

О МУЗЫКЕ

ЖИВОЙ

МЕРТВОВОЙ

Г. ШНЕЕРСОН

О МУЗЫКЕ  
ЖУВОУИ  
МЕРШВОУ  
Г. Ш Н Е Е Р С О Н

Издание второе  
переработанное  
и дополненное.

МУЗЫКА · МОСКВА · 1964

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Я имел возможность познакомиться с книгой Г. М. Шнеерсона «О музыке живой и мертвой». Мне думается, что работа эта хорошо отвечает назревшей потребности в серьезном освещении проблем современного западного музыкального искусства, которые глубоко волнуют каждого мыслящего музыканта.

В книге Г. М. Шнеерсона, который уже давно занимается изучением современного зарубежного музыкального творчества и музыкальной критики, содержится богатейший фактический материал — сведения о зарубежных композиторских школах, характеристики наиболее значительных произведений, высказывания крупнейших композиторов, музыковедов, критиков. Нужно прямо сказать, в высказываниях этих музыкальных деятелей — и тех, кто пытается защищать принципы фальшивого новаторства, и тех, кто отстаивает основы искусства гуманизма, — советский читатель может почерпнуть немало поучительного и интересного. Читая выдержки из статей и высказываний апологетов буржуазного модернизма, мы в полной мере ощущаем всю глубину падения эстетики «авангардизма».

Знакомство с позицией передовых деятелей музыкального искусства современного Запада показывает нам, что в той острой борьбе, которая ведется ныне между сторонниками здорового, реалистического направления в мировой музыке и эпигонами реакционного формализма, мы, советские музыканты, имеем много сильных и верных соратников. Мне приходилось в этом не раз убеждаться во время моих встреч и бесед с виднейшими композиторами Запада.

Многие наши зарубежные друзья, повседневно сталкивающиеся с угрожающей агрессивней «авангардистов», с глубокой тревогой думают о судьбах музыки живой, музыки нужной людям.

Нужно ли говорить о том, как важно нам крепить узы творческой дружбы со всеми прогрессивными музыкантами мира, со всеми, кому дорого наше прекрасное, любимое миллионами искусство, как важно взаимопонимание и ясность в оценке художественных явлений современности.

Я убежден, что предлагаемая вниманию советских читателей книга «О музыке живой и мертвой» окажется полезной для правильного понимания сложной и во многом противоречивой ситуации в развитии новой западной музыки.

Недавний приезд в Советский Союз И. Ф. Стравинского побуждает меня сказать здесь несколько слов, имеющих, как мне кажется, непосредственное отношение к теме данной книги.

Пребывание И. Ф. Стравинского в нашей стране, хотя и очень краткое, внесло много нового в наши представления о нем как о человеке и музыканте. Дружеские беседы, встречи, наконец, концерты из его сочинений и под его управлением — все это лишний раз убедило нас, советских музыкантов, в огромных масштабах художественного явления — Стравинский.

В прошлом в наших с ним отношениях, к сожалению, было много наносного, случайного, порожденного недоразумениями, вызывавшимися злой волей далеких от искусства людей. Конечно, и сегодня у нас остаются некоторые поводы для творческих дискуссий с этим большим художником. Так, нам трудно понять его интерес к эстетике и технологии серийного письма. Но мы не должны при этом забывать великие художественные ценности, созданные Стравинским, прочно вошедшие в сокровищницу мирового искусства. Нам кажется, что миллионы слушателей сегодня и завтра будут судить о музыке Стравинского не по его додекафонным сочинениям, очевидно, являющимся результатом каких-то экспериментов (причуды гения?), но по его неувядаемому, подлинно новаторским шедеврам.

История поможет нам и будущим слушателям музыки Стравинского сделать нелицеприятный отбор и внести необходимую ясность в понимание его творческих устремлений.



## ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Настоящий выпуск представляет собой значительно расширенное и частично переработанное издание вышедшей в 1960 году книги «О музыке живой и мертвой». За истекшее время в музыкальной жизни и музыкальном творчестве Запада произошли немалые перемены, выдвинулись новые композиторские имена, появились новые сочинения, получили развитие некоторые течения, требующие освещения и критической оценки. С каждым годом расширяется круг имен современных зарубежных авторов, с сочинениями которых имеет возможность непосредственно знакомиться советский слушатель.

Все это, естественно, потребовало внесения соответствующих дополнений и коррективов в текст книги при переиздании.

При переработке книги я воспользовался советами своих коллег в отношении общей проблематики, построения материала и отдельных частных в изложении. Считаю долгом принести искреннюю благодарность гг. Ю. В. Келдышу, И. В. Нестьеву, Д. В. Житомирскому, В. Дж. Конен, В. О. Беркову, П. И. Рюмину, Л. В. Кулаковскому за их ценные указания и дружескую помощь.

## ОТ АВТОРА

Это — книга о современной музыке Запада, о творческих проблемах зарубежной музыкальной жизни, о тяжелых кризисных явлениях, сковывающих и тормозящих естественное развитие музыкального искусства.

Это — книга о живой, нужной людям музыке прогрессивных композиторов-гуманистов, о напряженной и трудной борьбе, которую ведут они против наступления безответственных демагогов из лагеря так называемого «авангарда», о борьбе за утверждение принципов большого искусства современности.

«Мертвый хватает живого» — эти жестокие слова невольно приходят на ум, когда пытаешься вникнуть в суть той мрачной комедии, которая на протяжении последнего десятилетия разыгрывается в музыкальных кругах капиталистических стран. Главными действующими лицами этой недостойной комедии являются необычайно активные и предприимчивые молодые люди, «карманные реформаторы» музыки, ежегодно выступающие со все новыми и новыми системами сопряжения звуков, опровергающими все, что было в музыке до их появления. Постоянные партнеры в этой шумной игре — «авангардистские» музыковеды и критики, готовые поддержать и оправдать любой бессмысленный эксперимент, любую, даже явно нелепую «эстетическую концепцию», найти для нее «философское обоснование». Сами условия существования искусства в странах капитала создают благоприятную почву для процветания «карманных реформаторов» и их приспешников. Антихудожественные эксперименты «авангардистов» в области музыки, так же как и самые немислимые выверты абстрактной живописи и скульптуры, встречают широкую поддержку западной буржуазной печати. Подавляющее большинство модных критиков услужливо спешит объявить каждый новый опус композитора — пуантилиста

или электронника — «событием мирового значения», провозгласить его автора «гениальным новатором», открывающим новые горизонты. В Западной Германии, Франции, Италии, Бельгии, Швейцарии, Соединенных Штатах Америки ежегодно публикуются сотни книг, брошюр, множество статей в журналах и газетах, защищающих принципы абстрактного искусства, отвергающих одновременно те художественные явления современности, которые не порывают с великими традициями прошлого, явления, в которых находят глубокое отражение события окружающей действительности, духовная жизнь общества.

Однако было бы в корне неверным создавать себе одностороннее представление о развитии музыкального творчества в западных странах как о засилье крайних модернистских течений. Вся эта шумиха — лишь только пышная пена на поверхности, взбитая стараниями услужливых и безответственных апологетов модного «авангардизма».

Музыкальную жизнь современного Запада, творчество лучших, подлинно передовых мастеров определяют иные черты, связанные с естественным стремлением широких слушательских кругов приобщиться к настоящему искусству, вдохновленному идеей служения человечеству. Люди, искренне любящие музыку, не могут примириться с электронной какофонией, не могут находить художественное наслаждение в умозрительных звуковых схемах додекафонной школы. Отсюда — острота неизбежных столкновений между поборниками прогрессивного, гуманистического направления в развитии музыкального искусства и представителями всевозможных антиобщественных, сугубо формалистических, конструктивистских школ, демагогически прикрывающих свою духовную пустоту крикливыми фразами о «новаторстве», «авангардности» или «передовой научности».

Предлагаемая вниманию читателей работа носит обзорный характер и отнюдь не претендует на роль исторического исследования или углубленного критико-аналитического очерка. Автор не ставил перед собой задачи освещения музыкального творчества и достижений теоретической мысли в странах социалистического лагеря, ограничив свою тему в основном рассмотрением проблем развития современной музыки капиталистиче-

ского Запада. Поэтому читатель не найдет в настоящей работе обстоятельных данных о жизненном пути и творческой деятельности композиторов стран народной демократии. Это — большая и увлекательная задача специального исследования.

Огромные социально-экономические перемены в странах, где народ взял власть в свои руки, где с каждым годом растет требовательный интерес широких трудовых масс к искусству, где художественное воспитание народа стало делом государственной важности, выдвигают множество интереснейших для исследователя проблем. Эти проблемы связаны с творческой перестройкой создателей новой музыки, работающих в благотворной атмосфере всенародного внимания и доброжелательности. На протяжении последних пятнадцати лет в ряде стран, строящих социализм, появилось немало талантливых молодых композиторов, сознательно поставивших свое творчество на службу народу. Естественно, что развитие новой социалистической музыкальной культуры, протекающее в борьбе с пережитками буржуазной идеологии и эстетики, порождает множество сложных и порой противоречивых явлений, требующих глубокого и тщательного рассмотрения.

В ходе изложения нами привлекаются многочисленные цитаты из наиболее примечательных трудов по вопросам современной музыки, принадлежащих перу западных композиторов и музыковедов. Автору представляется важным и необходимым для всестороннего и убедительного освещения острых проблем современной западной музыки предоставлять голос людям, творящим это искусство или стоящим в непосредственной близости к явлениями музыкальной жизни капиталистических стран.

За последние годы на Западе вышло множество книг, посвященных истории, философии, эстетике и технологии так называемой «новой музыки». Для пропаганды новой музыки там создаются всевозможные общества и объединения, организуются фестивали, семинары, курсы, издательства и периодические издания.

Естественно, что первоочередной задачей теоретических и исторических исследований должно явиться определение самого понятия «новая музыка», встречающее весьма произвольное толкование у разных авторов. По-

разному оцениваются и хронологические границы, отмечающие рождение «новой музыки», по-разному определяются ее идейно-творческие корни и истоки.

«...Под «новой музыкой» мы имеем в виду музыку, которая создавалась после Дебюсси и Равеля во Франции; после Штрауса, Рegera и Малера в Германии и Австрии; после «Могучей кучки» и Скрябина в России; после веристов в Италии», — пишет в своей книге «La musique moderne» (1955) бельгийский музыковед Поль Коллар. — «Приблизительно, она начинается где-то около 1905 года. И все же невозможно провести точную грань между этой эпохой и той, которая ей предшествовала...»

Коллар называет ряд периодов истории музыкального искусства — Барокко, Классицизм, Романтизм, Импрессионизм и, наконец, Модернизм. В то время как для всех предшествовавших эпохе модернизма периодов характерно, по мнению Коллара, единство творческой концепции, модернизм не обладает единым стилистическим лицом, но представляет сложный конгломерат различных и многочисленных течений.

Каков же общий признак, позволяющий говорить о некоем единстве «эпохи модернизма»? По утверждению Коллара, этим общим признаком является характер языка новой музыки: «...Во всей современной музыке мы констатируем разрыв с принципом тональности или, по крайней мере, — конец его господства. Приходит конец и господству классической тональной гармонии так же, как и засилью метра над ритмом...»

Приведя ряд таблиц, фиксирующих наиболее, по его мнению, значительные события для истории новой модернистской музыки по годам, начиная с 1909 года, Коллар приходит к выводу, что эволюция новой музыки совершалась по трем фазам:

«Первая — от 1909 по 1923 год — связана с открытиями в области гармонии и ритмики, это был период духовного и технического освобождения. После 1923 года эти завоевания завершились и начался период, когда формальные заботы отошли на второй план и достигнутые свободы применялись с осторожностью...»

Дальнейшее развитие новой музыки, согласно Коллару, шло по пути углубления разрыва с поздним романтизмом и поздним импрессионизмом, по пути поисков

нового музыкального языка, «свободного от гармонических и оркестровых традиций XIX века».

Наконец, начиная с 1940 года, наступает третья фаза в эволюции современной музыки. Ее достижения, по мнению Коллара, определяются... «расширением наших знаний очень отдаленных музыкальных эпох, одновременно с развитием средств электрического воспроизведения звука: ориентализм Мессиана — с одной стороны («Маленькие литургии»), и, с другой стороны, — изыскания Джона Кейджа в области новых источников звучаний, конкретная музыка и электронная музыка».

Такова произвольная и шаткая концепция Поля Коллара, изложенная во вступительной главе его обширного труда, но не находящая, впрочем, подтверждения в последующих главах, где речь идет о конкретных явлениях современной европейской музыки. Концепция эта с достаточной определенностью выделяет такие признаки «новой музыки», которые никак не могут укладываться в хронологические рамки, но целиком определяются стилевыми, а еще точнее — технологическими чертами. В самом деле, о каком принципе периодизации может идти речь, если Коллар пытается исходить из периода «после Равеля» (умер в 1937 году), «после Штрауса» (умер в 1949 году), «после Скрябина» (умер в 1915 году)?

Сторонники подобной концепции (а их немало на Западе) безоговорочно зачисляют в актив «новой музыки» произведения раннего Шенберга и Веберна (начало XX века) и не желают принимать в расчет, при разговоре о современных творческих течениях, музыку, созданную такими замечательными художниками, как Штраус, де Фалья, Рахманинов, Респиги, Руссель, Воан Уильямс, которые творили еще в 30—50-х годах нашего столетия. Таким образом, расширяя хронологически рамки современности, Коллар одновременно крайне сужает стилевые и технологические черты, которые, по его мнению, служат единственным признаком современности.

Перед нами обстоятельная книга историка новой музыки западногерманского музыковеда Карла Вернера, названная им «Neue Musik in der Entscheidung» («Новая музыка на переломе»). Автор соглашается с тем, что понятие «новая» или «модернистская» музыка получило довольно разнообразное толкование на протяже-

нии последних пятидесяти лет. В связи с этим он приводит любопытные и порой противоречивые высказывания ряда немецких музыковедов, выступавших еще в начале XX века с книгами, посвященными проблематике «новой музыки».

Вернер напоминает своим читателям, что конфликт между старым и новым в музыке — явление, корни которого уходят в глубь веков. Новое в музыке встречало всегда сопротивление со стороны уже прочно установившихся традиционных форм и вызывало резко отрицательное отношение большинства современников. Так, например, еще в начале XIV века во Франции Иоганнес де Грохео с осуждением говорил о новом направлении в музыке, называя его представителей «модернистами» («*moderni*»). В 1323 году вышел в свет трактат о музыке Филиппа де Витри, названный им «*Ars Nova*» («Новое искусство»). В 1581 году появился «Диалог о старой и новой музыке» («*Dialogo della musica antica et della musica moderna*») флорентийца Винченцо Галилея, написанный в весьма агрессивном тоне, что свидетельствует об острой полемике между представителями двух течений в музыке. Наконец, великий Монтеверди назвал свою Пятую книгу мадригалов «*Seconda Prattica overo Perfettione della moderna musica*». Этими и другими примерами Вернер стремится доказать закономерность извечной борьбы старого и нового, неизбежность столкновений между «отцами и детьми» в искусстве. В противоречиях, в закономерной борьбе противоположностей он справедливо усматривает диалектическое единство развития музыкального искусства на всех этапах его истории.

«Противоречия лежат в натуре человека, в его художественной психологии, — говорит Вернер. — Два столь чуждых по творческому характеру человека, как Вагнер и Брамс, в своей музыке исходят из единого источника традиции. Дуализм между классическим умонастроением молодого Мендельсона 1833 года и субъективизмом его ровесника Шумана повторяется затем у Вагнера и Брамса, у Рegerа и Рихарда Штрауса, у Хиндемита и Шенберга. Мы должны избегать говорить о консерватизме и прогрессе. Эти слова здесь не применимы...»

Верная в основе своей мысль о закономерности борьбы направлений и стилей в искусстве на всем историческом пути его развития приводит, однако, Вернера в



оценке явлений современности к объективистской позиции. Никакие, даже самые острые противоречия между эстетическими и технологическими принципами эпохи классицизма и романтизма, никакая борьба взглядов и художественных концепций вагнеристов и брамсианцев, дебюссистов и штраусианцев не могут служить поводом для аналогий, применяемых к той вакханалии «музыкальных реформ», которая характеризует «новую музыку» (мы применяем здесь этот термин в понимании теоретиков модернистского толка). Как бы ни были различны творческие установки и взгляды великих революционеров в музыке — Палестрины, Монтеверди, Баха, Бетховена, Берлиоза, Мусоргского, Вагнера, Дебюсси,— все они непоколебимо и с глубокой верой в свое призвание отстаивали новое в искусстве, утверждая это новое своим гениальным творчеством. При этом все они никогда и не помышляли опровергнуть основные законы музыкального искусства, сложившиеся в процессе многовековой художественной практики человечества.

Вернер в своей в целом содержательной книге проводит параллели между той борьбой направлений, которая имела место в развитии классического и романтического музыкального искусства, и положением дел в современной западной музыке. Исходя из своего основного тезиса о закономерности противоречий между старым и новым, он с одинаковым уважением и спокойной научной объективностью говорит о творческих принципах Хиндемита и Шенберга, Бартока и Мессиана, Равеля и Булеза, Прокофьева и Штокгаузена. Он как бы не замечает при этом глубокого принципиального различия между противоречиями, рождающимися в процессе естественной эволюции художественного мышления и средств выразительности, и теми порочными явлениями упадка, деградации искусств, которые возникают в результате кабинетного лженаучного изобретательства «систем», опровергающих все основы музыки.

У Вернера нередко действительно прогрессивное в современном музыкальном искусстве, действительно новое в развитии техники композиции, обогащающее музыку новыми формами, новыми средствами выразительности, ставится на одну доску с чуждыми самой природе искусства экспериментами изобретателей «серийной» техники, «конкретной» и «электронной музыки».

В начале XIX века на смену классицизму пришел романтизм, в конце XIX века зародилось течение импрессионизма. Это были художественные направления, достаточно сложные и порой противоречивые в процессе внутреннего становления и развития, но все же цельные по стиливым признакам, по своей сущности. Но может ли быть обозначен весь сложнейший клубок противоречий, характеризующий лицо современной западной музыки последних десятилетий, как некое стилистическое единство, как новый музыкальный стиль? Нам думается, что подобное определение глубоко неверно и сильно отдает схемой.

Среди современных «авангардистов» мы видим представителей очень разных, порой взаимно исключающих направлений — композиторов разных национальностей, разных взглядов на цели искусства, применяющих в своем творчестве совсем различные приемы и технику. И если «новая музыка» и представляет собой некое единство, то это единство основано скорее на общности позиции отрицания основ музыкального искусства прошлого, чем на единстве целей. Именно это отрицание эстетики и этики искусства, опровержение его законов, именно это, общее для всех модернистских школок, отрицание цели и смысла искусства объединяет самые разнородные явления модернистской музыки.

«...Нельзя говорить о развитии новой музыки, — пишет западногерманский музыковед, ярый апологет модернизма Г. Штуккеншмидт в своей книге «Neue Musik» («Новая музыка», 1951), — без того, чтобы не вспомнить о радикализме. Это слово, заимствованное из политического словаря XIX века, может быть применено ко всем произведениям искусства, которые выходят за пределы академизма...»

Как утверждает Г. Штуккеншмидт, в наше время впервые в истории музыки поставлены под сомнение все основные принципы музыкального искусства и прежде всего — гармонического языка.

«...Все значительные произведения XX века, — пишет он, — базируются на опровержении традиционных законов гармонии, которые были уже поколеблены аккордами «Тристана».

Опровержение и отрицание эстетических и этических основ музыки, отказ от ладотонального принципа, пол-

нейшее пренебрежение национальными традициями, презрительное третирование слушателей как назойливой «помехи» на пути «авангарда» — вот те черты негативного свойства, которые, очевидно, могут служить общим знаменателем для всех течений в музыке, обозначаемых идеологами модернизма как «новая музыка».

Почти все западные теоретики сходятся на том, что основными, противостоящими друг другу направлениями современного музыкального творчества являются школы тональной и атональной музыки. Именно здесь, по их мнению, лежит водораздел, разграничивающий два главных направления, по которым развивается современное творчество.

И действительно, история зарубежной музыки последних десятилетий пронизана борьбой этих течений, борьбой, характеризующей музыкальную эволюцию в ряде стран Европы. Тональная или атональная музыка? Вопрос этот уже в течение почти полувека волнует не только западных композиторов, но и некоторые круги любителей музыки, в сознании которых яростной пропагандой атонализма внесена немалая сумятица, так, что даже постоянные посетители концертов начинают огульно отрицать всю современную музыку вообще как чуждую и недоступную пониманию.

В работе К. Вернера указывается на это основное противоречие в современном творчестве: «...Тональная музыка и атональная музыка — вот два противоположных направления в музыке», — пишет он. Вернер считает, что оба эти направления равноправны и равнозначимы: «...Оба направления представляют собой два полюса, определяющих картину эволюции современной музыки...»

Конечно, не только этот признак — тональное или атональное мышление — определяет направления расходящихся путей современной музыки. Корни разрушительных тенденций атонализма и всех производных от него систем — в глубоких кризисных явлениях капиталистического мира, в общем идейном упадке буржуазной культуры. Искусство для человека или искусство против человека — вот, в сущности, кардинальный вопрос, объясняющий сущность ожесточенной борьбы направлений в творчестве западных композиторов.

Признанным вождем и теоретиком атонализма был

Арнольд Шенберг, чьи первые атональные опусы относятся к началу нашего столетия. Именно Шенберг, провозгласивший принцип «эмансипации диссонанса» и обязательного отказа от консонантных гармоний, является родоначальником течения, которое мы обозначаем термином «атонализм». Все исследователи и историки современной музыки обозначают начало «атональной эпохи» именем Шенберга.

Во всех работах, посвященных истории новой музыки, мы встречаем обширные разделы, где рассматриваются творческие принципы, теоретические работы и высказывания Шенберга, дается анализ его важнейших произведений, рассказывается об изобретенной им системе «сочинения музыки при помощи двенадцати соотношенных между собой тонов».

Шенберг и его ученье отражены в обширной литературе на многих языках — книги, исследования, мемуары, статьи в специальной и общей прессе. Поток этой литературы усиливается с каждым годом.

Очень много работ исследовательского и пропагандистского характера посвящено Игорю Стравинскому — «антиподу Шенберга», впрочем, удивившему, хотя и сравнительно недавно, музыкальный мир внезапным обращением к додекафонной технике письма.

Видное место во всех работах по теме «история, философия и эстетика новой музыки» отведено таким фигурам, как Пауль Хиндемит, Бела Барток, Артур Онеггер, Альбан Берг, Дариус Мийо, Карл Орф, Бенджамин Бриттен. В последние годы была выдвинута новая проблема, которая стараниями наиболее ретивых «реформаторов музыки» приобрела важное значение: речь идет о переоценке под особым углом зрения творческого наследия Антона Веберна. Скрупулезный анализ музыки Веберна, произведенный некоторыми композиторами, показал, что его технологические принципы предвосхищают многие «находки» теоретиков «тотальной организации звуков» — пуантилистов и даже электронников. Эта тема широко обсуждается во всевозможных изданиях, посвященных наиболее крайним модернистским течениям. Веберн — ученик и друг Шенберга — посмертно выдвинут на роль духовного отца современного музыкального «авангарда».

Наконец, немаловажное место в зарубежной музы-

коведческой литературе занимают исследования, полемические статьи и многочисленные рецензии, посвященные наиболее заметным явлениям советской музыки, крупнейшим советским композиторам и исполнителям.

За последние годы на книжном рынке ряда стран Западной Европы и Америки появилось несколько книг, написанных известными композиторами. К их числу относятся книги Арнольда Шенберга «Style and Idea» («Стиль и идея»), Пауля Хиндемита «A Composer's World» («Мир композитора»), Дариуса Мийо «Notes sans musique» («Заметки без музыки»), Артура Онеггера «Je suis compositeur» («Я — композитор»), Игоря Стравинского «Музыкальная поэтика», Аарона Копленда «Our New Music» («Наша новая музыка») и «Music and Imagination» («Музыка и воображение») и другие.

Эта обширная и разнообразная литература служит ярким отражением как идейно-творческих противоречий, так и сдвигов в сознании музыкантов, которые произошли за последние десятилетия. Все это представляет богатейший материал для познания проблематики современной музыки, для изучения важнейших явлений современного музыкального искусства в его развитии.

Наряду с книгами и статьями, написанными в защиту модернистского искусства и с целью прославления его наиболее видных представителей, мы знакомимся также и с многочисленными работами описательного характера, авторы которых, «добру и злу внимая равнодушно», пытаются дать «объективную» картину развития новой музыки, примирить непримиримое, «доказать», что самые немыслимые и чуждые природе музыкального искусства выверты пуантилистов или авторов «конкретной музыки» являются якобы естественным и «прогрессивным» шагом в развитии мировой музыкальной культуры.

Вместе с этим во многих работах мы можем прочесть откровенные или завуалированные признания тяжелого кризисного состояния современной музыки, идейного разброда, царящего в среде музыкальных деятелей многих стран Запада.

Но все сильнее раздаются голоса музыкантов, вступающих в защиту музыки против разрушительных тенденций модернистских композиторов и теоретиков, против засилья лжепророков «авангардизма».

## ГЛАВА I

# Пути и перекрестья

**В** майском номере западногерманского журнала «Мелос» за 1958 год были опубликованы чрезвычайно любопытные ответы на анкету, посвященную вопросу о целесообразности дальнейшего существования Международного общества современной музыки (МОСМ).

Основанное в 1923 году, Общество это было задумано как международный центр консолидации сил современных композиторов всех стран для защиты принципов нового искусства, для пропаганды наиболее ярких и смелых явлений современного музыкального творчества. МОСМ ставило перед собой также цель содействовать сближению музыкальных деятелей разных стран, разобщенных в течение длительного времени (война 1914—

1918) друг с другом. В МОСМ входят национальные секции, пользующиеся каждая в своей стране творческой и идеологической автономией. Ежегодно избираемое Международное жюри отбирает произведения для больших фестивалей современной музыки, проводимых каждый год в разных странах.

Однако с первых лет существования МОСМ стало ясно, что под современной музыкой руководителями Общества подразумеваются преимущественно сочинения наиболее радикально настроенных композиторов, представителей так называемых «левых» течений. Эти тенденции, усиливаясь из года в год, от фестиваля к фестивалю, вскоре привели к тому, что Общество стало одним из важнейших оплотов антисоциального, замкнутого в себе космополитического движения. Идеологи МОСМ в своих выступлениях не уставали призывать к духовной изоляции «творцов чистого искусства» от общества, от событий действительности, прославлять крайний индивидуализм, поощрять творческую анархию и произвол.

В 1958 году МОСМ отметило свой тридцатипятилетний юбилей. Казалось бы, юбилейная анкета, организованная журналом «Мелос», во главе которого стоит председатель МОСМ, известный западногерманский музыковед Генрих Штробель, должна была стать поводом для хвалебных речей в адрес юбиляра. Однако этого не произошло.

Как это ни странно, но МОСМ, еще недавно находившееся во главе музыкального «авангарда», сегодня оказалось в обозе. Парадоксально, что, с точки зрения сегодняшних «карманных реформаторов» музыки, деятельность МОСМ представляется не только ненужной, но и вредной для дела «авангарда».

В своем вступительном слове к анкете «Мелоса» Генрих Штробель напоминает о том, что споры о Международном обществе современной музыки начались с первых лет его существования. Но в послевоенные годы в ряде стран обозначилось новое движение, возглавляемое молодыми музыкантами, которые, «...не встречая понимания со стороны национальных секций МОСМ, из понятной юношеской оппозиции становятся к нему спиной. Отсюда — разговоры о том, что МОСМ может интересоваться только тех композиторов, ко-



торым иначе никогда не добиться исполнения своих сочинений на международной эстраде. Во время фестиваля МОСМ в Париже в 1957 году возникла острая дискуссия о смысле дальнейшего существования Общества и о необходимости прислушаться к молодому авангарду. Поэтому редакция журнала «Мелос» решила обратиться к ряду видных европейских музыкальных деятелей с вопросом:

«Какие задачи современной музыкальной жизни стоят перед Международным обществом современной музыки?»

Журнал опубликовал семнадцать высказываний, в подавляющем большинстве которых дана резко отрицательная характеристика деятельности МОСМ и выдвинуто предложение о ликвидации Общества.

Итальянский композитор и музыковед Фидель д'Амико вспоминает «доброе старое время», когда под знаменем МОСМ были объединены композиторы различных направлений — от Мануэля де Фалья до Веберна, от Прокофьева до Шенберга. Это были «героические годы» существования Общества, когда его членам приходилось с великим трудом, ломая сопротивление концертных организаций, пробивать себе путь на эстраду.

Теперь все по-иному, — утверждает д'Амико. Современная музыка часто звучит по радио, ее исполняют в концертах. Сегодня уже самое понятие — новая музыка — стоит под вопросом. Дело в том, что нынешние последователи Веберна, продолжая намеченный им путь и рассматривая свою позицию в искусстве как единственно правильную, выдвигают требования таких радикальных перемен и новшеств в арсенале выразительных средств, что их требования идут вразрез с направлением творчества всех остальных композиторов. Поэтому, по мнению д'Амико, сейчас уже невозможно достигнуть объединения современных композиторов под знаменем «авангарда», знаменем, на котором начертаны слова: «За новые земли» («Neuland über alles»).

Речь идет о том, чтобы МОСМ либо стало рупором самых крайних тенденций направления «Булез—Штокгаузен», либо превратилось в посредника между всеми течениями современной музыки. Первое, по словам д'Амико, излишне, поскольку в настоящее время музыка «авангардистов» широко пропагандируется многими

западными радиостанциями, Дармштадтскими и Донауэшингенскими семинарами и фестивалями и другими аналогичными организациями. Для МОСМ бессмысленно, пишет д'Амико, дублировать функции этих организаций. Поэтому автор стоит за децентрализацию работы Общества, за прекращение его ежегодных фестивалей.

Весьма агрессивно звучит высказывание одного из французских лидеров «пуантилизма» Пьера Булеза, обрушивающегося на руководство МОСМ с обвинениями в бюрократизме, в потакании посредственностям. Он говорит о «нулевой роли» МОСМ в деле пропаганды «подлинно современной музыки», едко высмеивает принцип пропорционального представительства от разных стран, что, по его убеждению, может лишь способствовать выдвиганию бездарностей.

«...Я вижу лишь единственное решение: предоставить возможность спокойно умереть этому дряхлому и устаревшему организму, а взамен создать контакты между различными европейскими деятелями, которые в послевоенный период оказывали действенную поддержку живой музыке...» («la musique vivante»). Булез заранее оговаривается, что его не пугают обвинения в «диктатуре», ибо он презирает «демократию» международной организации, созданной для того, чтобы, прикрываясь бюрократическими методами работы, поддерживать посредственности.

Воинственную позицию Булеза разделяют его партнеры по Дармштадтским фестивалям — «пуантилисты» и «электронники», музыкальные критики модернистского толка. Все они обвиняют МОСМ в приверженности к «старой музыке», в пренебрежении идеями музыкального «авангарда» в лице Булеза, Штокгаузена, Ноно и прочих «реформаторов музыки».

Им вторит французский музыковед Антуан Голеа, который сетует по поводу «поправления» МОСМ. Он утверждает, что подавляющее большинство произведений, исполняемых на фестивалях МОСМ, «не имеет ничего общего с сегодняшней «боевой новой музыкой».

Высказывания Штокгаузена, Ноно и Клебе решительно подчеркивают пропасть, которая образовалась между деятелями МОСМ и молодыми композиторами, объединенными вокруг Дармштадтских и Донауэшин-

генских фестивалей, вокруг экспериментальных студий Кельнского и Миланского радио, парижских концертов «*Domaine musical*», руководимых Пьером Булэзом, и миланских концертов «*Incontri musicali*», инициаторами которых являются Луиджи Ноно, Бруно Мадерна и Лучиано Берно.

Так, по злой иронии судьбы, МОСМ ныне очутилось в незавидном положении ученика чародея, развязавшего силы, с которыми он уже не может совладать и которые грозят смести с лица земли его самого и его друзей.

Некоторые теоретики «авангарда» пытаются представить фальшивую картину современной музыкальной жизни как якобы полное торжество модернистских тенденций, как блистательную «победу» нового над старым, подразумевая под «старым» все, что было создано в музыке до Веберна и Булеза.

Вот, к примеру, что пишет итальянский музыкальный критик Массимо Мила:

«...Невозможно скрывать тот факт, что героическая эпоха МОСМ сегодня уже позади. И нет причин об этом жалеть, поскольку это результат счастливого стечения обстоятельств. Золотой век МОСМ кончился, ибо современная музыка выиграла сражение. МОСМ оправдало свое существование лишь тогда, когда новая музыка вынуждена была вести тяжелую борьбу против музыки устаревшей, но все еще могущественной. Сегодня старая музыка уже больше не существует. Я далек от утверждения, что сегодня все понимают и любят новую музыку. Но те, кто ее еще не любят, вынуждены довольствоваться тоскливыми воспоминаниями. Сегодня нет никакой иной музыки, кроме модернистской («*Il n'y a pas d'autres musique aujourd'hui que la musique moderne*»), и она может позволить себе роскошь делиться на борющиеся между собой течения. В этом бесспорное доказательство решительной победы модернистской музыки...»

Какими только эпитетами не награждают МОСМ резвые сторонники сверхмодных систем! Тут фигурирует и «комическая старуха», и «сводница», и «реликт прошлой эпохи». Ни один голос не поднялся в защиту той организации, которая в течение тридцати пяти лет, казалась бы, стояла на защите интересов модернистского искусства. Даже сам председатель Генрих Штробель признал необходимость полной реорганизации Общества.

Некоторым диссонансом ко всем этим мнениям прозвучали трезвые слова западногерманского композитора Вернера Эгк, который, не заступаясь, по существу, за принципы, отстаиваемые МОСМ, высказал ряд верных и содержательных мыслей о путях развития нового в музыкальном искусстве современности.

В. Эгк справедливо напоминает, что перед каждой творческой организацией должна стоять ясная цель. Именно этой ясной цели нет в работе МОСМ.

«...Будет ли в дальнейшем музыка цениться за то, за что она ценилась на протяжении тысячелетий,—спрашивает Эгк, — а именно — за тесную связь упорядоченной тональной системы с гуманистическим содержанием,—служить целям общения людей? Или же прежнее понятие музыки должно быть отброшено в пользу антигуманной, антисоциальной и разрушительной игры с конструированием тонов, звуков и шумов?»

Не следует забывать, что в этом вопросе невозможен никакой компромисс...»

Далее Эгк ставит вопрос о содержании понятия новое в применении к музыке. Когда-то в МОСМ понятие новое было равнозначно передовому, прогрессивному. Между тем отождествление прогрессивного в области техники и в области искусства часто бывает незакономерным. Одно дело прогресс в промышленности, другое дело — в искусстве.

«Новый автомобиль лучше, чем автомобиль старой системы. Каждое новое достижение техники означает поддающийся проверке опытом прогресс по отношению к старому. Но музыка не обязательно бывает лучше только потому, что она новей...»

Приведенные здесь высказывания о деятельности и перспективах МОСМ, как в капле воды, отражают ту своеобразную ситуацию, которая сложилась ныне в музыкальных сферах некоторых стран Западной Европы. «Прогресс» в музыкальном творчестве последних лет, происходивший в чрезвычайно бурных темпах, привел к полному смещению прежних представлений, к решительной «переоценке ценностей». Так, самое «передовое» Международное общество современной музыки, оплот музыкального модернизма на протяжении десятилетий, сегодня оказалось на положении чуть ли не «защитника традиций», противника «авангарда», «покровителя ака-

демизма». Общество, всегда кичившееся своим «радикализмом», сегодня оказывается никому ненужной богдельней, не пользующейся поддержкой ни молодежи, ни стариков.

Сегодня наиболее воинственно настроенная молодежь группируется вокруг других центров, предоставляющих ей полный простор для наиболее хлестких экспериментов, для пропаганды самых «авангардных» (на сегодняшний день, конечно) эстетических «теорий». Эта эстетика опирается на антисоциальные принципы философии экзистенциализма, проповедующего интеллектуальный и моральный нигилизм, духовный произвол.

О сущности этих теорий и о произведениях, создаваемых представителями этих крайних течений, мы расскажем в другом месте нашей работы. Приведем некоторые данные о размахе деятельности и формах пропаганды новейших «авангардных течений».

Этими центрами являются города Дармштадт, Донауэшинген и Кельн в ФРГ, концерты «Domaine musical» и «Groupe de Recherches» (Исследовательская группа), руководимая Пьером Шеффером во Франции, Миланская студия электронной музыки и концерты группы «Incontri musicali» в Италии, Экспериментальная студия в Швейцарии, руководимая Германом Шерхеном. Основным рупором «авангарда» является западногерманский журнал «Мелос»; очень активную поддержку композиторам самых крайних направлений оказывают издательства «Шотт с сыновьями» в Майнце и «Universal Edition» (Вена — Лондон).

Боязнь «отстать от жизни», прослыть «консерватором» и «ретроградом» приводит к тому, что многие недостаточно устойчивые в своих взглядах музыкальные критики, почуяв веяние новой моды, очень ловко переметнулись в лагерь пуантилистов, электронников и конкретников. Поэтому сегодня нередко можно встретить пропагандистскую статью, посвященную конкретной или электронной музыке, на страницах солидных академических органов, а также и в общей прессе.

В 1958 году издательство «Шотт с сыновьями» выпустило первый сборник статей и материалов, посвященных деятельности Дармштадтского центра новой музыки («Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik»). В сборнике выступают лидеры новейших формалистических

течений, излагающие в пространных статьях свои системы композиции. В конце сборника помещена «Хроника 1946—1958 гг.», в которой зафиксированы важнейшие события и даты, связанные с деятельностью Международного семинара новой музыки, проводимого ежегодно в замке Кранихштейн вблизи Дармштадта. Эти семинары, начало которым было положено в 1946 году (своего рода летние курсы по изучению принципов новой музыки в сочетании с концертами), постепенно приобрели характер неких международных бдений воинствующих «реформаторов», ниспровергателей музыкального искусства «довебернского периода», для которых даже Шенберг с его школой представляется окончательно «устаревшим и отсталым». Если в начале существования Кранихштейнских семинаров основной тон там задавали представители додекафонии, композиторы атональных направлений, то, начиная примерно с 1952 года, здесь все большую и большую силу начинают забирать «поствебернианцы», сочиняющие «музыку» согласно «тотальным системам организации звуков», — немецкие композиторы Карлгейнц Штокгаузен, Гизелер Клебе, Бернд Алоиз Циммерман, итальянцы Луиджи Ноно, Бруно Мадерна, Лючиано Берио, французы Пьер Булез, Анри Пуссер, изобретатели «электронной музыки» Вернер Майер-Эпплер и Герберт Эймерт, лидер французских «конкретников» Пьер Шеффер и другие. С каждым годом эти поразительно энергичные и предприимчивые молодые люди захватывают ключевые позиции во всех тех организациях и музыкальных центрах, где еще совсем недавно царили додекафонисты. Таким образом, центр тяжести в распределении сил современного «авангарда» перемещается в сторону столь «радикальных реформаторов музыки», что в сравнении с ними даже самые «радикальные достижения» атональных мастеров могут показаться просто детским лепетом.

Однако было бы ошибкой преувеличивать значение этих «карманных реформаторов» в общем ходе развития модернистского музыкального искусства. Эта группа наиболее активна, она громче всех кричит о своих «открытиях», яростней всех нападает на инакомыслящих и (как это ни странно) пользуется наибольшей материальной поддержкой со стороны солидных издательских фирм, радиокompаний, и иногда даже государственных

органов. Как известно, «Курсы новой музыки» в замке Кранихштейн были основаны при финансовой поддержке американской Администрации в Западной Германии; постоянную финансовую и организационную помощь мероприятиям «экспериментальной музыки» в международном масштабе оказывает Международный Музыкальный совет ЮНЕСКО.

Если приглядеться к деятельности кранихштейнской группы, то нетрудно обнаружить ее полнейшую творческую несостоятельность. Каждый участник этой группы сочиняет согласно «своей собственной» системе, каждый юнец, только вступающий на стезю творчества, уже спешит объявить себя создателем некоей абсолютно новой, никогда не существовавшей, ни на что не похожей системы композиции. Между тем продукция этих «новаторов» сводится к двум-трем партитурам, написанным столь своеобразным «творческим почерком», что расшифровывать их можно только с помощью логарифмической линейки и арифмометра. Другие предпочитают фиксировать свои «находки» непосредственно на магнитофонной ленте. В этом случае вся продукция композитора заключается в нескольких жестяных коробках и измеряется на метры и сантиметры магнитофонной ленты.

Рассматривая пути развития современной западной музыки под углом зрения направлений и школ, мы должны будем со всей серьезностью и критическим вниманием подойти к проблеме додекафонии, исходя из того, что в послевоенные годы эта школа получила широкое распространение во многих странах мира.

При всем критическом отношении к мертворожденной системе додекафонии и к продукции композиторов додекафонистов, не следует все же недооценивать их влияние и удельный вес в развитии западной музыки XX века.

Учение Арнольда Шенберга, ломающее и опровергающее сложившиеся в веках основы музыкального мышления, возникло в Австрии в годы, непосредственно следовавшие после грандиозных потрясений первой мировой войны, в период обострения глубокого духовного кризиса буржуазной интеллигенции Запада, идейного разброда и упадка. Это было время переоценки культурных ценностей, нигилистического пренебреже-



ния традициями в искусстве, процветания всевозможных, сугубо индивидуалистических теорий, утверждающих право художника на произвол. Эстетика Шенберга теснейшим образом связана с экспрессионизмом — декадентским направлением в искусстве, доминировавшим в художественной жизни Германии и Австрии начала XX века.

Виднейшими представителями направления экспрессионизма в Германии были художники Франц Марк, Василий Кандинский, Стефан Георге, которые опубликовали в 1912 году свой манифест «Голубой всадник», провозглашавший философию и эстетику экспрессионизма. Шенберг также принял участие в манифесте, дав статью об отношении слова и музыки, которая утверждала абсолютное значение эгоцентристского, субъективистского подхода к творческой задаче. Наиболее полное творческое выражение этих тенденций у Шенберга проявилось в его мелодраме «Лунный Пьеро» (1912). Весь дальнейший путь Шенберга — от первоначального «растворения тональности», через последовательное утверждение атональности, привел его к попыткам выработать некие новые законы организации звуковой материи — к созданию очень подробно и по-своему логично разработанной «системы сочинения музыки с двенадцатью соотношенными между собой тонами», — к додекафонии.

Додекафония знаменует решительный разрыв со всеми законами тонального мышления, она устанавливает новые законы, выведенные из элементов математической логики, а не из живой творческой потребности художника выразить свои мысли, чувства, свое отношение к окружающей действительности. Тем не менее эта новая система, разработанная в начале двадцатых годов нашего столетия, нашла применение не только в творчестве самого Шенберга и его ближайших учеников, но постепенно завоевала себе более широкий круг последователей, сначала в Австрии и Германии, а затем и во многих других странах. Какие же причины обусловили «успех» именно этой, схоластической, чуждой природе нашего музыкального восприятия, насквозь формалистической системы композиции?

Найти ответ на эти вопросы нелегко. Общие условия, характерные для общественной и политической жизни стран капиталистического мира, способствовали появле-

нию всевозможных реакционных философских учений и декадентских течений в литературе и искусстве (в частности, экспрессионизма, с его воспеванием смерти, душевного разлада и тоски, с его патологической взвинченностью и смакованием ужасов). В то же время объяснение надо искать и в самой сущности системы додекафонии, основанной на логически обусловленном комбинировании определенных музыкальных формул, вносящем своего рода «порядок» в звуковую анархию «свободного атонализма», процветавшего до изобретения Шенберга. Для многих музыкантов этот «порядок» представлялся началом новой музыкальной эры, в то время как в действительности он был и является завершающим этапом в развитии определенного периода декадентского модернистского искусства. Широкое распространение технических приемов додекафонии во многих странах Европы и Америки обуславливается также сравнительной легкостью овладения этой техникой, доступной каждому грамотному и достаточно прилежному музыканту (не обязательно при этом творчески одаренному). Наконец, важным фактором, способствующим распространению додекафонной системы композиции является превосходно поставленная пропаганда.

Учение Шенберга и деятельность его школы получили очень широкое отражение в буржуазной печати. Ни об одном явлении современной музыки не написано столько книг, исследований, статей, рассказывающих о сущности додекафонии, о творчестве композиторов-додекафонистов, которые отстаивают принципы нового учения в острой полемике со всеми инакомыслящими. С книгами, посвященными Шенбергу и его системе, только за последние годы выступили Г. Штуккеншmidt, Т. Адорно, И. Руфер, Р. Лейбович, А. Голеа, Г. Эймерт, Г. Елинек, Э. Штейн, Г. Сирл, Э. Кшенек, Р. Влад и многие другие авторы.

Течение додекафонистов представляет собой своеобразную международную корпорацию, распространяющую влияние на композиторское творчество многих стран Европы и Америки. По подсчету австрийского журнала «Österreichische Musikzeitschrift» от тридцати до сорока процентов новой музыки в западных странах пишется на основе двенадцатитоновой техники. Знакомство с музыкальным творчеством в зарубежных

странах, так же как изучение зарубежной литературы о новой музыке, убеждает, что влияние додекафонной теории и распространение различных систем композиции, основанных на принципе «серийной» техники, в капиталистических странах с каждым годом все возрастает. Тем острее и напряженней становится борьба между сторонниками додекафонии и композиторами, стоящими на позициях тонально организованной музыки; тем трудней становится сохранять живые связи между современной музыкой и широкой просвещенной аудиторией, воспитанной на великих творениях композиторов-классиков.

Ядовитые семена додекафонии, посеянные Шенбергом, дают сегодня обильные всходы, порождая всевозможные ответвления и гибриды в виде новых систем «серийной» техники, «тотальной» организации звуков и «пуантилизма».

Широкое распространение додекафонии принесло несомненный ущерб развитию современной музыкальной культуры, затормозило ее естественный рост. Распространение додекафонной школы и всех от нее производных школок в немалой степени способствовало тому разрыву, который наблюдается ныне между естественным стремлением концертной аудитории к живому, волнующему искусству большой мысли и горячей страсти и тем холодным звуковым абстракциям, которые ей предлагают композиторы додекафонного толка. Это свое предубеждение по отношению к музыкальной алгебре додекафонии слушатель нередко переносит на всю современную музыку. Поэтому не приходится удивляться резкому падению посещаемости концертов «новой музыки» в ряде стран Запада.

О том, что увлечение всевозможными математическими методами «сборки музыкальных произведений из заранее заготовленных деталей» противоречит подлинному художественному творчеству, что все эти методы никак не способствуют успехам современной музыки, обо всем этом с тревогой говорят многие деятели музыкального искусства Запада. Проблема «тональная или атональная музыка» уже давно вышла за пределы чисто теоретических дискуссий. Сегодня это — вопрос жизни и смерти современной музыки. Многие видные композиторы, дирижеры, музыканты-исполнители, музыковеды сознают уг-

розу, которую представляют для музыкального искусства современности все эти сугубо догматические системы, предписывающие композиторам тщательно избегать в своей музыке консонирующих сочетаний, хотя бы отдаленно напоминающих о тональных тяготениях, изгнать из музыки мелодию, «освободить» творчество от всякой связи с окружающей жизнью, от национального колорита, от продолжения традиций родного искусства.

Острую критику явления атонализма во всех его формах содержат книги австрийского композитора и музыковеда Алоиза Мелихара «Die unteilbare Musik» («Неделимая музыка», 1952 г.) и «Überwindung des Modernismus» («Преодоление модернизма», 1954 г.), «Musik in der Zwangsjacke» («Музыка в смирительной рубашке», 1958 г.), «Schönberg und die Folgen» («Шенберг и последователи», 1960 г.). Мелихар рисует в своих работах печальную картину распада буржуазного искусства, разьедаемого антигуманистическими тенденциями холодного конструктивизма. Он приводит много фактов и наблюдений, свидетельствующих о тесных родственных связях между эстетическими установками атонализма и так называемой абстрактной живописи.

«...Под воздействием пропаганды додекафонистов и ревнителей абстрактной живописи, — пишет Мелихар, — композиторы, которые в течение трех десятков лет сочиняли честную, среднего качества музыку, сейчас вступили в секту атоналистов; трезвые художники — пейзажисты и портретисты — отрекаются ныне от грешной реальности. Они видят окружающий их мир и внутренний космос только в форме чурбанчиков, планочек, катушек, капелек, сосулечек и кренделечков...»

В своей книге «Преодоление модернизма» Мелихар приводит высказывания многих западных музыкантов, всецело присоединяющихся к его критике, сковывающих живую мысль принципов додекафонии. В числе крупных музыкальных деятелей, решительно осудивших методы «конструирования музыки» по законам додекафонии, — композиторы Иозеф Маркс, Вернер Эгк, Иоган Непомук Давид, Иозеф Хасс, дирижеры Вильгельм Фуртвенглер, Лео Блех, Бруно Вальтер, Герман Абендрот, Фриц Ригер, Ганс Кнаппертсбуш и многие другие.

В недавно опубликованном письме В. Фуртвенглера

к английскому музыкальному деятелю Липтону маститый музыкант писал: «...Шенберг приобрел известность постольку, поскольку он впервые акцентировал внимание не на общественном значении произведения, входящего в историю, а на функции композиторского процесса вне зависимости от произведения. Этим и объясняется, что в дальнейшем не было настоящих произведений, зато было очень много композиторов... Дело не в том, чтобы композитор сам составлял для себя правила, которых он придерживается, а в том, чтобы эти правила и законы соответствовали бы правилам и законам эпохи, в которую он творит, правилам и законам человеческого общества, которое его окружает и которому он хочет что-то сказать. Тональность — это система, всем понятная, вошедшая в плоть и кровь... Искусственно созданная система, будь то додекафония или любая другая, по-моему, просто смехотворна... Зная всю музыкальную литературу, должен признаться, я ничего не понимаю в композициях Шенберга...» (1 июля 1954 года).

С решительным осуждением принципов додекафонии выступают в своих книгах Пауль Хиндемит и Артур Онеггер. На страницах своей книги «A Composer's World» («Мир композитора») Хиндемит едко высмеивает теоретические установки приверженцев школы Шенберга:

«...Этот конструктивный принцип устанавливается произвольно, без всякой связи с основами музыкальной речи. Он с полным безразличием относится к качеству гармонических и мелодических образований, извлекаемых из математических, физических или психологических элементов...»

