет с контрабасом — 183
Квинтет струнный с двумя виолончелями (ор. 10) — 119, 120, 122,
125, 176, 177
Квинтеты — 122
Концерт для виолончели (ор. 19) — 122, 175
«Литургическая симфония», для хора — 105, 119
«Меморандум, оратория — 275, 276
«Неправдоподобная история с черной лошастью» (ор. 71) — 275
Песни: «Восемнадцать дней» — 275, 312
 «Дерево» — 275
 «Мир» — 275
 «Проклятье» — 275
 «Тиргартен» — 275
Полонез Забеков — 276
«После войны», четыре кантаты — 275, 276
Пьеса для тенора соло и оркестра — 81
Пьески для двух скрипок (ор. 44) — 276

- Пьесы для любительского оркестра — 276
Пьесы (10) для струнного квартета (ор. 26) — 187
Пьесы для скрипки — 122, 123
Пьесы для флажолета и ф-п. — 276
Пьесы (4) для ф-п. — 121, 232
Пьесы (15) для ф-п. (ор. 31 и 33) — 232
Реквием — 121
Романсы — 276
Симфониетта с партией банджо (ор. 37) — 233, 240
Симфонические вариации для оркестра — 277
Симфонические поэмы для оркестра — 86, 87
Симфония № 1 (ор. 21) — 175, 176, 183, 184
Симфония № 2 (ор. 29) — 190, 191
Симфония № 3 (ор. 34) — 15, 232, 233, 276
Симфония № 4 — 267—269, 277
Симфония № 5 — 268, 269
Симфония № 6 — 270, 274, 276
Симфония № 7 (ор. 67) — 276
Симфония № 8 («Поездка в отпуск») — 277
Симфония № 10 — 32
Симфония (неоконченная) — 121
Соло для виолончели — 119
Соло для скрипки — 119
Соната для виолончели — 122
«Старый замок», балет — 265—267, 269
«Танго Валгаллы», для оркестра — 114
Танго для оркестра — 276
Траурная музыка для большого оркестра (ор. 12) — 122, 259
Фантазия для оркестра — 277
Фантазия для ф-п. (ор. 28) — 190, 277
Фортепьянное трио — 121
Хоры (3) на слова Ст. Георга — 189
-

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
До 1900 года	37
1900—1908 годы	43
1908—1914 годы	85
1914—1918 годы	118
1918—1919 годы	132
1919—1925 годы	141
1925—1933 годы	194
1933—1945 годы	246
1945—1954 годы	272
Указатель имен и названий музыкальных произведений	314
Указатель произведений М. Буттинга, встречающихся в тексте	333

МАКС БУТТИНГ
„История музыки, пережитая мною“

Редактор Ю. Хохлов

Художник И. Байтин

Технический редактор

Г. Александров

Подписано к печати 10/VI 1959 г. Ш 06256
Формат бум. 84×108¹/₃₂. Бум. л.—5,28 п. л. 17,3
(включая вклейку). Уч.-изд. л.—17,011

Тираж 3000 экз. Цена 1 руб. 60 к. Заказ 838

17-я типография Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует
35	3 сверху	могу	могут
130	5 снизу	друблости	дряблости
331	10 снизу	„Легенда Иосифа“	„Легенда об Иосифе“
334	13 снизу	Симфония № 10	Симфония №9

Заказ 838

МАКЕДОНСКИ БИБЛИОТЕКАРНИ ПЕРЖИКИ, ИЛИ МАКЕДОНСКИ МАТРИАЛНИ ПЕРЖИКИ

TOP. 60K.