Сравнивая естественное тяготение мелодии к тональному центру с земным тяготением, Хиндемит не без злой иронии по адресу атоналистов заявляет:

«...Конечно, существует возможность преодоления силы земного тяготения при помощи мощной ракеты, которая выходит за пределы земной атмосферы; но я не вижу смысла в подобном сопоставлении несравнимых величин. Некоторые композиторы берут на себя смелость ратовать за уничтожение тональности. Им удастся до известной степени лишать своих слушателей блага земного притяжения. Но, строго говоря, уничтожить тональность им не удастся, несмотря на все их старания. Они

скорей уподобляются устроителям известных ярмарочных аттракционов, на которых жаждущий удовольствий посетитель подвергается всевозможным толчкам, броскам и вращениям до такой степени, что даже человек, наблюдающий со стороны, начинает ощущать головокружение и тошноту. Идея этого номера — нарушить ощущение равновесия у посетителя... Так называемая атональная музыка, претендующая на существование вне соотношения гармонических последовательностей с тоникой, воздействует на слушателя точно так же, как те дьявольские ярмарочные развлечения. Гармонические последовательности, вертикальные и горизонтальные, располагаются таким образом, что тоники, к которым они относятся, беспрерывно сменяются. Поэтому слушатель не может приспособиться, не может удовлетворить естественное желание ориентироваться в тональном тяготении. В результате — ощущение пространственного головокружения, на сей раз в высшей сфере нашего сознания. Я никак не могу понять, почему музыка должна служить средством, вызывающим у слушателя морскую болезнь, когда это с большим эффектом достигается при помощи нашей развлекательной индустрии. Будущие поколения, вероятно, никогда не смогут понять, для каких целей музыка вступила в соревнование с таким мощным конкурентом...

Не приемлет додекафонные догмы и Артур Онеггер. Он видит серьезную опасность для судеб современной музыки в навязывании атональной двенадцатитоновой системы сочинения музыки композиторской молодежи, особенно легко поддающейся на эту приманку. В своей книге «Je suis compositeur» («Я — композитор», 1951) Онеггер резко осуждает жесткие деспотические правила, которыми добровольно ограничивают свою творческую фантазию композиторы-додекафонисты:

«...Двенадцатитоновые композиторы напоминают мне, — пишет Онеггер, — каторжников с галер, которые, освободившись от цепей, добровольно привязали к своим ногам стокилограммовые чугунные шары, чтобы быстрее бежать... Их догма во многом напоминает школьный контрапункт, с той, однако, разницей, что овладение контрапунктом открывает широкие возможности для повышения техники письма, для развития фантазии, в то время как правила двенадцатитоновой системы являются

не средством к достижению этой цели, но самой целью!..»

В 1957 году в Париже вышла книга, представляющая очень большой интерес для всех, кто задумывается о судьбах современного музыкального искусства. Книга носит название «Pour ou contre la Musique moderne?» («За или против современной музыки?»). Ее авторами-составителями являются видный французский композитор Даниель Лесюр и музыкальный критик Бернар Гавоти. Книга эта родилась в результате широко задуманной радиоанкеты, проведенной авторами между 1 января 1954 и 2 июля 1955 года. В течение этого периода Парижское радио еженедельно предоставляло свою студию для беседы, которую Лесюр и Гавоти вели перед микрофоном с видными французскими и зарубежными музыкальными деятелями на тему о музыкальном искусстве современности. Всего было опрошено 98 человек. Те из них, кто не смог принять участия в радиобеседе, прислали свои ответы в письменном виде. Беседы эти, как сообщают авторы книги, вызвали очень много откликов со стороны широких кругов радиослушателей, принявших активное участие в обсуждении проблемы.

В предисловии, предворяющем изложение беседы, авторы дают разъяснение некоторым музыкальным понятиям и терминам. В частности, они уточняют, что под термином «модернистская музыка» (*La musique moderne*) подразумевается вся современная музыка (*contemporaine*).

«...Каждая эпоха имеет свое искусство, — говорится в предисловии. — Обо всех искусствах судят прежде всего современники. Но были ли современники всегда столь суровы в оценках, как это происходит в наше время? Ибо — ведь это факт — современная музыка не делает сборов. В своем подавляющем большинстве публика ее лишь терпит, очень часто — отвергает. Лишь немногие ею действительно интересуются. Это находит свое подтверждение еженедельно в Париже: стоит только включить в программу симфонического концерта впервые исполняемое произведение, чтобы обратить в бегство известное число «воскресных меломанов», которые не хотят и слышать о новинках. Пробовали все: втискивать современное сочинение между другими достаточно любимыми публикой пьесами., составлять про-



граммы исключительно из современных произведений (это, очевидно, наихудший метод). Единственно лишь клубы, основанные на культе модернистской музыки, имеют свою крайне немногочисленную, но верную, порой даже фанатическую публику...»

Эта проблема — глубокие противоречия между вкусами и требованиями широкой концертной и радиоаудитории и современным музыкальным творчеством — собственно и составляет центральную тему книги. О том, что такой разрыв существует, что подавляющее большинство произведений современных композиторов остается за пределом внимания публики или же ею категорически отвергается, с этим соглашаются почти все участники анкеты. Лишь немногие, однако, склонны винить в этом публику. Большинство справедливо видит корень зла в антидемократических и сугубо индивидуалистических тенденциях многих современных западных композиторов, особенно в распространении идей атональной, додекафонной и «серийной» техники, уводящих современную музыку за пределы искусства, понятного и нужного людям.

«Как вы расцениваете брешь, разделяющую публику от музыки, которую слушатели называют «модернистской»? Следует ли говорить о разрыве? Что необходимо сделать для того, чтобы устранить этот разрыв?» — с этими вопросами организаторы анкеты обращались к приглашаемым в радиостудию музыкантам. Вопросы эти, видимо, задели за живое многих участников радиобесед, заставили их высказать немало интересных мыслей, порой очень резко и решительно осуждающих антигуманистическую направленность звукотворчества представителей додекафонии и прочих «математических» систем композиции. В ряде ответов содержится правильная мысль о том, что основной причиной, вызывающей разрыв между публикой и модернистской музыкой, является фальшивая теория «музыкального прогресса», якобы заключающегося во все большем и большем усложнении музыкальной речи. Именно этим мнимым «прогрессом» пытаются оправдать и обосновать свои эксперименты «авангардисты». Можно ли считать, что музыкальный язык Бетховена, Листа, Чайковского, Вагнера, Дебюсси, Малера устарел? Что додекафонная реформа тональной системы мышления является про-

грессом? Подавляющее большинство опрошенных музыкантов со всей категоричностью отрицают подобную ересь.

«Язык не стареет, — говорит Артур Онеггер, — зато слишком часто выцветает мысль композитора. Изношенность словаря — это предлог, выдуманный теми, кто, не имея что сказать обычными словами, пытается изобрести новые слова, чтобы прикрыть бедность своей творческой фантазии. Слово само по себе не имеет никакой ценности. Фраза — вот что важно. Я не верю в искусственный прогресс, не верю в движение вспять. Вот почему я отношусь с полным скептицизмом к додекафонии. Это очень старая история. Я был свидетелем ее рождения, затем периода ее летаргической спячки до того времени, пока вновь не попытались ее воскресить. Это не эстетика, это — способ действия. Школа Шенберга обанкротилась потому, что никогда не смогла создать себе аудиторию, а без аудитории нет искусства.

Шенберг был человеком замечательным и ограниченным. Его душила тональность, его околдовал Вагнер. Чтобы разорвать этот магический круг, Шенберг провозгласил догму атонализма; он без колебаний сжег за собой мосты, поставив неразрешимые задачи перед своими учениками. Воображая себя свободным, он в действительности стал пленником. Драма Шенберга заключалась в том, что он использовал атонализм не из художественной необходимости, но из-за страха перед тональной системой, иначе говоря, из-за своей слабости. Догматическое применение метода Шенберга привело к «серийной системе», к этой отвратительной серийной продукции — здесь можно об этом прямо сказать — к созданию сложных пьесок, невыносимо скучных и ребяческих. Это не искусство, это — сумма приемов: самое опасное в том, что каждый считает себя способным ими пользоваться...

В этой странной области любитель может себя чувствовать более сильным, чем профессионал. Ему объясняют правила: и он логично требует неуклонного соблюдения этих правил...

Мысль о том, что твое творчество каждую минуту рискует оказаться устаревшим, что для предотвращения этого, для того, чтобы не выйти из моды, необходимо опережать свою эпоху, т. е. изобретать моды, ко-

торые будут господствовать через двадцать лет, представляется мне глупой и дикой. В этих условиях искусство не может существовать...»

Касаясь своих творческих принципов, Онеггер говорит:

«...Я — свободный человек и хочу пользоваться в своем искусстве всем, что может ему служить. Я сознаю вред и тупость всех надуманных теорий. Только те произведения искусства остаются жить, которые создаются с верой и искренностью... Музыка — это искусство, которое доходит до сердца через мысль и возбуждает мысль через сердце».

Слова Онеггера о бесплодности надуманных правил додекафонной системы поддерживают многие участники анкеты. Большинство из них приходит к выводу, что значительная доля вины за разрыв между современной музыкой и публикой лежит именно на представителях этой школы и всех порожденных ею систем «тотальной организации звуков».

Известный французский композитор, бывший директор Парижской консерватории Марсель Дюпре утверждает, что разрыв этот существует не между современной музыкой и публикой, но только между плохой современной музыкой и публикой. По его мнению, публика отвергает не всякую новую музыку, но только такую, которая вступает в непримиримое противоречие с законами подлинного искусства.

«...Профессионалы или любители, грамотные музыканты без труда разгадывают «головную» музыку,—говорит Дюпре. — Именно здесь заключается критерий. Ибо нельзя безнаказанно отбрасывать извечную сущность искусства, пренебрегать его естественными законами... Кто вправе отменить закон перспективы без того, чтобы не изменить природу человеческого глаза? Что можно изменить в призме, в последовательности гармонических обертонов, в равномерных делениях времени?.. Публика, хотите вы или не хотите, никогда не упускает этого в своем сознании. Когда произведение не содержит никакой идеи, представляя собой лишь беспорядок и какофонию, раздражает нервы и уши, публика его, естественно, не принимает. Она приходит на концерт, чтобы слушать музыку, но не шум. Она совсем не враг нового, но она требует, чтобы это новое ее трогало...»

Перелистывая страницы книги Гавоти и Лесюра, знакомящей нас с высказываниями многих крупных музыкантов, мы со всей очевидностью ощущаем глубину кризиса современного музыкального искусства в некоторых странах капиталистического мира. Наличие кризиса признают почти все участники анкеты. И несмотря на различные порой точки зрения по частным вопросам, подавляющее большинство ответов обнаруживает серьезную тревогу по поводу все усиливающейся тенденции к «дегуманизации» музыки, что проявляется и в утере композиторами чувства ответственности перед обществом, и в непрекращающейся погоне за «обновлением» музыкального языка. Разрыв между запросами публики и новой музыкой во Франции, например, принял угрожающий характер. Согласно утверждению авторов книги, «композиторы единодушны в мнении, что если бы не Радио (пользующееся финансовой поддержкой государства), то их музыка умирала бы прежде чем начать свою жизнь...»

Увлечение чисто техническими новшествами, как бы «прогрессивны» они ни были сами по себе, идет в ущерб музыке, как искусству высокой этической и эстетической идеи. «Для большинства наших композиторов, — говорит дирижер Эрнест Ансерме (Швейцария), — техника превратилась в центральную проблему». Он напоминает о Дебюсси — замечательном новаторе, открывшем новые музыкальные горизонты. Новая техника рождалась у него не из заранее придуманных схем, но — стихийно.

«...Дебюсси вырабатывал свою технику, создавая музыку, в то время как современные композиторы в своем большинстве пытаются создавать музыку, для того чтобы вырабатывать определенную технику. А поскольку сама техника композиции не несет еще художественной идеи, «смысл искусства» остается нераскрытым...»

«Публика требует, чтобы музыка выражала человеческие чувства», — говорит бельгийский композитор Жан Абсиль.

По мнению бельгийского композитора Гастона Брента, разрыв между современным композитором и слушателем объясняется прежде всего агрессивностью эстетики додекафонии, которая выдвигает перед слушателем

требование безоговорочно принять новые художественные правила, забыть о существовании классической или романтической музыки.

«...Невозможно представить себе создание новой эстетики при помощи вновь изобретенной технической формулы. А додекафония — это только формула», — утверждает французский композитор и музыковед Жак Шайе.

Если бы мы решили привести здесь хотя бы по несколько фраз из всех высказываний, содержащих прямое или косвенное осуждение крайностей модернизма — додекафонии и производной от нее «серийной» техники, нам пришлось бы процитировать здесь мнения примерно восьмидесяти процентов участников анкеты. Среди них, помимо уже названных, мы встречаем имена композиторов Жоржа Орика, Анри Дютийе, Эмманюэля Бондевиля, Жозефа Кантелуба, Жака Кастредра, Марселя Деланнуа, Мориса Дюруфле, Жана Франсе, Жака Ибера, Мориса Жарра, Марселя Ландовского, Фернандо Лопес-Граса, Франка Мартена, Богуслава Мартину, Джанкарло Менотти, Марселя Поота, Сержа Нигга, Жоржа Миго, Эйтора Вилла-Лобоса, дирижеров Игоря Маркевича, Д. Е. Энгельбрехта, Пауля Захера.

Не более десяти человек выступают в защиту «авангарда» (додекафония, «серийная музыка», конкретная музыка и пр.). В том числе Пьер Булез, Луиджи Даллапиккола, Карл Амадеус Гартман, Пьер Шеффер, Морис Леру.

Книга Гавоти и Лесюра дает широкую панораму воззрений зарубежных музыкантов на проблемы современной музыки Запада. Эти взгляды со всей очевидностью свидетельствуют о многозначности самого понятия «современная музыка», или «новая музыка», или, наконец, «модернистская музыка». Как показывают материалы анкеты, авторы ответов порой совсем по-разному толкуют эти понятия. Некоторые, наиболее агрессивные настроенные «авангардисты» понимают под «новой музыкой» лишь последний «крик моды». Они заявляют, что «достижения» пуантилизма, которые на сегодняшний день являются «прогрессом», завтра уже неизбежно «отцветут», уступая место еще более «новым» экспериментам.

Об этом говорит французский «вебернианец» Морис Леру: «Сегодня мы уже гораздо меньше любим Шенберга. Наш бог—Веберн, который тоже в свою очередь «выцветет». Когда мы все почувствуем, что «серийный» язык уже устаревает, будут найдены новые средства, например, в направлении электронной музыки...»

По убеждению Леру, «все вчерашние формы и жанры являются абсурдом в свете современной музыки». Он заявляет:

«...Современный мир эволюционирует в ритме науки. В нашу эпоху электричества звуковой мир составляют гудки автомобилей, рокот моторов, рев механизмов... Чтобы постигнуть «серийную музыку», которая требует очень остро настроенного уха, нужны немалые усилия. Нужно забыть все остальное. Нельзя быть в одно и то же время «тональным» и «серийным» композитором... Мы создадим новый язык, ибо мы начисто смоем с себя всю тональную музыку...»

Борясь за подобный «прогресс», разбушевавшийся Леру готов зачеркнуть все прошлое французской музыки. Он позволяет себе издевательские замечания в адрес выдающегося французского мастера Габриеля Форе, творчество которого представляет, с его точки зрения, «...пример того, чего не нужно делать в музыке... Музыка Форе отвратительна своей идиотской сентиментальностью и старомодностью...», — вещает Леру.

Все эти вызывающие бутады, свидетельствующие прежде всего о том, какой буйный ветер гуляет в голове их автора, конечно, никак не выражают мнения серьезных французских музыкантов, в том числе и представителей молодежи. Значительный интерес представляет высказывание Сержа Нигга — молодого французского композитора, в недавнем прошлом упорного приверженца додекафонии. В своем выступлении он рассказывает о причинах, побудивших его порвать с додекафонной школой:

«...Я был в числе самых горячих сторонников додекафонной системы, которая мне представлялась единственной отдушиной в переживаемом нашей музыкой кризисе. Я думал тогда, что историческая эволюция музыки ведет к атонализму, к технике, использующей все возможности хроматизма, при помощи правил столь же строгих, как правила тональной музыки... Я забывал

при этом, что музыка создается для того, чтобы обращаться к человеческим чувствам, что слушателям нет дела до абстрактных теорий и что эволюция форм и музыкального языка всегда является следствием эволюции человеческого духа; что те или иные формы музыки создаются для того, чтобы выражать те или иные стороны жизни людей, а не ради простого жонглирования звуками...»

И далее, отвечая на вопрос — «что вас привело к додекафонии?»:

«...После «Весны священной» в музыке уже нечего было разрушать. Двенадцатитоновая техника несла мне хорошо разработанную систему, которая, как мне казалось, отвечала идее естественной эволюции музыкального искусства. Я сохраняю самые хорошие воспоминания об этом периоде...»

Тем не менее, как это видно из признаний самого Нигга, додекафония долго держала его «...в плену искусственных концепций, надуманных, тягостных и иссушающих...». В течение ряда лет я не осмелился написать ни одного благозвучного аккорда, ни одной свободной и одухотворенной мелодии. Вспомните о «прокрустовом ложе»: я был одной из жертв того, что можно было бы назвать «музыкальным террором», подавлявшим всякое проявление живого чувства, порыва, подлинного лиризма, ради того, чтобы приносить жертвы модным идолам формализма...»

Серж Нигг решительно осуждает теории, ставящие форму во главе угла. «...Посвящать свою жизнь защите интересов двенадцати нот хроматической гаммы — это значит иметь по меньшей мере узкие взгляды на искусство и на жизнь. Столь же неверно представлять себе додекафонию в качестве политической партии, религии или философской школы. Это система и ничего более...»

Нигг рассказывает, как и почему он пришел к сознанию, что музыка должна служить людям в их борьбе за подлинный прогресс, должна выражать передовые идеи, отображать окружающую действительность, дух народной жизни.

«Настоящая музыка, — говорит Нигг, — не может рождаться в процессе холодных и отвлеченных вычислений. Вот почему я считаю подлинно революционным писать в наше смутное время такую музыку, которая

заставляет слушателей говорить после концерта: «Я взволнован», или «Эта музыка меня трогает...»

Наконец, Нигг затрагивает вопрос о национальном характере музыкального искусства, о продолжении великих национальных традиций. Он приводит образное определение идеи национального в искусстве, высказанное поэтом Жаном Кокто: «Чем больше поэт поет на ветвях своего генеалогического дерева, тем вернее его пение».

На вопрос — «не рискуете ли вы впасть в музыкальный шовинизм?» — Серж Нигг отвечает:

«Я не защищаю музыкальный национализм. Я просто говорю, что французский музыкант должен выражаться по-французски. Разве наша музыка не имеет своих традиций? Хотя бы могучий лирический реализм Берлиоза, сверкающая и здоровая жизнерадостность Шабрие, утонченный гедонизм и глубокий, но сдержанный лиризм Форе и школы Дебюсси, и многое другое, что звучит по-французски и свидетельствует о богатстве и разнообразии наших традиций. Я много путешествовал, присутствовал на многих фестивалях современной музыки. Там я испытывал отвращение, слушая космополитическую музыку. Произведение бразильца невозможно было отличить от произведения англичанина, пьесу австрийца — от пьесы австралийца, итальянца — от шведа... Как известно, ветви французского генеалогического дерева не называются ни Вагнером, ни Шенбергом, ни Веберном. Мы можем восхищаться этими мастерами, но давайте будем сочинять свою музыку! Именно такой совет в свое время дал д'Энди никто иной, как сам Вагнер. Поэтому, да здравствует «Арлезианка», да здравствует симфония «Севеноль»<sup>1</sup>, да здравствует «Реквием» Форе!»

Убеждение Сержа Нигга в том, что музыка должна быть понятной слушателю, должна его волновать, разделяет французский композитор Морис Жарр, музыкальный руководитель парижского «Народного национального театра», посетившего в 1956 году Советский Союз. Он говорит:

«...Для меня существует только та музыка, которая поет, которая волнуется. Я не принимаю математические

<sup>1</sup> Симфония Венсана д'Энди.



комбинации большинства моих коллег, которые ищут музыку при помощи логарифмической линейки, угломера и миллиметровой бумаги. Музыка не только продукт интеллекта, но прежде всего — чувств... Музыка должна быть услышана, а не только служить для чтения и понимания группы избранных...»

О том же говорит композитор Марсель Ландовский: «...Я верю, что музыка вовсе не будет развиваться в направлении все большего усложнения ритмики, гармонии и мелодики... Я верю, что будущее, так же как и прошлое, принадлежит произведениям ясным, прямым, вышедшим из сердца художника с тем, чтобы дойти до сердец людей. Самое трудное, в конечном счете, это быть простым...»

«...Бойтесь искусства, которое хочет освободить себя от человечества, — говорит швейцарский композитор Франк Мартен. — Абстрактное искусство — это искусство без будущего; а для меня — и без настоящего. Не доверяйте художникам, которые работают для периода «через пятьдесят лет»... Это не фантазеры, это больные, шизофреники!..»

Та же мысль содержится в заявлении выдающегося чешского композитора Богуслава Мартину:

«...Если художник задумывает сочинение с тем, чтобы оно не нравилось слушателям, он не должен затем удивляться тому, что оно не нравится. Между тем, сочиняя для «будущих времен», он тем не менее требует, чтобы его восхваляли сегодня. Если художник изолирует себя от публики, то и публика, в свою очередь, изолирует его от себя...»

Решительное осуждение музыкального снобизма звучит в выступлении американского композитора Джиан-карло Менотти:

«...К несчастью, слишком многие композиторы обращаются сегодня не к тому, что есть благородного и возвышенного в человеке, но к снобизму и к моде. Они не заботятся о том, чтобы поделиться своим опытом, какой бы он ни был, с чуткой аудиторией. Они только стремятся выказать свои капризы капризной аудитории Презирая в душе свою маленькую публичку, они, тем не менее, боятся ее суждений. Они готовы принести в жертву весь остальной мир только ради того, чтобы поразить своих «искушенных поклонников». Затем, познав

всю горечь своего стерильного успеха, они утешают себя заявлением, что их музыка — это «музыка будущего...»

Как видно из приведенных цитат, количество которых можно было бы умножить, фальшивые теории «авангардизма» встречают осуждение со стороны многих музыкантов разных стран, национальных школ разных поколений и творческих направлений. История развития новой западной музыки на протяжении последних десятилетий дает слишком много примеров того, как безудержная погоня за «новизной», за внешней оригинальностью формы приводит ко все большему разрыву между духовными запросами публики и творчеством композиторов-модернистов, между чудесно расширившимися техническими возможностями распространения и воспроизведения музыки во всех ее видах и формах и теми тенденциями, заведомо ограничивающими, сужающими аудиторию до минимума, которые характеризуют творческую практику и эстетику музыкального «авангарда». Словно подстегиваемые каким-то бесом нигилизма, представители этого самозванного «авангарда» заняты все большим и большим усложнением музыкального языка, невероятно запутанный шифр которого поддается известной расшифровке лишь на бумаге и лишь немногим специалистам. Не приходится удивляться тому, что даже самый просвещенный любитель музыки, знающий и любящий творчество Штрауса, Равеля, Скрябина, Бартока, Онеггера, Шостаковича, остается равнодушным или целиком отвергает заумные звуковые конструкции додекафонистов и пуантилистов.

В следующих главах, посвященных эстетике и технологии этих течений, мы приведем ту аргументацию, которой теоретики «авангарда» пытаются прикрыть очевидную наготу своего «короля». Сейчас же, заканчивая изложение содержания весьма поучительной книги, составленной Д. Лесюром и Б. Гавоти, хотелось бы еще раз напомнить о борьбе, ведущейся против извращений модернизма всеми честными западными музыкантами, которым дороги судьбы родного искусства. Книга Лесюра и Гавоти «За или против современной музыки?» живо свидетельствует о глубине и принципиальной непримиримости этих противоречий, обнаруживая одновременно, что в борьбе за реалистическое искусство.

за подлинно передовые художественные принципы музыкальные деятели Советского Союза и стран народной демократии имеют много друзей и соратников и в странах капиталистического мира.

Додекафония и примыкающие к ней системы «тотальной организации звукового материала» представляют количественно известную силу в современном западном музыкальном творчестве. Кроме того, поборники этих течений больше всех шумят и скандалят, громче всех кричат о своих «достижениях» и «победах». Усердно работая локтями, они стремятся любой ценой вырваться вперед, сбросить с дороги всех тех музыкантов, которые не помышляют о разрыве с традициями национального искусства, которые хотят прислушиваться к духовной жизни своего народа, служить ему своим искусством.

Называя себя «новаторами», последователи Шенберга и Веберна забывают при этом, что в действительности все их творчество является сугубо эпигонским, скованным жесткими правилами не ими придуманных систем. По этому поводу уместно вспомнить мудрые слова, сказанные выдающимся английским композитором Ральфом Воан-Уильямсом: «Композитор, подражающий Шенбергу, не более новатор, чем композитор, подражающий Чайковскому».

Громогласные декларации и догматически разработанные системы никогда не создавали нового искусства. Теоретические и технологические установки никогда не шли впереди творчества, но выводились из художественной практики.

«...Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические, а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — пафос... Что такое пафос? Творчество — не забава, и художественное произведение — не плод досуга или прихоти...» — говорил В. Белинский в своей знаменитой работе о Пушкине.

Новизна и оригинальность художественного направления, оригинальность произведения искусства определяется прежде всего новизной и оригинальностью поэтической идеи, жизненностью и правдивостью замысла. Рассматривая отдельные этапы истории современной му-

зыки, мы на каждом шагу убеждаемся, что подлинными новаторами, определяющими направление музыкального творчества нашего времени, являются отнюдь не авторы всевозможных догматических систем, начисто отвергающих преемственность в развитии искусства, но композиторы, глубоко ощущающие свою ответственность перед искусством, перед своей эпохой. Подлинное новаторство в искусстве определяется прежде всего передовой идейностью художника, его стремлением выразить новое жизненное содержание.

Великие художники всегда творили и творят в интересах общества, в интересах человечества. Теории «авангардистов», отстаивающих «свободу» искусства от каких бы то ни было общественных функций, насквозь фальшивы. Они явно служат интересам господствующего капиталистического класса в его борьбе против прогрессивной мысли, прогрессивных общественных движений. Они служат реакции даже и тогда, когда прикрывают свои антиобщественные тенденции истрепанными знаменами «мятежа» против буржуазных устоев, против традиций. Никакие истошные вопли теоретиков музыкального «авангарда» не могут заставить серьезных музыкантов поверить в прогрессивную роль этих течений. Только творчество, только сама музыка, создаваемая композиторами — подлинными сынами своей эпохи, своего народа, может утверждать в перспективе времени истинно авангардное значение того или иного художественного направления. Рождение нового в искусстве всегда было и всегда будет осуществляться в диалектическом единстве традиций и новаторства. Об этом говорит нам весь ход истории музыкального искусства современности.

# Искусство циманизма

**М**ы уже приводили немало высказываний, свидетельствующих о том, что усиливающийся идейный разброд и угрожающее поветрие фальшивого новаторства встречают решительное противодействие и отпор со стороны всех честных, подлинно передовых художников мира. Многие справедливо указывают на опасность, которую таят лозунги «вненационального» абстрактного искусства, будь то в живописи или скульптуре, музыке или театре. Приверженцы космополитической системы додекафонии и «серийной» техники уже по самой природе и методу конструирования своих композиций, создаваемых каждый раз на основе нового абстрактного двенадцатитонового звукоряда, не могут не отрицать народных

корней музыки, не могут не опираться на бесплодные идеи антинародного космополитизма.

С большой тревогой и искренней озабоченностью за судьбы родного искусства говорит об угрозе додекафонной эпидемии, занесенной из Западной Европы в Латинскую Америку, известный бразильский композитор Камарго Гуарниери в открытом письме к своим соотечественникам-музыкантам, опубликованном в ряде бразильских газет осенью 1952 года.

Гуарниери обращается с предостережением к своим молодым коллегам, которые, забывая о замечательных традициях народной музыкальной культуры Бразилии, позволяют себе увлекаться лживыми «авангардными» теориями додекафонии.

«...Пусть эта мнимая музыка, — пишет Гуарниери, — находит последователей среди представителей упадочных цивилизаций и культур, где иссякают драгоценные источники народного творчества (как это имеет место в некоторых странах Европы); пусть эта уродующая искусство тенденция пускает свои ядовитые корни в истощенную почву разлагающегося буржуазного общества. Но она не должна найти себе места здесь, в нашей родной Бразилии, где молодой, полный творческих сил народ должен своими руками строить светлое будущее нации!

Наша страна обладает богатейшим музыкальным фольклором, почти не известным нашим композиторам, которые необъяснимым образом предпочитают занимать свой ум пустым звукотворчеством в соответствии с ложноноваторскими методами чуждой им эстетики.. Наши композиторы-додекафонисты принимают и защищают эту насквозь формалистическую, бездушную теорию, потому что они не дают себе труда изучать богатства классического наследия, историю национальной бразильской музыки, ее народные корни. Им, очевидно, не известны мудрые слова великого Глинки: «Музыку создает народ, мы, композиторы, ее только аранжируем». Эти слова могут быть полностью отнесены и к бразильской музыке...»

Камарго Гуарниери выражает мысли, близкие многим зарубежным музыкантам-патриотам, сознающим значение национальных традиций в развитии современного творчества. История современной западной музыки

дает немало убедительнейших примеров, свидетельствующих о плодотворности принципов искусства, опирающегося на национальные традиции.

К числу крупнейших западных композиторов XX века, сыгравших выдающуюся роль в развитии музыкального искусства нашего времени, относятся такие замечательные мастера, как Клод Дебюсси, Морис Равель, Густав Малер, Рихард Штраус, Мануэль де Фалья, Ян Сибелиус, Леош Яначек, Бела Барток, Кароль Шимановский, Джордже Энеску, Ральф Воан Уильямс. Каждый из них сказал свое новое живое слово в развитии национального искусства, сделал тем самым неоценимый вклад в общую сокровищницу мировой музыкальной культуры. Творчество этих композиторов, основанное на смелом развитии высоких национальных традиций, проникнутое идеями гуманизма, не только обогащает культуру своих народов, но и двигает вперед музыкальное искусство всего человечества.

Жизнь показала, что творческие принципы этих замечательных мастеров, основанные на глубоком уважении к национальным традициям, гораздо прогрессивней, чем «сверхрадикальные» установки лидеров новейших модернистских школ. Подлинные новаторы, они никогда не стремились порывать с великой музыкальной культурой прошлого, но смело развивали и обогащали ее художественные традиции.

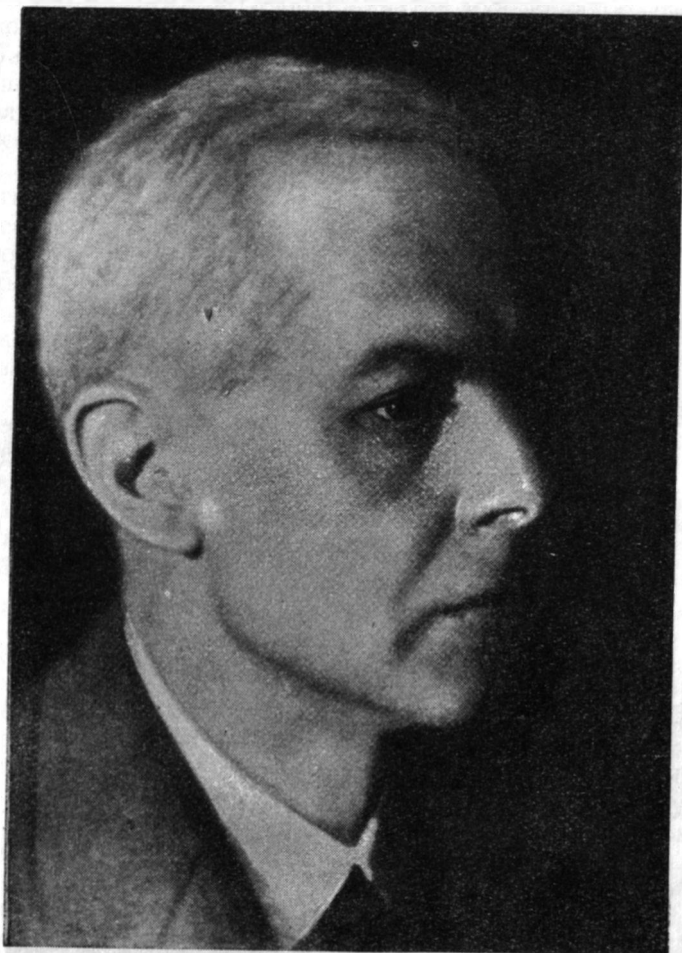
Вот что писал в 1933 году Морис Равель на страницах американского музыкального журнала «The Etude»: «Я не являюсь композитором-«модернистом»... Хотя я всегда без предубеждений относился к новым идеям в музыке (в одной из моих скрипичных сонат имеется часть, написанная в характере негритянского блюза), тем не менее я никогда не пытался опровергать установленные законы гармонии и композиции. Наоборот, я всегда искал вдохновения в творчестве великих мастеров (никогда не перестаю учиться у Моцарта!), и моя музыка в своей основе опирается на традиции прошлого и вырастает из них... Я всегда был убежден в том, что композитор должен доверять бумаге то, что он чувствует, и как он чувствует, независимо от того, что собой представляет общепринятый стиль. Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца. Музыка, созданная только путем приложения техники, не

стоит бумаги, на которой она написана. Это был мой всегдашний довод против так называемой «модернистской музыки», которую сочиняют молодые композиторы «радикального» направления. Их музыка — продукт интеллекта, но не души. Они прежде устанавливают свои теории, потом сочиняют музыку, которая должна следовать этим теориям... Вот почему я не могу всерьез принять произведения этих экспериментирующих композиторов. Я рассматриваю их, как людей, принимающих некую интеллектуальную позу. А великая музыка никогда не рождается в результате позерства.

Как можно тянуть музыку в область математических формул и силлогизмов? Тот, кто так поступает, лишает музыку ее благороднейшего свойства выражать человеческие чувства. Согласно моим убеждениям, музыка должна быть прежде всего эмоциональной, а потом уже интеллектуальной. Вот почему меня никогда не искушают приемы молодых и очень интересных композиторов. Я допускаю, что в их музыке есть порой привлекательные моменты. Я согласен также, что она отличается силой и оригинальностью. Но их музыка не имеет сердца, не имеет чувства. Мы реагируем на нее не эмоциями, но интеллектом. А раз так, то, несмотря на то, что можно найти слова в защиту всей этой музыки, она, без сомнения, представляет собой художественный просчет.

Наконец, вместо того, чтобы быть праздничной, модернистская музыка является уродливой. А я настаиваю на том, что музыка должна быть прежде всего прекрасной. Не могу понять аргументацию композиторов, которые пытаются убедить меня в том, что музыка нашего времени должна быть уродливой, как выражение нашего уродливого века. Для чего нужно выражать уродливые явления? И что остается музыке, если лишить ее красоты? Какую роль тогда должно выполнять искусство? Нет. Теории могут быть очень красивыми. Но художник должен сочинять свою музыку не по теориям. Он должен ощущать музыкально-прекрасное в своем сердце, он должен глубоко прочувствовать то, что он сочиняет...»





Бела Барток



Золтан Кодай

26 сентября 1945 года в Нью-Йорке скончался Бела Барток — великий сын венгерского народа, замечательный композитор и глубокий знаток музыкального фольклора многих стран мира. Годы, истекшие после смерти Бартока, полностью подтвердили выдающееся прогрессивное значение его творчества, оказавшего сильное влияние на развитие музыкального искусства последних десятилетий.

В молодости Бела Барток прошел через влияния Листа, Вагнера, Штрауса, Дебюсси. Но важнейшим из всех было всепроникающее воздействие венгерской народной музыки, изучению которой он посвятил всю жизнь, весь свой талант художника и ученого.

Видный венгерский музыковед Бенце Сабољчи в своей статье «Барток и народная музыка» (1950) писал:

«...Творческое развитие Бартока отличалось от творческого развития большинства его европейских современников постоянством связи с народной музыкой. Эта связь была не всегда в одной плоскости, не всегда одинаковой, но принимала различные формы. В тот период, когда он непосредственно продолжал традиции национального романтизма (1901—1907), ему была ближе стилизованная венгерская народная песня девятнадцатого столетия; открытие подлинной венгерской, румынской и словацкой народной песни связало его с восточноевропейской крестьянской музыкой (1908—1919); наконец, на последнем этапе формирования своего стиля он пытается сочетать традиции народной музыки и классические традиции Баха и Бетховена. Таким образом, при самом различном подходе к народной музыке эта связь всегда составляла один из важнейших факторов эволюции композитора — беспокойной, порой зигзагообразной, но в целом непрерывной и органичной...»

Сын своей эпохи, Барток не избежал воздействия модернистских веяний. «Зигзагообразность» его творческого пути, о чем пишет Сабољчи, сказывалась порой в чрезмерной сложности полифонического письма, приводившей к пугающей жесткости гармонического языка, к экспрессионистским преувеличениям (Первый фортепианный концерт, Третий квартет, балет «Чудесный мандарин», отдельные номера «Микрокосмоса» и др.).

Однако с годами его стиль непрерывно прояснялся и многие «острые углы» смягчались, уступая место мудрой сдержанности и ясности музыкального мышления. Еще более углубилось и приблизилось к жизни содержание его произведений, написанных в последний период жизни<sup>1</sup>.

Художник необычайно честный, глубоко осознавший свою ответственность перед венгерской музыкальной культурой, Барток с глубокой самокритичностью относился к своему творчеству. Композитора далеко не всегда удовлетворяли результаты его творческих поисков, найденные им новые формы, новые звучания.

В интервью, опубликованном в январе 1928 года в журнале «Musical America» во время первой поездки Бартока в США, он говорил:

«Одно время мне казалось, что мое творческое развитие должно привести меня к приятию двенадцатитоновой системы. В некоторых моих наиболее сложных произведениях, таких, как новая пантомима «Чудесный мандарин», все же присутствуют явные признаки тональности, несмотря на ранние тенденции к атонализму... Я не хочу подписываться ни под одной из современных музыкальных теорий, которые могут рассматриваться либо как объективно-безличные, либо как основанные только на каком-то одном стиле — только полифоническом или только гомофонном. Мой идеал — хорошо уравновешенный сплав всех элементов. Я не могу сочинять музыку, которая абсолютно ничего не выражает...»

На всех этапах творческой эволюции Бартока никогда не покидал живой интерес к народной музыке. Народная музыка служила Бартоку не только живительным источником вдохновения и высоких патриотических чувств, но и давала могучий стимул для обогащения всех формообразующих элементов музыкальной речи — мелодики, ритмики, полифонии, оркестровых тембров. Большой художник-новатор, неутомимый в своих иска-

---

<sup>1</sup> Любопытно, что модернистская критика чаще всего поднимает на щит именно те произведения Бартока, в которых с наибольшей силой сказались антиреалистические тенденции. Поэтому можно говорить о своего рода борьбе за Бартока между сторонниками реалистического и формалистического направлений в современной музыке.

ниях, он именно в народнопесенной стихии находил те замечательные, неповторимые крупницы нового, которые двигали вперед его творческое воображение, служили обогащению его оригинальнейшей музыкальной речи.

«Изучение венгерского фольклора,—как признавался в одном из писем Барток,—оказало решительное влияние на мое творчество, ибо оно избавило меня от тиранических правил мажоро-минорной системы».

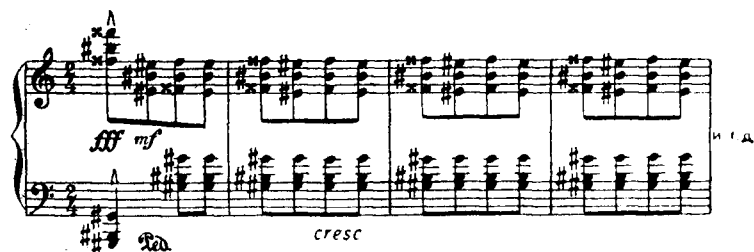
Истинный демократ, горячо преданный идее национальной независимости и свободы своего народа, Бела Барток видел в творческой и исследовательской работе в области музыкального фольклора свой прямой патриотический долг. Начиная от простейших обработок венгерских народных песен («Десять народных песен», Пьесы для двух скрипок, Три народные песни для фортепиано), написанных еще в начале века, и кончая такими сложными партитурами, как Рапсодия для фортепиано с оркестром, Скрипичный концерт, Дивертисмент, Третий фортепианный концерт, созданный незадолго до смерти композитора, подавляющее большинство его произведений в той или иной форме связано с народной традицией, с духовным миром родного народа.

Обращаясь к своеобразной ладовой основе венгерской и румынской народной музыки, Барток обогащал ее свободной хроматикой, гибкой орнаментикой, которая свойственна музыкальному фольклору народов Венгрии, Румынии, Болгарии. В его сочинениях нередко можно найти одновременные сочетания разных народных ладов, так же как и мажора с минором. Ритмика Бартока необычайно богата и выразительна. Наряду с простыми, лапидарными метрическими формами народнотанцевального происхождения он разрабатывает оригинальные асимметричные ритмы, сложные полиритмические построения, прибегает к частой смене метров. Гармонический язык Бартока необычайно многообразен: от простых аккордовых последовательностей, основанных на принципах традиционной гармонии, и до жестко диссонирующих, пронзительно звучащих вертикалей, построенных по квартам, изобилующих секундовыми сочетаниями. Примерно то же самое можно сказать и о его полифонии, очень органично вытекающей из тематического материала и в то же время не

чурающейся самых острых и терпких звучаний. Во многих своих произведениях Барток предстает как художник-экспрессионист, стремящийся прежде всего к динамической выразительности музыки, к раскрытию сложного внутреннего мира современного человека.

Замечательный пианист, Барток охотно сочинял для своего инструмента, выработав оригинальный стиль письма, своеобразную фактуру нередко «токкатно-ударного» характера — таковы Соната (1926), Сюита, соч. 14 (1916), Соната для двух фортепиано с ударными (1937), многие пьесы из «Микрокосмоса».

Свежо и оригинально претворил Барток интонационное и ритмическое своеобразие народной румынской музыки в поэтичных детских фортепианных пьесках на темы рождественских песен «20 poëls Roumains» (1915) и в широко популярных «Румынских танцах» для фортепиано (1915). Захватывающий темперамент и бурный динамизм отличают оригинальнейшую фортепианную пьесу «Allegro barbaro», выдержанную на остином движении диссонантных аккордов:

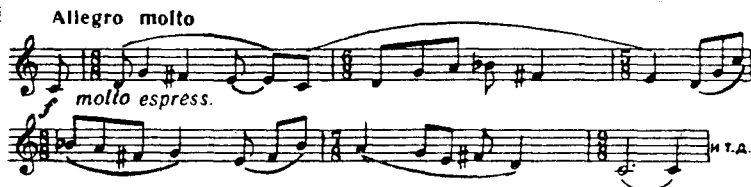


Одним из вершинных достижений современной западной инструментальной музыки следует считать четырехчастную пьесу Бартока под названием «Музыка для струнных инструментов, ударных и челесты» (1936). Композитор разбивает ансамбль на три группы, предусматривая порядок расположения этих групп на эстраде: две струнные группы обрамляют группу ударных инструментов, включающую арфу и челесту. Благодаря исключительно продуманному распределению голосов и огромной тембро-интонационной фантазии автора «Музыка» увлекает слушателя поразительным разнообразием и новизной звучаний при сравнительно скромных инструментальных средствах.

Написанная в форме фуги первая часть *Andante tranquillo* — превосходный образец полифонической техники Бартока, соединяющей строгость контрапунктической логики с большой свободой и оригинальностью развития мысли. Общий звуковой план части: от пианиссимо — к фортиссимо и затем к постепенному затуханию. Тема фуги, излагаемой первоначально засурдиненными альтами, характерна сложным интонационным рисунком:



После энергичного сонатного аллегро (вторая часть) и поэтичного ноктюрна (третья часть), где центральная роль поручена челесте и арфе, приходит финал — *Allegro molto*. Здесь царит стихия венгерского и болгарского народного танца. Вот одна из тем финала:



Барток извлекает все мыслимые динамические и тембровые эффекты из звучаний струнного ансамбля, умело применяя различные виды смычковой техники, необычные способы звукоизвлечения, неожиданные комбинации струнных с ударными, с фортепиано, с духовыми.

Исключительное мастерство владения смычковым оркестром проявляет композитор в своем «Дивертисменте» для ансамбля скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов (1939). Из приводимых ниже фрагментов видно, как тонко и изобретательно разрабатывал Барток оркестровую ткань; сколько здесь юношеской свежести чувств, неиссякаемой фантазии в отыскивании

необычных тембровых красок, причудливых ритмических узоров, выразительных акцентов!

Вот замечательный по красоте музыки и колориту эпизод из первой части «Дивертисмента» (цифра 25 партитуры):

*♩ = ca. 60*

**25**

*solo* *tutti*

V-ni I *p solo* *p tutti*

V-ni II *p sola* *p tutti*

V-le *p solo pizz.* *p tutti arco*

V-c. *p* *pizz.*

C-b.

*solo* *tutti*

*p solo* *p tutti*

*sola* *tutti*

*solo* *p tutti*

*p* *p arco*



solo  
*p* solo *f*  
 solo  
*p* solo *f*  
 solo  
*p* solo *f*

Начальные такты второй части:

Molto adagio ♩ = 68  
 con sord.  
*pp*  
*pp* con sord.  
*pp* con sord.  
*pp* con sord.

con sord.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a few notes and rests, marked *pp*. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is an alto clef staff with a rhythmic accompaniment. The fourth and fifth staves are bass clef staves with a rhythmic accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing the composition from the first system. It features similar melodic and rhythmic lines. The system ends with the initials "И. Т. Л." on the right side.

Основная тема заключительной третьей части, очевидно, фольклорного венгерского происхождения:

*Allegro assai*

The third system of the musical score shows a folk theme in 2/4 time, marked *Allegro assai*. It consists of four staves. The top two staves are treble clef staves, and the bottom two are bass clef staves. The music features a simple, rhythmic melody with a strong folk character.

Важное место в симфоническом наследии Бартока занимает Концерт для оркестра, написанный в 1943 году по заказу Сергея Кусевицкого и впервые исполненный 1 декабря 1944 года Бостонским оркестром под управлением знаменитого дирижера.

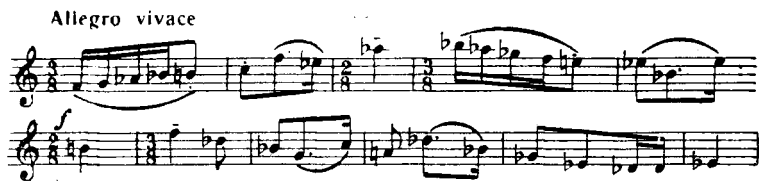
В письме к С. Кусевицкому Барток так характеризовал содержание Концерта: «...Общее настроение этой музыки, за исключением шуточной второй части, — постепенный переход от суровости первой части и мрачной похоронной песни третьей части к жизнеутверждающей музыке финала...»

Сочинение это, исполненное глубокого гуманистического содержания, представляет собой своего рода пятчастную симфонию. Барток назвал ее концертом, имея в виду виртуозный «концертирующий» характер музыки в духе старинных *concerti grossi*.

Сонатное аллегро первой части предваряет большое драматическое вступление, тема которого построена на движении восходящих и нисходящих кварт:



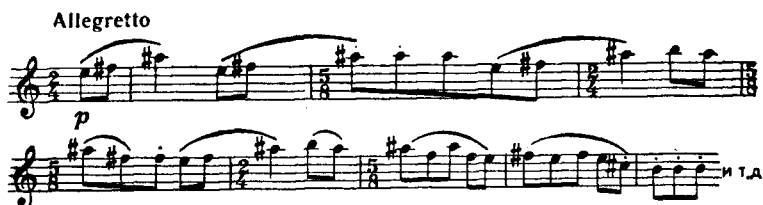
Острый изломанный рисунок, подстегивающие акценты, постоянная смена метра характеризуют тему главной партии:



Скерцозная вторая часть носит подзаголовок «*Giúoco del corpié*» («Парная игра»). Название это вызвано тем, что все деревянные инструменты выступают здесь парами: каждая пара, вступая по очереди, играет в со-

ответствующих интервалах: фаготы — секстами, гобои — терциями, кларнеты — септимами, флейты — квинтами, засурдиненные трубы — большими секундами. Все это подается на общем фоне иронического шуточного марша, движение которого подчеркивается ударами большого барабана.

На смену Скерцо приходит Элегия (Andante non troppo), трагическая и мрачная песнь, интонируемая первоначально гобоем. «Прерванное интермеццо» (Allegretto) и «Финал» (Presto) — такие подзаголовки носят две завершающие части. Интермеццо — полная очарования лирическая музыка, основная тема которой напоминает о народных пастушеских наигрышах, очень свежа и привлекательна в ладовом и ритмическом отношении:



Финал — бурный, насыщенный энергией, представляет собой сложную полифоническую конструкцию с фугообразным развитием тематизма. Концерт завершается «жизнеутверждающей», как пишет автор, величественной и мощной кодой.

Перу Бартока принадлежит ряд великолепных произведений камерной музыки — шесть струнных квартетов, «Контрасты» для скрипки, кларнета и фортепиано, несколько сонат для различных инструментов, рапсодий, дуэтов. Особое место занимают квартеты — от Первого, написанного в 1908 году, до Шестого, появившегося на свет в 1939 году. На эволюции стиля квартетного письма Бартока можно проследить творческий путь композитора, становление его художественной личности, развитие его гармонического и полифонического языка.

Барток — автор трех концертов для фортепиано с оркестром, двух скрипичных концертов, Концерта для

альта с оркестром, Сонаты для двух фортепиано с ударными, переработанной впоследствии в Концерт для двух фортепиано с оркестром. Замечательное богатство мысли, эмоций, подлинное новаторство в области формы характеризуют музыкальное содержание обоих скрипичных концертов, Второго и, особенно, Третьего фортепианных концертов, занявших прочное место в репертуаре крупнейших инструменталистов мира. То же самое можно сказать об оригинальнейшей Сонате для двух фортепиано с ударными и о ее оркестровом варианте.

Глубоко оригинальны музыкально-сценические произведения Бартока: опера «Замок герцога Синяя Борода» (1911) и два балета — «Деревянный принц» (1916) и «Чудесный мандарин» (1919). Музыка всех трех произведений несомненно отражает веяния своей эпохи, в ней ярко (особенно в «Чудесном мандарине») выражены черты экспрессионистской эстетики. Сценическая музыка Бартока очень тесно связана с действием. Слушателя захватывает убеждающая рельефность музыкальных характеристик, проникновенная образность музыки, отражающей все оттенки душевных переживаний, все изгибы психологического мира действующих лиц.

Барток оставил богатейшее наследие — два десятка симфонических и крупных инструментальных сочинений, оперу, два балета, шесть струнных квартетов, множество фортепианных пьес, хоровых произведений, песен. Вместе со своим верным другом и соратником Золтаном Кодай Барток записал и обработал сотни венгерских крестьянских мелодий. Трудно переоценить значение его изысканий в области музыкального фольклора Румынии, Словакии, Югославии, некоторых арабских народов. Глубокое и органичное постижение национальной музыкальной стихии никогда не мешало Бартоку быть смелым пролагателем новых путей в поисках формы, в расширении средств музыкальной выразительности.

Обаятельный талант композитора раскрылся уже в его ранних произведениях — в патриотической «Кошут-симфонии» (1903), посвященной национально-освободительной борьбе венгерского народа под водительством Лайоша Кошута, Второй оркестровой сюите (1907), привлекающей свежим самобытным тематическим материалом, близким по духу венгерской крестьянской песне.

Значителен вклад Бартока в вокальную литературу. Помимо вдохновенных обработок народных венгерских, словацких и румынских песен, им написано множество оригинальных произведений для голоса с фортепиано и для хора. Хоровое творчество Бартока отличается глубокой содержательностью и великолепным мастерством вокальной инструментовки.

Особое место в творчестве Бартока занимает грандиозный цикл из 153 пьес для фортепиано — «Микрокосмос». Это своего рода современный «Gradus ad Parnassum», задуманный и осуществленный композитором с целью постепенной подготовки молодого пианиста к восприятию и интерпретации разнообразных форм современной музыки. От тетради к тетради (всего в цикле шесть тетрадей) композитор все более усложняет не только технический материал и фактуру, но и самый язык музыки, начиная с простейшего пентатонного двухголосья до сложнейших политональных и полиритмических приемов. Композитор использует всякого рода ритмические построения, в том числе и сложные нечетные метрические формы, характерные для болгарской, сербской и хорватской музыки, применяет формы старых танцев, очень оригинально стилизует фактуру в духе звучания народных инструментов. Естественно, что особое внимание при этом уделяется специфическим элементам венгерской народной музыки.

Уже сама задача, поставленная перед собой автором, говорит о сознательной демократической направленности этого замысла: помочь широкой музыкальной общественности приобщиться к новой музыке, связать ее единым путем постепенного и очень тщательно продуманного подхода музыкальное искусство прошлого и современности.

Перу Бартока принадлежит несколько образцовых научных трудов по фольклору, им опубликован ряд статей, со всей силой подчеркивающих глубокую любовь и уважение композитора к народной музыке Венгрии, к музыкальному фольклору всех стран.

В одной из своих статей «Народная венгерская музыка и новая венгерская музыка» (1928) Бела Барток писал:

«...Венгерские крестьяне и крестьяне других национальностей, живших на территории Венгрии до войны

(румыны и словаки, например), сохраняют в своих народных песнях бесценные музыкальные сокровища. В нашем распоряжении богатый и великолепный материал, достаточно только протянуть руку, чтобы его «собрать». Этот материал мы можем использовать в произведениях короткого дыхания, сочиняя аккомпанементы к этим мелодиям, полным вдохновляющей красоты...»

Однако Барток предостерегает композиторов от такого, слишком легкого метода освоения богатств фольклора. Он напоминает о том, что в городах этот материал пока еще почти никому не известен. Чтобы познать всю красоту народного искусства, необходимо «пойти в народ» и самому включиться в благородное дело собирания этих богатств.

«...Тот, кто действительно хочет почувствовать живой пульс этой музыки, — пишет Барток, — должен стремиться к непосредственному общению с крестьянами. Для того чтобы быть полностью захваченным очарованием этой музыки, во всей ее красе (а это необходимо, если мы хотим, чтобы она оказывала решительное влияние на наше творчество), недостаточно изучить мелодию. Очень важно также видеть и знать среду, в которой рождаются эти мелодии. Нужно видеть мимику крестьян, которые поют эти песни, принимать участие в их веселье, в их танцах, присутствовать на их свадьбах, рождественских праздниках, на похоронах (они поют при всех случаях специальные песни, часто очень характерные)... Наша задача заключается в том, чтобы схватить самый дух этой музыки, столь трудно определимый словами, и, исходя из этого, создать свой музыкальный стиль...»

Далее Барток говорит о замечательном ритмическом разнообразии народных песен, о необычных ладах и характерных структурных элементах. Он заключает свою статью словами:

«...Я считаю необходимым еще раз подчеркнуть, что наша народная музыка безусловно и исключительно тональная, даже если она не всегда близка чистой мажорной или минорной тональности (мне представляется немислимой атональная народная музыка). Поскольку наше творчество основывается на тональном принципе, следовательно, и наши произведения носят вполне то-

нальный характер. Действительно, в течение некоторого времени я приближался к своего рода «двенадцатитоновой музыке», но мои сочинения даже этого периода звучат решительно на тональной основе. Таков их бесспорный характер».

Бела Барток принадлежит к числу наиболее оригинальных и самобытных композиторов XX века. Большой и глубоко искренний художник, он сказал действительно новое слово в современной музыке, открыв человечеству неведомые дотоле красоты, таившиеся в народной музыке стран Восточной Европы.

В 1918 году, когда музыка Бартока еще с большим трудом пробивала себе путь на концертную эстраду, Золтан Кодай — композитор, фольклорист и педагог — писал о нем в статье, посвященной премьере оперы «Замок герцога Синяя Борода»:

«...Его недавние противники должны волей-неволей признать богатство его фантазии, оригинальность его оркестрового языка, гармонии красок и тем, цельность его мышления. Им не удастся отнести Бартока к категории музыкальных модернистов, ибо в нем не находят ни смешения старинного и современного стилей, ни анархического хаоса, характерного для недостаточно одаренных или псевдокомпозиторов. Музыкальный облик Бартока отмечен глубокой общительностью, прямодушием и самой высокой культурой. Его музыка предстает перед нами как единое концентрированное целое и почти не носит следов заимствований и подражания...»

Барток был не только замечательным музыкантом, но и большим патриотом, неутомимым борцом за светлое будущее человечества. В 1931 году, в эпоху, когда венгерские шовинисты разжигали рознь и ненависть между народами Венгрии, Румынии и Словакии, Бела Барток в письме к румынскому критику Октавиану Беу писал:

«...Идея, которая руководит мной и которую я полностью осознаю с тех пор, как я стал композитором, — это идея братства народов, братства против всех войн, всех конфликтов. Вот идея, которой я стремлюсь служить своим творчеством по мере всех своих сил...»

Всем своим творчеством Барток подтвердил непоколебимую преданность этой великой идее. Именно поэтому музыкальный мир с глубоким удовлетворением вос-



принял весть о посмертном награждении замечательного венгерского композитора Международной премией мира. Выступая на торжественном заседании Всемирного Совета Мира летом 1955 года в Хельсинки, один из известных венгерских композиторов, Ференц Сабо, высказал мысль о том, что бессмертное творческое наследие Бартока, его облик художника-гуманиста будет всегда служить путеводной нитью венгерским композиторам в их борьбе за подлинный музыкальный прогресс, за строительство социалистической культуры.

«Художник должен чувствовать себя частью народа, он должен также помнить, что его преимуществом является способность выражать чувства масс. Ощущая себя творческой частицей своего народа и вырастая из него, музыкант нашего времени будет глашатаем и пророком народных устремлений, выразителем его мечтаний и чаяний...»

Это слова Золтана Кодай (1882) — выдающегося венгерского композитора, друга и сподвижника Бела Бартока. Самоотверженная многолетняя деятельность двух композиторов, глубоко изучивших жизнь и искусство венгерского крестьянства, собравших тысячи замечательных крестьянских песен, открыла новую страницу в истории европейской музыки, познакомив музыкальный мир с интереснейшими образцами народного творчества Венгрии. Так же как и Барток, Кодай соединяет в себе вдохновенного художника и большого ученого-исследователя. Наряду с многочисленными сборниками народных песен, наряду с выпуском многолетнего свода научно обработанных записей музыкального фольклора Венгрии Кодай ведет неустанную творческую работу. Он автор ряда значительных произведений, в том числе патриотической кантаты «Венгерский псалом» (1923) для тенора, детского и смешанного хоров и оркестра, комической оперы «Хари Янош» (1926), содержание которой составляет фантастические рассказы старого отставного солдата австрийской армии, полные сарказма и крепкого народного юмора. Перу Кодай принадлежит также ряд широко популярных на симфонической эстраде мира оркестровых произведений — «Танцы из Галанты» (1934), Концерт для оркестра (1941), замечательная хоровая сюита на народные венгерские темы «Каллаи Кеттеш» (1951).

В той борьбе и противоречиях, которые существуют ныне между различными направлениями западной музыки, вопрос о связи творчества с народнопесенными источниками является одним из кардинальнейших. Композиторы и теоретики, исповедующие музыкальный абстракционизм во всех его проявлениях, не только высокомерно отбрасывают идею духовной общности художника и окружающей его социальной среды, не только цинично третируют традиции музыкального искусства прошлых времен, но и отрицают какую-либо связь между творчеством и народной музыкальной речью. Так, например, Арнольд Шенберг в своей статье, опубликованной в февральском номере журнала «Musical America» за 1947 год, полностью отрицает закономерность опоры композитора на народную музыку при создании сочинений крупной формы. Не отрицая художественной ценности песенного творчества отдельных народов, Шенберг тем не менее относит его к искусству «второго сорта», якобы лишенному глубины, бедному по языку, не пригодному для развития. В отличие от Бела Бартока, который видел в народной музыке неисчерпаемый источник духовного и творческого обогащения композитора, могучий стимул в создании нового, глубоко индивидуального стиля, Шенберг заявляет о «бесплодности» любых попыток черпать материал из фольклора. Он пишет:

«...Противоречия между требованиями крупной формы и простой конструкцией народной песни никогда и никем еще не было устранено и никогда не будет устранено. Простая мысль не должна выражаться глубоким и сложным языком, иначе она никогда не станет доступной... Подлинные народные мелодии всегда ограничены: самым узким звукорядом и опираются на простейшие гармонические последовательности... Ничто в них не требует разработки...»

Это в корне неверное заявление, противоречащее исторической правде (достаточно вспомнить здесь имена Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Шопена, Листа, Дворжака, Грига, Сметаны, Малера, Хачатуряна), Шенберг пытается обосновать утверждением, что композитор, которому есть что сказать своим слушателям, ни при каких обстоятельствах не должен обращаться к народнопесенным истокам, ибо «...он не

хочет повторять в своем сочинении то, что до него уже было сказано народом...»

Стремясь опровергнуть идею народности искусства, великую силу, от века связывающую подлинного художника-творца со стихией народной жизни, народного искусства, Шенберг прибегает к сомнительному аргументу: «...Положите под орлицу сто куриных яиц — она все равно не сможет высидеть из них орла...» Нам думается, однако, что этот остроумный силлогизм с гораздо большим основанием может быть применен к додекафонной системе «высидивания» музыки из «двенадцати равноценных и соотнесенных лишь между собой тонов». В каком бы порядке, в какой бы «серии» ни раскладывать эти «равноценные» знаки на нотной бумаге, музыки — настоящей, большой, волнующей слушателя музыки — все равно из них не «высидеть».

Народное искусство, воплотившее в себе коллективный жизненный опыт многих поколений, отражающее характер и мирозерцание миллионов людей, исторические судьбы народов, не может быть отброшено подлинным художником-гуманистом. История становления профессиональной музыки во всех странах мира с неопровержимой логикой говорит о плодотворности самой тесной и органичной связи между композитором и национальной музыкальной стихией.

Сравнительно недавно, в конце XIX века, мир стал свидетелем возрождения музыкального творчества в Англии — стране, где около двухсот лет не появлялось ни одного крупного национального композитора.

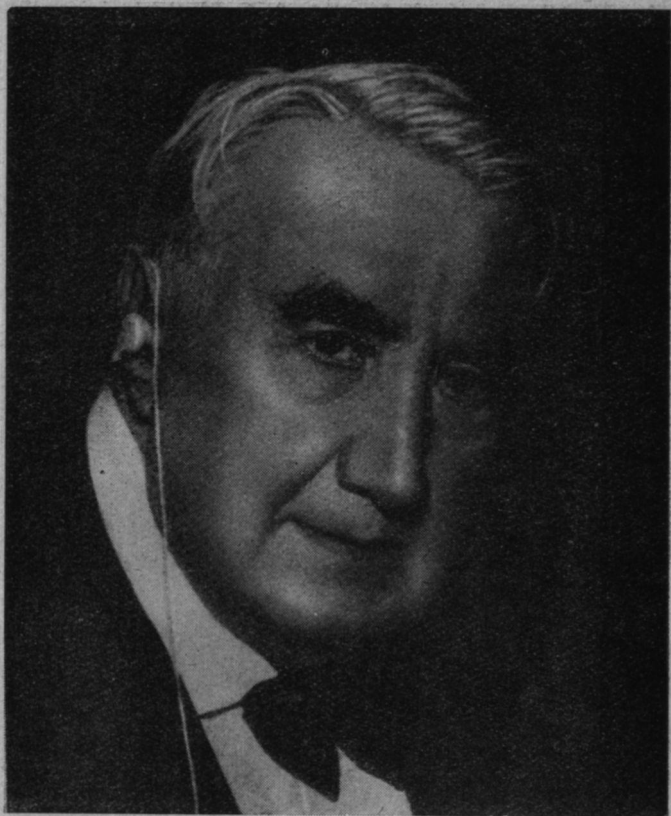
Длительный «период молчания», наступивший после смерти великого Генри Перселла, вызвал довольно распространённое представление о якобы «немузыкальности» английского народа. «Страна без музыки» — так нередко именовали Англию. Но вот в конце XIX, в начале XX века усилиями нескольких энтузиастов во главе с выдающимся музыкальным ученым-фольклористом Сесилом Шарпом приподнимается завеса, скрывавшая в течение долгого времени неисчислимые богатства английского народнопесенного творчества. Сесил Шарп и его товарищи, среди которых был талантливый молодой композитор Ральф Воан Уильямс, записывают многие сотни народных песен: трудовые, лирические, обрядовые, исторические баллады, поражающие замечатель-

ной выразительностью мелодики, разнообразием типов, поэтичностью образов. Песни эти, порой очень древнего происхождения, сохранились в памяти трудового люда, в устной традиции. В своем широко известном труде «Английская народная песня», вышедшем в свет в 1907 году, С. Шарп сообщает о том, что им собрано свыше полутора тысяч народных песен, преимущественно только одной сравнительно небольшой области — Сомерсет.

Этим собранием народных песен был заложен первый камень того широкого национального музыкального движения, которое получило в истории наименование «английского музыкального ренессанса». Наиболее значительной творческой фигурой в этом движении был Ральф Воан Уильямс, проникшийся идеей восстановить значение национальной музыки, вернуть английскому народу его песню, веру в музыкальную одаренность нации. Работая плечом к плечу с Сесилом Шарпом, записывая и обрабатывая фольклор, он твердо верил в то, что создание новой английской музыки может осуществиться только на основе освоения и творческого развития национальных музыкальных традиций. Вдумчиво изучая народную музыку, он с таким же увлечением знакомился с наследием английских мастеров XV, XVI и XVII веков — Денстебля, Таллиса, Бэрда и гениального Перселла.

Воан Уильямс прожил большую жизнь в искусстве. Он умер 27 августа 1958 года, не дожив двух месяцев до 86 лет. В его многочисленных партитурах, как в зеркале, отражена история новой английской музыки. В каждом произведении композитор искал пути обновления английской музыки, искал их в интонационном богатстве народной музыкальной речи, в могучих образах английской литературы, в опыте мировой музыкальной классики.

В его музыке оживают картины жизни английского народа. Таковы «Пасторальная симфония», «Морская симфония», «Лондонская симфония», «Три норфольские рапсодии для оркестра, фантазия на народные песни Сэссекса для виолончели с оркестром; образы английской литературы: «Пять Тюдоровских портретов» на стихи английского поэта XVI века Скэлтона, оперы «Влюбленный сэръ Джон» на тему шекспировских «Винд-



Ральф Воан Уильямс



Бенджамин Бриттен

зорских проказниц», народно-бытовая опера «Хью-гуртовщик», «Всадники моря» (по Сингу), «Путешествие пилигрима» (по Беньяну), многочисленные песенные циклы на слова Шекспира, Стивенсона, Россетти, О'Салливэна.

Вместе с тем он был крайне далек от академической успокоенности. Это был ищущий и смелый художник, в каждом своем новом произведении решавший новую эстетическую и технологическую проблему, обладавший своим самобытным стилем. Автор девяти монументальных симфоний, он бесспорно является крупнейшим английским симфонистом, в творчестве которого отразилось движение английской общественной мысли новейшего времени, тяжкие испытания, перенесенные народами Великобритании в годы второй мировой войны (Шестая симфония), вера в светлое будущее человечества (Пятая и Восьмая симфонии).

Значение Воан-Уильямса выходит далеко за пределы только национальной английской школы. Его творчество — здоровое, проникнутое духом демократизма, пользующееся широким признанием во всем мире, может быть с полным основанием отнесено к числу наиболее прогрессивных явлений современного музыкального искусства.

Свои взгляды на искусство Воан Уильямс изложил в ряде литературных работ — в статьях, опубликованных в английской музыкальной периодике, в книгах «National Music» («Национальная музыка», 1934) и «The Making of Music» («О музыкальном творчестве», 1955).

В этой своей последней книге Воан Уильямс высказал много интереснейших мыслей о природе музыкального творчества, о форме и содержании, о национальных корнях музыки. Большой интерес представляют страницы, посвященные недавней истории зарождения английского национального музыкального движения:

«...Музыку, как и язык, питают глубокие корни... Около пятидесяти лет назад Сесил Шарп закончил свой выдающийся труд, опубликовав английские народные напевы. Мы, молодые музыканты, были опьянены ими. Мы говорили: «Вот прекрасные мелодии, о которых мы до сих пор ничего не знали! Теперь мы можем соревноваться с Григом и Сметаной, создавать произведения, проникнутые духом Англии и английского характера».

И мы стали писать увертюры, рапсодии и народные оперы, чтобы возвестить миру, что и у англичан есть своя самобытная музыка... Со времени открытия Шарпа прошло пятьдесят лет, наши народные мелодии сделались всеобщим достоянием, и каждый английский ребенок должен знать их так же хорошо, как и свой родной язык, — независимо от того, нравится он ему или нет...»

Во многих высказываниях Воан Уильямс не устает призывать молодых композиторов быть честными и правдивыми в своем искусстве, не вносить в творчество расчеты на моду, на сенсацию.

«...Музыка, прежде всего, — самовыражение, — пишет Воан Уильямс в своей книге, — иначе она — фальшь... Композитор должен быть правдив по отношению к самому себе, и тогда никто не обнаружит в нем фальши...»

И далее:

«...Все молодые композиторы стремятся быть оригинальными. Они порой склонны пренебрегать традициями, в которых были воспитаны. Это вполне естественно и закономерно. Но хорошо бы им, пускаясь в неведомый путь, помнить о большой дороге своего национального искусства; иначе голоса сирен с чужеземного берега могут завлечь и погубить их. Новаторство в музыке подобно цветку, распустившемуся на общем стебле. Поэтому, молодые музыканты, не стремитесь во что бы то ни стало к оригинальности, — она придет сама по себе, если заложена в вашей натуре. Как бы ни был своеобразен ваш цветок, он поблекнет и завянет, если непрочно связан с общим стеблем. Я с глубоким уважением отношусь к тем пытливым художникам, которые исследуют неизведанные области. Я не могу всюду следовать за ними, но восхищаюсь их мужеством. Однако порой спрашиваю себя, — а не нужно ли еще большее мужество, чтобы открывать не известные доселе красоты на уже проторенном пути? Испытайте сначала этот путь...»

Воан Уильямс занимает в современной английской музыке исключительно важное место не только благодаря значительности своего творчества, но и в силу тех демократических, подлинно прогрессивных принципов, служению которым композитор посвятил всю свою жизнь. Он был не одинок в борьбе за искусство высокой мысли,



большого жизненного содержания, близкого по духу и языку национальным традициям. В той или иной степени его творческие убеждения разделяли и разделяют такие мастера английской музыки, как Арнольд Бакс, Франк Бридж, Джон Айрленд, Артур Блисс, Майкл Типпет, Артур Бенджамин, Уильям Уолтон, Рэтланд Боутон, Эдмунд Рэббра, Алан Буш, Бенджамин Бриттен и многие другие.

У каждого из этих композиторов есть немалые заслуги в утверждении новой английской школы, в развитии отдельных жанров национального музыкального искусства, в частности симфонического и оперного. Особенно выделяется музыкально-драматургический дар Б. Бриттена (род. 22 ноября 1913 г.), выдвинувшегося за последние годы в ряды крупнейших композиторов современности. Этим он обязан прежде всего своим операм.

Уже в первом оперном произведении — «Питер Граймс» (1945), написанном тридцатидвухлетним композитором, ярко проявились лучшие качества его таланта — острое чувство нового, мелодическая изобретательность, редкое драматургическое чутье. Вслед за этой оперой, прочно вошедшей в репертуар многих театров мира, Бриттен создает еще ряд музыкально-сценических произведений, вызвавших живой интерес публики — оперы «Поругание Лукреции» (1946), «Альберт Херринг» (1947), «Поворот винта» (1951), «Билли Бадд» (1952), «Глориана» (1953), «Сон в летнюю ночь» (1959), балет «Принц пагод», детский музыкальный спектакль «Давайте поставим оперу» (1949).

Уважение к классическим и национальным традициям, глубокий интерес к народной музыке своей родины, стремление быть понятым широкой аудиторией сочетаются в сценических произведениях Бриттена с технически оригинальным и смелым решением сложных художественных проблем. Во многих эпизодах своих оперных сочинений Бриттен отдает дань экспрессионистской эстетике, прибегая порой и к «сильнодействующим» средствам остро звучащих политональных гармоний, неожиданных оркестровых эффектов. Однако эти приемы звукового письма всегда внутренне оправданы намерением композитора с наибольшей полнотой и выразительностью раскрыть психологический подтекст драмы, переживания и мысли своих героев.

Заметное место в творчестве Бриттена занимает музыка для детей. Он является автором оригинально задуманного произведения «Путеводитель по оркестру», представляющего собой оркестровые вариации и фугу на тему Перселла: каждая вариация демонстрирует юной аудитории тот или иной оркестровый инструмент. (Этот замысел отчасти перекликается со знаменитой симфонической сказкой Прокофьева «Петя и волк».)

Заметное место в списке сочинений Бриттена занимает «Симфония-реквием» (1942), посвященная памяти родителей композитора. Три части симфонии носят заголовки «Lacrymosa», «Dies irae» и «Requiem aeternam». Скорбный характер музыки «Lacrymosa» определяется главной темой:

Ardante ben misurato

V-le

pp

cresc.

и т.д.

Музыка «Dies irae» воплощает бешеный натиск злобных сил, выраженных стремительными пассажами струнных, выкриками меди, грозным рокотом ударных. В центре этого inferнального скерцо — танец-марш смерти, тему которого, представляющую искаженную гримасой мелодии «Lacrymosa», интонирует саксофон:

Alla marcia

Sax.

p espr.

cresc.

и т.д.

Trpt con sord.

Без паузы вступает последняя часть «Requiem aeternam» («Вечная память») — значительная и глубокая по выраженному чувству музыка. Композитору удалось создать сильное и впечатляющее произведение подлинно симфонического дыхания, исполненное высоких дум «о времени и о себе».

Одним из бесспорных качеств художественного облика Бриттена является его отличное владение техникой выразительного вокального письма. С первых творческих шагов молодой музыкант проявлял настойчивый интерес к вокальной музыке. Глубокое понимание поэтического слова, чуткое следование за содержанием литературного текста, врожденный песенный дар, оригинальность интонационно-ладового мышления — все это находит многообразное проявление в песенно-хоровых произведениях, в многочисленных вокальных циклах, балладах, кантатах и, конечно, в операх. Хорошей подготовкой к работе над первой оперой — «Питер Граймс» — были два песенных цикла Бриттена на стихи французского поэта Артура Рембо «Озарения» (1940) и «Семь сонетов Микеланжело» (1943), а также превосходные обработки народных песен Британских островов. Великолепное мастерство, с которым написаны ансамбли и развернутые народнохоровые сцены оперы «Питер Граймс», оттачивалось в работе молодого композитора над разнообразными хоровыми сочинениями, среди которых надо упомянуть хоровые вариации «Мальчик родился» на тексты старинных английских рождественских песен; очень сильную по эмоциональному содержанию «Балладу о героях» (1939) для тенора, смешанного хора и симфонического оркестра, посвященную памяти англичан, павших в боях за свободу Испании против фашистской интервенции.

Камерный, инструментальный и оркестровый почерк Бриттена отмечен большим стилистическим разнообразием: композитор свободно, независимо от каких-либо сектантских требований использует многообразные средства выразительности современной музыки. Когда этого требует замысел, он прибегает к обострению гармонического языка, применяет политональные наложения, смелые полифонические сочетания. В других случаях его музыкальная речь классически ясна и свободна от всяких преувеличений экспрессионистского ха-

рактера. Если искать корни влияний, породивших черты индивидуального стиля композитора, то следует прежде всего указать на симфонизм Малера—одного из любимейших композиторов Бриттена. Подобно Малеру, английский мастер часто вводит в свои симфонические и камерные партитуры темы народных песен, драматизирует музыку образами жанрового характера. Примером могут служить «Вариации на тему Франка Бриджа» для струнного оркестра (1938), представляющие собой цикл жанровых пьес — Марш, Романс, Итальянская ария, Бурре, Венский вальс, Похоронный марш и др. В основу «Весенней симфонии» (1949) для сопрано, контральто, тенора, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра положены народные английские песни и стихи английских поэтов; фортепианный концерт построен на богатой виртуозной разработке простых, жанрово определенных тем. В «Простой симфонии» (1934) для струнного оркестра Бриттен обращается к образам своего детства, к наивным детским пьесам, которые сочинял начинающий композитор, когда ему было 9—10 лет. Он дает характерные наименования каждой из четырех частей: «Boisterous bougée» («Бурное бурре»), «Playful Pizzicato» («Игривое пиццикато»), «Sentimental Sarabande» («Сентиментальная сарабанда») и «Frolicsome Finale» («Резвый финал»).

Продуктивный мастер, Бриттен сочиняет во всех жанрах музыкального искусства. Его перу принадлежат многочисленные хоровые произведения, разнообразные инструментальные пьесы (в том числе замечательная Соната для виолончели с фортепиано, посвященная М. Ростроповичу, 1961), «Серенада» для тенора, валторны и струнного оркестра, «Шотландская баллада» для двух фортепиано с оркестром, Скрипичный концерт, фортепианные пьесы.

Лучшие качества дарования Бриттена проявились в его талантливой, глубоко самобытной опере «Питер Граймс» (1945), не только выдержавшей испытание временем, но с каждым годом завоевывающей себе все более широкое признание во всем мире. В основу этого произведения, овеянного суровой романтикой жизни тружеников моря, положена поэма «The bogough» («Местечко») английского поэта Джорджа Крабба (1754—1832), рисующая быт рыбацкого городка на восточном

побережье Англии. В центре драматического повествования — рыбак Питер Граймс. Он чужой в поселке. Грубый и жестокий человек, отвергнутый местным обществом, подозреваемый в убийстве мальчика-подрочного, с которым он выходил на рыбную ловлю в открытое море, Граймс все же выделяется из окружающей его среды сильным характером, энергией, решимостью бороться против надвигающейся на него беды. Он мечтает о лучшей, светлой жизни вдвоем с любимой женщиной — местной учительницей Эллен (одной из немногих, убежденных в невинности Граймса). Трехактная опера изобилует великолепными драматически напряженными ансамблями, красивыми хоровыми песнями, выразительными ариями. В музыкальной драматургии оперы важную роль играют симфонические интерлюдии, связывающие сцены между собой, подготавливающие эмоциональную атмосферу, в которой разыгрываются события, живописующие стихию моря, то спокойного, ласкового, то бурного, холодного, грозящего гибелью. Эти интерлюдии получили широкую известность на симфонической эстраде как самостоятельный симфонический цикл под названием «Четыре морские интерлюдии» («Рассвет», «Воскресное утро», «Лунный свет», «Шторм»).

Музыкальная ткань оперы соткана из выразительных и острохарактерных тем-зерен. Композитор-драматург очень точно использует эти темы для обрисовки рельефных характеров-образов, внутреннего психологического подтекста, для создания сложных по эмоциональному содержанию ансамблей. Он уверенно и свободно сочетает приемы речитативных и ариозных форм, включая в хоровые эпизоды и сольные арии, характерные речитативные реплики, динамизирующие действие. Оркестр Бриттена — красочный, выразительный, богатый полифоническим движением голосов, — создает живой, трепетный фон, поддерживает певцов, несет важную смысловую и драматургическую нагрузку.

«Питер Граймс» — выдающееся достижение Бенджамина Бриттена. Художественное значение оперы выходит за пределы только английского музыкально-сценического искусства.

\* \* \*

Особое место в английской музыке занимает Алан Буш (1900) — композитор, дирижер и педагог, крупный общественный деятель, посвятивший свою жизнь делу строительства демократической музыкальной культуры своей родины. Один из руководителей рабочего музыкального движения в Англии, он является автором ряда превосходных массовых песен, посвященных темам борьбы за права рабочих, за дело мира и дружбы народов. Его перу принадлежат десятки хоровых обработок английских народных песен. В симфонических и камерных произведениях Буша нередко разрабатываются элементы английского фольклора. Он — автор двух народных музыкальных драм — опер «Уот Тайлер», посвященной вождю крестьянского восстания в Англии XIV века, и «Люди из Блэкмура», сюжет которой связан с революционной борьбой английских горняков в начале прошлого столетия. Оперы Буша поставлены в театрах нескольких городов Германской Демократической Республики.

Одним из значительных произведений современной английской музыки является большая симфония Алана Буша, посвященная памяти великого английского поэта Джорджа Байрона. «Байрон-симфония» по замыслу композитора должна отразить многогранный жизненный и поэтический облик поэта, его горячую любовь к людям, к жизни, его героическую борьбу за счастье и свободу греческого народа. В финале симфонии, помимо большого симфонического оркестра, участвуют смешанный хор и солист-баритон. Поэтический текст финала взят из «Оды на смерть лорда Байрона» крупнейшего греческого поэта Дионисоса Соломоса (1798—1857), написанной вскоре после трагической гибели Байрона в греческом городе Миссолонги.

В симфонии четыре части, снабженные программными заголовками: I. «Ньюстэдское аббатство» (местность, где протекала юность поэта); II. «Вестминстер» — напоминание о смелом выступлении лорда Байрона в защиту осужденных на смерть рабочих-ткачей; III. «Палаццо Сальери» — лирическое отступление, рисующее образ графини Джюччиоли, возлюбленной поэта. Наконец, четвертая часть — «Миссолонги» — город, где поэт провел последние дни своей жизни, участвуя в патриотической борьбе греков против турецких захват-

чиков. Написанное выразительным языком, широкомащтабное по художественному замыслу, произведение Буша представляет ценный вклад в симфоническую литературу нашего времени. Симфония, посвященная Байрону, еще раз подтвердила верную реалистическую направленность творческих поисков талантливого английского композитора.

В среде английских композиторов не наблюдается столь сильного увлечения модернистскими крайностями, как это имеет место в ряде других западных стран. Однако и здесь есть несколько приверженцев додекафонии и пуантилизма, впрочем не оказавших существенного влияния на общее направление творческих течений.

Стремление к самобытному национальному началу в новой музыке характерно и для музыкального искусства Испании, Финляндии, Бразилии, Соединенных Штатов Америки, Мексики, Аргентины, Греции. Во всех этих странах приблизительно на грани XIX и XX веков и позже возникает движение за возрождение национального музыкального искусства. Движение это связано с изучением народнопесенного творчества, со стремлением народов к национальному самоопределению в развитии мировой культуры. В разных странах этот процесс протекал по-разному и почти повсюду в борьбе против космополитических и модернистских тенденций теоретиков и практиков буржуазного искусства.

Корни движения за национальную музыку уходят в почву европейского романтизма, который еще в начале прошлого столетия открывал особое очарование в поэтических образах народного искусства.

Задачей настоящей работы не является рассмотрение исторических этапов развития различных течений в современной музыке. Напомним лишь, что зарождение могучего национального движения в музыке получило свое начало в Польше (Шопен, Карлович, Шимановский), в Чехии (Сметана, Дворжак, Сук, Яначек, Новак), в Норвегии (Григ, Кьерульф), Дании (Гаде, Нильсен), Болгарии (Христов, Владигеров), Румынии (Порумбеску, Энеску), в Венгрии (Лист, Эркель).

Но самое мощное движение шло из России. В творчестве Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова идея утверждения национального, народного начала в музыке получила

наиболее законченное, наиболее яркое и наиболее действительное по своему влиянию на весь остальной музыкальный мир воплощение.

Об этом говорят почти все историки новой музыки. Опыт русской композиторской школы служил образцом для многих зачинателей национального движения — Сметаны и Дворжака в Чехии, Бартока и Кодай в Венгрии, Сибелиуса в Финляндии, Сесила Шарпа и Воан-Уильямса в Англии, Педреля и Мануэля де Фалья в Испании.

«...Вся история новой музыки, — пишет американский композитор Аарон Копленд в своей книге «Our New Music» («Наша новая музыка», 1941), — это, можно сказать, история постепенного освобождения от германских музыкальных традиций прошлого века... Первый сигнал к переменам был подан из России. Используя свою народную музыку как источник вдохновения, русские композиторы пришли к созданию музыки, не сковавшей германской художественной традицией».

Почти ту же мысль не раз высказывал композитор, музыкальный ученый и фольклорист Фелиппе Педрель (1844—1922) — инициатор и духовный вождь национального движения в испанской музыке. Всю жизнь этот замечательный музыкант ратовал за возрождение национальной испанской музыки на основе необычайно богатого музыкального фольклора различных провинций страны. И он нашел горячих последователей в лице своих учеников Энрике Гранадоса, Исаака Альбениса и Мануэля де Фалья. Де Фалья (1877—1946), принимая доктрину Педреля, утверждавшего, что музыкальное творчество всех наций должно строиться на основе народной музыки, однако, не ограничивал себя обработкой или симфоническим развитием народных мелодий. Народная музыка служила ему лишь источником вдохновения, отправной точкой, могучим трамплином для создания очень самобытных и глубоко индивидуальных произведений в оперном, балетном, симфоническом, камерном и вокальном жанрах.

«Для меня дух народной песни важнее, чем ее буква», — говорил М. де Фалья. За немногими исключениями композитор почти никогда не прибегал к цитированию народных мелодий. Однако все творчество де Фалья пронизано ароматом подлинно национального ис-



панского искусства. В его опере «Жизнь коротка», в балетах и пантомимах «Треугольная шляпа», «Любовь-волшебница», «Портрет маэстро Педро», в блестящей фантазии для фортепиано с оркестром «Ночи в садах Испании», в его знаменитых «Испанских песнях» дышит природа Испании, живут образы простых людей, звучат характерные ритмы народных плясок.

Де Фалья талантливо раскрыл в природе народной испанской песни такие черты и особенности, которые позволили ему сказать свое очень оригинальное и яркое слово в современной музыке. Тонкий мастер оркестрового письма, он обогатил музыкальное искусство рядом великолепных партитур, не теряющих своего художественного значения и теперь, через несколько десятилетий после их создания. Влияние де Фалья ощутили на себе не только его современники, испанские композиторы — Хоакин Турина, Родольфо Альфлер, Оскар Эспла, Хоакин Нин, Сальвадор Бакариссе, но и многие музыканты стран Латинской Америки — Эйтор Вилла-Лобос, Камарго Гуарниери, Клаудио Санторо, Хуан Хозе Кастро, Альберто Гуаставино, Карлос Чавес и другие.

После насильственного захвата власти франкистами Мануэль де Фалья эмигрировал в 1939 году из Испании в Аргентину, где и скончался в 1946 году. Творческое наследие замечательного испанского мастера составляет одну из самых ярких страниц в истории современной западной музыки, являя собой превосходный пример органического сочетания высоких гуманистических традиций искусства, рожденного в самой гуще народной жизни, и подлинного новаторства в области формы и языка.

\* \* \*

В середине тридцатых годов XX столетия значительное повышение интереса к народной музыке наблюдается во Франции. Созданная в 1935 году Народная музыкальная федерация Франции была тесно связана с национальным движением Народного фронта, сплотившего французский народ для борьбы против надвигавшейся угрозы фашизма. Вокруг Народной музыкальной федерации группировались все прогрессивные силы французской музыки — композиторы, музыканты-исполнители, педагоги и музыковеды. Именно тогда возникает широ-

кое движение за возрождение французской народной песни, за восстановление национальных традиций массовых театрално-музыкальных празднеств, зародившихся в эпоху Великой французской буржуазной революции. Многие французские композиторы, в том числе Артур Онеггер, Дариус Мийо, Шарль Кеклен, Жорж Орик, Франсис Пуленк, с увлечением изучают и обрабатывают французские песни, создают на их основе хоровые, симфонические и камерные произведения. Душой этого начинания становится маститый композитор, теоретик и педагог Шарль Кеклен (1867—1950). Он не только записывает, обрабатывает и редактирует многочисленные издания народных песен разных провинций Франции, но и выпускает в свет книгу «La musique et la peuple» («Музыка и народ», 1936), в которой страстно и убежденно отстаивает идею народности музыкального искусства, говорит о месте художника в жизни народа, в его борьбе за свои права и свободу. Крупный мастер-полифонист, автор разнообразных симфонических, камерных и вокальных произведений, создатель знаменитого «Трактата о гармонии» и «Правил контрапункта», Кеклен становится активнейшим деятелем Народной музыкальной федерации, во главе которой стоял маститый Альбер Руссель, руководителем самодеятельных хоров парижских рабочих. Он пишет для них массовые песни (в том числе превосходную песню «Свободу Тельману!»), создает грандиозную «Симфонию гимнов» (1937), в которой воспевают солнце, молодость, свободу и братство народов. Вместе с композиторами Дариусом Мийо, Артуром Онеггером, Альбером Русселем, Жоржем Ориком, Жаком Ибером, Даниелем Лазарюсом он участвует в создании музыки к массовому спектаклю на открытом воздухе, возрождавшему традиции народных празднеств времен Революции 1789 года. Это была революционная эпопея Ромена Роллана «14 июля».

На Втором конгрессе Народной музыкальной федерации Кеклен выступил со страстным призывом к композиторам Франции создавать музыку для народа. «...Народ имеет право на хорошую музыку», — говорил он.

На том же Конгрессе, состоявшемся в июне 1937 года в Париже, было принято обращение ко всем музыкантам мира, в котором подчеркивалась необходимость сплочения для борьбы против надвигавшейся угрозы фа-

шизма. «Нет более прекрасного и лучшего языка для дела мира и братской международной солидарности, чем язык музыки, — говорилось в этом обращении... — Мы должны объединиться, чтобы воплотить в жизнь великий завет великого музыканта и борца Бетховена: «Обнимитесь, миллионы!»

\*  
\*  
\*

Одним из активных деятелей Народной музыкальной федерации был Дариус Мийо (1892), выступивший в 1936 году с очень свежей по языку «Провансальской сюитой» для симфонического оркестра. Этим сочинением, проникнутым духом народной песенности его родного Прованса, Мийо лишний раз подтверждает плодотворность и закономерность обращения современного художника к живительным источникам народного искусства.

Интерес к народной музыке не был случайным в творческой биографии Мийо, композитора, прошедшего большой, но очень неровный, противоречивый путь. Еще во время своего пребывания в Бразилии (1917—1918) Мийо близко соприкоснулся с богатейшим музыкальным фольклором этой страны, наблюдая с живым интересом жизнь и обычай народа. В своей очень интересной автобиографической книге «Notes sans musique» («Заметки без музыки», 1949) Мийо рассказывает о большом впечатлении, произведенном на него карнавалом в Рио-де-Жанейро — веселым, подлинно народным праздником песен и танцев, проходящем на улицах бразильской столицы в течение шести недель.

«Ритмы народной бразильской музыки, — пишет Мийо, — меня интриговали и зачаровывали...»

По возвращении на родину Мийо окунается в бурную, насыщенную острыми столкновениями атмосферу артистической жизни послевоенного Парижа. Это было время процветания всевозможных экспериментальных модернистских течений в литературе, живописи, театре, музыке. В Париже, как грибы после дождя, вырастали новые и новые, боровшиеся между собой группировки художников и музыкантов, поэтов и режиссеров, бросающих вызов всему, что было создано в искусстве до них, готовых отрицать даже само искусство.

В 1918 году в Париже вышла в свет книга поэта, художника и музыкального критика Жана Кокто «Петух и

Арлекин — заметки о музыке». Жан Кокто в те годы был одним из глашатаев сюрреализма во французском искусстве, идеологом и теоретиком «художественного бунтарства» 20-х годов. Его книга — своего рода эстетическая библия новейших течений модернизма, противопоставившего себя расплывчатости импрессионистского и символистского искусства.

«...Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи — нам нужна музыка земная, музыка повседневности!.. Нам нужна ясность! — восклицал Кокто. — ...У поэта всегда слишком много слов в словаре, у художника излишне много красок на палитре, у музыкантов слишком много звуков», — писал Кокто, призывая молодых музыкантов к жесткой экономии средств художественной выразительности.

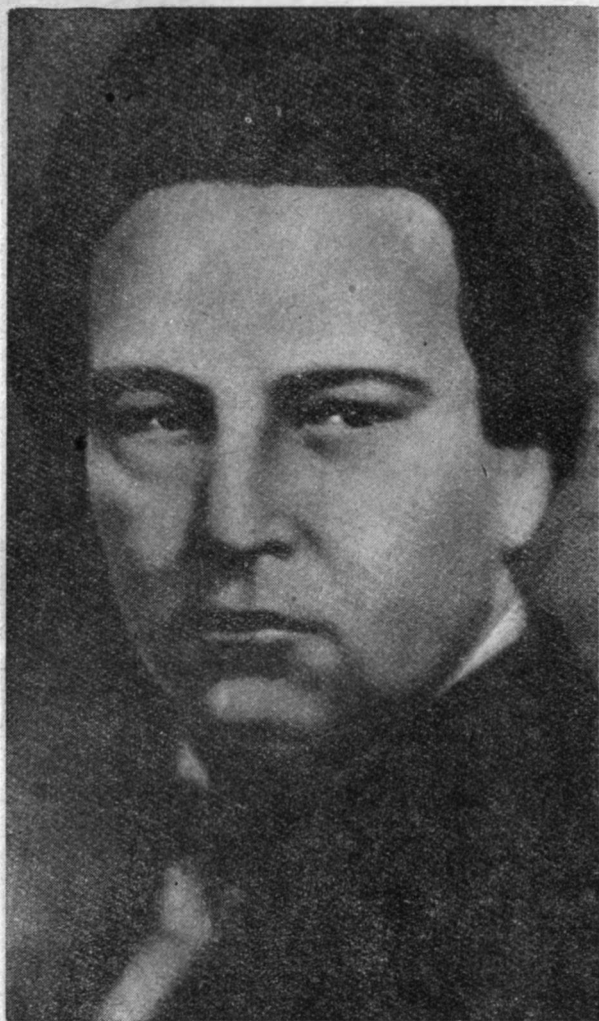
Его требования во многом совпадали с эстетикой Эрика Сати (1866—1925), очень своеобразного композитора и человека, оказавшего сильное влияние на целое поколение французских музыкантов. Сати искал новых средств выразительности, основанных на примитивных, свободных от всякой символики и утонченности конструктивных приемах.

Кокто и Сати возглавили движение молодых композиторов, восставших против неоромантизма и импрессионизма — течений, пользовавшихся наибольшим престижем во Франции начала нашего столетия.

В этой обстановке зародилось творческое содружество молодых французских композиторов, вошедшее в историю музыки под наименованием «Группы шести» или «Шестерки» («Les six»). В состав «Шестерки» входили Дариус Мийо, Артур Онеггер, Жорж Орик, Франсис Пуленк, Луи Дюрей и Жермена Тайефер. Наиболее «радикально» настроенным из них оказался Дариус Мийо, который еще в ранние годы увлекался всевозможными модернистскими «новшествами», вплоть до последовательного применения политонального письма. Вскоре после возвращения в Париж он выступил с музыкой к футуристической комедии-фарсу Жана Кокто «Бык на крыше». Как пишет сам Мийо в уже цитированной книге, в этом своем сочинении он отдал дань «воспоминаниям о Бразилии, которые преследовали его неотступно». Он широко использовал в этой партитуре мелодии и ритмы бразильских народных танцев и песен — танго,



Группа «Шести». Слева направо А. Онеггер, Ж. Кокто, Д. Мийо, стоят — Ф. Пуленк, Ж. Тайефер, Ж. Орик, Л. Дюрей.



Артур Шницлер

максисов, самбо и португальских фаво, претворив их в очень острой и своеобразно трактованной форме рондо.

Результатом пребывания Мийо в Бразилии явились также две тетради фортепианных пьес «Бразильские города» — очень оригинальные и красочные музыкальные зарисовки, насыщенные экзотическими звучаниями и ритмами бразильской национальной музыки.

Как мы уже говорили, творческий путь Мийо был отмечен серьезными противоречиями и резкими колебаниями. Наряду с сильными, содержательными произведениями большого дыхания и смелой новаторской мысли им написано множество пьес, построенных на формальной логике, подчас крайне усложненных чисто конструктивными приемами развития материала. Особенно охотно Мийо в молодые годы «бури и натиска» пользуется приемами политонального письма. В своей автобиографии он не без гордости вспоминает о тех громких скандалах, которыми сопровождалась премьера некоторых его наиболее «агрессивных» произведений («Симфоническая сюита» из музыки к «Протею», Пять этюдов для фортепиано с оркестром, музыкальная новелла в трех актах «Заблудшая овца» и др.).

Значительное прояснение стиля Мийо приходит с годами, особенно после его сближения с передовой группой музыкальных деятелей, объединенных вокруг Народной музыкальной федерации Франции. Еще раньше в своих операх «Христофор Колумб» (1928), «Максимилиан» (1930), «Бедный матрос» (1926) Мийо стремится приблизиться к обычным оперным формам, к большей выразительности образов.

По-новому зазвучала музыка Мийо, когда перед ним встали задачи ответить своим творчеством на конкретные требования широкого массового слушателя. В 1936 году, как мы уже говорили, он принимает участие в создании музыки к пьесе Ромена Роллана «14 июля».

Переинструментированная позже для симфонического состава (музыка для спектакля «14 июля») была первоначально написана для духового оркестра), пьеса Мийо исполняется ныне под названием «Интродукция и Похоронный марш». Это великолепная, исполненная величия и силы музыка, в которой слышатся отзвуки французских революционных песен.

Мийо принял также участие в коллективном труде —

музыкальном оформлении массового спектакля «Свобода», предназначенного для исполнения на открытом воздухе во время Всемирной парижской выставки 1937 года. Среди авторов музыки к этому спектаклю, помимо Мийо, — Артур Онеггер, Жак Ибер, Морис Жобер, Жермена Тайефер, Анри Совплан, Марсель Деланнуа. В те же годы Мийо был создан ряд превосходных хоров и массовых песен, сделаны многочисленные обработки французских народных мелодий и, наконец, написана жизнерадостная и яркая «Провансальская сюита». Его хор à capella «Рука, протянутая всем» на слова Шарля Вильдрака был впервые исполнен в 1937 году Народным хором Парижа на открытии Всемирного конгресса против расизма и антисемитизма.

1940—1946 годы Мийо прожил в США на положении политического эмигранта. Убежденный антифашист и горячий патриот Франции, он тяжело переживает свой вынужденный отъезд из Парижа. В эмиграции Мийо создает несколько крупных симфонических произведений (в том числе «Французскую сюиту» на темы народных песен Нормандии, Бретани, Эльзаса-Лотарингии), оперу «Боливар» (1943), несколько инструментальных концертов, струнных квартетов, множество вокальных произведений.

Еще находясь в США, Мийо узнает о трагической гибели в нацистском концентрационном лагере любимого племянника Жана Мийо и многих своих родных и близких друзей.

В память об этих страшных событиях композитор создает одно из самых сильных своих произведений — трагическую хоровую фреску «Огненный замок» (1954), рисующую шествие на смерть жертв гитлеровских палачей. В этом сочинении Мийо проявил себя как подлинный художник-гуманист, талантливо выражающий музыкой переживания и мысли своих современников.

Военные события и тяжкие годы нацистского режима во Франции нашли свое отражение в творчестве многих французских композиторов. Оккупанты создали напряженную и тягостную атмосферу жизни, жестоко преследуя всех французских патриотов, не желавших подчиняться ненавистной фашистской диктатуре. История французского искусства сохранит немало фактов, свидетельствующих о благородной патриотической позиции



многих музыкальных деятелей Франции, которые нашли в себе силы в условиях подпольного существования продолжать творить, создавать произведения, проникнутые духом борьбы за свободу и независимость родины, нестигаемой верой в грядущее освобождение.

В годы гитлеровской оккупации в Париже зародилось мощное движение «Музыкальная молодежь Франции», под эгидой которого тысячи молодых патриотов собирались для того, чтобы слушать музыку великих композиторов-гуманистов прошлого, чтобы знакомиться с новыми сочинениями французских композиторов, чьи имена нередко приходилось зашифровывать. Так, например, в Париже звучали сочинения Мийо, эмигрировавшего в Америку, Альберика Маньяра, павшего смертью храбрых в первую мировую войну, и других французских мастеров.

В 1943 году в оккупированном Париже композитор Анри Соге создает «Искупительную симфонию», посвященную «невинным жертвам войны и нацистской оккупации». Симфония эта могла быть исполнена только после освобождения, в феврале 1946 года. Песни и кантаты на стихи Поля Элюара, Луи Арагона, Гарсиа Лорки, Поля Вайан-Кутюрье, Леона Муссинака пишут композиторы Франсис Пуленк, Жорж Орик, Луи Дюрей.

Крупнейшие композиторы и музыканты-исполнители Франции участвуют в той или иной форме во всенародном движении Сопротивления. Французское радио транслирует своеобразно «зашифрованные» программы из произведений композиторов-патриотов, посвященные жертвам нацистского террора, подпольные мастерские печатают пластинки с записью партизанских песен.

\* \*  
\*

Один из самых больших французских музыкантов, композитор Артур Онеггер (швейцарец по происхождению), во время нацистской оккупации Франции жил в нейтральной Швейцарии. В 1940 году он выступил с ораторией «Пляска мертвых» на текст Поля Клоделя, вдохновившегося знаменитыми фресками Гольбейна. Очень мрачная по общему колориту, музыка оратории насыщена напряженной динамикой развития элементов суровых церковных песнопений и прониженных живой эмоциональностью арий. В одной из частей оратории

композитор мастерски соединяет звучания французских народных песен «На мосту в Авиньоне» и «Карманьолы», прерываемых грозными звуками средневековой секвенции «Dies irae».

При всей туманности религиозно-мистических стихов Клоделя, с их условной библейской символикой, оратория Онеггера обладает вполне определенной гуманистической направленностью; в ней нашли глубокое отражение мысли и переживания композитора, потрясенного страшными событиями гитлеровского нашествия на многие страны Европы. Семь частей оратории, в которых голос чтеца переплетается с исполненными трагической силы выкриками хора, где скорбным ламентациям солирующего баритона противопоставлены острые ритмы пляски мертвецов, где молитвенные хоралы сменяются криками отчаяния и взволнованными вокализациями солирующих женских голосов, насыщены острыми контрастами, захватывающими внутренней энергией эпизодами.

Через два года Онеггер выступил с сочинением, которое по праву может быть отнесено к числу наиболее выдающихся музыкальных полотен, созданных зарубежными композиторами в годы второй мировой войны. Это была трехчастная Вторая симфония, для струнного оркестра с партией солирующей трубы, впервые прозвучавшая 23 января 1942 года в Цюрихе. В исполненной тревоги и драматизма музыке композитор выражает трагические переживания своих соотечественников, терпящих страшные бедствия войны и вражеского нашествия, борющихся против злобного врага и даже в самые мрачные времена оккупации не теряющих веры в освобождение родины от фашистского гнета. После порывистой, драматичной первой части, в которой доминирует угловатая, но ярко выразительная тема; после скорбных стений и вздохов медленной второй части, на фоне которых растет и ширится исполненная трагической красоты мелодия, наступает динамичная, богатая сложным переплетением полифонических голосов третья часть *Viva se ta pop troppo*. Энергичное движение, втягивающее все новые и новые голоса в бурно развивающийся звуковой поток, приводит к великолепно подготовленной кульминации, в конце которой, впервые на протяжении Симфонии, очень изобретательно инструментованной для струнного состава, всей силой своего звонкого голоса

вступает труба, поющая светлую и радостную песню надежды.



Этим убеждающим и очень простым, по существу, приемом композитор смог найти удивительно сильное и многозначительное решение всего замысла произведения, отвечающего мыслям и чаяниям своих соотечественников, всех, кто верил и ждал освобождения в те страшные годы.

В том же 1942 году Онеггер написал «Песню освобождения» для баритона, хора и оркестра. Это сочинение впервые прозвучало в Париже под управлением Шарля Мюнша 22 ноября 1944 года, вскоре после изгнания французской столицы от гитлеровской оккупации.

Мы коротко рассказали о нескольких партитурах из огромного списка сочинений Онеггера, включающего пять симфоний, около двадцати пяти разнообразных симфонических пьес, 12 ораторий и кантат, три инструментальных концерта, десятки камерных и вокальных сочинений, множество работ для драматического театра и кино, для того чтобы напомнить читателю о той духовной близости, которая всегда существовала между творческими устремлениями композитора и окружавшей его действительностью. В отличие от многих своих современников-композиторов Онеггер не шел на поводу у модных теорий «чистого искусства», не искал уединения в «башне из слоновой кости». Он говорил: «...Если музыка не хочет превратиться в размалеванную декорацию мелкобуржуазного театратора, она должна вернуться к выполнению больших социальных задач — к народным спектаклям, процессиям, к воспеванию труда на заводах и на полях, к стадионам, фильмам, танцам. Она должна помогать людям в жизни...»

К 1920 году, когда возникло дружеское объединение молодых композиторов, получившее крылатое наименование «Шестерка», Онеггер был уже сложившимся художником с определенными взглядами на задачи искусства. Он хорошо понимал ответственность композитора перед своим народом, перед национальной традицией. С глубоким уважением он относился к великому художественному наследию прошлых времен.

В период, когда его товарищи были горячо увлечены эстетическими теориями Жана Кокто, звавшего композиторов к отказу от гармонических сложностей и изысканной колористики импрессионистского искусства, призывавшего к примитиву «обнаженной мелодики», к джазу, к музыке цирка и кафе-концертов, Онеггер открыто заявлял на страницах журнала «Победа»:

«Я придаю большое значение музыкальной архитектуре... Мое стремление, возможно даже преувеличенное, — искать полифонические сложности. Великим образцом для меня служит Иоганн Себастьян Бах... Я не стремлюсь, подобно некоторым музыкантам-антиимпрессионистам, к гармонической простоте. Наоборот, я нахожу, что мы должны использовать гармонический материал, созданный этой предшествовавшей нам школой, но в ином плане, как основу для линий и ритмов...» (20 сентября 1920 года).

Живой интерес Онеггера к Баху и Генделю, к музыке старых полифонистов естественно привел его к жанру оратории, давно уже, казалось, потерявшему свою привлекательность для французских композиторов XX века. В 1921 году появляется драматическая оратория Онеггера «Царь Давид» — выдающееся произведение, сочетающее широкий эпический размах и лирическую теплоту. Музыку «Царя Давида» отличает рельефная характерная тематика, сдержанная эмоциональность высказывания, афористичность образов. Композитору удалось в мощных, написанных чаще всего в ясной диатонике, хорах, перемежающихся лаконичными сольными вокальными номерами, выразить главную идею произведения — показать народ, готовый на жертвы и муки ради торжества справедливости; героя, не знающего страха и сомнений в борьбе за счастье своего народа. С исключительным полифоническим мастерством написан завершающий ораторию эпизод «Смерть Дави-

да». На фоне величественного прощального хора, интонируемого басами, слышится мелодия ликующей песни «Аллилуйя». Она звучит в контрапунктическом сплетении высоких голосов хора. Вот основной тематический материал финала:



В 1923 году Онеггер выступил с оркестровой пьесой, ставшей своего рода знаменем музыкального конструктивизма. На сей раз композитор избрал в качестве своего героя мощный паровоз, с огромной скоростью несущийся по рельсам сквозь ночную мглу. «Пасифик 231» — название этой поэмы о паровозе, завоевавшей себе видное место в современном симфоническом репертуаре многих стран.

Партитура «Пасифика» написана для обычного парного состава деревянных, флейты-пикколо, английского рожка, бас-кларнета и контрафагота. Медная группа представлена четырьмя валторнами, тремя трубами, тремя тромбонами и тубой. Ударные включают относительно скромный набор инструментов. Тембровую палитру оркестра дополняет струнный квинтет. Тем не менее Онеггер сумел извлечь из своего оркестра замечательные по силе выразительности звучания, создающие увлекательную, «зримую» картину работающего паровоза. В своей поэме Онеггер поставил перед собой, по его собственным словам, сложную задачу — организовать весь этот, казалось бы, хаотический материал, подчинив его единому ритмическому началу, заключенному в строгие формы фигурированного хора с интенсив-

ным контрапунктическим движением. Ощущение постепенного ускорения хода паровоза достигается простым изменением длительностей опорных звуков.

Кульминация движения поезда отражена в музыке «Пасифика» введением нового тематического материала, врывающегося острыми акцентами валторн, широкой песенной мелодией деревянных, звонкими призывами труб. Пьеса заканчивается тактами, повторяющими в обратном порядке начало пьесы — шестнадцатые переходят в триоли, затем в восьмые, четверти, половины и целые... и огромное напряжение звукового потока гаснет. Еще мгновение — и все сложные сплетения голосов стягиваются к заключительному унисону — поезд замер в неподвижности.

Первое исполнение «Пасифика», состоявшееся 8 марта 1924 года в Париже под управлением Сергея Кусевицкого, принесло триумфальный успех Онеггеру. Его замысел был понят широкой публикой. Аудитория восторженно приветствовала сочинение, отразившее, хотя и односторонне, близкую и понятную современникам тему.

Эту же линию сближения с тематикой современности Онеггер продолжил в своих конструктивистских оркестровых сочинениях «Регби» и «Подводная лодка»; однако художественное значение этих пьес неизмеримо меньше, чем «Пасифика». Поставив перед собой в «Регби» задачу «...выразить языком музыки все перипетии игры, ритм, краски матча, проходящего на Колумбийском стадионе», Онеггер создал очень пеструю по содержанию и средствам выразительности партитуру, при всем мастерстве и блеске оркестровой техники страдающую сумбурностью изложения.

Во все периоды своей творческой жизни Онеггер глубоко сознавал ответственность художника перед искусством. Музыкант-мыслитель, наделенный сильной волей и пытливым умом новатора, он прошел сложный и нередко противоречивый путь исканий, отмеченный великолепными достижениями, но порой и заблуждениями. При этом ни шумный успех «Пасифика», ни неудачи его оперных творений, ни конструктивистские увлечения молодости в пору «всеобщей переоценки ценностей» не могли поколебать его принципов, изменить его взгляды на высокие цели искусства.

В своих воспоминаниях об Онеггере известная французская скрипачка и музыкальная писательница Элен Журдан-Моранж приводит характерное высказывание композитора:

«...Для того чтобы идти вперед в искусстве, необходимо быть прочно связанным с прошлым... подобно тому, как ветви дерева связаны со стволом. Ветвь, оторгнутая от ствола, быстро погибает...»

В период, когда члены «Шестерки» во главе с Эриком Сати выступали с резкими нападками на мастеров старшего поколения и пытались «ниспровергать» своих прежних кумиров Дебюсси и Равеля, Онеггер решительно отказался примкнуть к этой нигилистической линии и фактически вышел из объединения. В дальнейшем он не раз выступал против чуждых французской традиции модернистских извращений, в частности, как мы уже писали, он проявил себя непримиримым противником двенадцатитоновой системы Шенберга.

Онеггер очень охотно работал в кинематографии. Им была написана музыка к двадцати пяти фильмам, в том числе к картине «Похищение» на сюжет К. Рамюза, «Преступление и наказание» (по Достоевскому), «Пигмалион» (по Б. Шоу), «Капитан Фракас» (по Т. Готье). Работа в области киномузыки и музыки для радиопостановок во многом способствовала прояснению стиля композитора, образной конкретности и внутренней содержательности его искусства. Обращаясь к широким кругам кинозрителей и радиослушателей, он неустанно искал наиболее верные, наиболее действенные средства художественной выразительности, стремился быть понятым своей массовой аудиторией.

Любовь к родине, уважение к ее истории и традициям побудили Онеггера обратиться к большой патриотической теме и создать одно из своих лучших произведений — ораторию-мистерию «Жанна д'Арк на костре». Это очень сильное по музыке монументальное произведение, в котором, судя по высказываниям композитора, он стремился «...вернуться к широкой поступи», способной увлечь массовую аудиторию.

Десятичастная оратория лишь весьма условно отражает исторические события и действительную судьбу героини французского народа. Поль Клодель написал для оратории текст, отличающийся несомненными лите-

ратурными достоинствами, но проникнутый туманной символикой католицизма. В стихах Клоделя Жанна предстает как канонизированная католической церковью святая, одержимая идеей жертвенности, общающаяся больше с небесными голосами, чем с живыми людьми. Тем не менее в музыке Онеггера присутствует подлинно патриотический дух, она выражает чувство глубокого уважения и любви к светлому образу простой крестьянской девушки, пожертвовавшей жизнью ради спасения родины. Реальный, земной образ Жанны предстает пред слушателями в музыке девятой («Меч Жанны») и десятой («Жанна д'Арк в огне») частей оратории. Композитор мастерски переплетает здесь сложные полифонические хоры с простыми и трогательными песенными эпизодами народного склада. Огромного трагического размаха достигает музыка в заключительной части, рисующей гибель Жанны на костре.

Сам композитор высказал мысль о том, что в этом своем произведении он стремился быть понятным и близким своим слушателям:

«...Музыка должна изменить свой характер, она должна стать прямой, простой, широкомасштабной: народу наплевать на технические ухищрения. Я пытался воплотить все это в «Жанне». Я хочу заставить себя быть понятным рядовому слушателю...»

Это стремление композитора быть доступным, служить народу своим искусством, естественно, привело его в ряды деятелей Народного фронта, вдохновило его на создание ряда произведений, рассчитанных на исполнение силами самодеятельных рабочих хоров. В 1936 году Онеггер вошел в состав руководства Народной музыкальной федерации Франции, возглавлявшейся выдающимся композитором и педагогом Альбером Русселем. Как мы уже говорили, Онеггер принял участие в коллективной работе над музыкой к пьесе Ромена Роллана «14 июля». Он написал для этого спектакля один из главных эпизодов «Взятие Бастилии». Это — яркая, полная жизни и подлинного революционного пафоса музыкальная фреска. Через год Онеггер участвует в еще одном коллективном труде передовых композиторов Франции: он пишет торжественный «Прелюд на смерть Жореса» для массового спектакля на открытом воздухе «Свобода». К этому же времени относится создание пре-



восходной массовой песни «Юность» на слова поэта-коммуниста Поля Вайан-Кутюрье, песни «Тревога», воспевающей героизм испанских антифашистов, обработок французских народных песен для голоса с оркестром.

Война, оккупация Франции, гибель многих близких друзей, продолжающаяся международная напряженность, идейный разброд среди значительной части художественной интеллигенции Запада — все это сказалось на усилении мрачных, пессимистических настроений Онеггера, усугубленных к тому же тяжелым сердечным заболеванием. Это состояние душевной подавленности находит свое отражение в его «Литургической симфонии» (1946) — произведении очень глубоком и сильном, но чрезвычайно мрачном и болезненно взвинченном. Пронизанная напряженно-драматическими звуковыми вихрями, воплями мольбы и отчаяния, экспрессионистская музыка первой части, носящей подзаголовок «Dies irae», со всей откровенностью выражает панический ужас перед неизбежной катастрофой. Образ войны и разрушения — вот, что рвет композитор своей музыкой. Несколько разряжает эту атмосферу ужаса вторая часть «De Profundis». Однако и здесь слушателя не оставляют страшные сцены страданий и слез, грозные образы неумолимого вражеского нашествия. Лишь в конце третьей части «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир») композитор приходит к некоторому умиротворению, далекому, впрочем, от жизнеутверждения и покоя. Говоря о содержании Симфонии, сам Онеггер упоминает об «...отчаянии Человека, которому со всех сторон грозят силы зла: война, милитаризм, шовинизм, духовное порабощение. Человек взывает о помощи, он молит о мире «Dona nobis pacem! Dona nobis pacem!». И вот, наконец, приходит успокоение... Оно приходит свыше как надежда на мир... И мы слышим пение птиц...»

Таков замысел Симфонии, музыкальные образы которой отмечены жесткими гармоническими сочетаниями, острыми «колючими» темами, массивностью и полифонической сложностью оркестровой ткани.

Тем не менее «Литургическая симфония» прочно вошла в репертуар многих оркестров мира, и каждое ее новое исполнение завоевывает все новых и новых сторонников этого нелегкого для восприятия произведения. Думается, что решающим здесь является глубина и ис-

кренность переживаний композитора, своеобразно воплощенных в Симфонии и находящих живой отклик в сознании слушателей.

К числу значительных работ Онеггера, созданных в последние годы жизни композитора (он скончался в ноябре 1955 года), относятся Четвертая и Пятая симфонии. Четвертая — своего рода просветление в ряду мрачных экспрессионистских сочинений послевоенного периода. Композитор писал ее летом 1946 года, находясь на отдыхе в одной из живописнейших деревень вблизи Базеля. Симфония как бы воссоздает картины швейцарской природы, мирные сцены сельского быта. В качестве тематического материала Онеггер использует мелодии народных песен, оркестровое изложение носит камерный характер.

Совсем иные настроения и мысли несет Пятая симфония Онеггера, носящая подзаголовок «*di tre re*», т. е. «Симфония трех ре»: все три части Симфонии написаны в тональности ре минор, каждая часть заканчивается ударом литавры на ноте ре.

«...Эта музыка не оставляет никакого места для надежды...» — так охарактеризовала Пятую симфонию Э. Журдан-Моранж. Настроением безысходной тоски и мрачной скорби проникнуты все три части этого сочинения, замысел которого, по признанию автора, родился в часы тяжелой бессоницы. Эта музыка, изобилующая напряженно жесткими, резко диссонирующими звучаниями, воплощает «черные мысли» композитора, нашедшие свое отражение в его последних литературных выступлениях, в частности в книге «*Je suis compositeur*» («Я — композитор», 1951).

Человек очень глубокой и чуткой души, Онеггер с исключительной болезненностью переживал тот разлад, который со все большей силой проявляется в жизни и труде творческой интеллигенции капиталистических стран. Проблема взаимоотношения художника и общества, связи искусства с жизнью волнует всех честных и мыслящих деятелей искусств современности. Идеологи буржуазного искусства пытаются защищать фальшивые лозунги «чистого, независимого от жизни» искусства, проповедуют принципы «невмешательства» искусства в жизнь народа, «творческой свободы» художника, создающего свои творения для «немногих избранных». Эта

тема красной нитью проходит в высказываниях многих западных композиторов и теоретиков, давая повод для острых споров. Естественно, что общество отвечает полнейшим безразличием к творчеству тех композиторов, которые творят в сознательном отрыве от духовных запросов народа, которые пренебрегают интересами аудитории, создают свои произведения в расчете «на будущие поколения».

Проблема «композитор и общество» занимает центральное место в книге Онеггера, представляющей собой один из самых суровых обвинительных актов, который когда-либо был предъявлен современному буржуазному искусству и его идеологам. Трудно найти во всей мировой литературе о музыке книгу более мрачную, более пессимистическую в конечных выводах и оценках музыкальной современности. Высказывания Онеггера, основанные на глубоком знании проблемы, отличаются искренностью и большой смелостью в подходе к самым острым и животрепещущим творческим вопросам.

С глубокой тоской и безнадежностью глядит Онеггер на окружающую действительность. Он не верит в общественную ценность труда композитора, не верит в будущее музыкального искусства. Во вступительной главе книги он пишет:

...Я глубоко убежден, что в течение нескольких лет музыкальное искусство, такое, как мы его понимаем, перестанет существовать. Оно исчезнет так же, как и другие искусства, но, вероятно, скорей, чем остальные...»

Эти взгляды пришли к композитору в последние годы его жизни, их породили неверие в победу прогрессивных сил человечества над силами разрушения и гнета. Онеггер оговаривается, что он не политик, и избегает заниматься пророчествами. Тем не менее в его суждениях звучит мысль о фатальной неизбежности войны, гибели в огне атомного столкновения всей мировой культуры и цивилизации.

Нарисовав в своей книге мрачную картину опустошенной атомными взрывами земли, он обращается к читателю: «...И вы действительно верите, что творчески одаренный человек, индивидуалист, сможет еще продолжать жить и посвящать себя своему искусству, сочинять музыку? Тогда для всех будет существовать лишь одна

проблема — не умереть с голоду и не замерзнуть! Таково будущее, как я его вижу... и близко вижу».

Но, как мы увидим в дальнейшем, дело не только в напряженной политической обстановке, которая приводит в столь мрачное настроение Онеггера. Его пессимизм объясняется тем, что он потерял веру в свое искусство. Он, который еще недавно говорил о великой общественной роли музыки в жизни людей, теперь высказывает сомнение в самой целесообразности дальнейшего существования музыкального искусства, никому, по его мнению, больше не нужного.

«...Проклятие, тяготеющее над нашей профессией, — пишет Онеггер, — заключается в том, что музыка умирает не от малокровия, но от повышенного кровяного давления. Она производится в слишком большом количестве, слишком быстро растет предложение при таком малом спросе. Рядом с французскими композиторами или теми, кто живет в Париже, работают в других странах музыканты большого таланта (гении — это удел мертвых) — Хиндемит, Прокофьев, Малипьеро, Даллапиккола, Гартман, Тох, Эгк, Орф, Бриттен, Уолтон, Абсиль, Франк Мартен, Бек, Барбер, Копленд, Шостакович...

Катастрофа музыки очевидна — это мы должны сознавать. Пусть меня поймут правильно: я боюсь не за себя, но за тех, кто избрал себе эту профессию... Конец нашей музыкальной культуры, который вытекает из конца нашей культуры вообще, мы должны встретить спокойно, с ясным взором, так, как мы ожидаем смерть...»

Онеггер видел композиторов, которые, по его мнению, способны создавать талантливую музыку, и все же он даже и не пытался искать выхода из безнадежного тупика, в котором, как ему представлялось, находится музыкальное искусство. У нас нет причин подвергать сомнению искренность его суждений. Но как же тяжело сложилась обстановка, в которой жил и работал талантливый композитор, чтобы в его сознании могли зародиться такие безнадежные настроения! Онеггер не был в числе композиторов-неудачников. Он пользовался широким признанием во всем мире как один из крупнейших композиторов Франции XX века. И все же его книга полна тяжких раздумий и жалоб на невыносимые условия существования композитора в современном

буржуазном обществе. Основной тезис Онеггера, который он развивает в нескольких главах своей книги, — композитор сегодня производит продукт, который никто не хочет приобретать, который не находит спроса.

Он сравнивает положение композитора в капиталистическом обществе с безнадежной коммерческой ситуацией, в которой должен оказаться сегодня фабрикант старомодных цилиндров или высоких дамских ботинок на пуговицах...

«...Композитор — незванный гость, пытающийся непременно занять место за столом, к которому его никто не приглашал...» — пишет Онеггер.

И далее: «...Сегодня люди уже не собираются для того, чтобы слушать музыку, но — чтобы удивляться достижениям выдающихся дирижеров или знаменитых пианистов. А это уже относится, как известно, скорей к области спорта, чем искусства...»

Нелюбовь публики к современной музыке, ее нежелание знакомиться с ней Онеггер объясняет прежде всего тем, что это в подавляющем большинстве случаев плохая современная музыка, которая не может выдержать «конкуренции» со стороны хорошей классической музыки. С этим, конечно, нельзя не согласиться. Дурную славу современной музыке в глазах широкой публики создали оторванные от жизни бездушные и шумные эксперименты многочисленных «апостолов» модернизма, пытающихся наново «изобретать» все основные элементы музыкального искусства.

«...Однако, — пишет Онеггер, — во многом вина падает и на критиков, которым недостает подлинных критериев и понимания своей ответственности. В своем похвальном стремлении поддержать молодежь они подходят с одинаковыми критериями к произведениям настоящих композиторов и к бесформенной халтуре... Из ста современных произведений девяносто девять идут во вред музыке...»

Одной из главных опасностей, грозящей гибелью музыкальному искусству, Онеггер считает перепроизводство музыки, звучащей обезличенным фоном для жителей больших городов. Он пишет:

«...Если человека долгое время держать перед сильным источником света, он ослепнет. Наше существование все более и более подвергается воздействию шумов,

среди которых мы живем. И поскольку мы вынуждены существовать в этом шуме, мы вскоре все станем тугухими... Радио с утра и до позднего вечера. Это может быть си-минорная Месса Баха, может быть гармошка. Музыкальный шум преследует нас повсюду... Неужели вы думаете, что человек, который в течение недели шесть раз слышал Пятую симфонию Бетховена, захочет вечером платить высокую цену за билет на концерт, чтобы услышать эту симфонию в седьмой раз? Сколько школьников и студентов привыкли решать задачи под звуки радиомузыки? Они так привыкают к этому, что воспринимают музыку, как некий звуковой фон, который не замечают, как не замечают рисунок обоев на стене... Шум забивает нам уши... И я уверен, что недалеко время, когда мы будем в состоянии отличать лишь большие интервалы. Полутона мы уже слышать не будем...»

Немало интересных суждений находим мы в главах книги, содержащих высказывания по эстетическим проблемам, в частности мысль о примате содержания над формой. «...Средства музыкальной выразительности, — пишет он, — стоят на втором месте. Главное и первостепенное значение имеют мысли, которые композитор хочет выразить...»

Онеггеру был поставлен вопрос: верно ли, что гениальность композитора проявляется прежде всего в оригинальности его гармонического языка?

«...Если бы это было так, — отвечает Онеггер, — то наша музыка давно бы уже умерла. Есть, однако, другие возможности, кроме поисков все новых и новых звуковых элементов. Как я представляю себе, есть два рода композиторов — те, которые обладают способностью отыскивать новые камни для стройки, и те, которые эти камни обтесывают и устанавливают на место, возводя таким образом новые дома или соборы. Для первых задача выполнена, если они использовали новые интервалы — четверти, трети или даже десятые доли тона, например. Для вторых задача глубже — сказать что-то нужное людям. Нет никаких новых гармоний, никаких новых методов голосоведения, которые бы не были уже использованы. И все же всегда остается возможность оригинального использования старых и новейших гармонических приемов...»

В этой связи стоит привести еще одно высказыва-

ние Онеггера о додекафонной системе. Онеггер цитирует фрагмент из книги главного французского апостола додекафонизма Рене Лейбовича «Introduction à la musique de douze sons» («Введение в 12-тоновую музыку»), который утверждает, что современные композиторы якобы вынуждены мыслить только линейно, ибо гармонические вертикали ныне «ничем не ограничены, не знают никаких запрещенных последовательностей и диссонансов». По мнению Лейбовича, преимущество композитора, пишущего горизонтально-линейно, в том, что он совершенно свободен от забот о гармонических вертикалях.

«...Не следует забывать, — пишет Онеггер, — что слушатель воспринимает музыку вертикально, и для него теряют всякий интерес сложнейшие контрапунктические комбинации, становящиеся в его представлении элементарно простыми, если они нарушают все сдерживающие эстетические законы...» И далее:

«...Я очень боюсь, что результатом наступления атоналистов будет обратное стремление к самой простой, рудиментарной музыке. Наглотавшись серной кислоты, человек будет пить спасительный сироп. Наши измученные диссонансами уши будут с наслаждением внимать звукам гармошки и сентиментальных песенок...»

Своеобразная творческая индивидуальность Артура Онеггера, формирование которой протекало в сложной обстановке идейно-эстетического разброда, характерного для буржуазного искусства XX века, привлекает исследователя современной музыки серьезностью и глубиной исканий, взволнованным ощущением действительности, искренним стремлением быть понятным слушателям. Сын своего времени, он прошел через немалый искус конструктивистских влияний и увлечений. Безупречное по техническому мастерству творческое наследие Онеггера представляет собой сложное переплетение порой противоречивых художественных тенденций. Но при всем этом невозможно отрицать в нем наличия главной и определяющей тенденции — служить своим искусством людям, выражать музыкой самые животрепещущие, самые острые темы современности.

Онеггер, Мийо, Ибер, Орик, Пуленк, Дюрей, Лушер, Соге, Бондевиль, Лесюр, не говоря уже о мастерах более старшего поколения — Дебюсси, Равеле, Русселе,

Дюрея

Орик

Дюка, Кеклене, — это прежде всего французские художники, в творчестве которых отражена жизнь современной им Франции; музыка этих мастеров обладает тонкостью и сдержанностью в проявлении чувства, свободой трактовки темы, изяществом рисунка, точным ощущением формы, презрением к схоластическому формализму.

При всем различии творческих индивидуальностей всех их, так же как и многих других французских композиторов этого поколения, объединяют передовые демократические убеждения, гуманизм, глубокое уважение к родной музыкальной культуре. Эти черты артистического и общественного облика названные композиторы в полной мере проявили в годы тяжелых испытаний, выпавших на долю французского народа в 1940—1944 годах.

Самый старший член «шестерки» Луи Дюрей (род. 27 мая 1888 года) работает преимущественно в области вокальной музыки. Им создано множество разнообразных по форме и жанру вокальных пьес и больших хоровых полотен на стихи Аполлинэра, Малларме, Элюара, Арагона, Тагора, Лорки, Маяковского, Хикмета. После создания в 1935 году Народной музыкальной федерации Франции Дюрей становится одним из основных деятелей этой прогрессивной демократической организации. Вместе с А. Русселем и Ш. Кекленом он руководит массовыми музыкальными празднествами, издает журнал «Народное музыкальное искусство», сочиняет боевые песни и хоры. В период нацистской оккупации композитор-коммунист Дюрей был активным участником движения Сопротивления.

Значительное место в новой французской музыке занимают симфонические, инструментальные и вокальные произведения Жоржа Орика (род. 15 февраля 1899 года) — композитора яркого таланта, обладающего сочным мелодическим даром, чисто французской живостью мысли и юмором.

К числу лучших работ Орика в области музыкального театра относятся балеты «Матросы» (1925), «Федра» (1950), «Путь к свету» (1952). Орик — автор многих десятков партитур к фильмам, в том числе к знаменитой картине Рене Клера «Свободу народу», «Цезарь и Клеопатра», «Пиковая дама», «Золотая клетка», к двух-



серийной картине «Собор Парижской богородицы». Выразительностью мелодики отличаются очаровательные детские песни Орика на слова поэта-коммуниста Поля Вайан-Кутюрье. Превосходным образцом музыки, предназначенной для массового исполнения, является мелодичная и простая песня на слова Леона Муссинака «Спойте, девушки».

В годы фашистской оккупации Орик проявил себя мужественным патриотом. Созданные им «Четыре песни страдающей Франции» на стихи Луи Арагона и Поля Элюара являются своеобразным музыкальным памятником, запечатлевшим мысли и чувства французских патриотов, не терявших веры в свое освобождение в самые мрачные дни гитлеровской оккупации.

После освобождения Франции Жорж Орик вернулся к активной творческой и общественной деятельности. В 1956 году он был избран председателем Общества авторов, композиторов и музыкальных издателей (S.A.C.E.M.); с 1962 года Орик является директором Объединения государственных оперных театров Парижа.

Творческие индивидуальности Жоржа Орика и Франсиса Пуленка во многом сближаются. Друзья с юношеских лет, они с одинаковым увлечением относились к дерзким призывам Кокто и Сати создавать «музыку земную, музыку повседневности»; они готовы были отказаться от эмоциональной сложности романтической музыки. Оба композитора подверглись в молодости сильному влиянию Стравинского.

Франсис Пуленк (род. 7 января 1899 г. — ум. 30 января 1963 г.) — художник живого, чисто французского темперамента, сохранивший и в зрелые годы молодой задор, склонность к иронии, тонкое ощущение формы, избегающий преувеличений и неопределенности. Список работ Пуленка чрезвычайно велик. Особенно много и охотно композитор работает в сфере вокальной музыки. Он автор трех опер — «Грудь Терезы» (1945) на озорной сюжет сюрреалистической буффонады Аполлинэра, «Диалог кармелиток» (1956) на текст католического писателя Бернаноса и «Голос человеческий» (1957) на текст Кокто. Перу Пуленка принадлежат несколько кантат и ораторий, среди которых выделяется содержательная по замыслу и художественному воплощению кантата «Засуха», рисующая горькую судьбу

тружеников земли, переживающих стихийное бедствие; множество превосходных лирических песен на стихи Элюара, Аполлинэра, Жакоба и других французских поэтов. Композитор любит поэтическое слово и умеет его воплощать в гибкой, свободно развивающейся выразительной мелодии. Становление вокального етиля Пуленка, по его собственному признанию, проходило под сильным влиянием Стравинского и особенно Мусоргского.

Отличный пианист, Пуленк создал ряд интересных, свежих по мысли и изобретательной фактуре произведений для фортепиано — сонат, концертов, разнохарактерных жанровых произведений. Пуленк — автор многих симфонических партитур, пользующихся прочным успехом у широкой аудитории.

Творчество композитора развивается на тональной основе. Несмотря на все «соблазны» додекафонии, политонализма, серийной техники, Пуленк, занимая одно из виднейших мест в рядах композиторов современной Франции, сумел сохранить свою независимую позицию художника-новатора, последовательно утверждающего новое, передовое в искусстве, без того, однако, чтобы примыкать к каким-либо «модным», так называемым «авангардным» течениям, претендующим на монопольное положение в современной музыке.

В послевоенные годы творчество Пуленка стало более глубоким, серьезным, эмоционально содержательным. Если для молодого Пуленка наиболее характерными чертами были легкость, жизнерадостность, блеск острого ума и элегантность формы, то теперь композитора скорее привлекает глубокая искренность, взволнованность эмоций. Никогда не прибегая к цитированию фольклорного материала, Пуленк все же остается ярким выразителем национального французского духа в музыке.

К числу лучших сочинений Пуленка относится «лирическая трагедия в одном акте» на текст Жана Кокто «Голос человеческий», представляющая собой большой сорокаминутный монолог — положенный на музыку телефонный разговор молодой женщины со своим возлюбленным накануне его свадьбы с другой. Сидящие в зрительном зале, по выражению Кокто, как бы подслушивают интимный разговор двух любовников. Вполне

естественно, что взволнованный монолог покинутой женщины, не только лишенный цельности развития мысли, но и прерываемый выразительными паузами, должен был предопределить речитативный стиль вокальной партии. С замечательным проникновением в психологию своей героини композитор находит правдивые и выразительные интонационно-ритмические формы строения музыкальной речи. Музыка рисует переживания женщины, тщетно цепляющейся за телефонный провод, как за последнюю нить, соединяющую ее с любимым человеком. В коротких выразительных фразах оркестра порой как бы слышатся ответы ее неверного возлюбленного.

Говоря о композиторах-гуманистах современной Франции, мы напомнили читателю только несколько имен художников, представляющих подлинный авангард французской музыкальной культуры. Однако нельзя забывать и о том, что Париж XX века является местом, где встречаются и сталкиваются разнообразные и порой наиболее крайние модернистские течения в литературе, живописи, музыке. Там наблюдается острая, непрекращающаяся борьба противостоящих друг другу направлений в искусстве. Литературные и музыкальные моды, сменяющиеся каждый год, не могут не оказывать своего вредного воздействия, также и на тех художников, чье значение далеко выходит за пределы интересов декадентствующих снобов. Чуждые подлинному искусству модернистские веяния нередко заставляют даже крупных мастеров новой французской музыки «становиться на горло собственной песне» и издавать нечленораздельные звуки на потеху шумной «ярмарки на площади», в угоду любителей «музыкальной тухлинки» и глубоко-мысленной галиматши.

Но все же здоровые тенденции художников-гуманистов, стремящихся к большому жизненному искусству современности, к спасению национальных традиций, борьбу за которые начинал еще великий Claude de France, берут верх. История французской музыки в XX веке отмечена многими яркими страницами, вписанными талантливыми мастерами, преодолевшими в себе иссушающие и мертвенные влияния декадентского формализма.

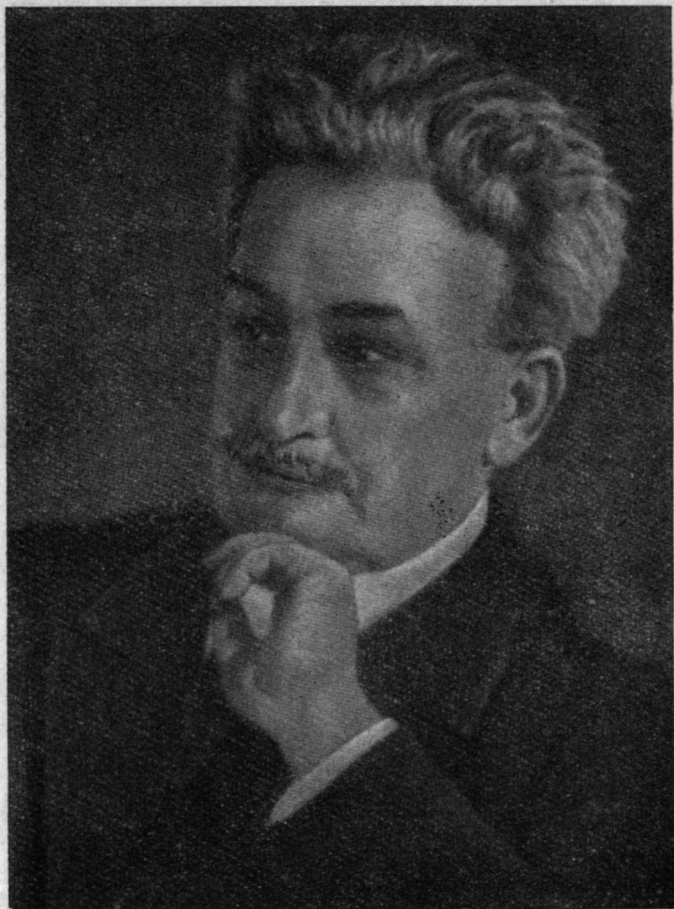
\* \* \*

За последние годы наблюдается все возрастающий интерес к оперному наследию замечательного чешского композитора Леоша Яначка — талантливейшего автора девяти опер, ряда симфонических, хоровых и камерных произведений. Это не случайно. В период, когда западный музыкальный театр переживает жестокий кризис, глубоко реалистическое по духу, вскормленное животворящими соками народной песенности, оперное творчество Яначка несет здоровое и плодотворное, обогащающее современную музыку начало.

Продолжатель национальных традиций Сметаны и Дворжака, Яначек многим обязан гениальному новатору оперного искусства Мусоргскому, у которого он учился правдивому и выразительному воплощению народной речи в музыке, умению создавать драматически действенный и волнующий собирательный образ народа. В своих операх, хоровых и симфонических произведениях Яначек предстает как смелый новатор в области формы, гармонического языка, оркестра, как оригинальнейший художник, создавший свой стиль.

До недавнего времени Яначек был мало известен за пределами своей родины. Сейчас мы являемся свидетелями широкого распространения славы чешского мастера во всем мире. Его реалистическая народная драма «Енуфа» («Ее падчерица») ставится ныне на сценах многих оперных театров Европы (опера эта исполняется и в СССР); среди самых ярких достижений замечательного берлинского театра «Комической оперы» — поэтичнейшая опера «Лисичка-плутовка», талантливо поставленная Вальтером Фельзенштейном. На состоявшемся осенью 1958 года в Брно Яначковском фестивале были показаны все девять опер чешского мастера, а также ряд его крупнейших симфонических и хоровых полотен, в том числе гениальная «Глагольская месса».

Творческие принципы Яначка с большим успехом развивают композиторы Чехословакии и других стран народной демократии. Выдающимся произведением словацкого оперного искусства является народная музыкальная драма «Водоворот» Эугена Сухоня (1908). Опера эта завоевала широкое признание не только в Чехословакии, где она была впервые поставлена в 1949 году, но и в ряде зарубежных стран. В 1960 году опера Сухоня была с успехом поставлена в Тбилиси, а в



Леош Яначек



Вацлав Добиаш

1961 году в Москве в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко.

Глубоко жизненный сюжет, напряженный драматизм действия, выразительные, рельефные образы, большие обрядовые сцены — все это позволило композитору развернуть широкую и волнующую картину крестьянской жизни. Музыкальный язык оперы органично связан с самим духом словацкой народной песни. Опера изобилует ярко и свежо звучащими большими хоровыми сценами, ансамблями, выразительными речитативами, вырастающими из мелодии народного говора. Важнейшим элементом произведения является богатый и содержательный оркестровый язык, раскрывающий внутренний подтекст действия, комментирующий психологическое состояние героев оперы.

Успех «Водоворта» в Чехословакии и за рубежом подтверждает плодотворность пути реалистического творчества, избранного композитором. Тем же принципам следуют и другие композиторы Чехословакии — Вацлав Добиаш, автор содержательной Второй симфонии, инструментального нонета «По родной стране», Ян Циккер, перу которого принадлежат две прочно вошедшие в репертуар чехословацких театров оперы «Яношик» и «Бек Баязид», композиторы Оттакар Йеремьяш, Александр Мойзес, Шимон Юровский, Йозеф Станислав, Иша Крейчи, Андрей Оченаш, Павел Боржковец, Ян Сейдл, Дезидер Кардош, Ян Гануш, Ян Капр, Владимир Соммер, Йиржи Пауэр, Клемент Славицкий, Святоплук Гавелка. Это крупные художники, отлично владеющие мастерством.

Активным борцом за реалистическое национальное направление в творчестве композиторов Чехословакии был талантливый композитор Вит Неedly, безвременно погибший в 1945 году.

Многосторонние достижения чешских и словацких композиторов, опирающихся в своих исканиях на замечательные национальные традиции, — убедительное свидетельство плодотворности избранного ими пути. При всем различии творческих индивидуальностей, вкусов и темпераментов композиторы Чехословакии в подавляющем большинстве своем объединены стремлением отразить в музыке новое жизненное содержание, новые вдохновляющие темы, связанные со строительством со-

циализма. В поисках новых средств художественного воплощения своих идей передовые композиторы ориентируются не на капризы преходящей модернистской моды, но на подлинно новаторские творческие задачи, вытекающие из новых общественных функций социалистического искусства.

Было бы неверным представлять себе развитие музыкального творчества в Чехословакии и в других странах народной демократии как абсолютно гладкое, свободное от трудностей и противоречий, движение. Движение это совершается не без колебаний и отклонений, не без сложной и подчас трудной борьбы с чуждыми и отвлекающими влияниями западного «авангардизма». Далеко не все музыкальные деятели в этих странах с должной критичностью подходят к проблеме истинного новаторства в искусстве, далеко не все они имеют ясное представление о действительно передовом, действительно новаторском искусстве современности. Эти подчас болезненные отклонения и творческие заблуждения особенно заметны в музыкально-общественной жизни Польской Народной Республики, наиболее сильно подверженной воздействию западной, так называемой авангардистской эстетики.

Не приходится сомневаться в том, что сама общественная обстановка в странах, строящих социализм, будет все меньше и меньше способствовать процветанию антиобщественных и сугубо формалистических тенденций, характерных для декадентского буржуазного искусства. Непрерывный рост революционного самосознания широких масс трудящихся, огромный подъем творческой активности народа, его культурного уровня — все это выдвигает новые требования к деятелям искусств, ко всем, кому дороги и близки судьбы родной страны. Искусство не может оставаться в стороне от созидательной деятельности народа, от его борьбы за счастье, за мир и процветание. Перед художниками этих стран возникают все новые и новые задачи воплощения нового содержания, требующие упорных поисков новых форм, расширения и обогащения средств художественной выразительности.

Многие композиторы стран социалистического лагеря черпают вдохновение в сокровищнице народного творчества, в богатых и самобытных традициях националь-



ного искусства. Перед ними широко открыты все пути для плодотворных творческих поисков.

Мировая слава замечательного румынского музыканта Джордже Энеску (1881—1955) до недавнего времени покоилась на его выдающихся достижениях скрипача-виртуоза и дирижера. Энеску-композитор оставался в тени, и за исключением двух широко популярных «Румынских рапсодий» — блестящих виртуозных оркестровых пьес, построенных на самобытном румынском музыкальном фольклоре, — его творчество было мало известно за пределами родной страны. Между тем творческое наследие Энеску являет собой значительнейшую страницу в истории европейской музыкальной культуры XX столетия как по своей идейно-эстетической направленности, так и по оригинальному и высокому мастерству. Энеску был прежде всего художником-гуманистом, страстным патриотом своей родины, влюбленным в своеобразное и яркое музыкальное искусство румынского народа. С самого раннего детства он впитывал в себя интонации и ритмы народных песен и танцев, чутко вслушивался в звучания самодельных музыкальных инструментов, на которых с виртуозным блеском играли народные умельцы.

«...Как бы далеко я ни заглядывал в прошлое, неизменно в моих детских воспоминаниях я нахожу музыку. Это потому, что я никогда не проводил границы между жизнью и искусством», — писал Энеску в своих «Воспоминаниях».

Так же, как и у Бартока, Яначка, де Фалья, связи с истоками народной музыкальной речи у Энеску основывались на органичном внутреннем постижении самых сокровенных черт народного характера, народных дум и чаяний. Именно поэтому вся его музыка проникнута духом национального румынского искусства и даже в произведениях, далеких от румынской тематики, неизменно ощущается национальное лицо композитора.

Большой фестиваль Джордже Энеску в Бухаресте в мае 1958 года, в течение которого были исполнены почти все основные произведения румынского композитора, очень ярко продемонстрировал исключительное богатство и многообразие его творческого наследия. На фестивале, впервые после долгих лет забвения, прозвучала его замечательная Третья симфония (с хором, форте-

пиано и органом) — произведение, задуманное в годы первой мировой войны; в этой музыке нашли глубокое отражение мысли и переживания композитора-гуманиста, с тревогой и надеждой взирающего на трагические события войны. Напряженная драматургия, сталкивающая в бурных кульминациях противоборствующие образы грозной военной машины и жизнеутверждающего, светлого человеческого начала, находит свое разрешение в финале Симфонии, воспевающим величие человеческого духа, преодолевающего зло и утверждающего торжество правды и света.

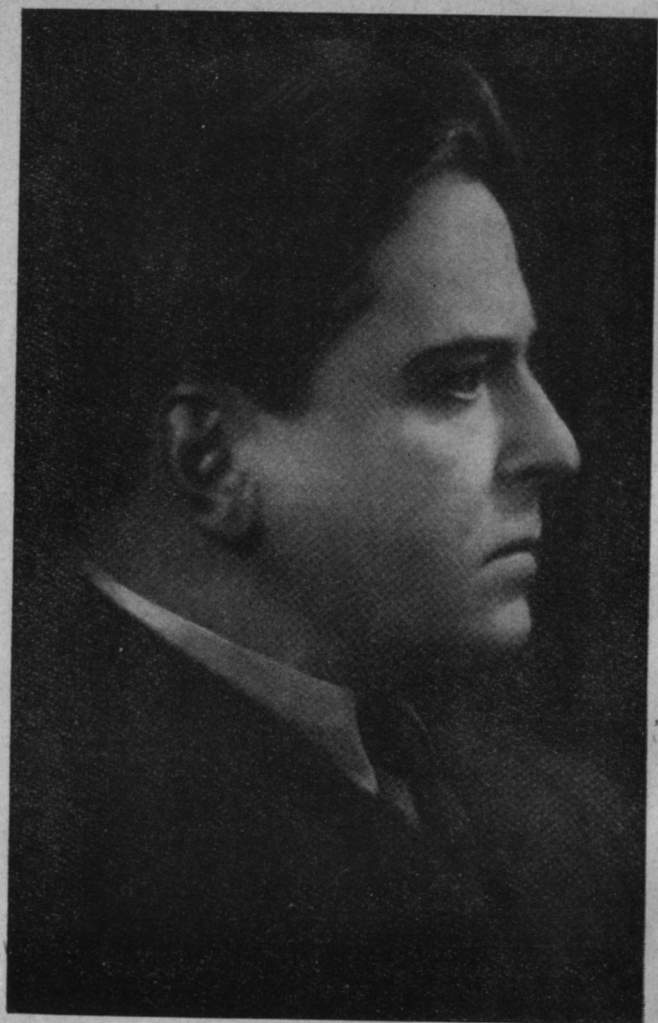
Симфония написана очень красноречивым и выразительным языком. В своей партитуре композитор широко пользуется всем арсеналом средств современного ему искусства—импрессионизма. Вместе с тем эта музыка звучит очень свежо, оригинально, в полной мере выявляя индивидуальный почерк румынского музыканта.

Центральным событием Бухарестского фестиваля стала премьера лирической трагедии Энеску «Эдип», поставленной силами Бухарестского оперного театра. Опера эта занимает особое место в творчестве композитора и бесспорно принадлежит к числу самых выдающихся произведений румынской музыки. Сам композитор называл ее «делом своей жизни». Он работал над оперой свыше 25 лет, стремясь с наибольшей полнотой раскрыть глубоко человеческое и волнующее содержание трагедии Софокла.

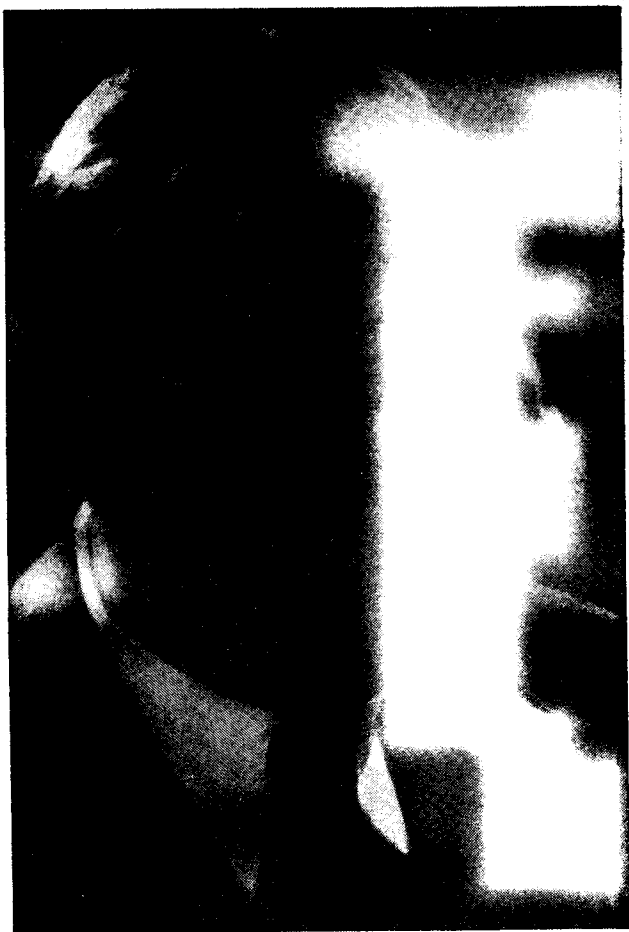
«Мне хотелось сделать из своего Эдипа не бога, а такое же земное существо, как вы и я. Если вложенное мною в него чувство смогло взволновать слушателей, то это, мне думается, произошло оттого, что его страдания породили у них братский отклик», — говорил композитор.

Музыка оперы отличается цельностью и стройностью драматургического развития, богатством выразительных тем-лейтмотивов, пронизывающих всю ткань музыкального повествования, подлинно симфоническим развитием материала. Великолепен оркестр Энеску — сочный и красочный, насыщенный сложными переплетениями полифонических голосов, психологически углубляющий и комментирующий развертывающиеся трагические события.

Впервые поставленная в Париже в 1936 году, опера эта прошла малозамеченной и не вызвала живого от-



Джордже Энеску



Панчо Владигеров

клика критики. Между тем сколько художественных откровений, сколько подлинно нового таят страницы этой партитуры, написанной, что называется, кровью сердца.

Исклчительно велика заслуга инициаторов возрождения «Эдипа», первой национальной оперы румынского народа, значение которой в развитии румынского музыкального творчества невозможно переоценить. Музыкальное наследие Энеску — этого подлинного «рыцаря музыки», как его однажды назвал Дмитрий Шостакович, — является драгоценным достоянием румынского народа, примером творческого служения человечеству.

Румыния славится своими замечательно своеобразными в ладовом и ритмическом отношении народными мелодиями — песенными и танцевальными. Богатейший фольклор румынского народа является неисчерпаемым кладом сочного и выразительного тематического материала, к разработке которого композиторы Румынии подошли сравнительно недавно. Энеску был одним из первых, указавших путь к постижению великолепной народнопесенной культуры, раскрывающей так много новых, многообещающих возможностей для создания национальной румынской композиторской школы.

Последние десятилетия выдвинули ряд очень интересных и талантливых композиторов, с успехом продолжающих дело, начатое Джордже Энеску; среди них — его сподвижники Думитру Кириак (1886—1928) и Михаил Жора (1891). Творчество Д. Кириака развивалось преимущественно в области хоровой музыки. М. Жора — разносторонний мастер, свободно владеющий всеми жанрами музыкального искусства. Его симфонические, балетные и вокальные произведения, написанные с тонким ощущением национального колорита, принадлежат к числу лучших достижений современной румынской музыки. В области симфонического творчества ярко проявил себя Пауль КонстантINESКУ — автор многих колоритных симфонических пьес, а также нескольких музыкально-сценических произведений. К числу видных представителей новой румынской школы принадлежат композиторы Георг Думитреску, являющийся автором интересных вокально-симфонических сочинений, Ион Думитреску, Сабин Дрэгой, Мартиан Негря, Альфред Мендельсон. Раду Паладе, Хильда Жеря, Зено Ванча, Анатолий Вие-

Владигеров

ру, Матей Сокор, Мауричиу Вескан, Теодор Рогальский, Ион Киреску.

Так же как и в Румынии, профессиональное музыкальное творчество в Болгарии очень молодо. Хотя профессионалы-композиторы появились в Болгарии еще в конце XIX — начале XX века, нам все же думается, не будет преувеличением сказать, что первым крупным творцом болгарской музыки, всесторонним мастером национального музыкального искусства, получившим признание далеко за пределами своей родины, является композитор Панчо Владигеров (1899). Его творчество формировалось под непосредственным влиянием художественных идей русской композиторской школы, в особенности — Римского-Корсакова, чей творческий опыт, по словам самого Владигерова, служит ему высшим образцом. Отличный знаток болгарского музыкального фольклора, Владигеров мастерски пользуется элементами народной музыкальной речи для создания широких симфонических полотен, блестящих инструментальных и вокальных произведений большого дыхания. Автор яркой симфонической поэмы «Вардар», рисующей образы родной земли, колоритной «Болгарской рапсодии», четырех фортепианных концертов, исторической оперы «Царь Калоян», десятков симфонических и камерных произведений, Владигеров талантливо и красноречиво рассказывает миру о духовном богатстве своего народа, о самобытной красоте его искусства, его обычаях, о его извечной борьбе за свободу и счастье. Композитор говорит очень сочным и колоритным языком, который, при всей своей свежести и оригинальности, черпает силу не в нагромождении чрезмерных сложностей, но в мудрой простоте и задушевной красоте образов, вырастающих из глубины сердца народа, из искренней любви к национальному искусству.

За последние годы, особенно после освобождения Болгарии из-под гнета фашизма, там выдвинулось немало талантливых композиторов, образующих сегодня очень богатую и многообещающую национальную школу. Это Любомир Пипков, среди произведений которого выделяется монументальная историческая опера «Момчил», это композиторы Веселин Стоянов, Петко Стайнов, Филип Кутев, Марин Големинов, Димитр Петков, Георгий Димитров, Константин Илиев, Тодор Попов, Па-

рашков Хаджиев, Георгий Златев-Черкин, Асен Карастоянов и многие другие мастера, работающие в области симфонической, оперной, камерной и вокальной музыки. Особенно богатое развитие в народной Болгарии получило искусство хорового пения. Болгарскими композиторами созданы превосходные хоровые сочинения, отличающиеся необычайной выразительностью колорита, богатством хоровой фактуры, ярким и самобытным тематизмом. К числу наиболее выдающихся болгарских мастеров хорового искусства относится безвременно скончавшийся в 1955 году талантливый композитор Святослав Обретенов.

Венгерские композиторы успешно развивают плодотворные традиции Бела Бартока и Золтана Кодая, который продолжает свою неутомимую творческую деятельность и в настоящее время.

Среди наиболее интересных мастеров новой венгерской музыки следует упомянуть Ференца Сабо — автора симфонической сюиты «Воспоминания», балета на сюжет народной сказки «Лудаш Мати», множества хоровых произведений и песен; Ференца Фаркаша и Дьердя Ранки, успешно работающих в области музыкального театра; Пала Ярдани, Реже Кокаи, Пала Кадоша, Андре Михай, Дьюла Давида — композиторов, обладающих талантом и мастерством.

Ряд интересных композиторских индивидуальностей выдвинулся на протяжении последних десятилетий в Югославии — Иосип Словенский, Петар Коньович, Стеван Христочич, Яков Готовац, Марко Тайчевич, Михайло Вукдракович; в Греции — маститый автор оперы «Протомасторас» Манолис Каломирис, Мариос Варвоглис, Андреас Незеритис, Петро Петридис; в Швейцарии — Франк Мартен, Вилли Буркхард, Конрад Бек; в Бельгии — Жан Абсиль; в Голландии — Виллем Пийпер; в Финляндии — Юро Кильпинен, Ууно Клами; в Швеции — Курт Аттерберг.

Не очень значителен вклад в современную музыку таких, в прошлом великих, национальных музыкальных школ, как итальянская и австрийская. Если не считать композиторов сугубо «радикального» направления — додекафонистов, авторов «серийных» композиций (о них речь впереди), то Италия сегодняшняя представлена именами крупных композиторов Ильдеб-

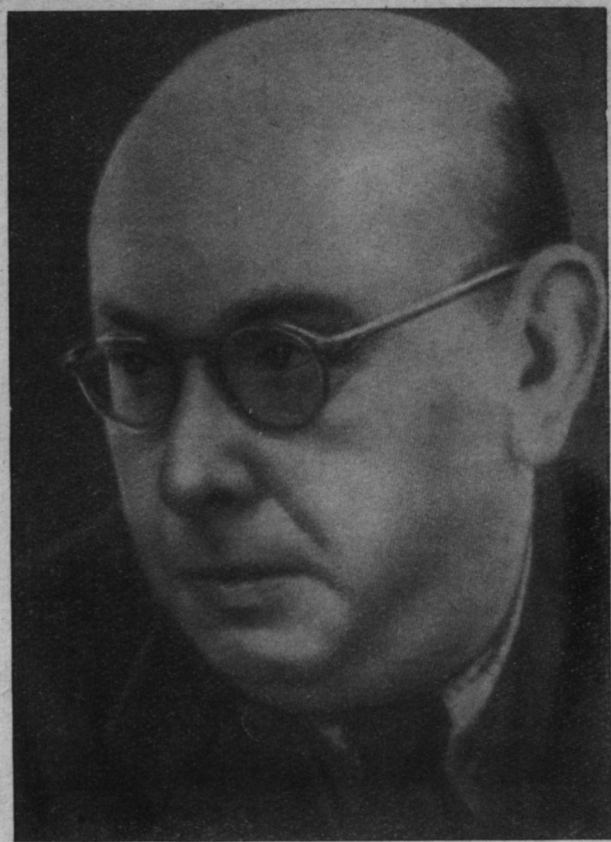
рандо Пиццети, Франческо Малипиеро, Гофредо Петрасси, Валентино Буки, Луиджи Даллапиккола, Антонио Веретти, чьи сочинения пользуются признанием не только у себя на родине, но и за рубежом. Среди наиболее значительных современных композиторов Австрии следует упомянуть Йозефа Маркса, Готфрида Эйнема, Марселя Рубина.

В специфических условиях разворачивается музыкальная жизнь послевоенной Германии. Искусственный раздел страны на два самостоятельных государства с разными социально-политическими системами привел к обособлению и разделению двух частей одной нации во всех областях народнохозяйственной жизни и культуры. В контролируемой капиталистическими державами Западной Германии получают поддержку и поощрение всевозможные декадентские течения в искусстве — бессмысленная абстрактная живопись и скульптура, «серийная» и электронная музыка, бульварная детективная литература. Великие исторические традиции немецкой музыки попираются в угоду пустой моде на все «новое», пожилые композиторы, занимавшие еще недавно вполне умеренные позиции, спешно перестраиваются на «серийную» технику композиции, боясь отстать от «авангарда», представленного преимущественно молодежью.

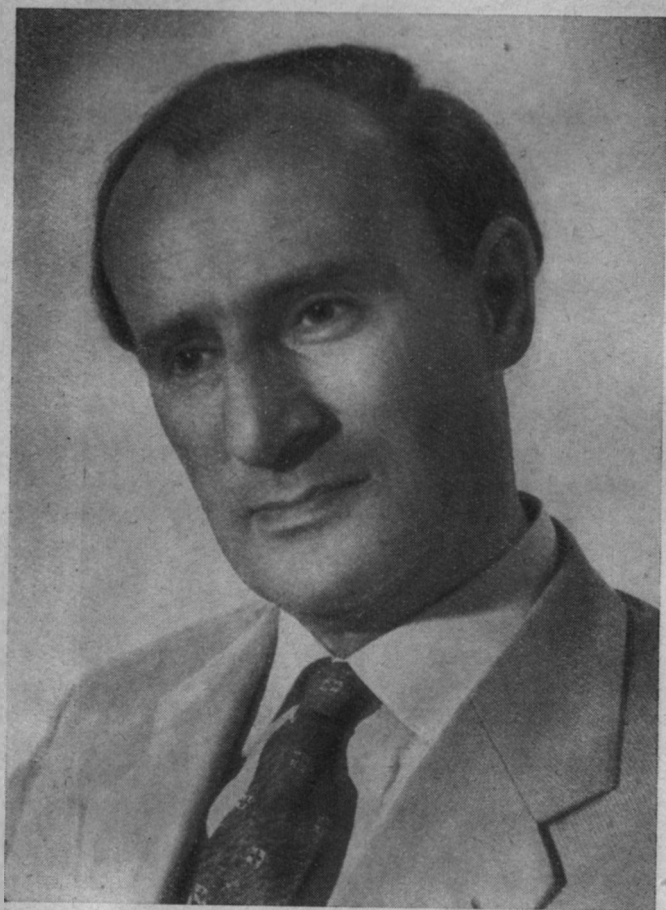
Совсем по-иному складывается развитие музыкальной культуры в Германской Демократической Республике. Большие и сложные задачи строительства нового социалистического общества, воспитания трудящихся в духе подлинной демократии и патриотического служения родине подсказывают музыкальным деятелям страны наиболее прогрессивные пути развития национальной музыкальной культуры, музыкального творчества. Подавляющее большинство композиторов ГДР сознательно стремится к созданию искусства, проникнутого социалистической идейностью, реалистического по языку, отражающего жизнь и деяния народа.

Довольно многочисленная семья композиторов демократической Германии объединяет мастеров разных направлений. Здесь выделяется очень солидное по мастерству и стилю творчество Отмара Герстера — автора содержательной «Тюрингской симфонии» и опер «Энох Арден» и «Ведьма из Пассау». Очень продуктивный ком-





Ганс Эйслер



Эрнст Майер

позитор старшего поколения Макс Буттинг создал свыше ста опусов, в том числе девять симфоний и множество камерных сочинений. Талантливым и серьезным симфонистом является Иоганн Чиленсек, широко известно творчество Пауля Дессау, автора множества оригинальных произведений для театра и кино, песен на слова Бертольта Брехта, оратории «Лилло - Герман», посвященной бессмертному подвигу героини антифашистского движения в Германии. Крупным мастером в области кантато-ораториальной музыки является композитор и музыковед Эрнст Майер, перу которого принадлежит монументальная «Мансфельдская оратория», посвященная истории немецкого рабочего класса, кантата «Полет голубя», воспевающая идею защиты мира, много массовых песен и хоров. В 1961 году Э. Майер выступил с содержательным и очень интересным по языку фортепианным концертом, горячо встреченным музыкальной общественностью ГДР. Этот далеко не полный список следует пополнить именами композиторов Рудольфа Вагнер-Регини, Фиделио Финке, Иоганна Пауля, Тильмана, Лео Шписа, Пауля Курцбаха, Курта Швена, Гергарта Вольгемута. Среди композиторов младшего поколения выделяются талантливые Андре Азриэль, Зигфрид Курц и Гюнтер Кохан, работающие во многих жанрах музыкального искусства.

\* \*  
\*

Ярким представителем современного немецкого музыкального искусства является композитор-коммунист Ганс Эйслер (1898—1962). Это одна из оригинальнейших творческих личностей в музыке нашего времени. Ганс Эйслер принадлежит к тем немногим современным композиторам, чье творчество глубочайшими узами связано с самой актуальной тематикой своего времени. Но не только поэтому его творчество может быть по праву названо современным. Эйслер в каждом своем произведении — новатор в самом высоком и благородном смысле этого слова, умеющий очень точно и органично создавать новую форму для выражения нового содержания.

Новое содержание его необычайно продуктивного вокального творчества прежде всего определяется большой

принципиальностью в выборе текстов для своих песен и кантат. В стихах выдающихся немецких поэтов Бертольта Брехта, Эриха Вайнерта, Иоганнеса Бехера, Курта Тухольского живет дух эпохи, в них говорит голос борцов за свободу и счастье человечества.

Великая тема революции, тема боевой солидарности рабочего класса вдохновила Эйслера на создание бесконечно разнообразных, оригинальных и убеждающе сильных произведений. Она получила у него живое, глубоко человеческое звучание. Композитор умеет для каждой песни, для каждого вокального произведения находить выразительное и запоминающееся тематическое зерно, обычно близкое по интонационной основе немецкой народной песне. Эйслер создал свой, глубоко оригинальный стиль массовой песни, оказавший сильное влияние на развитие революционной рабочей песни во всем мире. Многогранное творчество выдающегося немецкого композитора охватывает все жанры и формы музыкального искусства. Он с успехом работал в области музыки для театра и кинофильмов.

Своеобразие творческого облика Эйслера заключается также в необычайно широком диапазоне технических и стилевых приемов, применяемых композитором. Наряду с боевой, насыщенной пафосом революционной борьбы хоровой и массовой песней Эйслер создал множество вокальных произведений камерно-лирического плана, нередко написанных в очень утонченной атональной манере. Он является также автором большого числа кантатно-ораториальных, симфонических и камерных партитур; в некоторых из них отдана дань своеобразно претворенной двенадцатитоновой системе Арнольда Шенберга, чьим учеником был Эйслер. Нужно сказать, подобное соединение в одном лице двух столь противоположных творческих тенденций — революционной песенности, обращенной к широчайшей международной аудитории, и понятной лишь «посвященным» специалистам умозрительной системы додекафонии — в какой-то мере сказывается на художественном единстве его стиля. Однако не эти колебания характеризуют творческое лицо Эйслера: композитор глубоко ощущает природу жанра — его музыка, непосредственно выражающая пафос революции, славящая идеи социализма и дружбы народов, едко бичующая врагов, всегда опирается на тональ-

ную основу, хотя и нередко представляет собой далеко не шаблонное решение песенной или развернутой хорошей формы. Гармонический язык Эйслера даже в простейших массовых песнях поражает своей оригинальностью и смелой новизной.

Вокальные и инструментальные сочинения Эйслера, написанные под влиянием атонализма, все же сохраняют элементы живой выразительности. Это объясняется неизменным уважением композитора к слову, к содержанию музыки, а также тем, что он никогда не подходит к проблемам формы догматически. В своих произведениях, написанных в атональной манере, он свободно и с большим эффектом использует простые тональные гармонии и нередко с явной пользой для дела нарушает мертвящие догмы додекафонии. Это особенно ярко проявляется в ряде песен, элегий и музыкальных афоризмов, написанных в годы эмиграции на стихи Бертольта Брехта.

Проникнутое духом высокого гуманизма, творчество Ганса Эйслера, пользующееся огромной популярностью в Германской Демократической Республике и в значительной своей части широко известное во многих странах мира, относится к славным достижениям музыкального искусства нашего времени.

Среди композиторов, работающих в Западной Германии, выделяются два крупных мастера, сумевших в атмосфере «серийно-пуантилистского» поветрия сохранить свое индивидуальное лицо. Мы имеем в виду композиторов Карла Орфа и Вернера Эгга.

К. Орф (1895) получил широкую известность в послевоенные годы прежде всего как автор очень оригинальной и яркой сценической кантаты «*Carmina burana*» (1936), ныне вошедшей в репертуар крупных профессиональных хоровых коллективов во многих странах мира. В основу этого сочинения Орф положил тексты средневековых студенческих песен, написанных на латинском, старонемецком и французском языках. Рукопись песенных текстов под наименованием «*Carmina burana*» («Баварские песни»), относящаяся к 1280 году, была найдена в середине прошлого века в одном из баварских бенедиктинских монастырей.

Содержание этих простых и лаконичных стихов, порой проникнутых грубоватым юмором и откровенной

Орф «Кармина Бурана»

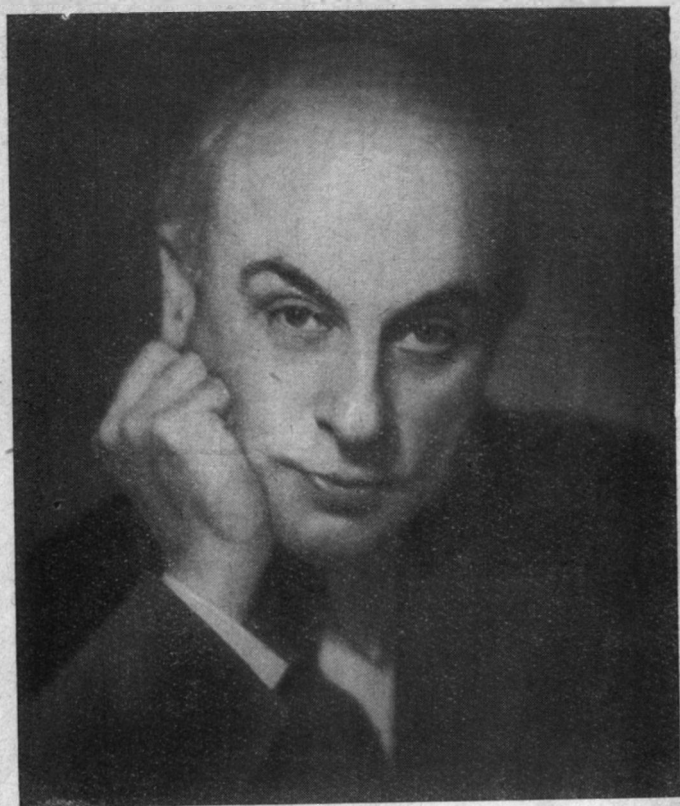
эротикой, подсказало композитору общий стиль и характер музыки — песенной, диатоничной, насыщенной необыкновенно богатой жизнью ритма. Музыка кантаты захватывает выразительной силой лапидарных, глубоко народных в своей интонационной основе образов, многократно повторяющихся на протяжении ряда страниц партитуры. Этим широко применяемым (не только в «Carmina burana») остигнутым методом организации звукового потока композитор с успехом добивается непосредственной образности музыкального повествования, значительно облегчая слушателю восприятие художественного целого.

К достоинствам сочинения относится также отлично продуманная музыкально-драматургическая линия построения действия. Кантата начинается и завершается величественным, ярко запоминающимся хором, воспевающим изменчивое «Колесо фортуны». Превосходным контрастом лирическим сценам кантаты служит проникнутый своеобразным, терпким юмором эпизод «In taberna» («В таверне»). Оригинально трактован хор, партия которого построена на вертикально-аккордовом, гармоническом принципе и почти полностью лишена полифонического развития. Оркестр — красочный, изобретательный, очень широко использующий звучания ударных инструментов.

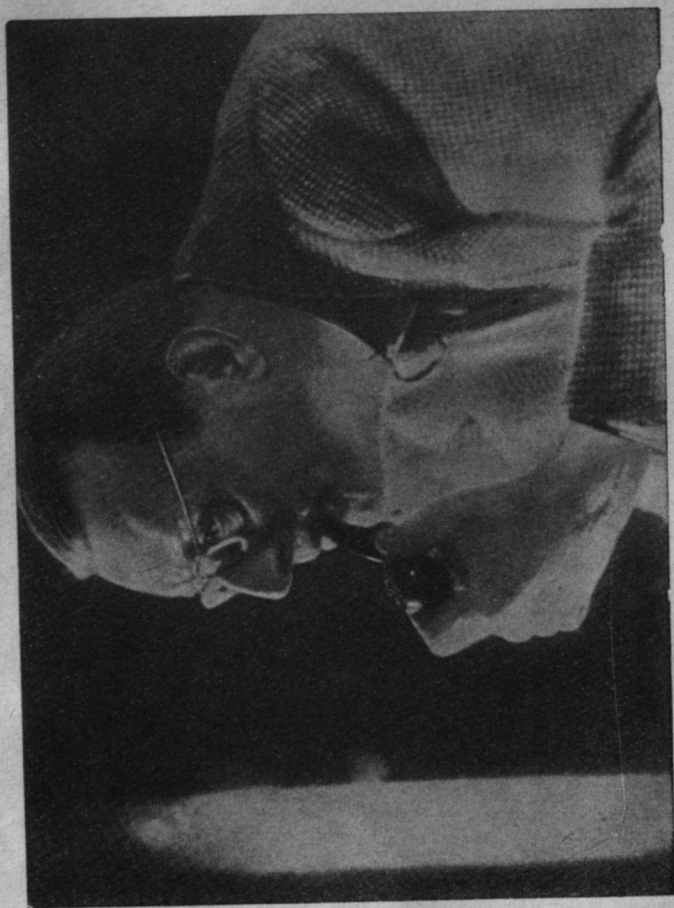
«Кармина бурана» хорошо известна и у нас в исполнении советских и зарубежных коллективов. Напомним читателям лишь несколько тематических образов кантаты, характерных для стиля этого выдающегося произведения.

«Кармина бурана» убедительно свидетельствует о том, какие неисчерпаемые возможности для обновления современной музыкальной речи таят в себе выразительные средства тональной музыки, когда они находятся в руках большого художника-новатора.

Четыре такта мощного хорового вступления: «О, фортуна, ты изменчива, как лик луны!..» — и начинается предельно простая по рисунку, но необыкновенно увлекательная хоровая песня на остигнутом фоне оркестра, в звучании которого как бы слышится неумолимое вращение «колеса изменчивой фортуны». Как и в подавляющем большинстве номеров кантаты, здесь царит безраздельная диатоника:



Алан Буш



Карл Орф



# Орп. Кантата Герона<sup>1</sup>

$\text{♩} = 120 - 132$

*pp*

Sem\_per cres\_cis aut de\_cres\_cis,

*pp*

vi\_ta de\_te\_sta\_bi\_lis. rit.

*pp*

Рассматривая партитуру кантаты, встречаясь на каждой странице со столь однообразным, казалось бы, приемом остигатного повторения примитивных форм оркестрового сопровождения, с простейшими построениями вокальных партий, диву даешься редкому мастерству композитора, умеющего внешне несложными средствами достигать величайшего богатства звучаний, захватывающей многогранности образов, разнообразных настроений, чувств.

Вот, например, мелодия песни, исполняемой маленьким хором женских голосов, — «Купец, продай мне румяна, чтобы привлечь любовь юноши»:

$\text{♩} = 192-164$

Chra\_mer, gip die var\_we mir die min\_wen\_gel  
 roe - te da mit ich die jun\_gen man an -  
 ir dank der min\_nen lie\_be noe - te.

Ее продолжение — «Взгляни на меня, мой дорогой!»

*Tempo primo*

Seht mich an jun\_gen man! lat mich in ge  
 val len seht mich an jun\_gen man!  
 lat mich in ge val len!

Чудесный лирический хор — «Приди, приди, любимый мой!»:

$\text{♩} = 60$   
*p semplice*

Chu - m me, chum ge

# Op. 7 Amira Surana

sel - le mim, ih en -

The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a melodic line with lyrics 'sel - le mim, ih en -'. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

bi - te har te din ih

*pp* chum,

The second system includes a vocal line, a piano line, and a chum line. The vocal line continues with 'bi - te har te din ih'. The piano line has a bass line and chords. The chum line is in bass clef with a melodic line and the dynamic marking *pp* chum,.

en - bi te har - te - din

chum, chum,

The third system features a vocal line, a piano line, and a chum line. The vocal line has 'en - bi te har - te - din'. The piano line has a bass line and chords. The chum line is in bass clef with a melodic line and the dynamic marking *p* chum, chum,.

Еще пример — начало третьей части «О любви»:

Largo  $\text{♩} = 48$

*pp* Ob. и т.д.

Здесь особо примечательно появление хроматического хода у гобоя, очень тонко оттеняющего диатонику основного образа.

Превосходны танцевальные эпизоды, изображающие буйные пляски подвыпивших посетителей таверны. Полна юмора жалобная песнь жареного лебедя, исполняемая фальцетом тенора. Злой пародией на церковные песнопения звучит ария пьяного монаха, которому отвечает веселый хор посетителей таверны: «Когда мы находимся в таверне, нам дела нет до службы. Хозяин пьет, хозяйка пьет, пьют солдат и поп...» Много прекрасных страниц мы находим в заключительной части, посвященной любовной тематике. Здесь и жалобы девушки: «Если у меня нет любимого, то нет и радости», и буффонный хор мужских голосов: «Когда парень с девушкой вдвоем, они счастливы любовью...» Великолепен финал кантаты: вновь звучит хоровая песнь о капризном колесе фортуны, с которой началась эта оригинальнейшая партитура.

В значительной мере тот же характер носит музыка двух других сценических кантат Орфа, образующих вместе с «*Carmina burana*» своеобразный триптих. Вторая часть этого триптиха имеет название «*Catulli carmina*»; литературной основой здесь являются эротические стихи римского поэта Катулла. В качестве сопровождения хора и солистов автор избрал инструментальный состав из четырех фортепиано и большого числа ударных. Третья часть триптиха, написанная на стихи Катулла, Сафо и Эврипида, названа автором «*Trionfo di Afrodite*» («Торжество Афродиты»). Содержание этого «сценического концерта», как его называет автор, заключается в прославлении Эроса. Сцена изображает обряд античной

свадьбы. музыка изобилует экстатическими гимнами в честь бога Гименея, во славу богини любви и красоты Афродиты. Первое исполнение этого произведения состоялось в 1953 году в миланском театре «La Scala».

В «Trionfo di Afrodite» композитор значительно отдалается от народнопесенной стихии, господствовавшей в первой сценической кантате, и чрезмерно усложняет звуковую ткань хитроумной игрой ритмов. К тому же здесь излюбленный Орфом прием оstinatности, повторения коротких интонационно-ритмических ячеек, становится порой утомительно назойливым.

Карл Орф — автор опер «Луна» (1939), «Умница» (1943), «Бернаурин» (1947), «Антигона» (1949).

Построенная на свободной сценической обработке одной из сказок братьев Гримм, где повествуется о ловкой крестьянской девушке, которая ответила на три хитроумных вопроса короля и вышла за него замуж, опера «Умница» написана в живой и броской манере, в стиле народного лубка.

Оstinatность, как один из важных формообразующих принципов строения музыкальной ткани у Орфа, в полной мере присутствует и в партитуре оперы «Умница». Этот прием соблюдается композитором и в отношении вокального рисунка, и в отношении оркестрового сопровождения. Орф отлично умеет им пользоваться для последовательной реализации своего замысла — создать сказочно-лубочную атмосферу, представить своих героев в неправдоподобном ироническом аспекте. Композитор начинает свою оперу самым простым вступлением — оркестровым аккомпанементом к жалобным причитаниям отца Умницы: «Ох, если бы только я послушался своей дочери!». Эта фраза:



hätt ich mei.ner Toch-ter nur ge - glaubt!

Fag.  
Tr-ne  
Basso

повторяется многократно на той же интонации.

Подобными вновь и вновь повторяющимися мелодико-ритмическими формулами заполнены многие страницы оперы. Это в равной мере относится и к музыкальному, и к словесному тексту. При всем однообразии приема, помноженного на однообразие самого звукового материала, опера «Умница» ни на минуту не вызывает ощущения монотонии или скуки — столь велико драматургическое мастерство композитора, свежесть его гармонического языка, его изобретательность в ритмо-интонационной сфере.

«Умница» принадлежит к числу немногих современных немецких опер, с успехом прошедших на сцене как Федеративной Республики Германии, так и Германской Демократической Республики. За создание этой оперы Карл Орф был удостоен Национальной премии ГДР.

Карл Орф не только большой композитор. Он также и талантливый музыкальный педагог, посвятивший немало усилий делу музыкального воспитания подрастающего поколения. Им разработана педагогическая система постепенного втягивания детей в ансамблевое музицирование. Орф — автор серии несложных произведений для детского хора в сопровождении ансамбля простейших ударных инструментов под общим названием «Schulwerk». Вот образец такой партитуры:

# НОРВЕЖСКАЯ ПАСТУШЬЯ ПЕСНЯ

Opf

*Sehr lebhaft*

Sopran -  
Xylophon

Alt -  
Xylophon

Schellen  
Castagnetten

Pauke

Baß

*f*

Kel-la bukk, kel-la blakk,

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p* (col legno)

kel\_la li\_ten ne\_va\_tapp! Ro - sa Dok - ka

The first system of music consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "kel\_la li\_ten ne\_va\_tapp! Ro - sa Dok - ka". The second staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a series of chords. The third staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a series of chords. The fourth and fifth staves are empty.

Nuk - la, Sok - ka, Stor - pen.na, Spjau - til.

The second system of music consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "Nuk - la, Sok - ka, Stor - pen.na, Spjau - til." The second staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a series of chords. The third staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a series of chords. The fourth and fifth staves are empty.



Fa - ger - leik. Spe - la - mann burt i fjöl - lo

Так же, как и Орф, Вернер Эгк (1901) очень глубоко ощущает природу музыкально-сценического искусства. Будучи превосходным оперным дирижером, он во всех тонкостях постиг законы театра, что очень помогает ему в создании драматургически выразительных оперных и балетных произведений. В этом один из секретов успеха ряда его произведений на немецкой сцене.

В. Эгк — автор шести опер и четырех балетов, а также многих симфонических, ораториальных и камерных сочинений. Среди опер Эгка упомянем «Волшебную скрипку», написанную в 1932 году и в новой редакции с успехом возобновленную в 1954 году в Мюнхене; «Пер Гюнт», впервые поставленную в 1938 году в Берлине и навлекшую на композитора серьезные неприятности со стороны геббельсовского ведомства «культуры». В репертуаре ряда театров ФРГ и ГДР — его балет «Абракас» на тему, заимствованную из античной поэзии.

Наибольший успех В. Эгку принесла его комическая опера «Ревизор» (по Гоголю). Это живой и веселый музыкальный спектакль, в котором музыка, почти сплошь

выдержанная в речитативном стиле, не столько, однако, раскрывает глубокое содержание гениальной комедии, сколько организует действие, подчеркивает и комментирует те или иные сценические ситуации.

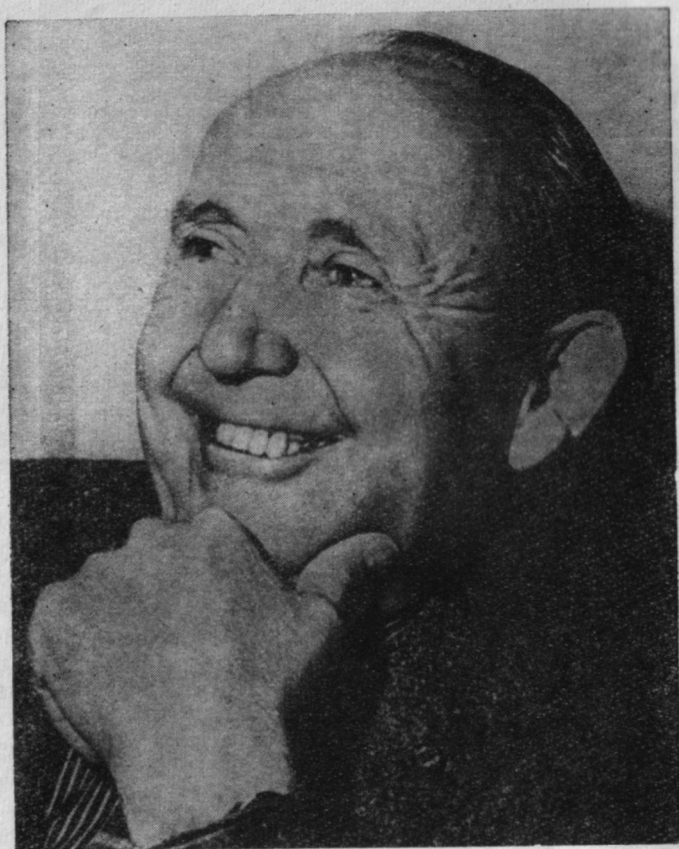
И Вернер Эгк и Карл Орф легко уязвимы для критики, поскольку в их музыке нередко можно обнаружить стилистический разнобой и эклектизм. Наконец, они оба очень далеки от современной тематики и охотно ищут сюжеты для своих произведений в античной драматургии, в средневековые или классической литературе прошлых столетий.

И все же творчество этих талантливых мастеров представляет собой положительное явление в современной музыкальной жизни Федеративной Германии, подверженной наступлению самой оголтелой реакции «авангардизма».

Говоря о современной немецкой музыке, невозможно, конечно, пройти мимо творчества Рихарда Штрауса (1864—1949) — одного из крупнейших композиторов недавнего прошлого, ныне уже ставшего общепризнанным классиком. Его симфонические поэмы, глубоко взбудоражившие музыкальный мир еще в конце прошлого столетия, некоторые из его опер («Электра», «Кавалер роз», «Арабела», «Молчаливая женщина»), его великолепные песни — все это сегодня уже является достоянием всего культурного человечества. Подобно Яну Сибелиусу, воплотившему в своем творчестве самый дух и характер финского народа, Рихард Штраус является большим национальным художником, в творчестве которого нашли выражение многие черты эпохи и музыкального мышления немецкого народа.

Штраус был художником всеобъемлющего мастерства. С необычайной прозорливостью и смелостью он брался за решение самых сложных художественных задач, стремясь найти в своей музыке «красочное отражение жизни». В своих лучших операх и программных симфонических поэмах он всегда оставался художником-гуманистом, обладавшим острым ощущением действительности. Его музыкальное наследие — драгоценное достояние немецкого народа, богатейший вклад в мировую музыкальную культуру XX столетия.

Поэтому нельзя не удивляться тому легкомыслию, с которым современные музыкальные геростраты в Запад-



Рой Гаррис



Аарон Копленд

ной Германии спешат сбросить с корабля истории немецкой и мировой музыки Рихарда Штрауса, пытаются обозначить начало «новой эпохи» в музыкальном искусстве именем Шенберга, или, согласно последнему крику моды, — Веберна. Нужно ли говорить о том, что немецкая публика, многочисленные посетители концертов, оперных театров, радиослушатели и коллекционеры грампластинок в обеих частях Германии с глубоким уважением относятся к замечательному художественному наследию Р. Штрауса и с презрением отменяют домыслы теоретиков заумной «новой музыки».

XX век знаменует выход на международную музыкальную арену ряда стран, где профессиональное музыкальное творчество не имеет прочных и сложившихся традиций, но зато с давних пор развилась богатейшая и самобытная народная музыкальная культура. Это та благодатная, живительная атмосфера, в которой бурно растущее вширь и вглубь профессиональное музыкальное творчество ищет и находит неисчерпаемые источники обновления эстетических принципов, формирования композиторского слуха и мышления. К числу этих стран относятся Болгария и Югославия, Румыния и Бразилия, Мексика и Аргентина. Молодые композиторские школы этих стран по праву гордятся многими талантами, проявившими себя во всех жанрах музыкального творчества. За последние десятилетия здесь выдвинулся ряд выдающихся, получивших признание во всем мире мастеров, творчество которых основано на глубоком и органическом постижении богатств национальной музыкальной культуры. Это действительно новая музыка, в которой слышен голос народа, музыка, обновленная свежими приемами развития материала, опирающаяся на самобытную ладовую, ритмическую и тембровую основу. Сегодня эти композиторы выступают достойными соперниками мастерам давно уже сложившихся европейских школ.

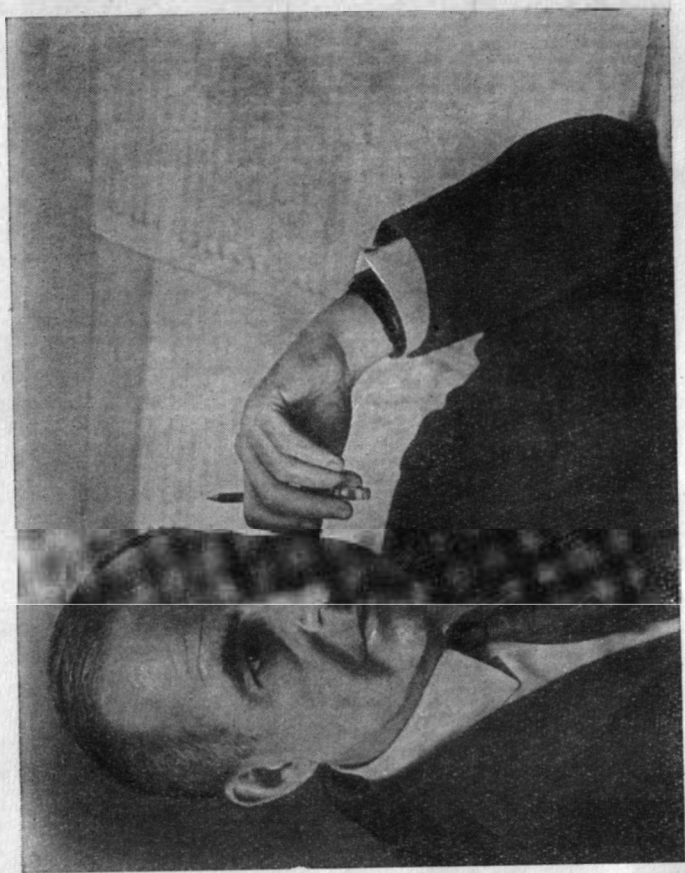
Сложные процессы зарождения национальной композиторской школы происходят в Соединенных Штатах Америки. Страна, несмотря на свою относительную молодость, обладает очень богатым музыкальным фольклором, сложившимся в результате слияния и переплавки в котле американской жизни разнородных музыкальных культур. Свой вклад в развитие американской

национальной музыкальной культуры внесли многие народы Европы — англичане, ирландцы, шотландцы, французы, испанцы, итальянцы, немцы, шведы, евреи, греки, представители всех славянских народов. Наряду с музыкой многочисленных индейских племен в создании американского фольклора важнейшую роль играла народная музыка африканских негров, которых на протяжении нескольких веков работорговцы привозили в Америку. Все эти порой совсем не похожие друг на друга фольклорные пласты, смешиваясь и подвергаясь взаимным влияниям, давали новые побегы, отличающиеся своим самобытным мелосом, своими характерными чертами.

Одновременно со становлением народнопесенной культуры происходило и постепенное развитие профессиональной музыки. До начала нашего века композиторское творчество в США развивалось под сильнейшим воздействием европейской (преимущественно немецкой) школы и не выдвинуло ни одного действительно крупного художника с ярко выраженным национальным лицом. Зато необычайно бурный рост наблюдается здесь в области развлекательной и танцевальной музыки, давшей миру новый род искусства — джаз, очень быстро распространившийся по всему миру.

В двадцатых годах нашего столетия среди композиторов США намечается новая ориентация на Францию. Вместо того чтобы ездить учиться в Германию и Австрию, молодые американские композиторы отправляются в Париж, в «Американскую консерваторию Фонтенбло», в класс Нади Буланже — талантливого педагога. Ей довелось сыграть исключительно важную роль в формировании новой школы композиторов США. У Нади Буланже в разное время учились композиторы Рой Гаррис, Аарон Копленд, Уолтер Пистон, Верджил Томсон, Джордж Антейл, Дуглас Мур, Эли Сигмейстер, Марк Блишштейн, Теодор Чанлер и многие другие. Воспитываясь в шумной атмосфере парижской артистической жизни двадцатых годов, молодые американские композиторы подвергались сильному влиянию всевозможных модернистских течений.

В тот же период музыкальная жизнь американских городов получает значительное развитие. Привлекаемые высокими заработками, из обнищавшей послевоен-



Самуэль Барбиур



Эйтор Вилла-Лобос



Ливз

ной Европы в США едут многие крупнейшие музыканты-исполнители, дирижеры, вокалисты. Некоторые из них оседают в Америке. Возникают новые и новые симфонические оркестры, хоровые коллективы, камерные ансамбли.

Среди передовой части американских композиторов пробуждается и крепнет ясно осознанное стремление к созданию «своей» американской музыки.

Аарон Копленд в уже цитированной мной книге «Our New Music» («Наша новая музыка») писал:

«...Ни первоклассные оркестры, ни блестящие мировые дирижеры, ни импортированные итальянские певцы еще не образуют национальной музыкальной культуры. Должен появиться композитор, который создаст американскую музыку...»

Для того, чтобы переварить и ассимилировать различные чужеземные влияния, чтобы выработать свой национальный музыкальный язык, американцам потребовалось немало времени. И если американская народная и развлекательная музыка уже давно приобрела эти отчетливые национальные черты, выражающие дух и характер народа, его манеру поведения и образ жизни, то в области серьезной музыки — симфонической, оперной, камерной, вокальной — становление национальной композиторской школы еще только начинается. Процессу развития этой школы сильно помешали посторонние влияния, пришедшие в США вместе с известными европейскими композиторами и теоретиками, которые в тридцатые годы эмигрировали из Европы, спасаясь от фашистского нашествия. В США поселились Арнольд Шенберг, Эрнст Кшенек, Эрнст Тох, Дариус Мийо, Игорь Стравинский, Бела Барток, Пауль Хиндемит, Курт Вейль и многие другие. Почти все они вели здесь педагогическую работу, обучая композиции молодых американских музыкантов.

Попытки сказать «новое слово» в музыке делались в США довольно давно. Еще в самом начале XX столетия Чарлз Айвз (1874—1954) в своих симфонических и фортепианных пьесах проявил себя пытливым экспериментатором, смело расширяя средства музыкальной выразительности. Его сочинения представляют собой поразительное смешение разнообразных технических приемов и стилей; композитор охотно применял сложней-

шие полифонические и остродиссонирующие сочетания. Вместе с тем Айвз стремился, отражая действительность, говорить на «американском музыкальном языке». Во многих его сочинениях слышатся отголоски народных американских песен и церковных псалмов, бытовых танцев, звучания шуточных цирковых парадов.

Современная американская композиторская школа отличается пестротой всевозможных течений — от умеренного академизма вплоть до самых немыслимых трюков изобретателей суперэкспериментальной «музыки», создаваемой путем одновременного включения двенадцати радиоприемников, настроенных на двенадцать разных радиостанций. Однако в этом сложном переплетении различных течений нетрудно обнаружить здоровые и прогрессивные тенденции, определяемые стремлением некоторых композиторов исходить в своих поисках нового стиля прежде всего из национальных особенностей американской народной музыки, из живого и острого ощущения американской действительности, жизни народа.

В книге «Music and Imagination» («Музыка и воображение», 1953) Аарон Копленд, касаясь вопроса о создании национальной американской школы композиции, пишет:

«...Для того, чтобы создавать настоящую музыку интернационального значения, необходимы три условия: прежде всего композитор должен чувствовать себя частью нации, которая обладает своим лицом, — это самое важное; затем композитор должен опираться на определенное ощущение музыкальной культуры народа — его популярного искусства; наконец, в стране должна существовать организованная музыкальная деятельность, которая в известной степени помогает творчеству...»

А. Копленд (1900) принадлежит к числу наиболее видных современных композиторов США. Ученик Нади Буланже по «Американской консерватории Фонтенбло», он в молодости отдал немалую дань увлечению неоклассицизмом, подвергшись сильному влиянию Стравинского и новой французской музыки. По возвращении из Франции на родину в 1924 году Копленд представил на суд американской общественности свою только что написанную Симфонию для органа с оркестром. Как

рассказывает сам композитор, сочинение его было принято аудиторией Карнеги-холла с некоторым недоумением, а дирижер Вальтер Дамрош даже счел пужным обратиться после исполнения к публике со словами: «Если молодой человек в возрасте двадцати трех лет способен написать такую симфонию, то через пять лет он будет готов совершить убийство...»

С первых же шагов своей карьеры композитора Копленд стремится найти в музыке «зерно американизма». Это приводит его к попыткам освоить отдельные элементы наиболее популярной в США джазовой музыки. Постоянная тяга молодого композитора к формальной новизне и оригинальности привела его к нарочитой усложненности и сухости музыкального языка. Произведения Копленда этого периода (навеянные джазовыми реминисценциями пятичастная сюита для малого симфонического оркестра «Музыка для театра», Фортепианный концерт, «Танцевальная симфония» и др.) отмечены сложностью линейной техники письма и гармонической жесткостью.

С годами стиль Копленда меняется в сторону большей выразительности, ясности и простоты. Вот что пишет сам композитор в своей книге «Our New Music»:

«...Я начал ощущать все усиливающуюся неудовлетворенность из-за отчужденности между любителями музыки и современными композиторами... Обычная концертная аудитория проявляла полнейшее равнодушие ко всему, кроме устоявшегося классического репертуара. Мне казалось, что мы, композиторы, находимся в опасности, работая в безвоздушном пространстве. Больше того, вокруг радио и грампластинки выросла новая публика. Было бы полной бессмыслицей продолжать игнорировать эту аудиторию, продолжать писать так, как будто бы ее вовсе не существует. Я почувствовал необходимость попытаться говорить то, о чем я хочу сказать, в наиболее простой и доступной форме...»

В 1936 году Копленд создает изобретательно оркестрованную симфоническую пьесу на материале мексиканской народной музыки «El Salon Mexico», ораторию на гражданскую тему «Портрет Линкольна» для чтеца и оркестра (1940), детскую оперу «Второй ураган» (1937), балеты «Парень Билли» и «Родео», «Музыку для радио», симфоническую сюиту «Весна в Аппалачах».

Третью симфонию (1946), «Двенадцать поэм на стихи Дикинсон» для голоса с оркестром (1950), оперу «Ласковая земля» (1954) и многое другое.

В этих произведениях А. Копленд стремится не только приблизиться к американской тематике, связанной с историей, гражданским движением и литературой американского народа, но и черпает вдохновение в народных напевах и ритмах.

Копленд придает большое значение мелодическому началу. Его тематизм и гармонический язык чаще всего диатонического строения. В ряде сочинений композитора привлекает мастерское использование выразительных мотивных зерен, заимствуемых из основного тематического материала для создания широких волнообразных линий, служащих опорой архитектоники целого. Ритмика Копленда отмечена импульсивностью, живым темпераментом. Он часто прибегает к чередованиям четных и нечетных метров, охотно использует острые, неожиданные синкопы.

В качестве образца его мелодического стиля приведем две темы из балета на народный американский сюжет «Весна в Аппалачах». Тема вступления:



Еще фрагмент — мелодия кадрили, исполняемой деревенскими скрипачами:



Одним из лучших сочинений Копленда справедливо считается четырехчастная Третья симфония, посвященная памяти Наталии Кусевицкой (1946). Это эмоционально содержательная и сильная музыка, отмеченная лирической непосредственностью высказывания.

Симфония начинается благородной и суровой темой, излагаемой первыми скрипками и альтами:

V-ni I *Molto moderato. Espressivo*  
 div.  
 V-la

*p dolce*

Характерными для мелодизма Копленда являются темы второй части (скерцо):

$\text{♩} = 152$

и третьей:

В своих выступлениях в печати Копленд не устает подчеркивать необходимость для композитора всегда помнить о своей аудитории, стремиться к выходу на наиболее широкую демократическую арену. Он придает осо-

бое значение работе композитора для радио, открывающего возможность обращения к самой широкой аудитории.

«...Новая музыкальная публика хочет слушать музыку, которую она понимает, — писал Копленд в книге «Our New Music». Это — аксиома. Стало быть, эта музыка должна быть простой и доступной. Но это вовсе не означает, что она не может использовать все новые выразительные возможности, найденные в начале нашего столетия. Прежде всего она должна быть свежей в выражении чувств и ни в коем случае не опрощаться искусственно до уровня понимания публики. Это было бы просто вульгаризацией хорошей идеи. (Боюсь, что многие композиторы попадают в эту ловушку.) Писать музыку, которая, будучи простой и доступной, в то же время является большой музыкой, — это цель, достойная усилий самых лучших музыкальных умов...»

И далее: «Изоляция художника от общества порождает чрезмерную рафинированность и сложность техники и чувства. Композитор, который боится в соприкосновении с массовой аудиторией потерять свою художественную самостоятельность, не понимает значения слова искусство... Радио помогло нам вынести на поверхность понимание потребности обращения музыканта к самой широкой аудитории. Эта задача ни в коем случае не должна быть смешиваема с приспособленчеством. Наоборот, она вырастает из стремления каждого художника встретить наиболее глубокий отклик в сердцах своих современников. В этом стремлении есть и известная политическая тенденция, которая идет от тех же потребностей утверждать демократические идеалы, ныне определяющих направленность нашей литературы, театра и кинематографии (это писалось в 1940 году.—Г. Ш.). Сейчас время не для мучительно острых субъективных песен, но для звучания широкомасштабных массовых хоров. На нас возложена обязанность воплотить в новой общественно значимой форме идеи нового коллективизма. Радио дает естественное решение этой проблемы...»

Мы уделили много места высказываниям Аарона Копленда не только потому, что они принадлежат крупному деятелю современной американской музыки, но и потому, что эти мысли выражают позицию наиболее про-

грессивных композиторов США. Демократические устремления, глубокий интерес к народнопесенной традиции, к истории своего народа характерны для таких композиторов, как Рой Гаррис, Марк Блицштейн, Эли Сигмейстер, Мортон Гулд, Уильям Грант Стил, Эрнст Бейкон.

Из композиторов США наибольшей популярностью у нас наряду с Джорджем Гершвином пользуется Самуэль Барбер (1910) — художник тонкого лирического таланта. Ясная форма, преобладание выразительного мелодического начала, богатая фантазия, превосходное мастерство инструментовки привлекли внимание к сочинениям молодого Барбера таких дирижеров, как Артуро Тосканини и Бруно Вальтер. В 1938 году Тосканини с большим успехом представил американской публике два произведения Барбера — «Адажио для струнных» и «Очерк для оркестра». Еще раньше, в 1933 году, на американской симфонической эстраде зазвучала увертюра Барбера к «Школе злословия» Шеридана — сочинение подлинно театральное, мелодичное, гармонически свежее.

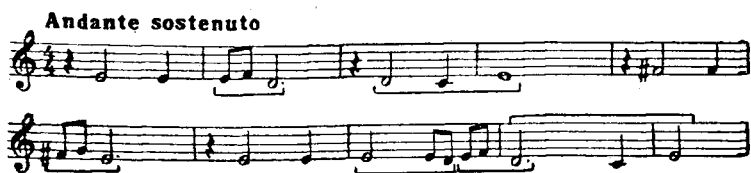
Список сочинений Барбера включает оперу «Ванесса» на либретто его друга, композитора Джианкарло Менотти, две симфонии, балет «Медея», «Второй очерк для оркестра», «Каприкорн-концерт» для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра, виолончельный концерт, струнный квартет, сонату для фортепиано, ряд сочинений для голоса с оркестром, множество песен, хоров.

«Ванесса» — одна из немногих американских опер, увидевших свет рампы нью-йоркского театра Метрополитен-опера (1958), — представляет собой добротное музыкально-сценическое полотно в духе последних опер Рихарда Штрауса. Малооригинальный сюжет, трактующий тему безответной любви стареющей дамы «из общества» к молодому сыну своего любовника, будничная атмосфера буржуазного быта начала XX века не смогли вызвать к жизни значительные и новаторские музыкальные идеи. Вместе с тем в опере есть отдельные впечатляющие страницы, свидетельствующие о драматургическом даре композитора, о его умении выражать музыкой характеры и психологические состояния своих героев.

## Гершвин

Лирический склад таланта Барбера ярко проявляется в широкораспевном «Адажио для струнных» (1936), сочинении, хорошо известном советскому слушателю. Вся пьеса построена как бы на одном дыхании, музыка полна искреннего и глубокого чувства.

Свежо звучит красочный «Очерк для оркестра» (1938), начинающийся медленным задумчивым вступлением, тематическое зерно которого заключается в коротком мотиве из трех нот, сочетающихся в разных последовательностях и ритмах:



В центре пьесы — большой скерцообразный эпизод, приводящий к мощной кульминации, после чего наступает успокоение. Возвращается первоначальная тема раздумья.

Как мы уже говорили, творчество Барбера, бывшего гостем советских музыкантов в дни Третьего съезда Союза композиторов СССР, пользуется большим уважением и популярностью в нашей стране. В издании Музгиза вышли его превосходные песни, а также фортепианная соната *es-moll*, вошедшая в репертуар многих советских пианистов.

Особое место занимает творчество талантливейшего Джорджа Гершвина (1898—1937), работавшего преимущественно в сфере легкой развлекательной музыки, но сумевшего также сказать свое очень яркое слово в области оперы («Порги и Бесс») и крупной инструментально-симфонической формы («Рапсодия в стиле блюз», Фортепианный концерт фа мажор, сюита «Американец в Париже», «Кубинская увертюра»).

Музыка Гершвина выросла из стихии народной негритянской музыки и джаза, откуда композитор широко черпал ритмы и гармонии, интонации и оркестровые краски. Он умел преломлять эти элементы через призму своей очень оригинальной композиторской индиви-



дуальности, преодолевать шаблон коммерческого джаза и создавать произведения непреходящего значения.

«Джаз я рассматриваю как американский музыкальный фольклор, — говорил Гершвин, — не единственный, но обладающий большой выразительной силой. Он, возможно, глубже, чем любой иной стиль народной музыки, проник в сознание американского народа. Я верю, что он может стать основой для создания серьезной симфонической музыки...»

Попытки использования характерных элементов джазовой музыки для создания нового, чисто «американского» стиля в симфонической музыке делались не только Гершвином. Помимо Копленда, о чем мы уже писали, к этому прибегали композиторы Люис Грюнберг (опера «Император Джонс», «Джазовая сюита», «Сотворение мира» и др.), Джон Алден Карпенгер (джазовая пантомима «Бешеная кошка», балет «Небоскребы»), Мортон Гулд («Суинг-симфонietta», «Спиричуэлс», Концерт для чечеточника и оркестра, Концерт для оркестра), Ферд Гроффе (сюита «Большой каньон», «Голливуд-сюита», «Трансатлантическая сюита»). Однако ни одному из этих композиторов не удалось найти столь органичного слияния двух музыкальных потоков, как это сделал Гершвин в своих талантливейших «Рапсодии в стиле блюз» и опере «Порги и Бесс».

Ярким талантом обладает выдающийся негритянский музыкант Уильям Грант Стил (1893). Как пишет Джилберт Чейз в своей книге «America's Music» («Музыка Америки», 1955), «стать композитором «серьезной» музыки было нелегким делом для Стила. После долгих и бесплодных попыток ему удалось, наконец, поступить для изучения композиции в Оберлинский колледж... Затем в Нью-Йорке он изучал композицию у модерниста Эдгара Вареза. Игра в ночных клубах и театриках, аранжировка популярной музыки — все это дало ему известный опыт. Исходя из этого смешанного опыта, он начал сочинять симфонические произведения, проникнутые духом афроамериканской музыки...»

Сознательное обращение к народным истокам, пристальное изучение музыкальной культуры африканских и американских негров обогатило музыкальное мышление композитора. В его музыке действительно оживают образы черной Америки, в ней нашли выражение стра-

дания и радости негритянского народа. К числу лучших сочинений Грант Стила относятся «Афроамериканская симфония» (1931) и Вторая симфония (1937), носящая подзаголовок «Песнь новой расы» и выражающая, по замыслу автора, «переживания цветного американца сегодня».

Грант Стил — автор двух опер: «Голубая сталь» (1935) и «Потрясенный остров» (1949) на либретто известного негритянского поэта Ленгстона Хьюза. Жизнь Гарлема — негритянского квартала Нью-Йорка — рисует колоритная сюита «Ленокс авеню» для хора, чтеца и оркестра. Глубоко впечатляющим произведением является кантата для голоса, смешанного хора, чтеца и оркестра «Они линчевали его на дереве» (1940).

Нередко обращение американских композиторов к негритянской тематике и негритянскому музыкальному фольклору носит чисто спекулятивный характер и представляет собой лишь примитивную погоню за дешевой экзотикой и «местным колоритом».

Как писал журнал «The Musical Digest» (июнь 1946 года), усиленные попытки некоторых американских композиторов освоить национальную тематику нередко приводят к созданию малоинтересных в художественном отношении произведений, «...прославляющих Авраама Линкольна, Джона Брауна, Поля Бэньяна, страниц, населенных всяческими пуританами, пионерами и покорителями прерий. В этой музыке часто встречаются дистилляции американской народной песни. Однако эти дистилляции еще не представляют стиля. Это — просто местный колорит. Ибо метод остается французским и, несмотря на американские декорации, кисти погружаются в знакомое ведро с парижскими красками...»

Для многих талантливых негритянских музыкантов закрыт доступ к серьезной учебе, к концертной эстраде. Позорная расовая дискриминация сказывается даже на деятельности таких всемирно известных артистов, как Поль Робсон, Роланд Хейс и Мариан Андерсон, об этом с большой горечью рассказывает негритянская певица в своей автобиографической повести «My Lord, what a morning» («Господи, что за утро», 1956).

Поэтому не удивительно, что развитие негритянской композиторской школы в США не получает должного размаха, несмотря на талантливость отдельных компо-

Гаррис

зриторов и неисчерпаемые интонационные и ритмические ресурсы народной негритянской музыки.

Музыкальное творчество в США испытывает постоянное воздействие разъедающего духа торгашества, бизнеса, требований «большого рынка», с одной стороны, и непрестанный идеологический нажим ревнителей самых крайних формалистических «авангардных» течений — с другой. Многие, даже талантливые американские музыканты растерянно мечутся между музыкальными Сциллой и Харибдой, пытаясь угодить и той и другой стороне, бесплодно растрачивая свои способности на дешевые «коммерческие» пустышки либо на никому не нужные бессмысленные антихудожественные эксперименты — вроде игры на «подготовленном рояле» или «конкретной» шумомузыки.

Тем важнее и почетнее роль тех американских композиторов, которые в этой сутолочной и нездоровой атмосфере продолжают верно и твердо служить своему искусству, своему народу. К числу таких мастеров принадлежит Рой Гаррис (1898) — композитор, последовательно ведущий свою линию в поисках путей американского симфонизма. С самого начала своей творческой жизни он был одержим идеей борьбы за подлинно национальную американскую музыку. В апрельском номере журнала «The Musical Quarterly» (1934) содержится следующее его высказывание: «...Творческий импульс рождается из желания обратиться с чем-то к людям...»

Еще раньше в сборнике «Проблемы американских композиторов», опубликованном в 1933 году под редакцией Генри Коуэла, он писал:

«...Музыка никогда не была и не будет нужной и ценной для общества, если она не создается как подлинное и характерное искусство данного народа и для народа. История показывает, что великая музыка создавалась только могучими индивидуальностями, которые всеми помыслами своими были связаны с социальной почвой, являвшейся для них родной...»

Список сочинений Р. Гарриса включает восемь симфоний, ряд крупных симфонических партитур, несколько кантат, много камерных и вокальных пьес. К числу общепризнанных лучших произведений Гарриса относится одночастная Третья симфония (1938), которую некоторые американские критики склонны считать крае-

угольным камнем американского симфонизма. Это глубокое по замыслу произведение, в котором органически переплетаются драматические и лирико-пасторальные эпизоды. Интонационно эта музыка близка американскому фольклору англо-кельтского происхождения.

А. Копленд характеризует музыку Гарриса, как «...обладающую подлинным размахом и широтой, силой эмоционального воздействия... Она американская по ритмике, особенно в быстрых эпизодах, порывистая и нервная — качества, свойственные нашей жизни. Порой она грубая и вызывающая, с неуклюжестями, которые непременно понравились бы Уолту Уитмену. И в то же время это всегда музыка, которая обращается к широкой публике, — верный знак того, что композитор принадлежит большой нации...» («Our New Music»).

В 1941 году Гаррис выступил с «Симфонией народной песни» для хора и оркестра. Симфония состоит из пяти хоровых частей и двух оркестровых интерлюдий. Тематическим материалом Симфонии служат широко популярные в США народные песни, в том числе и негритянские.

Наибольшей известностью из симфонических сочинений Гарриса пользуется Третья симфония, представляющая собой одночастный цикл из пяти секций, носящих подзаголовки: Tragic, Lyric, Pastoral, Fugue, Dramatic—Tragic.

Вот тема первой секции:



Тема фуги четвертой секции:



Народные американские песни являются интонационной основой многих сочинений Гарриса — Фантазии для фортепиано с оркестром, увертюры «Когда Джонни вернется домой», хоровой «Народной фантазии», ряда камерных и фортепианных сочинений. Духом американской жизни проникнута его Пятая «Военная симфония», написанная в 1942 году и впервые исполненная под управлением Сергея Кусевицкого в Бостоне 23 февраля 1942 года, в день Советской Армии. На экземпляре партитуры своей симфонии, посланном им в Советский Союз, композитор написал: «Как американский гражданин я считаю честью для себя посвятить мою Пятую симфонию героическому и свободолюбивому народу, нашему великому союзнику — Союзу Советских Социалистических Республик в знак уважения его силы в войне, его стойкого идеала мира во всем мире, его способности решать материальные проблемы мирового значения, не теряя при этом страстной веры в великое значение искусства».

Посвятив Симфонию советскому народу, Гаррис вместе с тем стремился, как он сам пишет, «...выразить в ней дух и характер американского народа, его оптимизм и жизненную энергию».

Осенью 1958 года Рой Гаррис с группой американских композиторов (Роджер Сешнс, Питер Меннин и Юлиссес Кэй) около месяца гостил в Советском Союзе. В Москве, в зале имени Чайковского состоялся концерт из произведений американских гостей; в программе концерта прозвучали Пятая симфония Гарриса, Шестая симфония Меннина, музыка Сешнса к драме Л. Андреева «Черные маски» и увертюра Кэя «Новые горизонты». В своей статье, опубликованной в газете «Moscow News», Р. Гаррис писал об этом концерте:

«...Музыка была самым красноречивым посланцем наших чистых намерений. Музыка сказала всем в этом зале, что люди всех стран и народов — поистине братья, и что это братство должно быть постоянной основой прочного мира...».

Рой Гаррис убежден, что задача искусства — открывать благородные и светлые стороны жизни. Смысл искусства, «...в раскрытии сущности людей, их прошлого и настоящего, их деяний, уже совершенных или совершаемых на благо всего человечества...»

Осуществлять подобные творческие принципы нелегко в атмосфере капиталистической действительности, где развитие искусства и условия его существования часто определяет чистоган, неумолимая борьба за существование, законы рынка, которые западные теоретики порой пытаются горделиво именовать законами «свободного предпринимательства» в области искусства или еще громче — «свободой творчества». Жизнь давно уже показала, что эта призрачная свобода чаще всего сводится к свободе художника от ответственности перед обществом, либо к откровенному потаканию вкусам и требованиям наиболее отсталых в культурном отношении слоев населения.

Коммерческие интересы подчиняют себе многие проявления творческого духа нации. Превосходно организованная «индустрия развлечений», диктующая и контролирующая взаимоотношения между композитором и обществом, держит в своих руках все каналы обработки общественного сознания, пропаганды музыки — радио, телевидение, звукозапись, кинофильмы, издательства, периодическую печать.

Ганс Эйслер, который прожил свыше десяти лет в США на положении политического эмигранта, так характеризовал коммерсантов от искусства:

«...Для индустрии развлечений чужды чувства неудовлетворенности или моральные преграды. Она насквозь «оптимистична». Но это «оптимизм» коммивояжера, уверенного в том, что он найдет покупателя для любого хлама, что ему удастся обмануть своего клиента. Она любит народ своеобразно — как потенциального потребителя, как мясник любит телят... Художник становится лакеем, мелким чиновником, с которым разговор недолог. С ним не дискутируют. Лишь только он запротестует — его попросту выбрасывают на улицу...»

«Индустрия развлечений организовала рынки сбыта, стандартизировала вкусы публики, достигла колоссальных финансовых оборотов. Ее влияние поистине чудовищно... Она наложила свой отпечаток на все стороны музыкальной жизни: на симфонии, звучащие в концертных залах, на музыку для кинофильмов, на композиторов, которых берет на откуп Голливуд, заставляя их писать музыкальные ревью...»

Так называемая американская популярная музыка

может гордиться многими ценными произведениями, созданными такими талантливыми мастерами легкой музыки, как Джордж Гершвин, Джером Керн, Винсент Юманс, Коль Портер, Ричард Роджерс, Дюк Эллингтон и др. Но не эти произведения определяют лицо предельно стандартизированного музыкального искусства, производимого для массового потребления.

Что несет своей многомиллионной аудитории музыка, производимая на конвейере индустрии развлечений? О чем поется в бесчисленных песенках, распространяемых посредством радио, телевидения, грампластинок, издаваемых в громадных тиражах? Какое отношение к жизни, к труду, к семье, к женщине, какую мораль проповедают эти пустышки, изготовленные по стандартным рецептам?

Все честные, все подлинно прогрессивные американские музыкальные деятели с глубокой тревогой взируют на катастрофическое распространение этой суррогатной музыкальной продукции. Так, видный американский музыкант и педагог Д. Месон писал по этому поводу:

«...Если страна Линкольна и Эмерсона действительно выродилась до такой степени, что нам не осталось ничего, кроме джаза, тогда мы можем по крайней мере отказаться от фальшивого патриотизма и настаивать на том, что лучше уж никакая музыка, чем такая. И пусть лучше наше любимое искусство падет мертвым, чем будет жить обесчещенным...»

Это патетическое высказывание старого музыканта не единственное в таком роде. Тревогу за судьбы музыкальной культуры США выражают многие американские деятели искусства. Их глубоко тревожит разлагающее воздействие этого рода продукции на молодое поколение. Они хорошо понимают опасность искусства, призванного служить большому бизнесу, воспитывающего в людях бездумное, поверхностное отношение к жизни, уводящее мысль от высоких гуманистических идеалов, несущего грубую эротику, аморальное отношение к женщине.

«...Нас любят, — откровенно признается видный легкожанровый композитор Фред Уоррен, — потому, что мы даем развлечение, рассчитанное на вкус средних людей. Мы не пытаемся воспитывать и подымать или в какой-то мере изменять их вкусы. Если я был в состоя-

нии предчувствовать требования публики, то это потому, что и мой вкус — это вкус среднего американца...»

Было бы неверным, конечно, представлять себе музыкальную жизнь США только в «джазовом ракурсе» и не замечать при этом многие достижения в развитии музыкальной культуры страны. На протяжении последних десятилетий в США получила значительное развитие симфоническая культура. В стране имеется множество симфонических оркестров, среди которых — немало первоклассных коллективов. Во главе этих оркестров стоят большие мастера дирижерского искусства. Очень широко распространено среди широких слоев интеллигенции коллекционирование граммофонных пластинок с записью классической и новой музыки в превосходном исполнении европейских и американских музыкантов. На американской концертной эстраде, на подмостках американских оперных театров (в стране всего четыре-пять постоянно действующих театров) выступают многие выдающиеся американские и европейские артисты.

И все же коммерческий дух связывает и мешает успехам музыкального искусства. На страницах американской печати, специальной и общей, постоянно раздаются тревожные голоса, указывающие на отставание американского искусства от искусства европейских стран. В частности, многие авторы, выступающие по этому вопросу, призывают американское правительство взять на себя финансовую поддержку искусства, вырвать его из-под контроля частных предпринимателей, диктующих свою волю музыкальным коллективам, отдельным артистам, оперным театрам. Все чаще и чаще начинают раздаваться голоса музыкальных деятелей, горько упрекающих американское правительство за игнорирование культурных запросов населения. Авторы многих статей указывают при этом на положительный пример поддержки, оказываемой искусству правительством Советского Союза.

«...Классические пьесы, начиная от греческих и кончая чеховскими, — пишет музыкальный критик Гоуард Таубмен на страницах «New York Times» от 9 декабря 1958 года, — чудесно исполняются в советских театрах. Великие русские, итальянские и французские оперы даются с театральной виртуозностью. Оркестры играют



произведения, которые отражают полный объем западного музыкального наследия. Творческий художник имеет возможность развивать свое искусство, расти, полностью осознавая, что он занимает прочное и почетное место в своем обществе. Миллионы и миллионы людей могут там развивать вкус и художественное сознание. По сравнению с советскими достижениями в области искусства мы в Соединенных Штатах еще лишь еле волочим ноги».

Указав на необходимость правительственной поддержки искусства, Таубмен пишет:

«Мы должны добиться того, чтобы судьба наших артистов не зависела от случайных конъюнктурных колебаний, от капризов отдельных лиц. Мы не должны допускать, чтобы наши артисты попрошайничали, как нищие...»

Композиторская общественность США не в малой степени зависит от этой системы частного покровительства искусства. Многие произведения создаются там в порядке участия в конкурсах, учреждаемых тем или иным фондом (Рокфеллеровский фонд, фонд Гуггенгейма, премии Пулицера и др.), нередко наиболее «радикальные» композиторские эксперименты пользуются поддержкой того или иного богатого «покровителя».

Труднее порою приходится композиторам, чьи творческие интересы и общественные симпатии проникнуты духом борьбы против капитализма, в чьих произведениях отражаются передовые гуманистические идеи интернационализма, защиты мира, дружбы с Советским Союзом.

Характерны судьбы таких передовых по направленности и подлинно патриотическому духу сочинений, как оперы Марка Блицштейна «Нет — вместо ответа» и «Колыбель будет качаться», содержание которых связано с борьбой американских рабочих против эксплуатации. Сюжеты этих опер отражают думы и чаяния американских безработных, участников забастовочного движения, в них содержится злая сатира на капиталистов. Оперы эти смогли прозвучать только в исполнении любительских коллективов молодых безработных актеров, выступавших в сопровождении фортепиано, причем «большая пресса» не откликнулась на премьеры этих опер ни единым словом.

Трудную и напряженную борьбу ведут прогрессивные музыкальные организации американского пролетариата за право жить на земле. Вокруг этих объединений, как, например, «People's Artists» («Народные артисты Америки») и издаваемого ими журнала «Sing out!» («Запевай!»), концентрируются многие талантливые композиторы, авторы массовых песен и хоровых произведений, в которых поется про жизнь рабочих, про дружбу белого и цветного населения США, в которых воспевается мир и дружба всех народов земли.

Беглый очерк музыкальной жизни США, конечно, не может охватить всех сторон этой очень сложной и во многом противоречивой проблемы. Страна, обладающая богатой концертной жизнью, справедливо гордящаяся превосходными оркестрами, дирижерами, солистами (в подавляющем большинстве своем выходцами из разных стран Европы), не выдвинула пока ни одного композитора мирового значения. Тем не менее мы можем наблюдать здоровые и ценные тенденции в творчестве ряда американских композиторов, тех, кто был уже упомянут в этой главе, и многих других, чей творческий путь также лежит в пределах нормальной музыки, основанной на принципах тонального мышления и мелодической выразительности. Их упорные поиски своего, индивидуального, американского, современного стиля порой увенчиваются успехом и обогащают мировой репертуар ценными произведениями. Назовем здесь имена композиторов старшего поколения — Эрнста Блоха, Гоарда Хансона, Уолтера Пистона, Джанкарло Менотти, Поля Крестона, Уильяма Шумена, Леонарда Бернстайна — и более молодых — Питера Меннина, Юлиссеса Кэя, Лукаса Фосса. Все они в той или иной степени, в зависимости от силы таланта, способствуют созданию новой американской композиторской школы, все они ищут пути к созданию такой музыки, в которой бы нашли отражение характерные черты американской народной жизни, американской истории и национального фольклора.

\* \* \*

Среди крупнейших национальных художников нашего времени одно из видных мест занимает бразильский композитор Эйтор Вилла-Лобос (1885—1959). Это ху-

дожник, наделенный самобытным талантом, создатель большого количества разнообразных произведений для симфонического оркестра, для различных инструментальных ансамблей, хоровых и вокальных пьес. Творчество Вилла-Лобоса всеми корнями своими связано с истоками народной бразильской музыки, проникнуто ароматом национальной поэзии, окрашено ярким колоритом инструментальной музыки народов Бразилии. Подобно Мануэлю де Фалье, Вилла-Лобос редко прибегал к цитированию народных мелодий. Но ощущение родной музыкальной стихии безошибочно приводит его к созданию произведений, ярко национальных по духу, исполненных живой поэзии и оригинальности формы. К числу лучших сочинений Вилла-Лобоса относятся его многочисленные вокально-инструментальные «Шорос», «Бразильские бахианы», хоровые поэмы и оратории, камерные ансамбли и фортепианные пьесы.

В своих «шорос» и «бахианах» композитор искал пути к обновлению музыкальной речи. Он писал: «Шорос» представляют собой новую музыкальную форму, синтезирующую различные типы бразильской народной музыки, индейской и популярной песни, отражающей наиболее характерные черты ритмического мелодического строения народной музыки. Эти мелодии, появляющиеся в «шорос», преобразуются сквозь призму индивидуального восприятия автора».

Вилла-Лобос создал четырнадцать «шорос» для различных комбинаций инструментов и вокальных ансамблей: первый «шорос» (1920) написан для бразильской гитары, второй (1921)—для флейты и кларнета, третий (1925)—для мужского хора и семи духовых инструментов, четвертый (1925)—для валторны и тромбона. Последующие «шорос» используют более многочисленные составы, среди них—восьмой, написанный для большого симфонического оркестра с фортепиано, десятый — для хора с оркестром. В этих, как и во многих других своих сочинениях, Вилла-Лобос стремился к синтезу народной бразильской музыки с европейской техникой композиции. Этот же принцип он утверждает в своих многочисленных «Bachianas brasileiras» («Бразильские бахианы»). Преклоняясь перед гением Баха, Вилла-Лобос в этих сочинениях пытается следовать принципам баховской полифонии. Так же как и «шорос», «бахианы» написаны

для различных вокальных и инструментальных комбинаций: первая «бахиана» — для восьми виолончелей, вторая — для симфонического оркестра, третья — для фортепиано с оркестром и т. д. Широкой известностью пользуется «Бахиана № 5» для сопрано и восьми виолончелей, неоднократно исполнявшаяся в Советском Союзе Галиной Вишневской и ансамблем виолончелистов во главе с Мстиславом Ростроповичем.

«Бахиана № 5» состоит из двух частей — «Ария» и «Танец». Исполняемая без слов (за исключением небольшого среднего эпизода, написанного на слова поэта Корреа), «Ария» представляет собой широкораспевный вокализ, фоном которого служит очень изобретательно использованное звучание контрапунктирующих голосов восьми виолончелей. Мелодия «Арии» — одна из счастливейших находок Вилла-Лобоса:



Необычайно продуктивный композитор, Вилла-Лобос является автором свыше тысячи опусов, среди которых, помимо уже названных сочинений, следует упомянуть восемь опер, пятнадцать балетов, двенадцать симфоний, несколько десятков симфонических поэм, сюит, дивертисментов, ряд концертов для фортепиано с оркестром, для виолончели с оркестром, шестнадцать струнных квартетов, множество инструментальных ансамблей, хоров, песен, пьес для фортепиано.

Вилла-Лобос сыграл исключительную роль в развитии музыкальной культуры Бразилии. Он разработал оригинальную систему музыкального воспитания детей, создав для этой цели десятки хоровых пьес. По его ини-

циативе в Рио-де-Жанейро и других бразильских городах было создано несколько крупных музыкально-педагогических учреждений, в том числе Бразильская академия музыки. Многие годы Вилла-Лобос возглавлял работу по собиранию и изучению богатейшего музыкального фольклора своей родины.

Вилла-Лобос был не одинок в своих исканиях путей развития музыкального искусства стран Латинской Америки. В своей родной Бразилии он нашел талантливых сподвижников — композиторов Камарго Гуарниери, чье обращение к бразильским композиторам мы привели в начале этой книги, Клаудио Санторо — автора «Симфонии мира», удостоенной Международной премии мира.

В Аргентине выдвинулись интересные композиторы национальной направленности: Хуан Хосе Кастро, Карлос Гуаставино, Альберто Хинастера; в Мексике — композиторы Карлос Чавес и Сильвестре Ревуэльтас.

Наш обзор, по необходимости краткий и поверхностный, лишь намечает вехи, определяющие общую направленность творчества отдельных композиторов Запада. Эта общность заключается в стремлении многих из числа названных выше художников служить своим искусством человечеству, быть с народом, жить его духовными интересами, в своих исканиях нового не пренебрегать национальными традициями, великими традициями классической музыки. Эти композиторы, работающие в разных странах, в разных социальных условиях, боролись и продолжают бороться против вредных тенденций космополитического обезличивания искусства, против холодного конструктивизма и ложно понимаемого новаторства.

Для каждого мыслящего и творчески сильного композитора со всей неизбежностью встает проблема языка будущего сочинения. Это естественно и закономерно. В пределах раз и навсегда принятой музыкальной формы и твердо установившихся приемов использования выразительных средств творят либо откровенные ремесленники, либо люди, лишенные настоящего творческого дара. Новое содержание, новые идеи, новая эпоха — все это вызывает к жизни поиски новых форм, нового языка. И действительно, бросая взгляд на недавний путь музыкального творчества, мы видим, какую эволюцию совершила на протяжении нескольких десяти-

тилетий музыка нашего времени — от «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси до Пятой симфонии Онеггера, от первых симфонических поэм Рихарда Штрауса до симфонии «Гармония мира» Пауля Хиндемита, от «Прометея» Скрябина до симфоний Шостаковича. «Новое время — новые песни», как справедливо говорит старая поговорка. Эволюция эта совершалась не всегда по восходящей, не всегда новые, более сложные гармонические и оркестровые средства были более выразительными и яркими, чем им предшествовавшие. Можно также привести немало примеров творческой эволюции отдельных композиторов, которые по мере созревания таланта не только не продолжали усложнять свой язык, но, наоборот, приходили к большей экономии, более строгому отбору средств художественной выразительности, к более ясному и доходчивому языку. Таков был путь одного из самых крупных художников нашего времени — Сергея Прокофьева; в большой степени такого рода эволюция характеризует и путь Бела Бартока.

Новый язык, новое слово в музыке вовсе не означают новую сложность, новый шаг в сторону от традиции великого искусства прошлого. Новое в искусстве отнюдь не синоним бесконечного усложнения формы. И хотя это усложнение формы возможно, а порой неизбежно в связи с необходимостью отражения в музыке бурных социальных конфликтов нашей эпохи, композитор не может без прямого ущерба для творчества забывать при этом о своем слушателе, о законах восприятия искусства.

Коренная ошибка добросовестно заблуждающихся приверженцев новейших формалистических систем сопряжения звуков, создающих свои хитроумные комбинации из двенадцатитоновых «рядов», «инверсий» и «кребсов», заключается в полном игнорировании интересов тех, для кого создается музыка, — интересов слушателей (мы не хотим здесь говорить о преднамеренных антиобщественных установках апологетов самых заумных течений так называемой «авангардистской музыки»).

Однако потеря ощущения аудитории — удел не только композиторов-додекафонистов и всех, кто за ними следует. Ложно понимаемая свобода творчества нередко истолковывается даже передовыми по своим

взглядам на жизнь современными западными композиторами как право на художественный произвол, на зашифрованную абстракцию, понять которую даже квалифицированному слушателю не дано. Сугубо субъективный подход мешает им находить верное и убеждающее интонационно-образное воплощение темы, отнимает у музыки ее способность общения с аудиторией.

Естественным следствием такой позиции является тот самый разрыв между композитором и публикой, о котором уже говорилось, и возникновение порочнейших теорий, обосновывающих закономерность творчества «для далеких будущих времен», полностью игнорирующих времена настоящие.

В своей уже цитированной здесь книге «A Composer's World» Пауль Хиндемит опровергает такие ложные теории. Он пишет о композиторах, придерживающихся принципа «искусство ради искусства»:

«...Все эти композиторы забывают об одном, очень важном обстоятельстве: музыка такая, как мы ее знаем, несмотря на известное тяготение в сторону абстракции, есть одна из форм общения между композитором и слушателем... Художник может найти оправдание своему уходу от аудитории только в том случае, если он сделал все, что в его силах, чтобы быть понятым своими современниками. Если же он не может решить эту проблему успешно, остается очень мало шансов на то, что будущие поколения признают в нем гения. Более вероятно предположение, что его музыка, не имеющая ценности для тех, кто его окружает сегодня, не будет иметь ценности и для тех, кто будет жить через двести лет...»

Хиндемит убедительно развенчивает тех индивидуалистически настроенных композиторов, которые готовы обвинять всех, но только не себя, в печальном разрыве между их туманными творческими идеалами и запросами слушателей. Эти композиторы нередко уподобляются тому анекдотическому прапорщику, который, вышагивая в разнобой со своей ротой, заявлял, что он один шагает в ногу, а вся рота идет не в ногу...

И конечно, будущее музыки принадлежит не им, но тем большим и искренним художникам, у которых есть что сказать своим слушателям, которые, подобно великому Чайковскому, мечтают, чтобы их музыка служила человечеству «утешением и опорой».

## ГЛАВА 3

# Пауль Киндешит



В двадцатые годы нашего столетия были отмечены крутым поворотом в творческих исканиях композиторов многих стран Европы. Молодое поколение музыкантов, формировавшееся в годы первой мировой войны, пережившее период бурь социальных потрясений и горьких разочарований, уже не могло жить идеалами романтизма XIX века, находить творческие стимулы в утонченной и бесконечно далекой от «жизненной прозы» эстетике импрессионизма. Новые пути европейского музыкального искусства лежали в направлении, чуждом романтике, далеко от изысканной символики и самодовлеющей красочности импрессионизма.

Наиболее яркими выразителями этих тенденций в



послевоенной Франции были Эрик Сати и группа «Шести».

«...«Шестерка» символизирует новый тип композитора XX века, — писал в своей книге «Our New Music» Аарон Копленд. — Они навсегда (я надеюсь) покончили с устаревшим представлением о композиторе как о субъекте с гривой длинных волос, проживающем и умирающем с голода на чердаке. Для «Шестерки» творец музыки вовсе не верховный жрец искусства, но обыкновенный парень, который не прочь посетить ночной клуб, как и всякий другой человек. Что они хотят — это создавать «музыку повседневности». Не того рода музыку, которую принято слушать, опустив голову на руку, музыку мечтаний и эмоциональных туманностей. С этим навсегда покончено. Отныне мы будем слушать музыку с широко открытыми глазами, музыку «земную»...».

Это характерное высказывание очень точно и образно определяет те настроения, которыми были охвачены многие молодые композиторы Франции двадцатых годов.

По-инному этот процесс преодоления романтизма происходил в Германии и Австрии, странах, потерпевших военное поражение и переживавших тяжелый экономический и социально-политический кризис. Здесь романтизм послерагнеровского толка окончательно вырождается в экспрессионизм, эстетика которого базируется на декадентской философии бессмысленности человеческого существования и болезненной склонности к чувственным преувеличениям. Эта линия в послевоенном искусстве находит свое наиболее законченное и яркое выражение в творчестве Арнольда Шенберга и его учеников.

В послевоенные годы в музыке некоторых европейских стран наблюдается усиленный интерес к возрождению старинных музыкальных форм, к избавлению музыкального искусства от гипертрофированной эмоциональности романтизма. Этот интерес, впрочем, существовал и в прежние времена. История музыки XIX столетия знает немало композиторов, хотя и не принадлежавших к неоклассическому направлению, но тем не менее в отдельных своих сочинениях приближавшихся к стилистическим нормам искусства классицизма. Достаточно напомнить о «Вариациях на тему рококо» Чайковского,

о «Вариациях на тему Гайдна» Брамса, о «Концерте в старинном стиле» Регера. Элементы классицизма можно обнаружить и в музыке, написанной в начале XX века: «Гробница Куперена» и сонатина Равеля, опера «Кавалер роз» Р. Штрауса, Четвертая симфония Малера, сонаты Дебюсси, Классическая симфония Прокофьева.

На рубеже двух столетий усилиями ученых-музыкантов были вскрыты неведомые для музыкального мира пласты светской и церковной музыки Средневековья, найдены и опубликованы забытые сочинения Палестрины, Орландо Лассо, Джезуальдо, Габриели, Филиппа де Витри, Окегема, Шютца и многих других мастеров добавочской полифонии. Розыски и исследовательские труды музыковедов в значительной степени способствовали привлечению внимания музыкального мира, и прежде всего композиторов, к старинным полифоническим формам. В ряде европейских стран были созданы общества старой музыки, организованы школы, вся система преподавания которых опиралась на архаические церковные лады, григорианское пение, вокальную и инструментальную музыку композиторов XVI и XVII веков (парижская «Школа канторум»).

Композиторы XX века, примкнувшие к течению неоклассицизма, с Хиндемитом и Стравинским во главе пытались возродить художественные принципы музыки эпохи Барокко. Они искали образцы стиля и композиционной техники не у Гайдна и Моцарта, а в наследии Баха, Вивальди, Куперена, в творениях еще более ранних композиторов Окегема, Палестрины, Люлли, Перселла, Шютца, у старинных фламандских мастеров. Поэтому, по мнению некоторых зарубежных ученых, термин «необарокко» значительно точнее, чем «неоклассицизм», определяет характер музыкального движения, возникшего в Европе в послевоенные годы.

Займствуя у старых мастеров некоторые конструктивные элементы и приемы формообразования, приверженцы нового течения игнорировали при этом идейно-эмоциональное содержание музыки великих полифонистов прошлого. Идеологи неоклассицизма рассматривали музыку как некую абсолютную «вещь в себе», как искусство чистой, не связанной с жизнью, эмоциональной формы. Они звали к отречению от выражения субъ-

ективного творческого начала, от драматических или живописных эффектов, от любых внемузыкальных ассоциаций. Так, в музыке XX столетия возрождаются почти забытые в романтической и импрессионистской музыке структурные принципы пассакалии, партиты, дивертисмента, концерта для оркестра, токкаты, разнообразных полифонических форм. На место аккордовой природы романтической гармонии приходит линейная полифоническая техника, допускающая в отличие от классической полифонии любые, отнюдь не гармонические сочетания голосов. Неоклассическая эстетика не признает изысканной красочности и звуковых преувеличений романтического и импрессионистского оркестра. Предельная экономия выразительных средств, суровый аскетизм, обнаженная структура, бескрасочность — вот характерные черты школы, выдвинувшей лозунг: «назад к Баху».

Имитация композиторской техники полифонистов XVI и XVII веков не могла, конечно, способствовать подлинному обновлению современного музыкального языка. Нарочитая модернизация старины на деле оказалась лишь удобным прибежищем для композиторов, убоявшихся жизни, либо для «принципиальных» формалистов, воспринимающих великие творения Баха и Палестрины лишь как любопытные нотные конструкции.

Увлечение холодной абстракцией, тяга некоторых композиторов Запада к возрождению старинных форм, далеких от слухового опыта современников, явилась в начале 20-х годов своеобразной реакцией против импрессионизма. Развитие нового течения определялось общим идейным кризисом буржуазного искусства послевоенной эпохи, отрицавшего всякую зависимость художественного образа от окружающей жизни, от реальной действительности. Идеологи неоклассицизма, отказывая музыке в каком-либо идейно-эмоциональном содержании, пытались утверждать в качестве основного принципа художественного творчества интеллектуальную логическую абстракцию. «Феномен музыки нам дан с единственной целью — устанавливать порядок вещей и, прежде всего, порядок между человеком и временем. Для своего воплощения этот порядок требует единственное — конструкцию. Конструкция создана, порядок установлен, этим сказано все. Было бы напрасно ис-

кать или ожидать что-либо еще от него»,—писал Игорь Стравинский<sup>1</sup>.

Неоклассический период в творчестве Стравинского обозначен отказом от русской национальной музыкальной речи, от красочной импрессионистской оркестровой палитры, достигшей в раннем творчестве русского мастера необычайного блеска и силы выразительности. На смену этому приходят «свободная игра функций», точный расчет мастера, рассматривающего процесс творчества, как «...распределение в определенном порядке известного количества звуков, согласно определенным соотношениям интервалов»<sup>2</sup>.

По-инному развивается течение неоклассицизма в послевоенной Германии, наиболее ярким представителем которого был молодой Пауль Хиндемит. Так же как Стравинский, он восстает против эстетики позднего романтизма и ищет новые источники формирования музыкального мышления в далеких «добаховских» образцах. Однако эта общая для обоих мастеров тенденция заглядывания в глубь веков в поисках вдохновения отнюдь не сближает их творческие пути, не позволяет исследователю новой музыки рассматривать их эстетику под единым углом зрения.

Для Хиндемита самый факт обращения к стилистике и технике полифонистов XVII века не был неожиданным поворотом, отказом от своих прежних творческих принципов, подобно тому как это было у Стравинского. Если не считать нескольких ранних произведений, написанных в духе позднего немецкого романтизма, не без оглядки на Вагнера, Брамса, Рихарда Штрауса и Рegera (первые два квартета, опера «Убийца, надежда женщин», 1920), то становление творческого характера Хиндемита, его художественное кредо можно было уже в начале 20-х годов определить как явление, прочно связанное с искусством Барокко. Уже в 1922 году двадцатисемилетний Хиндемит выступает с Третьим струнным квартетом, контрапунктическая линейная ткань которого не оставляет сомнения в направленности поисков композитора. Затем следует серия инструментальных ансамблей под заголовком «Камерная музыка», на-

---

<sup>1</sup> Igor Stravinsky. Chronique de ma vie. Paris, 1935.

<sup>2</sup> Igor Stravinsky. La poésie musicale Paris, 1946.

писанных в духе старинных *concerti grossi*, огромное количество пьес для различных инструментов, камерных и вокальных ансамблей, предназначенных для домашнего музицирования, опера «Кардилак» (1926), окончательно закрепившая за Хиндемитом положение лидера неоклассического движения в немецкой музыке.

Если Стравинский периода 20-х и 30-х годов увидел в стиле позднего Ренессанса и Барокко пути к предельной рационализации творчества, к аэмоциональному художническому «объективизму», то для Хиндемита овладение всеми тайнами добаховской полифонии является прежде всего наиболее целесообразным, с его точки зрения, методом развития композиционной техники, особенно полифонической. В отличие от Стравинского, пренебрегающего интересами аудитории, Хиндемит с уважением относится к своим потенциальным слушателям, сознательно и упорно добивается распространения в широких демократических слоях привычки к домашнему музицированию, в частности к камерной музыке.

Рядом со Стравинским и Хиндемитом можно назвать десятки имен композиторов, отдавших дань неоклассическим и необарочным тенденциям. Для некоторых это было лишь попыткой приобщения к стилю доромантической музыки, к богатейшей контрапунктической технике великих полифонистов прошлого. Другие искали в старинной музыке элементы для обогащения современной концепции формы. Третьи обращались к произведениям мастеров XVI—XVIII веков как к материалу для всевозможных транскрипций и обработок или занимались откровенной стилизацией «под старину».

Очень любопытно высказывание Прокофьева по поводу увлечения необахианством, которому в 20-х годах поддались многие европейские композиторы. Делясь с Б. Асафьевым впечатлениями о фортепианном концерте Стравинского, Сергей Сергеевич писал (8 февраля 1925 года):

«Концерт Стравинского является продолжением курса, взятого в финале октета, т. е. стилизацией под Баха, чего я не одобряю, так как хотя и люблю Баха и думаю, что сочинять по его принципам неплохо, но стилизоваться под него не следует. Поэтому концерт этот для меня менее ценен, чем, например, «Свадебка» или «Весна священная», как и вообще менее ценны все

вещи, написанные подо что-нибудь, вроде «Пульчинеллы» или даже моей собственной «Классической симфонии»... К сожалению, Стравинский думает иначе и теперь фортепианную сонату написал в том же стиле. Он даже считает, что это создает новую эпоху.

Неоклассицизм как направление, получившее в период между двумя войнами широкое развитие в музыке ряда европейских стран, в целом является порождением реакционной идеологии отживающего класса, нередко связанным с религиозно-культовыми представлениями. Идеализация старины, полный разрыв с жизненным содержанием современности, холодный объективизм и национальная обезличенность творчества — таково обескровленное и равнодушное лицо искусства неоклассицизма. Вместе с тем нельзя не признать художественное значение некоторых произведений Стравинского, Хиндемита, Бартока, Русселя, Онеггера, Казеллы, де Фалья, Пуленка, написанных в неоклассическом ключе. Свободное, творческое использование старинных музыкальных форм, обогащенных глубоким и значительным эмоциональным содержанием, придает особую образную силу ряду произведений Шостаковича (Пассакалия из Восьмой симфонии, Пассакалия из скрипичного концерта, Прелюдия и fuga из квинтета, 24 прелюдии и fuga для фортепиано). Выше были приведены критические слова Прокофьева о своей «Классической симфонии», музыка которой представляет тончайшую стилизацию «под Гайдна». Нет нужды брать под защиту от самого автора это замечательное творение молодого Прокофьева. Симфония с ее знаменитым Гавотом уже давно стала классической, без всяких кавычек.

Одним из наиболее характерных признаков неоклассической музыки XX века, наряду с использованием сложившихся в XVII—XVIII веках инструментальных и вокальных форм, следует признать полифоническую, линейную манеру письма. При этом многие композиторы отнюдь не считают себя связанными какими-либо ограничениями и правилами классической техники контрапункта. Горизонтальный линейризм современных необахланцев оставляет полную свободу для использования любых, даже самых резко диссонирующих сочетаний голосов по вертикали. Таким образом, кажущееся упорядочение музыкального материала нередко служит

лишь внешней оболочкой для хаотического в отношении внутреннего качества звучания гармонически независимых друг от друга голосов.

Как мы уже говорили, в послеимпрессионистской стадии развития современной западной музыки многие композиторы в той или иной мере проявляли интерес к стилистическим и конструктивным принципам линейного письма. С горячей убежденностью отстаивал эти принципы молодой Пауль Хиндемит, являющийся наиболее талантливым и последовательным выразителем течения музыкального неobarocko. В отличие от многих своих коллег, видевших в этом направлении своего рода отдушину для снобистского отказа от требований жизни, от сложных проблем окружающего мира, Хиндемит стремится к завоеванию широкой аудитории, он хочет служить своей музыкой обществу. Композитор с юности привык рассматривать музыку как общественно полезное и нужное людям дело. И это отношение к искусству он сохранил на долгие годы.

Пауль Хиндемит родился 16 ноября 1895 года в небольшом городке Ханау близ Франкфурта-на-Майне.

Еще до поступления во Франкфуртскую консерваторию он познал все стороны жизни профессионала-музыканта: мальчиком он уже работал в качестве скрипача в оркестрах кинотеатров, кафе, в салонных ансамблях. Вскоре он приобретает большой опыт и в двадцать лет уже занимает пост концертмейстера скрипачей оперного симфонического оркестра во Франкфурте. Окруженный с детских лет атмосферой практического музицирования, он начинает сочинять небольшие инструментальные пьесы, предназначенные для исполнения его друзьями и коллегами—оркестровыми музыкантами. Участие в качестве альтиста в струнном квартете Амара способствует основательному ознакомлению с камерной литературой, еще больше укрепляет молодого музыканта в его стремлении стать профессиональным композитором. Он много сочиняет и, как он сам затем не раз говорил, сочиняет не столько по вдохновению, сколько по конкретному поводу или заказу. Это его антиромантическое, сугубо деловое отношение к «возвышенной» профессии композитора определяет и самый характер творчества. Он пишет пьесы «для практического использования», стремясь завоевать ими интерес многочисленных любителей

камерной музыки — позиция, которая вскоре приводит его к участию в широко известном в Германии конца двадцатых годов так называемом движении «Hausmusik» («музыки для домашнего музицирования») и «Gebrauchsmusik» («музыки прикладной», «для потребления»). Годы работы в оркестрах и камерных ансамблях дали Хиндемиту основательное практическое знание всех инструментов симфонического оркестра, что позволяет ему с успехом писать для отдельных инструментов, а также и для их всевозможных комбинаций. Он с увлечением сочиняет музыку для школьных оркестров и хоров, пишет хорошо принятую детской аудиторией музыкальную пьесу для детей-исполнителей «Мы строим город».

Вот первые такты «Интермеццо» из этого спектакля:

### INTERMEZZO

Aus „Wir bauen eine Stadt“

Высокие инструменты

Средние инструменты

Низкие инструменты



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, all under a single slur. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Характерен деловой подход Хиндемита к проблеме инструментовки. Он предлагает играть эту музыку любым инструментальным составом, указывая в партитуре лишь деление голосов на высокие, средние и низкие.

Деловой, практический подход к творчеству, характеризующий лицо молодого Хиндемита, уводил его в противоположную сторону от возвышенной романтики «бури и натиска», от преклонения перед Вагнером. Стремясь освободиться от цепей вагнеровского хроматизма, он обращается к строгим формам полифонической музыки барокко, преломляя, однако, ее элементы в своей глубоко индивидуальной и характерной манере. К числу наиболее законченных образцов его нового контрапунктического стиля относится цикл из пятнадцати песен для сопрано с фортепианным сопровождением «Житие Марии» (1923), на стихи Р. М. Рильке. Песни написаны в сдержанной неоклассической манере, с очень скупым, порой ограничивающимся двухголосием, изложением фортепианной партии. В пьесах господствует полифоническое линейное начало, приводящее в некоторых местах к жестким, остродиссонансирующим гармоническим построениям. Композитор прибегает в некоторых песнях к кварто-квинтовой аккордике, подчеркивающей суровую атмосферу повествования о жизни и смерти деви Марии. Фортепианное сопровождение других песен построено на неизменном движении *basso ostinato* или в форме пассакалии, фугато, темы с вариациями. Значительно теплей, человечней, эмоционально выразительней написана партия голоса. Здесь Хиндемит проявляет себя мастером выразительного и пластичного вокального письма, проникновенная искренность которого порой вступает в противоречие с суровой бесстрастностью и сухостью аккомпанемента.

Любопытно, что двадцать пять лет спустя после создания цикла, в 1948 году, Хиндемит счел нужным вновь возвратиться к этому сочинению. Он сделал новую редакцию, упростив и очистив от нарочитых гармонических жесткостей фортепианную партию.

Вот как он сам в предисловии к новому изданию цикла объясняет причины, заставившие его переработать первоначальный текст:

«...Сильное впечатление, произведенное этими песнями на слушателей при первом их исполнении в 1923 го-

ду, заставило меня впервые в моей жизни музыканта задуматься над той моральной и этической ответственностью, которую налагает на нас искусство. Хотя я отдал этому сочинению все лучшее, чем обладал, но все же это лучшее, несмотря на все мои добрые намерения, было недостаточно хорошим... Я начал думать о создании идеальной и настолько совершенной музыки, насколько я буду в состоянии создать когда-нибудь...»

Ниже приводятся два фрагмента из цикла. Первый — начало песни «Свадьба в Кане» — характерный образец диссонантного контрапунктического стиля молодого Хиндемита:

*Mäßig schnelle Halbe*

*Fugato*

*ff staccato*

*f*

Konn - te sie denn

*mf*

an - ders als auf ihm stolz sein.

der ihr Schlich - te - ste - s ver - schön - te?

Второй пример взят из заключающего цикл триптиха «Смерть Марии». Композитору удалось создать впечатляющую пьесу, от начала и до конца выдержанную в едином характере, стилистически близкую баховской манере письма:

**Sehr langsam**

*p*

Der sel - be gro - ße En - gel, wel - cher

*p sempre legato*

(*basso ostinato*)

einst ihr der ge - bä - rung Bot - schaft



(Оба примера взяты из издания 1924 года)

Берлин начала двадцатых годов был важным центром модернистского искусства, где одним из признаков творческой ценности художника в то время служили интенсивность и размах публичного скандала на премьере оперы, симфонии или на вернисаже художественной выставки. Подобного рода «успех» сопровождал некоторые сценические и камерные произведения молодого Хиндемита, написанные с явным расчетом на скандал и обструкцию. В ряде инструментальных и камерных сочинений того периода Хиндемит создает крайне диссонирующие политональные звуко сочетания, происходящие в результате столкновения самостоятельно развивающихся полифонических линий. К числу таких сочинений следует отнести его серию инструментальных пьес под общим заголовком «Камерная музыка» ор. 24, написанных в агрессивной атональной манере.

В поисках нового музыкального языка Хиндемит, однако, не последовал за Шенбергом, не поддавался соблазну додекафонного «порядка». Он прошел мимо и тех лозунгов, которые провозглашали композиторы-неоклассики во главе со Стравинским. Хиндемит задался целью создать свою гармоническую и полифоническую концепцию. В результате нескольких лет теоретических изысканий в 1937 году Хиндемит выпустил труд «Unterweisung im Tonsatz» («Учение о композиции»), относящийся к числу основополагающих материалов для изучения одного из важных течений модернистской музыки.

В своем трактате, посвященном новой теории композиции, Хиндемит пытается создать стройную гармониче-

скую систему, исходящую из физических (акустических) свойств музыкального звука и порождаемой им шкалы обертонов. Этим учением он не только стремится открыть новые горизонты современному творчеству, но и противопоставить свою систему разрушительным тенденциям атональной и додекафонной школы. Хиндемит, как и Шенберг, считает устаревшей мажоро-минорную европейскую систему. Однако его подход к решению проблемы создания нового музыкального порядка в корне отличен от шенберговского. Хиндемит заменяет мажоро-минорную систему «диатонизированным хроматизмом», выдвигая в качестве основы новых ладов и гармонических построений двенадцатизвучную хроматическую шкалу, которая, однако, в отличие от шенберговских «рядов», по мысли Хиндемита, должна сохранять все свойства диатонического звукоряда с тяготением ступеней к тонике.

Опираясь на шкалу обертонов и акустическую степень родства, объединяющего звуки хроматического ряда с основным «фундаментальным» звуком, он выводит путем математических вычислений следующую «серию»:



Эта «серия» отнюдь не претендует на роль композиционного «скелета», как это имеет место в додекафонии, но лишь указывает на родственные отношения тонов к основному звуку. В этой серии звуки расположены в порядке удаления и ослабления «родственных связей» — чем правей от основного звука расположена нота, тем эта связь слабее.

Рассматривая «серию», можно обнаружить, что связи эти примерно соответствуют представлениям классической гармонии о степени консонантности интервалов. Так, первый интервал между звуками до и соль — чистая квинта, затем следует интервал чистой квинты (до—фа), затем большой сексты (до—ля), большой терции (до—ми), малой терции (до—ми-бемоль), малой сексты (до—ля-бемоль), большой секунды (до—ре), малой секунды (до—ре-бемоль), большой септимы (до—си) и, наконец, увеличенной квинты—тритона (до—фа-диез), интервала,



Пауль Хиндемит

которому Хиндемит в своей хроматической диатонике предназначает функцию доминанты.

Исходя из того же акустического принципа, Хиндемит разработал и соответствующую гармоническую шкалу, позволяющую ему определять тональную основу любого, даже самого сложного и чуждого традиционной гармонии звуко сочетания. Все это представляет новую гармоническую концепцию, которая, согласно его мысли, гораздо ближе современной технике композиции, чем классическая гармония, и дает возможность анализировать и приводить в норму любое музыкальное формообразование, объяснять любой аккорд, построенный по терциям, квартам, квинтам и т. д., показывать тяготения одного звукового комплекса к другому. Причем все это — не только в тональной музыке, но и атональной, вплоть до додекафонии.

Композиционные принципы Хиндемита безусловно опровергают явления атонализма и политонализма; однако в этой концепции понятия лада, гармонических функций и тональности получают весьма расширенное толкование.

Всем своим последующим творчеством и педагогической деятельностью Хиндемит пытается пропагандировать новую технику композиции. Наиболее законченное выражение этого учения он дал в своем цикле фуг и интерлюдий для фортепиано, написанном в 1944 году в США. Он назвал этот цикл «Ludus Tonalis» («Игра тональностей»).

Как об этом говорит само название цикла, произведение должно служить утверждению принципа тональной музыки. Подобно «Хорошо темперированному клауесину» Баха, двенадцать трехголосных фуг «Ludus Tonalis» охватывает все двенадцать тонов хроматического звукоряда. Но в то время как у Баха прелюдии и фуги расположены в хроматическом порядке, у Хиндемита порядок расположения фуг определяет та самая «серия», построенная на основе родственных отношений тонов, начиная от звука до, о которой шла речь выше. Цикл предваряет и завершает прелюдия и постлюдия, между всеми фугами имеются короткие интерлюдии, служащие модуляционными связками. Таким образом, весь цикл представляет собой замкнутое целое, и это подчеркивается еще и тем обстоятельством, что постлюдия, возвращаю-



шая цикл в тональность до, представляет собой ракоходную инверсию прелюдии. Утверждая принцип тональности, Хиндемит, однако, насыщает свои фуги обильными хроматизмами и тональными отклонениями, тщательно избегая терций в заключающих кадансах; тем самым как бы снимается понятие мажора и минора.

«Ludus Tonalis» — один из любопытнейших опусов Хиндемита, привлекающий внимание не только исследователей его творчества и теоретиков современной музыки, но и многих пианистов, охотно включающих отдельные фуги и интерлюдии в свой репертуар. Несмотря на дидактический характер замысла, некоторые пьесы цикла представляют известный художественный интерес. Слушатель напряженно следит за сложным сплетением голосов в фугах, перемежающихся небольшими интерлюдиями, написанными в свободной форме; порой эта форма обладает некоторыми жанровыми признаками. Такова, например, вальсовая интерлюдия, связывающая тональности си и до-диз:

Valse (♩. 60)

Interludium

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'p' (piano) and includes a trill (tr) in the right hand. The second system continues the piece. The third system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The key signature changes from C major to C minor between the second and third systems.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The third system features a prominent slur over the treble staff and a crescendo hairpin. The fourth system continues the melodic and harmonic development with various note values and articulations.

Сугубо конструктивистский подход обнаруживает форма Постлюдии, представляющей собой ракоходное изложение той структуры, которая открывала цикл Прелюдии, а также — средняя часть третьей фуги (фа), построенная на обращении вспять всех трех голосов:

This system shows a single system of musical notation with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values and rests.



Хиндемит — композитор исключительной продуктивности. Список его сочинений чрезвычайно велик. Он охватывает все жанры и формы музыкального искусства, включает всевозможные инструментальные комбинации. Качество этой массы произведений, естественно, очень неровное. Наряду с партитурами, обеспечившими Хиндемиту прочное место в ряду крупнейших композиторов XX века, им написано немало пьес — инструментальных и вокальных, — лишенных эмоциональной теплоты и поэтичности, художественное содержание которых принесено в жертву некоей конструктивной идее. Этот упрек относится прежде всего к раннему периоду освоения стилистических и технологических принципов искусства барокко.

Особое место в творчестве молодого Хиндемита занимает камерная инструментальная музыка, а также многочисленные пьесы для домашнего музицирования. Он создает музыку для разнообразных комбинаций ин-

струментов — сонаты для скрипки, для альта, для виолончели с фортепиано, сонаты для всех духовых инструментов, трио, квартеты, квинтеты, концерты.

С 1927 года Хиндемит занимает пост профессора теории музыки и композиции в берлинской Высшей музыкальной школе. Одновременно он ведет активную работу в Народной консерватории. Там он стремится применять на практике идею *Gebrauchsmusik*, заботится о распространении музыкальных знаний в широких кругах трудящихся. Композитор всячески поощряет своих учеников изучать игру на разных инструментах, участвовать в камерных ансамблях, исполнять сочиненные ими самими пьесы. Он внушает им желание не только слушать музыку, но и самим участвовать в ее создании и исполнении.

Для осуществления своей идеи Хиндемит сочиняет разнообразные пьесы, опубликованные в ряде сборников под общим заголовком «*Sing und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde*» («Вокальная и инструментальная музыка для любителей и друзей музыки»). Здесь — несложные по технике исполнения вокальные пьесы на слова Лютера в сопровождении струнного квартета, разнообразные инструментальные ансамбли, каноны, инструктивные фортепианные пьески, полифонические хоровые песни для вокальных кружков. При достаточной простоте изложения композитор остается верен принципу конструктивного единства формы, основанной на линейном контрапунктическом развитии. Так же как и в других своих опусах, предназначенных для профессионального исполнения, Хиндемит стремится избавить эти сочинения от любых немусикальных ассоциаций, от всяких признаков эмоциональности. Исполнители, согласно его замыслу, должны получать художественное удовлетворение от самого процесса совместного музицирования.

К предисловию к первому сборнику вокальных и инструментальных пьес, выпущенному в 1928 году под названием «*Frau Musica*» («Госпожа Музыка»), Хиндемит заявляет:

«Эта музыка написана не для концертного зала и не для профессионалов-музыкантов. Она предназначена для людей, которые поют или музицируют ради собственного удовольствия, участвуют в маленьких музы-

кальных кружках. Для них этот материал может оказаться полезным и интересным...»

Параллельно с работой музыкально-просветительского характера Хиндемит занят созданием нового оперного репертуара. В 1920 году он выступает с гиньольной мелодрамой в одном действии «Убийца, надежда женщин» на нелепый экспрессионистский сюжет Оскара Кокошки, затем следуют две одноактные оперы: «Нуш-Нуши», сюжет которой заимствован из старинной бирманской пьесы для театра марионеток, и «Святая Сусанна» — о греховной любви некой монахини к изображению Христа на кресте. В этих спектаклях Хиндемит пытается идти в ногу с модными в те годы течениями экспрессионизма и театральной эксцентрики, переключившись с эскападами парижской «Шестерки» и Эрика Сати («Бык на крыше», «Парад» и др.).

Ту же линию поверхностной эксцентриады продолжает музыкальный скетч «Туда и обратно» (1927), построенный на забавном «кривозеркальном» приеме: после «трагической» развязки адюльтерной драмы, после того как ревнивый муж выстрелом из револьвера убивает неверную жену, труп которой выносят санитары, а убийца, мучимый угрызениями совести, выбрасывается из окна, действие поворачивает в обратном направлении. Муж влезает в окно, санитары вносят носилки с трупом жены, жена воскресает, муж засовывает револьвер в карман, вновь возникает бурный диалог, постепенно муж успокаивается, к нему приходит хорошее настроение, наконец, он удаляется. Глухая тетка, которая все время не переставала невозмутимо вязать, завершает спектакль громким чиханием. Только в начале пьесы она произносила «ап-чи!», а в конце — «чхи-ап!».

Музыка скетча написана не без оглядки на джазовые ритмы и интонации, она полна остроумных интонационных находок и пикантных подробностей, особенно заметных после того, как действие поворачивает обратно и весь материал излагается фраза за фразой «ракоходным» путем. Оркестровое сопровождение ограничено партиями фортепиано в четыре руки, одной флейты, одного кларнета, одного саксофона, одного фагота, одной трубы и одного тромбона.

8 июня 1929 года на одной из берлинских сцен с

«успехом скандала» прошла премьера оперы Хиндемита «Новости дня». Эта «веселая опера», как значится на обложке клавира, написана на довольно рискованный фарсовый сюжет (либретто Марселуса Шиффера). После случайной ссоры по пустяковому поводу молодая пара, только что вернувшаяся из свадебного путешествия, решает развестись. Однако для оформления развода необходим «законный повод»: уличение одного из супругов в измене. При помощи вездесущих репортеров и агентов из некоего коммерческого бюро «Универсум» создается щекотливая ситуация, при которой молодая женщина оказывается в одной ванне с агентом бюро «Универсум».

Появляются свидетели, репортеры, фотографы. На завтра об этой скандальной истории узнает из газет весь город. «Повод» для развода создан. Тем временем муж, угодивший в тюрьму из-за учиненной в музее драки, во время которой он разбил древнюю статую Венеры, передумал разводиться. Он вновь влюблен в свою Лауру... Заключительный хор, в котором участвуют все действующие лица, раскрывает сущность происходящего: все это лишь сенсационные «новости дня», хлесткий материал для газетных репортеров, обычные факты повседневного великосветского быта.

Задуманная как злая сатира на нравы буржуазного общества, с его фальшивой моралью и продажной бульварной печатью, опера содержит несколько остро гротесковых сцен, написанных остроумно и изобретательно. Автор зло издевается над своими «героями», раскрывая в музыке, насыщенной джазированными ритмами, ничтожность их существования. Забавна сцена в конторе «Универсум», где действие разворачивается на фоне стрекота пишущих машинок. Хор машинисток и клерков поет нечто вроде мадригала на тексты деловых писем. Центральное место в опере занимает фарсовая сцена— написанное в пародийном плане ариозо героини, исполняемое в ванне среди облаков мыльной пены, и ее дуэт с агентом фирмы «Универсум».

Отдавая должное мастерству композитора, его театральному чутью и выдумке, все же следует признать, что этот пустяковый анекдотический сюжет никак «не тянет» на двухактную оперу. Появление подобной партитуры в портфеле Хиндемита можно скорей всего объ-

яснить данью времени, стремлением проявить дух протеста против благопристойного, прилизанного буржуазного искусства.

В своей работе «Хиндемит и Казелла» Б. Асафьев справедливо характеризует творческое направление Хиндемита 20-х годов: «...Это музыка целиком урбанистическая, выросшая среди гама современного города, пользующаяся плакатом и гротескно выражающаяся»<sup>1</sup>.

Совсем в ином плане написана опера Хиндемита «Кардилак» (1926). Либретто оперы (Ф. Лион) навеяно сюжетом новеллы Э. Т. Гофмана «Мадемуазель де Скюдери». Действие происходит в XVII столетии в Париже. Известный ювелир Кардилак одержим страстью к произведениям своего ремесла. Он совершает преступление за преступлением для того, чтобы возвращать себе драгоценности, созданные его руками и проданные будущим жертвам. Экспрессионистское либретто, насыщенное всяческими ужасами и сложными психологическими переживаниями, воплощено в музыке нарочито аэмоциональной, освобожденной от выразительных элементов романтического оперного искусства XIX века. Хиндемит взял за образец старинные вокально-инструментальные формы барокко, подчинив звучание оперы суровым, безжалостным по отношению к сценическим образам и слушателям контрапунктическим нормам. Композитор как бы нарочно избегает всего, что могло бы приблизить музыку к действию, помочь постижению психологических состояний героев. Лучшие страницы оперы — хоровые сцены, написанные в генделевском духе.

С годами приверженность композитора к «организованному хаосу» диссонирующих звучаний уступает место более спокойному и трезвому отношению к проблемам современной полифонии, для которой не всегда обязательны непримиримые диссонантные столкновения. Его стиль смягчается, исчезает сухость, приходит эмоциональная выразительность, лиризм. В зрелые годы Хиндемит хорошо понимает, что быть современным в музыке вовсе не означает быть в оппозиции к основ-

---

<sup>1</sup> Игорь Глебов (Б. Асафьев). Хиндемит и Казелла. «Современная музыка». 1925, № 11.

ным законам эстетики: «Нет ничего более нудного и бесплодного, чем самая отжившая из всех маней — мания повального стремления быть модернистом. Сохраняя полное уважение к тому, что может принести технические новшества, мы тем не менее должны свести до минимума слово новое в термине новое искусство и всячески подчеркивать слово искусство».

В 1934 году Хиндемит создает оперу «Художник Матис», знаменующую новые черты в творчестве композитора — обращение к большой философско-социальной теме, отказ от поверхностного трюкачества, поиски драматической выразительности музыкального языка. Музыка оперы «Художник Матис» легла в основу трехчастной симфонии-сюиты того же названия, прозвучавшей на три года раньше оперы (первая постановка оперы «Художник Матис» состоялась в 1937 году в Цюрихе).

Написанная на собственное либретто опера «Художник Матис» рассказывает историю жизни великого немецкого художника Матиса Грюнвальда (1470—1531). Философская идея оперы заключается в противопоставлении художника-творца народу. Композитор пытается дать ответ на вопрос о роли искусства в религиозной, политической и общественной жизни нации.

В опере отражены некоторые эпизоды Крестьянской войны в Германии (1525), эпохи борьбы против свирепой реакции, возглавлявшейся феодалами и церковниками. Отдельные сцены оперы прямо перекликаются с событиями, происходившими в гитлеровской Германии (например, эпизод сожжения крамольных книг), с кровавыми делами фашистских варваров, грубо попиравших принципы свободы и демократии.

В либретто оперы проявились антифашистские убеждения Хиндемита, в ней отражен дух протеста против грубого варварского насилия нацистских бандитов над человеком, творчеством, культурой.

Однако в своей опере композитор не смог подняться до художественного обобщения событий Крестьянской войны, создать подлинно народную трагедию. Хиндемит выдвигает в качестве главной проблему взаимоотношения художника и народа, перенося центр тяжести замысла в области отвлеченных философских рассуждений. Художник Матис не находит себе места в рядах борющегося народа. Он остается одиноким, чуждым народу,

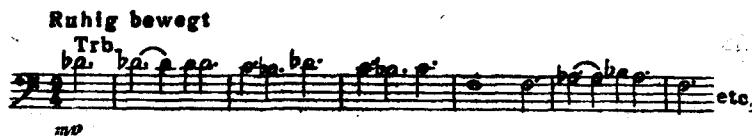


ищущим спасения в религиозной покорности и творческом экстазе.

В музыке оперы нашло яркое выражение стремление композитора подчинить все элементы композиции, в том числе и музыкальную драматургию, единому полифоническому принципу. Развитие музыкальной материи, порой основанной на темах старых немецких народных песен и лютеранских хоралов, исходит из композиционных, гармонических и контрапунктических принципов, разработанных композитором. Вместе с тем в опере есть страницы подлинно вдохновенной, глубоко драматичной и эмоционально-насыщенной музыки.

Симфония «Художник Матис» — одно из наиболее известных произведений Хиндемита. Каждая из ее трех частей по замыслу автора должна соответствовать трем знаменитым картинам Изенгеймского алтаря, созданным Матисом Грюнвальдом. Эти картины изображают «Концерт ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение святого Антония». Однако было бы ошибкой отнести Симфонию к разряду программной музыки, видеть в ней музыкальную иллюстрацию содержания полотен Грюнвальда. Ничего этого не найти в партитуре. Музыка лишь передает общее настроение картин и всем своим строем, вызванным к жизни элементами барочного стиля, воссоздает эпоху Средневековья. Композитор широко использует приемы фугато, оstinатного изложения, характерного для добаховской музыки, выдержанной диатоники в соединении с контрастирующей хроматикой. Аскетическая сдержанность чувств в ряде эпизодов сменяется иногда высоким драматическим накалом, стилизованные барочные приемы вступают в противоборство с богатой и вполне современной палитрой оркестра.

Первая часть симфонии — «Концерт ангелов» — начинается вступлением, построенным на мелодии старинной немецкой народной песни «Es sungen drei Engel», интонируемой тремя тромбонами в унисон:



Эта архаическая тема как бы вводит слушателя в атмосферу Германии XVII века, подготавливая начало собственно сонатного Allegro. Здесь перед слушателями проходят суровые и энергические образы, в сложной полифонической разработке которых скорей можно почувствовать отголоски драматических эпизодов Крестьянской войны, нежели благостное «пение ангелов». Вот две темы, лежащие в основе развития первой части симфонии:



Вторая часть — «Положение во гроб» — скорбная элегия, центральным образом которой является похоронная песнь, звучащая у струнных.



Наиболее динамичной, многоплановой в отношении тематизма, неожиданных ладотональных поворотов, ярких театрально-выразительных оркестровых приемов предстает завершающая часть — «Искушение святого Антония». Это своеобразное музыкальное воплощение знаменитой картины Матиса Грюнвальда, изображающей фантастический мир страшных чудищ, окруживших повергнутого на землю старца. Партитура Хиндемита — высокий образец эмоционально-выразительного виртуозного оркестрового письма. Уже в стремительной первоначальной теме ощущается бешеный напор злых сил:

Sehr lebhaft



Симфония завершается торжественной псалмодией, прославляющей святого старца, который устоял против всех дьявольских искушений:

Langsam



Симфония «Художник Матис» — одно из значительнейших сочинений Хиндемита, получившее широкое признание в мировой концертной практике. В симфонии, как в фокусе, отразились наиболее характерные черты творческого облика композитора, его художественного credo, его философии. В этом сочинении он предстает как художник, всеми корнями связанный с немецкой культурой, с немецкой песенностью эпохи Реформации. Язык симфонии, так же как и одноименной оперы, насыщен богатой полифонией, с преобладанием диатоники над хроматикой.

После прихода к власти гитлеровской банды Хиндемита еще некоторое время продолжал свою педагогическую деятельность в Высшей музыкальной школе в Берлине. Его произведения еще звучали в концертах и ставились на сценах немецких театров. Далекий от политики, он тем не менее чувствовал глубокое отвращение к варварским действиям нацистов, начавших планомерное наступление на культуру, проводивших террористические мероприятия против прогрессивных деятелей немецкого искусства и литературы, а также против всех лиц еврейского происхождения. Женатый на еврейке, Хиндемита не избежал общей участи. В ноябре 1934 года нацистская печать развернула бешеную кампанию против ряда видных немецких музыкантов еврейского происхождения. Робкие попытки Хиндемита вступить за некоторых из своих друзей привели к тому, что ему было предъявлено обвинение в «культурбольшевизме». Композитор был вынужден уйти из Высшей школы. Его

произведения были изъяты из всех программ и запрещены к печати. Не помогло и заступничество главного дирижера Берлинской филармонии Вильгельма Фуртвенглера и даже самого Рихарда Штрауса, обратившегося к Геббельсу с письмом, в котором он предупреждал о тяжелых последствиях, какие могут повлечь за собой draconовы меры, принимаемые против крупнейших музыкантов Германии. В результате своего вмешательства Фуртвенглер вынужден был подать в отставку, а Штраус на некоторое время впал в немилость у фашистских заправил.

Хиндемиту не оставалось ничего иного, как срочно покинуть пределы своей родины. Он поселяется в Турции, разрабатывает проект реформы музыкального образования в стране, ведет педагогическую работу в недавно созданной консерватории в Анкаре, совершая оттуда концертные поездки по Европе и Америке. С 1940 года он переезжает в США, где продолжает интенсивную творческую деятельность. В США им были написаны балет «Nobilissima Visione» (1940), четырехчастная Симфония (ми-бемоль, 1940), Виолончельный концерт (1940), «Четыре темперамента» (Меланхолик, Сангвиник, Флегматик и Холерик) для фортепиано и камерного оркестра (1944), представляющие собой тему с вариациями в духе программной романтической сюиты, Симфонические метаморфозы на тему Карла Марии Вебера (1944), трехчастный фортепианный концерт (1945), *Symphonia Serena* (1947).

Эстетические взгляды Хиндемита, так же как его мировоззрение художника и гражданина, всегда были подвержены противоречивым тенденциям. Среди этих тенденций наиболее заметным, особенно за последние годы, становится увлечение мистическими идеями католицизма, уводящее композитора все дальше и дальше от реальной действительности, от животрепещущих проблем современности. Композитор, который в дни своей молодости и в зрелые годы сознательно боролся за массовое музицирование, который видел в создании «музыки для потребления» (*Gebrauchsmusik*) панацею от многих бед современной музыкальной жизни, сегодня пытается найти опору в антисоциальных догмах католической церкви, в реакционных откровениях «философии потустороннего мира».

Созданная в 1952 году симфония «Гармония мира», а вслед за ней опера того же названия представляет собой интересный опыт музыкального воплощения эстетических и философских идей композитора. Согласно этим идеям, основные законы космической механики, определяющей движение всего звездного мира, и законы музыкального искусства, в частности обертоновых тяготений, — одни и те же. «...Даже в ничтожнейших музыкальных элементах мы ощущаем проявление тех же сил, которые приводят в движение самые отдаленные звездные туманности...» — пишет Хиндемит.

Идеи эти Хиндемит заимствовал у великого немецкого астронома Иоганна Кеплера (1571—1630), который в 1619 году в своей знаменитой книге «Гармония мира» впервые выдвинул закон, объединяющий в стройное целое теорию движения всех планет. Эта же книга содержит изложение мистической идеи Кеплера о музыкальной гармонии движения звездных тел, о «музыке космоса».

Естественно, что в поисках либретто для своей оперы, которая должна была воплотить эти идеи, Хиндемит обратился к биографии Кеплера — одного из самых выдающихся последователей великого Николая Коперника. Отстаивая и развивая научную теорию системы мироздания, Кеплер неизбежно должен был столкнуться с религиозными догмами и тем самым навлечь на себя гнев и преследования со стороны духовенства. Преследования католической церкви не смогли помешать великим научным открытиям Кеплера, но они заставляли ученого предпринимать попытки примирить свои теории с антинаучными догмами библейского учения. Отсюда и возникает его попытка создать учение о некой божественной «гармонии мира», о «космической музыке».

В либретто оперы, написанном самим композитором, Кеплер предстает как человек, пытавшийся бороться за свои идеи, но сломленный преследованиями, смирившийся и признавший несовершенство земной жизни. Либретто показывает Кеплера односторонне как безвольного мечтателя, грезящего об извечной «гармонии мира», видящего единственный выход из всех жизненных конфликтов только в смерти...

Осенью 1957 года опера Хиндемита «Гармония ми-

ра» была впервые поставлена в Мюнхене. Присутствовавший на премьере известный немецкий музыкальный критик Эбергард Реблинг писал об этом событии на страницах журнала «Советская музыка» (1958, № 3):

«Гармония мира» является своеобразно противоречивым соединением туманной метафизической философии и гуманистического музыкального творчества. Решительно отмежевываясь от Хиндемита-метафизика, мы не можем не признать ряда достоинств в творчестве Хиндемита-музыканта. Хиндемит стремится исторически верно изобразить на сцене некоторые эпизоды из жизни Кеплера. К сожалению, ему не удалось овладеть богатством материала... Развитие некоторых характеров остается неясным для зрителя. Больше того, без предварительного ознакомления с текстом действие оперы остается непонятным...»

Автор статьи все же считает, что музыка, несмотря на эти драматургические просчеты в некоторых эпизодах, «отличается яркой выразительностью и силой...» К числу таких эпизодов Реблинг относит любовный дуэт Кеплера и Сюзанны во втором акте, трогательную «Песнь утешения», которую Кеплер поет своей дочери, и ряд других мест. «...Эпизоды, в которых Хиндемит изображает гармонию мира, особенно красноречивы и опираются на глубокие переживания...» — пишет Реблинг. И далее: «...Композитору удалось добиться большой выразительности в ряде сцен: таков эпизод, изображающий «процесс ведьм», в котором появление Кеплера убедительно выражено посредством органного пункта; такова сцена отчаяния покинутой Сюзанны... Мастерски написана сцена курфюрстского собрания в Регенсбурге — в форме вариаций на старинную немецкую военную песню...»

По мнению Реблинга, опера не оставляет цельного впечатления. Написанная в обычной для Хиндемита линейной манере, музыка нередко вступает в противоречие с действием, отдельные сцены развиваются вяло и не оставляют глубокого впечатления.

Этого нельзя сказать про симфонию «Гармония мира», замысел которой, а также и музыкальный материал, тесно связаны с той же темой.

Написанная раньше оперы, трехчастная симфония оставляет сильное и цельное впечатление концентриро-

ванностью музыкальной мысли, рельефным и образным тематизмом, получающим богатое развитие, четкой формой. Для того, чтобы почувствовать всю значительность и выразительную силу этой музыки, вовсе нет необходимости быть знакомым с туманно-мистической программой, лежащей в ее основе. В данном случае композитор Хиндемит в полной мере берет верх над Хиндемитом-философом.

Свои взгляды на искусство музыки, на задачи современного художника, на его роль и значение в жизни народа Пауль Хиндемит высказал в серии лекций, прочитанных им в 1949/50 году в Гарвардском университете в Бостоне. Лекции эти, переработанные затем композитором, вышли в виде книги, названной им «A Composer's World», откуда мы уже приводили несколько интересных цитат.

В отличие от своей первой книги «Unterweisung im Tonsatz», в этом труде Хиндемит обращается не к профессиональной аудитории и не со специально технологическими проблемами композиции, но к широкому кругу любителей музыки и трактует здесь вопросы главным образом эстетического и этического порядка. Композитор дает своеобразный свод мыслей о существе музыкального искусства, о законах восприятия музыки, о путях развития современного творчества, о воспитании молодых композиторов, о проблемах исполнительства, домашнего музицирования и так далее.

Пауль Хиндемит в глазах подавляющего большинства западных теоретиков и историков новой музыки является одним из самых крупных представителей модернистского искусства, одним из «четырех столпов», на которых держится все здание «новой музыки». Эти «четыре столпа» обозначаются именами Арнольда Шенберга, Бела Бартока, Игоря Стравинского и Пауля Хиндемита. Имея в виду, что под «новой музыкой» здесь подразумевается музыка модернистская, далекая от жизненной правды и духовных запросов общества, мы должны решительно возразить против причисления к «столпам модернизма» замечательного художника-новатора Бела Бартока, искусство которого проникнуто высоким гуманистическим началом. Думается также, что и Хиндемита нельзя столь безоговорочно признавать одним из лидеров музыкального модернизма, хотя за ним и

числится немало формалистических грехов, особенно в первый период его творческой жизни.

Хиндемит — художник, прошедший, как мы знаем, очень сложный путь. Уязвимой является его своеобразная теоретическая концепция, хотя и утверждающая тональную музыку, но растягивающая это понятие до такой степени, что эта новая гармоническая и полифоническая система неизбежно вступает в непримиримое противоречие с теорией и практикой музыкального искусства великих классиков, с музыкальным мышлением современников.

Хиндемит — автор многих мастерских по техническому выполнению партитур, в которых, однако, точный конструктивистский расчет нередко преобладает над живой творческой мыслью.

И все же нельзя не считаться с тем, что в лице Хиндемита современное музыкальное искусство имеет большого и сильного художника, внесшего значительный вклад в развитие современной музыки. Обладая темпераментом борца, он немало сделал для разоблачения теоретических положений атонализма и додекафонии, для опровержения фальшивых принципов «математической музыки». Свой давний спор с Шенбергом он с большим блеском продолжил на страницах книги «A Composer's World» (мы уже приводили соответствующие выдержки в первой главе).

Книга представляет собой изложение взглядов композитора на многие проблемы музыкального искусства. По признанию автора, работая над книгой, он стремился «...создать некий путеводитель по маленькому миру, которым является творческая лаборатория композитора. Поэтому книга обращена к рядовому любителю музыки, хотя и профессионал сможет почерпнуть в ней некоторые стимулирующие мысли...»

В своей книге Хиндемит, как он пишет в предисловии, собирается затронуть самую суть проблемы творчества, раскрыть читателю те трудности, которые стоят перед современными композиторами, коснуться попутно эстетических, социальных и философских сторон вопроса.

«...Короче говоря, — пишет он, — это типический подход художника к пониманию мира. Он в корне противоположен научному подходу. Для человека науки наш



метод — или, в его глазах, отсутствие метода — представляется необоснованным и любительским. Конечно, подход художника к явлениям искусства неизбежно любительский...»

И действительно, труд Хиндемита, исходящего из религиозно-мистических предпосылок, заимствованных им у монахов раннего средневековья, нельзя назвать научным. В ряде глав своей книги Хиндемит развивает далекую от жизни концепцию о «божественном происхождении» музыки, о религиозном начале, составляющем философскую сущность творчества. Он подробно цитирует высказывания о музыке одного из столпов католицизма — св. Августина, ссылается на авторитет религиозного философа Боэция, жившего в V веке н. э., призывает современных композиторов руководствоваться эстетическими и этическими принципами, выдвинутыми этими отдаленными предками современных музыкальных схоластов.

Подобно тому как в творчестве Хиндемита причудливо сочетаются элементы конструктивизма и напряженно-взвинченного экспрессионизма, так и в его теоретических воззрениях уживаются здоровый практицизм человека, горячо любящего музыку, стремящегося приобщить к ней самые широкие круги слушателей, и мистико-религиозные, порой откровенно клерикальные установки, низводящие музыку до роли униженной «служанки церкви».

И все же в книге Хиндемита есть немало содержательных, плодотворных мыслей, свидетельствующих о его решительной оппозиции по отношению к фальшивым теориям музыкальных снобов, видящих цель творчества только в исканиях новых и новых форм.

Решительно выступая против умозрительной и бездушной формалистической музыки и ее творцов, Хиндемит пишет:

«...Этическая сила музыки ими полностью игнорируется; все обязательства композитора по отношению к обществу выродились в шарлатанскую игру, которая, быть может, дает достаточный стимул для чьего-то самообольщения, но оставляет окружающих на положении бедного дитяти, стоящего под окном, в котором светится рождественская елка. А если музыка, написанная на такой основе, и может что-либо сказать слушателям,

то это — грубый приказ: «Вы должны повиноваться мне, верить в мою конструкцию». И это в то время, когда мы все так нуждаемся в тепле и поддержке, в том, что Шиллер и Бетховен дали однажды человечеству: «Seid umschlungen, millionen!» — «Обнимитесь, миллионы!».

С интересом читаются главы книги, посвященные проблеме музыкального восприятия. Автор ищет ответа на сложные вопросы психологии восприятия музыки, понимания ее эстетической и этической сущности, ее способности воздействовать на слушателя, вызывать в нем ответные эмоции.

В главе «Интеллектуальное восприятие музыки» Хиндемит предлагает читателю сразу же принять положение о том, что музыка, если она не воспринимается мозгом человека, остается бессмысленным шумом. Причем недостаточно лишь услышать музыку: воспринимающий ум должен быть в известной мере активным для того, чтобы этот опыт превратился из простого акустического восприятия в восприятие подлинно музыкальное.

Настоящий художник не может не обращаться своим искусством к людям, пренебрегать их вниманием. Отсюда с особой остротой встает вопрос о том, а как воспринимает музыку внимательный слушатель, чего он ждет от музыки?

Проблеме восприятия музыки «слушающим слушателем» Хиндемит придает первостепенное значение. На странице 16 своей книги он пишет:

«...Слушая музыкальную структуру, разворачивающуюся перед его слухом, он создает в своем воображении параллельную структуру и одновременно с ней отраженный образ. Воспринимая компоненты музыки по мере их проникновения в сознание, слушатель пытается сопоставить их с теми образами, которые сложились перед его внутренним взором. Или же он просто угадывает предполагаемый курс развития музыкальной структуры и сопоставляет его с теми образами, которые сохранились в его памяти в результате прежнего знакомства с данной пьесой. В обоих случаях — чем ближе внешнее музыкальное впечатление совпадает с внутренним музыкальным ожиданием, тем большим будет эстетическое удовлетворение...»

Отсюда Хиндемит делает вывод о том, что каждый композитор обязан всегда считаться с «воспринимаю-

щей энергией» слушателя и избегать ослабления внимательности аудитории постоянным требованием напряженного следования за собой.

«...Строительный материал композитора не должен быть слишком далеким от определенных структурных, гармонико-тональных и мелодических прототипов с тем, чтобы слушатель мог активно участвовать в процессе музыкального действия... Мы знаем, однако, что чем больше исполнений необходимо для того, чтобы слушатель смог охватить сложное по языку произведение, тем меньше возможности ему предоставляется услышать это сочинение...»

Хиндемит проявляет большую заботу о слушателе, призывая композиторов в исканиях новизны не упускать из виду своего будущего судью. К сожалению, в своей творческой практике сам Хиндемит не раз нарушал это золотое правило. Но все же с ним нельзя не согласиться, когда он пишет:

«...Музыкальная структура, которая из-за своей крайней новизны не вызывает в сознании слушателя никаких воспоминаний о прежнем музыкальном опыте или непрерывно разочаровывает слушателя, восприятие которого направлено по пути определенной конструкции, обманывает его чувство формы, мешает его творческому соучастию. Слушатель не сможет в этом случае применить свое ощущение пропорций к разворачивающейся структуре, он потеряет свое место на звучащей территории, он не узнает значения отдельных элементов структуры по отношению к целому, он даже потеряет ощущение целостности всех этих элементов. Для него музыка останется чуждой, растворяющейся в хаосе, превратится в аморфное нагромождение звуков...»

Рассматривая проблему восприятия музыки в историческом плане, Хиндемит приходит к выводу, что на протяжении десятилетий и столетий способность слушателей к восприятию все более сложной музыки непрерывно возрастает. Слушатель привыкает к незнакомым ему прежде стилистическим элементам или техническим новинкам.

«...Но вне постоянно изменяющегося аспекта стилистических и технологических элементов этот «прогресс» оставляет незатронутым внутреннее существо музыки, ее значение и ее силу эмоционального воздействия на

слушателя, ее неувядаемые ценности. И хотя человек, воспринимающий музыку, может извлечь определенное преимущество из опыта, накопленного поколениями, ...музыка нашего времени все же не может не обращаться к иным областям нашей интеллектуальной и эмоциональной жизни, чем к тем же областям, к которым в прошлом обращалась музыка давних эпох. С этой точки зрения, современный симфонический концерт не является чем-то более передовым или лучшим, чем простая мелодия, которую создавал человек каменного века, играя на флейте, сделанной из кости...»

Специальную главу в своей книге Хиндемит посвящает изложению своей теории эмоционального, непосредственного восприятия музыки. Он говорит о трех участниках музыкального процесса — композиторе, исполнителе и слушателе, пытаясь на их опыте внимательно проследить и обобщить психологию восприятия музыки. Для ответа на вопрос — какую эмоциональную реакцию вызывает музыка — автор прежде всего обращается к композитору. Ибо перед ним эта проблема должна всегда стоять с особой остротой: композитор, как правило, должен решать ее с технических позиций. Согласно Хиндемиту, исполнитель и слушатель в своем опыте лишь повторяют эмоциональную реакцию композитора, но в менее концентрированной, «разбавленной» форме.

Хиндемит категорически опровергает точку зрения тех композиторов, которые настаивают на внеэмоциональном восприятии их музыки, которые считают, что слушатели должны лишь воспринимать и, по возможности, восхищаться внешней формой произведения.

«...Есть композиторы, — пишет Хиндемит, — которые, стремясь заменить чем-то рационалистическим моральную основу своего сочинения, развивают сверхтонченную технику, позволяющую им создавать образы, крайне далекие от какого-либо эмоционального опыта относительно нормального человека. Поступая так, эти композиторы защищают таинственное «искусство ради искусства», последователи которого являются эмоциональными импотентами, монстрами или снобами. Все эти композиторы забывают, что музыка, которой мы служим, несмотря на все ее тяготение к абстракции, является формой общения между композитором и слушателем».

Критические стрелы Хиндемита направлены в адрес всех тех авторов и теоретиков модернистской музыки, которые пытаются отстаивать абстрактное, рационалистическое творчество, которые отрицают этическую силу музыки и общественно-моральные функции искусства.

«...Для них музыка это прежде всего игра звуков. Хотя они тратят немало сил своего интеллекта и мастерства для того, чтобы создавать видимость значительности, их композиции как общественный фактор, не могут иметь большей ценности, чем игра в кегли или катанье на коньках. А интеллектуальная и философская значимость этого рода творчества может быть приравнена к действиям змеепоклонников и других подобных фетишистов. ...Для некоторых из них сочинение музыки есть не что иное, как проблема изобретения неких внемузыкальных правил для распределения звуков. В разработке этих систем их не останавливает отсутствие разумных физических или психологических предпосылок. Их не обескураживают также факты полной непрактичности этих произведений и равнодушия к ним аудитории...»

Здесь Хиндемит явно имеет в виду Шенберга с его умозрительной доктринерской системой двенадцатитоновой музыки.

Читая книгу Хиндемита, нельзя не оценить силы его аргументации, направленной на опровержение многих тяжелых заблуждений, свойственных крупнейшим представителям формалистических направлений в современной западной музыке. Мы встречаем здесь много страниц, посвященных этой задаче, отмеченных глубиной мысли и блеском изложения. Тем не менее читатель с удивлением замечает странные и неразрешимые противоречия, содержащиеся в этой интересной работе. Отстаивая высокое призвание композитора как носителя морального и духовного начала, Хиндемит вместе с тем полностью отрицает способность музыки выражать идеи и эмоции. Признавая за музыкой силу морального и эмоционального воздействия, говоря об эмоциональном восприятии музыки, он, однако, утверждает, что музыка не может выражать эмоции, не может нести в себе идейное начало. На всем протяжении книги он ни разу даже не упоминает об идейном содержании искусства музыки, об идейной направленности творчества композиторов прошлого и настоящего. Таким образом, он, по су-

ществу, смыкается с реакционными домыслами идеологов высмеиваемого им же «чистого искусства», отрицающих всякую связь между жизнью общества, борьбой классов, историческими событиями и музыкой.

Он проявляет пренебрежительное, ироническое отношение ко всякой программной музыке, относя ее к низким формам искусства.

Характерны рассуждения Хиндемита, касающиеся эмоционального восприятия музыки:

«...Наиболее широко распространенное объяснение эффекта, производимого музыкой на слушателя — «она выражает чувства». Чьи же чувства выражает музыка — композитора, исполнителя или слушателя? Или же музыка выражает общий характер чувств, специфику которых дано определить членам любой из этих групп?»

Вот как Хиндемит отвечает на поставленные им самим вопросы:

«...Музыка не может выразить чувств композитора. Допустим, композитор сочиняет чрезвычайно траурную пьесу, требующую трех месяцев работы. Что же, в течение этих трех месяцев он только и думает, что о похоронах? Или же он может в те часы, когда не сочиняет, положить, так сказать, свою печаль на лед и пребывать в веселье до того момента, пока не возобновит свой скорбный труд?.. Может быть, мы должны верить, что композитор нуждается в ощущении горя только при начале своей работы над сочинением с тем, чтобы пропитать свой опус печалью, несмотря на его собственные ощущения радости, веселья и любых других эмоций, которые он может переживать на протяжении всего времени создания сочинения. Это еще более смешное предположение, ибо нет причин, по которым из целой серии чувств именно первое (чувство печали) должно быть доминирующим... Если сам композитор считает, что он выражает в своей музыке собственные чувства, мы в праве обвинить его в недостаточной наблюдательности. Вот, что он в действительности делает: из опыта он знает, что существуют некоторые композиционные приемы, которым соответствует определенная реакция слушателей. Используя эти приемы часто и находя в практике подтверждение этим наблюдениям, композитор, предвидя реакцию слушателей, начинает верить в то, что он на-

ходится в соответствующем состоянии духа. Отсюда не далеко до убежденности, что он сам не только воспроизводит чувства других людей, но и переживает эти чувства всякий раз, когда ему представляется это необходимым, что эти чувства он выражает с каждым знаком, выходящим из-под его пера...»

С той же категоричностью Хиндемит отрицает возможность выражения в музыке чувств исполнителя, которые являются «лишь передаточными инстанциями между композитором и слушателем». Согласно теории Хиндемита, «идеальный исполнитель не будет никогда даже пытаться выражать свои собственные чувства, но — лишь чувства композитора или то, что он принимает за чувства композитора...»

По мысли Хиндемита, исполнитель, пытающийся добавить к авторскому замыслу какие-то свои эмоции, может только исказить и подделать подлинное содержание исполняемого произведения.

«...То, что исполнитель считает своими чувствами, в действительности есть лишь определяемое и подтверждаемое опытом соответствие между музыкой и ее эмоциональным воздействием на слушателя, отождествление себя с этими эффектами, вера, что исполнитель сам чувствует их».

Ошибочную, по утверждению Хиндемита, концепцию восприятия музыки завершает третье звено в цепи — слушатель, которого убеждают в том, что, слушая музыку, он якобы воспринимает чувства, вложенные в нее композитором и исполнителем. Вот как, по мнению Хиндемита, должен идти ход рассуждений слушателя: «1. Композитор выражает в музыке свои чувства (это представление, хотя и ошибочное, но понятное, поскольку слушатель не знает о том, как неверно сам композитор оценивает свое творчество). 2. Исполнитель выражает чувства композитора или свои собственные (что также неверно, как мы это видели). 3. Чувства композитора и исполнителя, выраженные в их музыкальной продукции, должны вызывать во мне такие же чувства. Поскольку это заключение слушателя опирается на фальшивую предпосылку, оно не может быть правильным. Мы должны констатировать, что индивидуальные или коллективные чувства слушателей не могут выражаться в музыке...»

Далее Хиндемит ставит вопрос, неизбежно вытекающий из всего вышесказанного: если музыка не выражает чувств, то как же она может эмоционально воздействовать на слушателей?

«...Нет никакого сомнения в том, что слушатели, исполнители и композиторы могут быть глубоко взволнованы, слушая, исполняя или сочиняя музыку. Стало быть, музыка должна затрагивать какие-то стороны эмоциональной жизни, которые приводят их в волнение. Но если бы эти моментальные реакции были бы чувствами, они бы не могли столь быстро сменяться, как это имеет место во время слушания музыки, они не могли бы начинаться и оканчиваться точно вместе с музыкальными стимулами, которые их вызывают. Если мы переживаем настоящее чувство горя, то есть чувство, вызванное не музыкой, тогда невозможно мгновенно заменить его в определенный момент и без всякой реальной причины чувством радости, бурного веселья... Настоящие чувства требуют известного промежутка времени, чтобы развиться, достичь кульминации и потом исчезнуть. Но реакция слушателя на музыку может меняться параллельно с каждым музыкальным эпизодом... от глубочайшей печали и до буйной радости, не причиняя никакого беспокойства слушающему, что было бы неизбежно при смене реальных эмоций... Реакция, которую вызывает в нас музыка, это не чувства, но образы воспоминания о чувствах...»

В этом — центр тяжести концепции Хиндемита о восприятии музыки. Он отождествляет с музыкальным восприятием сны и воспоминания. Это все, по его убеждению, явления одного порядка. Слушатель, реагирующий на музыку, должен обязательно обладать достаточной силой воображения.

«...Мы не можем с достаточной эмоциональной интенсивностью воспринимать музыку, если нам не снятся яркие сны, ибо музыкальные реакции вызывают в нас, подобно снам, фантазмагорические чувственные структуры, которые доходят до сознания с такой же силой, как реальные чувства. Больше того, мы не можем с достаточной эмоциональной силой воспринимать музыку, если в нашей памяти не живут воспоминания о действительно пережитых чувствах, которые ожи-



вают в нас под воздействием музыкальных впечатлений... Реакция на печальную музыку может появиться только при условии, что в нашей памяти хранится ощущение действительной печали, пережитой в прошлом и возникающей сейчас пред нами как бы во сне. «Музыкальное» веселье может возникнуть в нас, только если нам уже знакомо реальное чувство радости... Это только воспоминания о чувствах, рожденные под воздействием музыки...»

И далее:

«Если музыка неспособна извлекать воспоминания из нашего «умственного склада» — она останется для нас лишенной всякого значения и сможет лишь поверхностно щекотать слух...» И наконец: «Музыка выражает не чувства, но только образы чувств».

Такова в самых общих очертаниях теория восприятия, отстаиваемая Хиндемитом. Он не случайно уделяет так много внимания в своей книге этой проблеме, ибо, как мы уже это видели из материалов, опубликованных в первой главе, вопросы восприятия современной музыки, проблема роковой отчужденности композитора и слушателя принимает в последние годы на Западе первостепенное значение и не может не волновать всех серьезных художников.

Нельзя не усмотреть в этих рассуждениях Хиндемита немало верно подмеченных черточек, характеризующих специфику художественного мышления композитора, исполнителя и активного слушателя. Но тем более уязвима ложная концепция автора о якобы недоступности для музыки выражать идейное и эмоциональное содержание. Ибо что же иное, как не определенный художественный замысел (идея), руководит композитором, извлекающим из своего духовного мира те или иные «образы чувств»? Признавая этическую силу музыки, настаивая на том, что музыкальное произведение может вызывать в сознании слушателя воспоминания о действительно пережитом и эмоционально волновать его, Хиндемит тем не менее пытается отрицать эмоциональное содержание музыки. Таким образом, его учение перекликается с формалистическим учением Ганслика. В этих явных противоречиях проявляется шаткость идейно-эстетических позиций Хиндемита.

При всем том проблема взаимоотношений компози-

тора и слушателю) глубоко волнует Хиндемита, заставляет его много размышлять, искать выхода из создавшегося тупика. В последней главе своей книги он очень убедительно говорит о необходимости демократизации современного музыкального искусства, о том, что композитор должен всегда помнить о своем будущем слушателе. Хиндемит ратует за то, чтобы композиторы сочиняли музыку не для профессионалов музыкантов, но для самых широких слоев любителей музыки, для домашнего музицирования. Лейтмотивом его книги остается мысль о том, что музыка должна обладать этической силой, должна служить человечеству.

## ГЛАВА 4

# Игорь Стравинский

**В** етом 1961 года музыкальный мир был взбудоражен сообщением о теплой, сердечной встрече в Лос-Анжелосе группы советских музыкантов с Игорем Стравинским, который радостно принял дружеское приглашение Союза композиторов СССР посетить Советский Союз.

На протяжении многих десятилетий Стравинский жил и творил в отрыве от своей бывшей родины, оставаясь далеким ее общественной и духовной жизни. Оригинальный и яркий художник, занимающий выдающееся место в мировом искусстве XX века, он последовательно отстаивал принципы «чистого», независимого от треволнений жизни «аристократического искусства», существующего вне общественной атмосферы эпохи. Ка

залось, композитор с каждым годом все дальше и дальше уходит от великих гуманистических традиций русской культуры, что в памяти его сердца все глуше звучат мотивы родины.

Но вот наступил сентябрь 1962 года, и восьмидесятилетний И. Ф. Стравинский, покинувший в 1912 году царскую Россию, приезжает в Советский Союз. Ступая на родную землю, он не может скрыть глубокого волнения.

«Я счастлив вновь побывать здесь, увидеть родные места, — заявляет Стравинский встречающим его на аэродроме советским музыкальным деятелям. — Я счастлив, что на родине знают мою музыку».

После десятидневного пребывания в Москве Стравинский едет в город своей юности Ленинград, он посещает Ломоносов (Ораниенбаум), город, в котором родился. Концерты из произведений Стравинского и под его управлением в Москве и Ленинграде привлекают толпы слушателей, горячо приветствующих старого мастера «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», Капричио для фортепиано с оркестром вызывают энтузиазм слушателей.

Так проходит долгожданная встреча композитора с советской музыкальной общественностью, принесшая ему, по его собственному признанию, множество сильных и радостных впечатлений...

Поездка И. Ф. Стравинского в Советский Союз, его дружеские встречи и беседы с советскими композиторами, с музыкальными коллективами Москвы и Ленинграда, его многочисленные высказывания по этому поводу дали обильную пищу для всевозможных комментариев мировой печати, отмечающей новый важный этап в творческой биографии автора «Петрушки». «Примирение Стравинского с его бывшей родиной», — так оценивают поездку композитора в СССР многие зарубежные журналисты, — бросает новый свет на некоторые аспекты творческой личности художника, на его общественно-политические симпатии.

Советские исследователи творческого и жизненного пути Стравинского в этом свете должны по-новому подойти к этой очень сложной и увлекательной проблеме.



Слева направо — И. Ф. Стравинский, Н. А. Римский-Корсаков, Н. Н. Римская  
Корсакова, М. О. Штейнберг, Н. Н. Римская-Корсакова

История современного искусства знает немало больших художников, начинавших свой творческий путь в качестве ярых приверженцев самых радикальных модернистских течений, дерзко оспаривавших даже самые великие авторитеты. С годами, однако, эти бурные увлечения молодости постепенно ослабевают, на смену нигилистическим порывам бесшабашного ниспровергательства к художнику приходит сознание ответственности перед своим искусством, стремление к мудрой простоте, глубине мысли, совершенству формы. Новаторство внешнее уступает место новаторству подлинному, основанному на развитии опыта прошлого, новаторству, определяющему движение искусства на многие годы вперед.

Своеобразным исключением в ряду мировых деятелей литературы и искусства нашего века является Игорь Стравинский, композитор, чье творчество оказало большое влияние на развитие музыкального искусства Запада. Стравинский проделал на протяжении шестидесяти лет своей творческой деятельности путь, прямо противоположный тому, о котором мы говорили выше.

Ученик Римского-Корсакова, Стравинский начал свою композиторскую жизнь с яркого воплощения русского национального начала, русской сказочности, смелого художественного обобщения исконно русской песенно-плясовой стихии. Это, прежде всего, его три балета — «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913). Это скоморошная «Байка про лису, петуха да барана» (1917), это — сотканная из народных попевок оригинальнейшая обрядовая кантата «Свадебка» (1917—1923).

В этот период Стравинский претворяет по-своему все лучшие завоевания русской школы, и прежде всего — чудеса оркестра своего учителя — Римского-Корсакова. В Париже Стравинский с глубоким интересом вслушивается в звучание произведений мастеров французского импрессионистского искусства, несомненно оказавшего сильное влияние на русского композитора. Это влияние нетрудно обнаружить даже в ранней партитуре «Жар-птицы», не говоря уже о «Весне священной» — выразительном примере сочетания самобытного русского национального начала с новейшими завоеваниями французского импрессионизма. Испытав эти влияния, Стра-

винский вскоре сам начинает диктовать молодым французским композиторам свои вкусы, свою манеру обращения с музыкальным материалом. К началу 20-х годов Стравинский наряду с Равелем представляет собой наиболее сильную, наиболее яркую и влиятельную в творческом отношении фигуру музыкальной жизни Франции.

Дальнейшая эволюция приводит Стравинского к приятию неоклассической эстетики, которая знаменует уход от действительности в далекие сферы «абсолютного объективизма» музыкальной речи, к возрождению старинных музыкальных форм и методов развития музыкальной материи. Неоклассический период в творчестве композитора, проявляющийся по-разному на разных этапах, охватывает наибольший по протяженности срок — свыше тридцати лет (Симфония для духовых инструментов. 1920, посвященная памяти Дебюсси) — вплоть до 1952 года, когда семидесятилетний Стравинский удивил музыкальный мир неожиданным переходом на позиции додекафонии.

Чем дальше продолжает Стравинский свои поиски в области серийного «тотально организованного» письма, тем глубже проникает он в непроходимые джунгли конструктивизма, лишенного эмоционального содержания, реального ощущения того живого человеческого восприятия музыки, ради которого и творится музыка. В своем творчестве и в многочисленных литературных выступлениях Стравинский второй половины 50-х и начала 60-х годов отстаивает самые крайние позиции «авангардизма», следуя, по существу, за чужими техническими находками в сфере композиции, за модными формалистическими течениями, направляемыми из Кельна, Дармштадта, Парижа и Милана.

Большой самобытный художник, великолепный мастер, не устававший долгие годы поражать музыкальный мир оригинальнейшими творческими завоеваниями, занимавший на протяжении десятилетий господствующее положение в западной музыке, сегодня, влекомый какой-то непонятной в старом человеке жадной «удивлять своих ближних», отрекается от прошлого во имя сомнительных перспектив «авангарда разрушителей искусства». Ситуация тем более печальная для Стравинского, что не он является лидером этого направления. Как из-

вестно, во главе этого «авангарда» стоят предприимчивые молодые последователи Веберна, ежегодно выступающие с новыми затеями в области «организации звуковой материи». Угнаться за ними Стравинскому явно не под силу.

В силу вышесказанного перед пишущим о Стравинском встает очень трудная задача: определить то главное, что сделало Стравинского общепризнанным лидером музыкального искусства буржуазного Запада, найти верный тон в критике досадных заблуждений, приведших мастера к нынешней позиции последователя безответственных эпигонов Веберна. Для музыканта, восхищающегося великим талантом автора «Весны священной», нелегко объяснить себе новый этап творческой эволюции композитора. Нелегко объяснить, несмотря на обилие словесных деклараций и объяснений самого автора этих произведений.

Попытаемся проследить некоторые этапы жизненного и творческого пути этого мастера.

Игорь Федорович Стравинский родился 17 июня 1882 года в Ораниенбауме (ныне Ломоносов) вблизи Петербурга. Отец будущего композитора — выдающийся русский оперный певец Федор Стравинский, солист бывшего Мариинского оперного театра в Петербурге. В недавно вышедших книгах, написанных Стравинским совместно с Робертом Крафтом («Воспоминания и комментарии» и «Экспозиции и развития») <sup>1</sup>, содержится ряд очень откровенных высказываний Стравинского о его тяжелом и безрадостном детстве. Деспотический характер отца и холодность матери, по отношению к которой маленький Игорь «чувствовал только обязанности», нередко приводили его в отчаяние. Единственной привязанностью детства были брат Гурий и бонна-немка Берта. Первые уроки игры на рояле Стравинский получил у довольно известной в те времена в Петербурге пианистки Л. Кашперовой. «Единственной идиосинкразией Кашперовой как педагога, — пишет в своих воспоминаниях Стравинский, — было полное запрещение для меня пользоваться педалью; я должен был доби-

---

<sup>1</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft. Memories and Commentaries. New York, 1960.

Igor Stravinsky and Robert Craft. Expositions and Developments. New York, 1962.



ваться слитности звучания только пальцами, подобно органисту, — возможно знамение того, что я так и не стал «педальным композитором».

После окончания гимназии Стравинский по требованию семьи поступил на юридический факультет Петербургского университета. Одновременно с учением в гимназии и в университете имеют место ранние композиторские опыты Стравинского. Однако толчком к серьезным занятиям композицией стала его встреча с отцом своего товарища по университету Андрея Николаевича Римского-Корсакова — великим композитором и замечательным педагогом Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым.

В 1902 году Стравинский впервые показал некоторые свои сочинения Н. А. Римскому-Корсакову, согласившемуся руководить занятиями юноши по композиции. В книге «Воспоминания и комментарии» содержатся интересные страницы, которые посвящены этим занятиям.

В период занятий под руководством Н. А. Римского-Корсакова Стравинский написал симфонию *Es-dur* (вполне традиционная музыка), сюиту для голоса и оркестра «Фавн и пастушка», «Фантастическое скерцо» для оркестра, фантазию для оркестра «Фейерверк» (это произведение предназначалось в качестве свадебного подарка дочери Н. А. Римского-Корсакова, вышедшей замуж за композитора Максимилиана Штейнберга). Стравинский послал рукопись «Фейерверка» по почте на имя своего учителя. «Через несколько дней, — пишет Стравинский в своей «Автобиографии» (1935), — телеграмма известила меня о смерти Римского-Корсакова, вскоре вернулась и рукопись «Фейерверка»: «Не вручена по причине смерти адресата»...

Параллельно с работой над симфоническими сочинениями Стравинский создал несколько пьес для фортепиано и ряд песен на слова Бальмонта и Верлена.

В 1909 году состоялась знаменательная встреча Стравинского с Сергеем Дягилевым, неутомимым открывателем новых талантов в музыке, балетном искусстве, в живописи. В результате инициативы Дягилева, сразу поверившего в талант своего нового друга, родилась партитура балета «Жар-птица», который увидел свет на сцене Гранд-опера 25 июня 1910 года в Париже. Премьера балета

превратилась в первостепенное художественное событие. Это было начало головокружительной карьеры молодого музыканта, захватившего Париж ослепительной красочностью оркестрового наряда, оригинальной и изысканной красотой музыки.

Через год последовала еще более самобытная, по-народному сочная, исполненная огромной энергии музыка балета «Петрушка» (по сценарию, с декорациями и костюмами Александра Бенуа). Огромный успех, сопровождавший парижскую премьеру этого балета, окончательно закрепил международную славу молодого Стравинского. «Дягилевские сезоны» в Париже и Лондоне (куда русская балетная труппа выезжала на летние гастроли), привлекли широкое внимание к русскому искусству, и прежде всего к творчеству Игоря Стравинского, ставшего своего рода «законодателем» музыкальных вкусов для молодого поколения французских композиторов.

Интерес к Стравинскому еще более возрос после того, как дягилевская труппа показала в Театре Елисейских полей третий балет Стравинского — «Весна священная». Это событие, вошедшее в историю новой музыки как один из ее важнейших рубежей, произошло 29 мая 1913 года. Музыка балета, оживляющая варварские и фантастические образы древних русских языческих празднеств и обрядов, воплощает ярчайшее проявление новаторского духа в творчестве Стравинского. Необычайной изобретательностью письма и поразительными оркестровыми открытиями, о которых не мечтали даже Дебюсси и Равель, Стравинский завоевал себе положение наиболее решительного и смелого реформатора современной музыки. В партитуре «Весны священной» оказалось столь много новых, непривычных даже для изощренного слуха парижских меломанов, угловатых, «варварских» звучаний, что публика премьеры балета была потрясена и шокирована. Скандал, разыгравшийся в Театре Елисейских полей, по своим масштабам и интенсивности превзошел все известные в истории сценического искусства факты подобного рода. Вот выдержки из красочного рассказа, принадлежащего перу Жана Кокто:

«...Публика вела себя так, как и следовало ожидать. Она смеялась, выла, свистела, мяукала по-кошачьи...

Наконец, этот бунт превратился в побоище. Стоя в своей ложе, с диадемой набекрень, графиня Пурталес, красная от гнева, кричала, потрясая веером: «Это впервые за шестьдесят лет из меня осмелились сделать дуру!» Почтенная дама была вполне искренна: она сочла, что ее просто дурачат...»

Что же касается самого виновника скандала, он был вынужден с самого начала бежать из зала. В «Хронике моей жизни» Стравинский посвящает этому событию следующие строки:

«...Я покинул зал после первых же тактов оркестрового вступления. Я был взбешен. Выкрики, сначала единичные, вскоре превратились во всеобщий гомон, вызывавший протесты части публики. Начался ужаснейший шум и ералаш. В течение всего спектакля я оставался за кулисами вместе с Нижинским... Я должен был сдерживать его, чтобы он в своем крайнем возбуждении не выбежал на сцену и не начал бунта. Дягилев, желая прекратить дикий шум, дал распоряжение тушить и зажигать свет в зрительном зале. Это все, что я могу вспомнить об этом спектакле...»

«Весна священная», несмотря на скандал премьеры, очень быстро превратилась в один из самых привлекательных спектаклей для парижской, и не только парижской аудитории. Сегодня, пятьдесят лет спустя после первого показа балета, можно со всей объективностью говорить об историческом значении этой партитуры в развитии русской и мировой музыки. Сюита, сделанная Стравинским на основе музыки балета, является украшением репертуара лучших оркестров мира.

В период появления на парижской сцене балетов «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» Стравинский жил в России, проводя по нескольку месяцев в году в Париже. Война 1914—1918 годов застала его в Швейцарии, где он и оставался все военные годы.

Список его сочинений, созданных в «швейцарском уединении», весьма велик и жанрово разнообразен. Он включает завершенную в Швейцарии оперу «Соловей» (1909—1914, по сказке Андерсена), «Прибаутки» — четыре песни на народные тексты для голоса и трех кларнетов (1915), «Байка про лису, петуха да барана» («веселое представление с пением и музыкой», 1917), ряд

очаровательных детских песен на народные тексты, «Подблюдные песни» для женского хора с четырьмя валторнами (1917), «История солдата» для чтеца и инструментального ансамбля (1918). Почти во всех этих произведениях присутствуют дух русской народной песенности, выразительнейшие элементы русской крестьянской пляски, скоморошьего действия. Вместе с тем сочинения эти поражают оригинальностью композиторского почерка, новизной звучаний, неистощимой изобретательностью инструментальной фактуры.

Военные события, потрясавшие Европу, прошли мимо Стравинского; он ничем не отразил в музыке мысли и переживания миллионов своих соотечественников в России, своих друзей во Франции. В книге «Экспозиции и развития», вспоминая о своих работах швейцарского периода, Стравинский сообщает, что в первые дни войны 1914 года он сочинял «Прибаутки» и детские песни «Тилимбом», «Гуси-Лебеди», «Считалочку».

После Октябрьской социалистической революции в России Стравинский порывает связи с родиной и обосновывается во Франции. Так завершается важнейший период творческого развития Стравинского — период, который можно было бы охарактеризовать как «русский», всеми корнями связанный с родной почвой, с национальными художественными традициями. После русской комической одноактной оперы «Мавра» (1922) на сюжет пушкинской поэмы «Домик в Коломне» и «Свадебки» (1917—1923) Стравинский начинает упорные поиски иных источников вдохновения, приведших его к неоклассицизму, к попыткам возрождения старинных добаховских форм музыки. Переход Стравинского на позиции неоклассицизма не был, конечно, явлением, характерным только для него. В данном случае композитор лишь примкнул к движению, охватившему широкие круги деятелей буржуазного искусства в послевоенные годы.

Идейная основа течения неоклассицизма в европейском искусстве глубоко реакционна: уход от жгучих жизненных проблем в холодную абстракцию наиболее чуждых нашему времени стилистических формул, высокомерное отношение к современному слушателю, к его духовным запросам, застылая орнаментальность музыкальной речи вместо живой диалектики симфони-

ческого развития. Во Франции, и в частности в творчестве Стравинского, неоклассицизм тесно смыкается с идеологией неокатолицизма, который, по справедливому замечанию немецкого композитора-коммуниста Ганса Эйслера, представляет собой прежде всего «религиозный формализм», но не веру. «В неокатолицизме, — говорит Эйслер, — есть что-то светское, элегантно-ложносовременное, проявляющее подозрительное тяготение к банкам-дворцам на Уолл-стрит...»

Самой ранней попыткой обращения Стравинского к старинной музыке, как источнику нового стиля, был балет с пением «Пульчинелла» в манере итальянской *commedia dell'arte*, написанный по инициативе Дягилева и поставленный русской балетной труппой в Париже в 1919 году. «Пульчинелла», — пишет Стравинский, — была моя лебединая песнь швейцарских годов». Музыка балета, целиком построенная на тематическом материале итальянского композитора первой половины XVIII века Перголезе (1710—1736), являет собой образец высокого вкуса и оркестрового мастерства Стравинского.

В неоклассических произведениях Стравинского, написанных после 1923 года, все явственней определяется разрыв с русской традицией и обращение к национально-обезличенному «общеευропейскому» стилю, корни которого уходят в глубь веков. Одна за другой следуют партитуры опер, балетов, камерных, симфонических и инструментальных произведений, отмеченных печатью рассудочности, уводящих слушателей от современного содержания, от живой эмоциональности, к конструктивизму с мистической окраской.

Композитор ищет путей к обновлению музыкального языка в бескрайности средневековой музыкальной схоластики, в образах древней греческой литературы и мифологии.

В сфере инструментальной музыки неоклассические тенденции Стравинского проявляются в многообразном применении техники линейного контрапунктического письма. Характерным примером могут служить «Симфонии для духовых инструментов», посвященные памяти Дебюсси (1920). Термин «симфония» в данном случае подразумевает не симфоническую форму, выкристаллизовавшуюся в XVIII—XIX веках, но скорей

«sinfonia» добаховской эпохи — серия полифонических пьес концертно-виртуозного характера.

Интерес к сухому аэмоциональному звучанию ансамбля духовых без поддержки струнных находит свое дальнейшее выражение в Октете для духовых инструментов (1923) и в Концерте для фортепиано с оркестром духовых (1924). Эта склонность к небольшим духовым инструментальным ансамблям в известной мере объясняется интересом, проявленным Стравинским к новому в ту эпоху явлению джаза. Элементы джазового письма находят свое прямое выражение в музыкальной ткани «Rag time» для 11 инструментов, а также в ряде эпизодов «Истории солдата».

Не имея возможности останавливаться на характеристике всех произведений Стравинского неоклассического периода, напомним лишь о некоторых, занявших видное место в обширном списке его работ. Это оратория «Царь Эдип» (1927) по трагедии Софокла в свободной обработке Жана Кокто. Стремясь приблизить свою оперу к форме и духу католической оратории, Стравинский заказал перевод текста Кокто на язык «окаменевшей латыни», непонятный широкому слушателю. Произведение в целом — его драматургическое развитие и сценическое воплощение — предстает в аскетическом, лишенном важнейших элементов оперной театральности преломлении. В отдельных эпизодах нарочитая бесстрастность и бескрасочность музыкального повествования прерывается драматически насыщенными сценами, в которых выражается душевное смятение героя, его борьба против неумолимого рока. Важную функцию в опере выполняет хор, комментирующий действие, высказывающий сочувствие и порицание. Хор служит главной опорой и величавым фоном, на котором проецируется трагедия Эдипа. Многие сцены «Эдипа» захватывают своей подлинной трагедийностью.

Среди лучших сочинений Стравинского конца 20-х годов необходимо назвать трехчастное «Каприччио» для фортепиано с оркестром (1929) — превосходный образец «концертного» стиля в современной музыке. По признанию самого автора, образцом для создания этого ярко своеобразного по почерку произведения послужила инструментальная музыка Карла Марии Вебера. Две крайние части — виртуозно-оживленного и даже ве-

сезонного характера (не частое настроение у Стравинского этого периода). Медленная средняя часть — глубокая и выразительная лирика. В «Каприччио» рядом с солирующим фортепиано «концертирует» также струнный квартет.

В 1930 году Стравинский создает трехчастную «Симфонию псалмов» («написанную во славу бога и посвященную Бостонскому оркестру в честь его пятидесятилетия») для хора и оркестра, лишенного скрипок и альтов. Музыкальный язык симфонии — сурово-аскетичный, стилизованный в духе фламандской полифонии XVII века. «Симфония псалмов» продолжает и углубляет неоклассическую тенденцию (вернее, необарокко) в творчестве автора «Весны священной». Правда, прибегая к использованию элементов архаических, отживших стилей, он умеет при этом создавать самобытные художественные образы, выражающие индивидуальные черты его творческого почерка.

В одном из своих высказываний 1934 года Стравинский заявлял: «Персефона» продолжает ту же линию, что и «Царь Эдип», «Симфония псалмов», «Каприччио», Скрипичный концерт и «Duo concertant». Короче говоря, — это направление, в котором отсутствует стремление к эффекту... Я — на абсолютно верном пути. Здесь нечего спорить или критиковать. Никто не может критиковать человека за то, что он существует. Нос не создается кем-нибудь. Нос есть нос. Таково и мое искусство» («Musical Times», Лондон, 1934).

«Персефона» (1933) — мелодрама на текст Андре Жиды для чтеца, танцовщицы, солиста-певца, хора и оркестра — была написана по заказу Иды Рубинштейн. Скрипичный концерт в трех частях (1931) посвящен скрипачу С. Душкину, так же как и «Duo concertant» для скрипки с фортепиано (1932). В 1936 году Стравинский завершил работу над музыкой балета «Игра в карты», написанного по заказу труппы Американского балета. К этому списку можно добавить бессюжетный балет «Аполлон Мусaget» (1928), в основе которого лежат танцевальные формулы XVIII столетия.

В 1939 году Стравинский покидает свою «вторую родину» — Францию и переселяется в США. Америка была хорошо знакома Стравинскому по его прежним концертным гастролям. Во время одной из таких поез-

док им был создан концерт для камерного оркестра «Dumbarton-oaks concerto» (1938), названный так в честь владельца имения «Думбартон-окс» — миллионера Роберта Блисса, у которого Стравинский гостил летом 1937 года. Сочинение это, написанное в стиле баховских Бранденбургских концертов, представляет превосходный образец высокого полифонического мастерства Стравинского, его изобретательной техники инструментатора.

В США Стравинский нашел широкое поле деятельности: он много сочиняет, выполняя всевозможные заказы учреждений и частных лиц. Он часто выступает в качестве дирижера и пианиста, читает лекции студентам Гарвардского университета (эти лекции легли в основу будущей книги «Музыкальная поэтика», 1946), дает многочисленные интервью. По заказу руководителя симфонического джаз-оркестра Поля Уайтмана Стравинский пишет «Скерцо à la Russe»; для известного джаз-оркестра Вуди Германа — сочиняет пьесу для кларнета с джаз-ансамблем под названием «Ebony-concerto». Желая отметить свое вступление в американское гражданство, он делает новую инструментовку национального гимна США. Однако первое и последнее исполнение гимна в его инструментовке едва не окончилось скандалом — публика была возмущена вольностями в гармонизации, допущенными Стравинским.

В ноябре 1940 года Стравинский дирижирует первым исполнением своей новой «Симфонии in C» в Чикаго. На партитуре ее значится надпись: «Симфония сочинена во славу бога и посвящена Чикагскому оркестру по случаю его пятидесятилетнего юбилея». В 1942 году появляются «Концертные танцы» в пяти частях, стилизованные в духе французской танцевальной музыки XVIII столетия; еще через год Стравинский создает симфоническую «Оду в трех частях», посвященную памяти Наталии Кусевицкой. Мелодии норвежских народных песен служат Стравинскому отправной точкой для еоздания «Четырех норвежских настроений» (1944), сочиненных, однако, по признанию автора, «без всякого поползновения на этнографическое правдоподобие». Использование норвежских народных песен «служит лишь основой ритмики и мелодики». Вскоре появляется на свет «Цирковая полька» для «Балета слонов», одной



из тем которой является гармонически искаженная тема знаменитого «Военного марша» Шуберта.

Наиболее значительным произведением Стравинского этого периода является «Симфония в трех частях», впервые прозвучавшая под управлением автора 24 января 1946 года в Нью-Йорке. Это, пожалуй, единственное сочинение композитора, в котором нашли отражение жизненные впечатления военных лет. Как бы нарушая собственную эстетическую доктрину, утверждающую творчество как абсолютно «чистую игру форм», Стравинский в своей симфонии создает остроконфликтные драматические образы и бурные кульминации, где выражено определенное идейно-эмоциональное содержание, близкое современности. Вот слова самого Стравинского, приподнимающие завесу над замыслом и содержанием «Симфонии в трех частях»:

«Процесс создания этой партитуры протекал в трудные времена жестоких и переменчивых событий, отчаяния и надежды, напряженности и, наконец, облегчения; все эти отголоски оставили следы в моей симфонии» (опубликовано в программе первого исполнения симфонии в Нью-Йорке).

В списке американских работ Стравинского следует еще упомянуть трехчастный «Концерт in D» для струнного оркестра, католическую «Мессу» (1947), балет «Орфей». Между 1947 и 1952 годами Стравинский предпринял редактирование и частичную переработку (главным образом в области инструментовки) ряда своих старых партитур — «Петрушки», «Аполлона Мусagetа», «Весны священной», «Царя Эдипа», «Симфонии псалмов», «Пульчинеллы», «Персефоны», «Поцелуя феи», «Капричино для фортепиано с оркестром» и др.

В сентябре 1951 года на сцене миланского театра La Scala состоялась премьера новой оперы Стравинского «The Rake's progress» («Похождения повесы»), либретто которой написали У. Оден и Ч. Калман. В основу замысла оперы была положена знаменитая серия сатирических гравюр того же названия, принадлежащих английскому художнику Уильяму Хогарту, изображающая с беспощадным реализмом сцены из жизни молодого лондонского повесы. Начинаясь идиллическим дуэтом героя оперы Тома со своей нежно любимой невестой по имени Трулав, спектакль раскрывает

перед зрителем-слушателем историю нравственного падения молодого человека, втянутого стараниями дьявола, которому он продал свою душу, в водоворот жизни лондонского «дна». Мы видим Тома, веселящегося в компании продажных женщин в публичном доме. Мы встречаемся с ним на ярмарке, где дьявол сводит Тома с бородатой женщиной из ярмарочного балагана. С каждой картиной Том опускается все ниже и ниже. Финальная сцена происходит в одной из палат Бедлама — лондонского дома для умалишенных. Здесь оканчивает свои дни несчастный Том. Тщетно пытается спасти своего бывшего жениха верная Трулав...

Избрав для будущей оперы этот глубоко пессимистический сюжет, Стравинский воплощает его в традиционных оперных формах, выработанных композиторами XVIII века: сочетание законченных ариозных номеров, ансамблей и хоров с развитыми речитативами, инструментальными интерлюдиями и ритурнелями. Общий стиль музыкального языка оперы обязан Скарлатти, Глюку, Россини и особенно Моцарту. Сам Стравинский в книге «Воспоминания и комментарии» прямо указывает на оперу Моцарта «Cosi fan tutti», как на главный источник вдохновения в период работы над «Похождениями повесы».

Используя устоявшиеся формы «номерной оперы», обращаясь к традиционным приемам строения арий, дуэтов, речитативов, хоров, оркестрового сопровождения, композитор тем не менее остается самим собой и в характере интонационно-ритмического склада мелодики, и в широком применении диссонантной гармонии, и в прихотливой раскраске партитуры своеобразными, неожиданными тембрами. Многие в этой музыке привлекает выразительностью образных характеристик, остроумием драматургического развития.

Опера «Похождения повесы» была в числе последних работ Стравинского, основанных на принципе тонального мышления. В 1952 году автор «Петрушки» и «Свадебки» сочиняет Кантату на четыре поэмы неизвестных английских поэтов XV и XVI веков для хора и оркестра, характернейшей чертой которой является необычайно сложная контрапунктическая ткань, почти полностью лишенная признаков тональности. В последовавшем затем Септете для фортепиано, струнных и



Игорь Стравинский

духовых инструментов (1953) третья часть «Жига» строится на основе двенадцатитонового ряда. Это еще не было последовательным применением додекафонного метода, но тем не менее появление двенадцатитонового ряда в партитуре Стравинского произвело в музыкальных кругах Запада впечатление разорвавшейся бомбы.

Стравинский, всегда стоявший на противоположном по отношению к Шенбергу стилистическом полюсе, композитор, выросший из школы Римского-Корсакова, столь многим обязанный русской народной музыке, внезапно на старости лет решил перейти в ряды атоналистов, последователей «усовершенствованной» додекафонии — серийной техники. Забыв о своем принципе — «никогда не следовать системе», семидесятилетний мастер садится за изучение правил серийного письма, принимая за образец законченно-формалистическую ветвь этой системы — веберновскую, подразумевающую «тотальную» форму организации звучащей материи.

Эволюция эстетических взглядов Стравинского — одна из характернейших черт его композиторского облика. Из высказываний Стравинского известно, что он сознательно стремится к тому, чтобы каждое его новое произведение было непохожим на все, что было им создано прежде. Он любит озадачивать публику неожиданными изменениями стиля, всякий раз новым подходом к решению любых творческих задач. Все уже давно привыкли «ожидать неожиданное» от Стравинского.

Но все же новая позиция композитора, особенно после появления партитуры «Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci pomini» («Священное песнопение в честь св. Марка»), написанной в 1956 году в ознаменование 800-летия со дня основания собора св. Марка в Венеции, привела западных музыкантов в замешательство. Одинаково поражены были и горячие поклонники его тональной музыки и додекафонисты, всегда видевшие в лице «тонального» Стравинского своего «врага № 1». В «Священном песнопении» принцип конструирования музыки на основе двенадцати неповторяющихся и тонально несвязанных между собой тонов хроматического ряда проводится в трех частях из пяти. Несмотря на специально церковное предназначение этой католической мессы, композитор счел возможным «припуг-

нуть» молящихся такими додекафонными сложностями, о которых не мечтал и сам Шенберг. Партитура «Священного песнопения», написанная для смешанного хора, солистов — тенора и баритона, оркестра (без скрипок, виолончелей, кларнетов и валторн) и органа, изобилует жесткими, нарочито несогласующимися звуко-сочетаниями, сплетениями абсолютно чуждых друг другу полифонических линий, построенных на основе нескольких двенадцатитоновых «серий». Ниже приводится пример серийного письма Стравинского из «Священного песнопения»:

The image shows a musical score for a tenor solo and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 92. The tenor part is marked 'solo' and the piano part is marked 'dolce' and 'staccato'. The lyrics are: 'Sur - go, A. qui lo.. et ve - ni ve - ni au - ster per bla'. The score is in 4/8 time and features a series of chords numbered 1 through 13, illustrating the dodecaphonic technique.

Первые три аккорда включают все двенадцать тонов ряда, который служит затем основой (в «ракоходном» движении) для построения партии тенора.

Тот же серийный принцип с большей или меньшей степенью последовательности применяется Стравинским в партитуре балета «Арон» (1957), в оратории «Threni» (1958), в «Movements» для фортепиано с оркестром (1959) и других сочинениях последних лет.

Последняя творческая метаморфоза Стравинского, приведшая его в лагерь додекафонии, несмотря на ка-

жущуюся неожиданность, может быть все же признана закономерной. Используя некоторые приемы Чайковского и Даргомыжского гротесковая музыка оперы «Мавра» соседствует со стилизацией очаровательных мелодий итальянца Перголезе в партитуре балета «Пульчинелла». После проникнутой духом русской крестьянской песенности «Свадебки» возникают вненациональные звуковые конструкции «Царя Эдипа». Суровая готика «Симфонии псалмов», стилистически связанная с полифонией добаховской эпохи, появляется почти одновременно с балетом «Поцелуй феи», тематический материал которого больше чем наполовину заимствован из вокальных и фортепианных пьес Чайковского. Характерные ритмы, интонации и инструментальные приемы джаза успешно идут в дело в «Ebony-concerto», так же как псевдоклассическая стилизация «под «Скарлатти и Моцарта» — в опере «Похождения повесы». Сопоставление такого рода можно было бы продолжить вплоть до самых последних сочинений Стравинского, стилизуемых «под додекафонию». Эта принципиальная «всеядность» и творческая приспособляемость композитора отнюдь не означают, однако, что при каждом новом стилистическом повороте или обращении к новым источникам для заимствования тематического материала менялся его художественный метод.

Пример творческой эволюции Стравинского — главного антипода Шенберга на протяжении десятилетий — очень убедительно свидетельствует о том, что в борьбе различных течений внутри модернистского искусства нет столь уж непримиримых противоречий. Расхождения в методах технического свойства отнюдь не мешают известному единству художественного мышления модернистов, выражающего крайний субъективизм творчества, якобы абсолютно «свободного от всех социальных пут». Эта пресловутая «свобода творчества», под эгидой которой процветают не только относительно умеренные течения неоклассицизма, экспрессионизма, додекафонии, но и самые «бунтарские», откровенно спекулятивные явления абстракционизма в изобразительном искусстве, алеаторики в музыке, в действительности заключается в том, что художники в капиталистическом мире добровольно освобождают себя от каких-либо моральных обязательств по отношению к обществу.

Не ощущая прямых связей с народом, эти художники смертельно одиноки в этом обществе. Именно социальное одиночество порождает глубокий пессимизм современного буржуазного искусства, заставляет многих, даже талантливых художников метаться от одной крайности к другой в тщетных поисках постоянно ускользающей «новизны».

В своей книге «Музыкальная поэтика» (1946) Стравинский, наряду с защитой абсолютно индивидуалистической позиции в искусстве, находит все же слова, отражающие тревогу по поводу развития современного музыкального творчества:

«...Современность дает нам картину музыкальной культуры, в которой постепенно утрачивается ощущение непрерывности и единства развития. Индивидуальный каприз и интеллектуальная анархия, стремящаяся охватить мир, в котором мы живем, изолирует художника от своих близких, обрекает его на положение монстра в глазах публики. Монстра оригинальности, изобретателя своего языка, своего словаря, технологии своего искусства. Использование каких-либо уже известных материалов и установившихся форм встречает принципиальное осуждение. Он вынужден говорить на своем языке, не имеющем связи с традицией, с миром, который должен его слушать... Добровольно или нет, но современный художник оказывается впутанным в эту адскую интригу. Существуют наивные люди, радующиеся такому положению вещей. Существуют преступники, которые воздают ему хвалу. Но только немногих пугает одиночество, принуждающее их уходить в глубь самих себя, в то время как все зовет их к участию в общественной жизни...» (стр. 111).

Исключительно важное признание!

На странице 72 той же книги Стравинский делает еще одно многозначительное признание, указывающее на то, что художник, пытающийся укрыться от действительности в «убежище из слоновой кости», все же сознает себя частицей общества, волнения которого не остаются для него полностью чуждыми. Он писал:

«...Мы живем в эпоху, когда условия существования людей подвергаются глубочайшим потрясениям. Современный человек уже близок к тому, чтобы потерять всякое представление о ценности и соотношении вещей.

Это неустойчивое представление о действительности — чрезвычайно многозначительно. Со всей неизбежностью оно приводит нас к нарушению основных законов равновесия человечества. В музыкальной сфере последствия этого нарушения равновесия таковы: с одной стороны, существует тенденция отвратить разум от того, что я называю высшей музыкальной математикой, и тем самым унизить музыку до прикладной роли, до ее вульгаризации... С другой стороны, поскольку разум сам по себе болен, музыка нашего времени, и особенно та, которая называет себя чистой, несет в себе признаки патологического порока и распространяет зародыши нового греха...»

В этих высказываниях Стравинского звучат достаточно определенные критические нотки, показывающие, что он, так же, как и многие его западные коллеги, создал кризисное состояние современного музыкального творчества в условиях удушающей атмосферы капиталистического предпринимательства. В минуты раздумья над судьбами искусства нашего времени он высказал несколько горестных мыслей о перспективах развития модернистского искусства, искусства «большого разума». К великому сожалению, эти раздумья не нашли реального отражения в творческой практике композитора (исключением может до известной степени служить «военная» Симфония в трех частях), не получили они развития и в его новых книгах, вышедших после 1958 года. Переход Стравинского на рельсы додекафонии, естественно, лишь углубил противоречия, раздражающие творческую личность этого крупного мастера, способствовал еще большему распространению в западной музыке тех «зародышей нового греха», о которых говорилось в книге «Музыкальная поэтика». Замкнувшись в узком кругу сомнительных додекафонных догм «защиты формы», взяв на вооружение технику серийного письма, Стравинский создает произведения, духовно и стилистически оторванные от жизни, произведения вне времени и пространства, не вызывающие отклика в сердцах людей. Впрочем, композитор и не ждет этого отклика.

Еще в своей первой книге «Хроника моей жизни» (1935) Стравинский признавался: «Слушатели не могут и не хотят следовать за мной, за эволюцией моей музы-



кальной мысли. То, что волнует меня и приносит мне радость, — оставляет их равнодушными. А то, что их интересует, — уже давно меня не привлекает...»

И далее:

«...Меня не заставят пожертвовать тем, что я люблю, и во что я верю, во имя удовлетворения требований людей, которые в своем ослеплении попросту приглашают меня повернуть вспять...»

Подобными сентенциями Стравинский тщетно пытается оправдать свое высокомерное отношение к слушателям, к тем, для кого призваны творить все подлинные художники.

В той же книге мы встречаем высказывания относительно природы музыкального искусства, которое, по Стравинскому, не может выражать ни идей, ни эмоций:

«Музыка по своей природе неспособна выражать что бы то ни было: чувства, положения, психологические состояния, явления природы. Выразительность никогда не была присуща музыке...»

Интересно, что в книге 1962 года, отвечая на вопрос Роберта Крафта: «Что вы подразумевали, говоря о неспособности музыки выражать что-либо?», Стравинский уточнил свой прежний тезис, заявив, что «музыка может выражать только самое себя».

Оставаясь верным этой философии, Стравинский не счел для себя зазорным еще дальше отойти в своем творчестве от интересов аудитории, еще плотнее замкнуться в скорлупе «искусства свободной спекуляции (умозрения)», о котором он постоянно говорит в своих книгах.

Попытаемся в немногих словах рассказать о новейших работах Стравинского, которые в отличие от его ранних произведений и произведений среднего периода пока еще почти не известны советскому слушателю.

Через год после «Священного песнопения в честь св. Марка» Стравинский выступил с партитурой нового балета «Агон», впервые показанного в декабре 1957 года в Нью-Йорке в постановке Жоржа Баланчина. В нашей литературе уже появился краткий аналитический разбор этого сочинения (см. статью Ю. Келдыша «Балет «Агон» и «новый этап» Стравинского» в журнале «Со-

ветская музыка», № 8 за 1960 год, стр. 166); поэтому я ограничусь лишь беглой характеристикой сочинения.

На партитуре балета мы находим надпись на трех языках: «балет для двенадцати танцоров». Тем самым автор как бы подчеркивает внутреннее единство хореографического замысла с взятым на себя обязательством в данном сочинении следовать магической для серийной системы цифре 12 в конструировании его формы и мелодико-гармонической схемы. Музыка создавалась Стравинским вне какой-либо сюжетной основы. Само название «Агон» — слово греческого происхождения, означает «состязание».

Композитор создал серию танцевальных номеров, по своей структуре и ритмическому рисунку напоминающих старинные формы танцев XVII века: сарабанда, гальярда, бранль и др. В партитуре предписано строгое распределение по группам двенадцати участников спектакля — четырех мужчин и восьми женщин, исходя из возможности деления числа 12 на ряд симметричных групп: три по четыре, четыре по три, шесть по две. «Работа» танцоров на сцене должна быть абсолютно абстрактной демонстрацией хореографического мастерства, вне какого-либо сюжета, проявления эмоциональных переживаний, отношений партнеров между собой<sup>1</sup>. Этому абстрактному хореографическому рисунку вполне соответствует и сама музыка — аэмоциональная, ритмически острая, порой содержащая намеки на старинные танцевальные формы, очень своеобразная по тембровой окраске.

В отношении интервального строения музыкальная ткань балета представляет известный компромисс. Серийный принцип выдержан здесь лишь частично. Встречается немало эпизодов тонально-определенного характера, содержащих мажорные трезвучия (см. «Гальярду», стр. 24 партитуры), построенных на терцовом движении голосов («Интерлюдия», стр. 46—49) и многие другие «непозволительные» с точки зрения правоверных додекафонистов, отступлений от «правил». В других случаях композитор создает внетональный оркестровый рисунок, построенный на типичных для серийной музыки изломах и скачках во всех голосах. Однако и здесь нет

<sup>1</sup> В октябре 1962 г. гостролировавшая в Советском Союзе труппа «New York City Ballet» показала этот спектакль.

Adagio  $\text{♩} = 112$

Violino Solo

411 412 *marc. espress. mf*

Violini

I II *marc. espress. mf*

Viola

*mp arco* *mp ma marc.* tutti *arco*

Violoncelli

*p*

Contrabassi

413 414 415

V-ni I V-ni II V-le V.c. C-b. *pizz.* *poco* *pizz. 3 arco poco sf mf*

V-ne solo

Vla solo

V-c.

C-b.

4/6

3

6

417

marc.  
mf espress.

6

solo

p sub.

mf

еще строгой последовательности в проведении принципа двенадцатитонового ряда.

Серийное построение обнаруживается в тематизме нескольких танцев («Бранль из Пуату», заключительный номер «Четыре трио» и др.). Вот «серийная» тема последнего танца с применением «ракоходного» движения:

♩ = 120

В балете «Агон» Стравинский еще не расстается с привычной для него манерой оркестрового письма, подчиняя ей элементы додекафонной техники, а не наоборот. В последовавших за «Агоном» сочинениях принцип серийного распределения звуков на нотной бумаге начинает проявляться у Стравинского все сильнее.

Показателем этого служит партитура оратории «Threni» (1958) на латинский текст lamentаций пророка Иеремии. Уже самый выбор «сюжета» и словесного материала говорит о полнейшей отрешенности автора от всех треволнений современной жизни, о его подчерк-

нутой клерикальной ориентации. Суровым холодом веет от этой музыки, лишенной всякого поползновения на выразительность, не говоря уже о красоте.

Оратория состоит из трех «элегий», воспроизводящих скучнейшую псалмодию несчастного Иереми. Обращенные к богу, жалобы его навряд ли могут взволновать или тронуть современного человека. Перед каждым словом «элегий» хор произносит древнееврейские слова «алеф», «бет», «каф», «рес», «зайн» и т. п., очевидно автор придает этим выкрикам какой-то особый «сакральный» смысл. 35 минут длится эта музыка, многие эпизоды которой базируются на двенадцатитоновой «серии».

Основной «серией» первой «элегии» является следующий порядок расположения звуков:



Композитор находит многообразные формы использования этого ряда, внося всевозможные ритмические перемены, вычленяя группы нот, проводя канонообразное движение голосов. В отличие от основного принципа Шенберга базировать произведение на единственном «ряде» («серии»), так называемом «Grundgestalt» (основной образ), Стравинский вводит в музыкальное действие все новые «ряды», нередко звучащие одновременно, транспонированные на разных ступенях. В многоголосных хоровых эпизодах «Тигени» гетерофония вокальных линий, налагаемая на столь же спутанное развитее голосов оркестра, достигает такой непроходимой монотонии диссонансов, что слушатель перестает уже различать случайные островки относительного благозвучия. Естественно, что в этом «организованном хаосе» переплетающихся и не подчиненных гармонии «серий» тонет благочестивая молитва пророка Иереми. Знающие латынь могут, правда, следить за текстом по партитуре, что же касается слушателей, не вооруженных карманными партитурами и не знающих латыни, сло-

ва молитвы останутся для них книгой за семью печатями.

Приведем несколько характерных фрагментов из партитуры «Тиреги».

Соединение двух «серий»:

Tenore I  
 Vi de. Do mi ne, et con si de ra...

Tenore II  
 Vi de. vi de, Do mi ne et con si de ra...

Соединение трех «серий»:

Sopr  
 Re (e) ddes e is vi cem,

Alto  
 Red des e is

Soli Ten I  
 Re (e) ddes e is vi cem,

Basso I  
 Red des e is

Coro  
 Red des e is

8 9 10 11 12  
 Do mi ne jux ta o pe ra  
 vi cem Do mi ne jux ta jux ta o pe ra  
 Do mi ne jux ta o pe ra  
 vi cem Do mi ne jux ta o pe ra  
 vi cem Do mi ne jux ta o pe ra  
 vi cem Do mi ne jux ta o pe ra

ma nu um su a rum  
 ma nu um su a rum  
 ma nu um su a rum  
 ma nu um su a rum  
 ma nu um su a rum  
 ma nu um su a rum

Оратория «Threni» написана для пяти солистов, смешанного хора и симфонического оркестра парного со-

става, усиленного сарюзофоном, альтовым бюгельгорном, фортепиано и челестой. Стравинский здесь почти не прибегает к оркестровому tutti, его инструментовка очень прозрачна и экономна. Думается, что в этом сочинении он ближе всего подошел к специфической манере Веберна — разбрасывание тематического материала по разным регистрам и разным голосам оркестра при частом применении пауз, разрывающих звуковую ткань на отдельные, по-разному окрашенные фрагменты.

В книге «Memories and commentaries» (1960) Стравинский посвящает Веберну несколько очень любопытных страниц, развивающих его мысли о якобы основополагающем значении творческих поисков этого композитора для всей современной музыки.

«Веберн был слишком оригинальным — т. е. слишком самим собой. Конечно, весь мир должен был подражать ему: и, конечно, — безуспешно; и, конечно, за это будут упрекать Веберна. Но это неважно. Отчаянные попытки изобретать новое в музыке, ныне почти всегда связанные с его именем, не могут ни приуменьшить его силы, ни поколебать его совершенство. Он навсегда будет Пятидесятницей (Pentecost) для всех, кто верит в музыку...» (стр. 98).

В той же книге мы находим строки, отчасти разъясняющие метод, применяемый Стравинским в использовании серийной техники. Он рассказывает, как от сочинения к сочинению укреплялась его вера в универсальность додекафонной системы, как совершенствовалась его новая композиционная техника. Вот что Стравинский пишет о работе над «Movements» для фортепиано с оркестром (1959):

«В Movements for piano and orchestra» я открыл новые (для меня) серийные комбинации. В процессе работы я убедился также в том, что становлюсь не менее, но все более серийным композитором; глубоко ошибаются по-моему, те молодые коллеги, которые уже рассматривают слово «серийность» как недостойное. Они считают, что далеко ушли вперед и уже давно исчерпали все ее возможности. «Movements» является наиболее прогрессивной (the most advanced) музыкой с точки зрения конструкции из всего, что я сочинил...» (стр. 100).

Все элементы «Movements» подчинены единому «параметру серии», которую композитор использует во все-



возможных комбинациях и транспозициях, вычлняя из первоначального ряда группы звуков по шести, по три, по четыре, по два, соединяя эти группы в прямом и ракоходном движении. Как пишет сам автор, в ритмическом строении пьесы также нетрудно обнаружить «намекы на сериализм». Близость к методу Веберна обнаруживает и оркестровый язык «Movements», опирающийся на филигранную «точечную» технику тембровых пятен, перебрасываемых от инструмента к инструменту. Пред нами — бесстрастная холодная музыка, абсолютно чуждая стремления к эмоциональной выразительности и красоте. Пять коротких частей, о которых сам автор сообщает, что они «соотносятся между собой больше по темпам, чем по контрастам тембров, «настроений», «характеров»... «Возможно, самым главным принципом в развитии «Movements», — пишет он далее, — является, однако, атональная тенденция, несмотря на долгий органнй пункт (трель кларнета в конце третьей части) и выдержанные флажолеты струнных в четвертой части».

«Movements» были написаны для швейцарской пианистки Маргит Вебер. В отличие от эффектных, виртуозных Фортепианного концерта (1924) и Каприччио (1929), которые Стравинский предназначал прежде всего для себя как концертирующего композитора-пианиста, на долю Маргит Вебер досталась пьеса, полностью лишенная какого-либо эстрадного блеска и чисто пианистического интереса. Фортепиано трактуется композитором как один из равноправных участников ансамбля, занятого «разбрызгиванием» звуковых «капелек» по серийной схеме.

Нам не известны работы Стравинского последних лет — «Двойной канон памяти Рауля Дюфи» для струнного квартета (1959), «Da pacem Domine» и «Asumpta Maria» — инструментальная обработка шестиголосных песнопений Джезуальдо, три мадригала «Momentum pro Gesualdo di Venosa» (1960), «Проповедь, рассказ и молитва» (1960) и некоторые другие сочинения преимущественно религиозного содержания. Обращение Стравинского к полузабытым мадригалам итальянского композитора Карло Джезуальдо (1560—1615) — акт вполне закономерный в его постоянных поисках «нового в старом».

Последнее по времени написания произведение Стравинского, о котором он рассказывает в книге «Экспозиции и развития» (1962), телевизионное представление «Потоп и Ной» для чтеца, солистов, хора, танцовщиков, написанное по заказу американской телевизионной и радиокompании «Columbia Broadcasting System» и впервые передававшееся в эфир 14 июня 1962 года. В представлении, воспроизводящем известную библейскую легенду о всемирном потопе, действуют Ной, его жена, дети, животные, птицы, ангелы, наконец, господь бог и дьявол. Впрочем, бог и дьявол остаются невидимыми — слышны только их голоса: партию бога поют бас и баритон (в унисон), партию дьявола — тенор.

В рекламном проспекте, выпущенном фирмой «Вреск» (мыло для волос), закупившей премьеру телевизионного спектакля, сообщается:

«Стравинский, крупнейший композитор современности, избрал сюжет Потопа, потому что он ощущает драматическую параллель между первоначальным периодом цивилизации, которой грозило уничтожение потопом, и нашей цивилизацией века атома, которой грозит радиоактивное уничтожение».

В книге «Экспозиции и развития» Стравинский косвенно подтверждает эту концепцию. Он пишет: «Потоп» — это также и «Бомба» (стр. 144).

Работая над партитурой «Потопа», композитор, по его словам, хотел создать произведение простое по языку и доступное. «Я всячески стремился к тому, чтобы музыка «Потопа» была очень простой, ведь она пишется по заказу телевидения; в конце концов, я не имею права цинически отнестись к этому заданию» (стр. 144).

В одном из газетных интервью, предшествовавших премьере «Потопа», он даже высказал уверенность, что телеспектакль этот полюбит широкая публика так, как ей полюбилась симфоническая сказка Сергея Прокофьева «Петя и волк».

Однако действительность принесла горькое разочарование и многомиллионной аудитории телевизионного спектакля, и приготовившейся к юбилейным славословиям критике, и, надо думать, самому автору вместе с его ближайшими сотрудниками — балетмейстером

Жоржем Баланчиным и художником Рубеном Тер-Арутюняном.

В оценке спектакля мы можем руководствоваться только откликами американской прессы, единодушно и резко раскритиковавшей все его элементы — драматургию, постановку, хореографию, оформление. Музыка «Потопа», о которой мы можем судить по грамзаписи, представляет собой еще один шаг композитора по пути серийно-пуантилистской организации звуковой материи. В ней нет ни драматизма, ни ощущения жизненной правды, ни стихийной мощи, ни религиозного экстаза. Точно рассчитанная и, очевидно, не менее точно реализованная «монотония неожиданного» не затрагивает ум и чувства слушателя.

Последний этап творческой эволюции Стравинского, связанный с принятием додекафонной догмы, очевидно, был подготовлен какими-то внутренними побуждениями, основанными на логике его художественного мышления. Обращаясь к его прежним теоретическим высказываниям, мы видим, что уже в сороковых годах Стравинский все четче и определенной выдвигал тезис о математически-конструктивном характере творческого процесса. Как он писал в своей «Музыкальной поэтике», «... музыка оправдывает и проявляет себя только в свободной игре своих функций». Согласно Стравинскому, композитор — это конструктор, который подходит к своей задаче каждый раз с новой меркой, с новым расчетом.

«...У нас есть один долг в отношении музыки — это изобретать».

Он даже считал нужным когда-то поделиться этой мыслью со случайным собеседником во время переезда через французскую границу в годы первой мировой войны. Об этом композитор рассказывает в той же книге: «На вопрос пограничника о моей профессии я ответил ему совершенно естественно, что являюсь «изобретателем музыки». Проверив мои документы, жандарм спросил меня, почему же в паспорте моя профессия названа — композитор. Я ответил ему, что выражение «изобретатель музыки» мне представляется более точным определением моей профессии...» (стр. 81).

В июльском номере западногерманского журнала «Мелос» за 1957 год были опубликованы «35 ответов

Стравинского на 35 вопросов», привлечших особое внимание музыкального мира, ибо в этих высказываниях 75-летний мастер со спокойной объективностью излагает причины, побудившие его на склоне лет изменить своим прежним творческим принципам и перейти к использованию отвергавшейся им прежде двенадцатитоновой, «серийной» техники композиции.

Одна из причин — «невозможность» дальнейшего развития гармонии, якобы полностью исчерпавшей себя в творчестве композиторов прошлого.

«Гармония как наука об аккордах и соединении аккордов имела блестящую, но короткую историю. Эта история показывает, что аккорды постепенно утратили свою непосредственную функцию гармонического тяготения и начали вводить композиторов в соблазн самостоятельным блеском гармонических эффектов. Сегодня все гармонические открытия уже полностью исчерпаны. Гармония как средство музыкальной конструкции уже больше не располагает никакими ресурсами, которые не были бы уже использованы ранее. Ухо и разум современного человека требуют совершенно иного подхода к музыке. Одной из особенностей нашей эпохи является как раз то, что мы чувствуем себя более обязанными отдаленным временам, чем — непосредственно предшествующим. Поэтому-то интерес современных композиторов в основном привлекает музыка «догармонического периода». Строительные элементы музыки, которые сегодня следует разрабатывать, — это ритмика, ритмическая полифония и мелодическая или интервальная конструкция...»

Очевидно, эти соображения натолкнули мысль Стравинского на необходимость конструирования, «изобретения» музыки при помощи техники «серийного письма». На вопрос, как сказала «серийная техника» на его гармоническом мышлении, Стравинский отвечает:

«Я ишу различные приемы и затем делаю свой выбор. Этот выбор при сочинении с помощью серий так же возможен, как и при любой тональной форме контрапункта. Разумеется, я вслушиваюсь в гармонию и сочиняю тем же методом, как и прежде... Применение серийной техники заставляет меня быть более дисциплинированным. ...Правила и ограничения серийной композиции мало чем отличаются от строгости старых кон-

трапунктических школ. Они расширяют и обогащают гармонический кругозор...»

Связав себя суровыми правилами додекафонии, Стравинский, однако, утверждает, что «серийная техника» якобы не мешает ему оставаться тональным композитором. На вопрос: «Ощущаете ли вы интервалы ваших «серий» как тональные, имеют ли они тональные тяготения? — Стравинский отвечает:

«Интервалы в моих сериях основываются на тональном принципе. Я сочиняю вертикально; это по крайней мере в одном отношении означает, что я сочиняю тонально...»

Заявление это, очевидно, следует брать на веру: при самом скрупулезном анализе партитур «Священного песнопения» и «Трени» в номерах, написанных по серийному методу, невозможно обнаружить даже отдаленные признаки тональности.

Наконец, в тех же «Вопросах и ответах» 1957 года неумолимый «ниспровергатель авторитетов» Стравинский смиренно склоняет голову перед эстетикой ученика Шенберга Антона Веберна, развившего и углубившего принципы додекафонии:

«...Из музыки нашего века меня больше всего пленяет творчество двух периодов Веберна — поздние инструментальные пьесы и песни, созданные между опусом 12 и Трио... Этим я вовсе не хочу сказать, что поздние кантаты Веберна означают спад. Как раз напротив, но мир их эмоций мне чужд, я предпочитаю его инструментальные произведения... Тот, кто не разделяет моих ощущений по отношению к этой музыке, будет удивлен моей позицией. Поэтому я разъясняю: высшим судьей перед лицом музыки (подобно тому, как высший судья человека есть бог) для меня является Веберн. И я, не колеблясь, поручаю себя милостивому покровительству музы его еще не канонизированного, благочестивого искусства...»

Таковы в самых общих чертах новейшие этапы в творческой эволюции Стравинского бесспорно крупного художника и при всех своих тяжелых идеалистических заблуждениях оригинального музыканта-мыслителя. Стравинский внес весьма значительный вклад в развитие новой музыки Запада, а его работы первого, «русского», периода несомненно составляют непреходящую

славу и гордость русского искусства. Думается, что именно этот блестящий период в творческой жизни композитора дает основу всемирной известности Стравинского.

Можно проявлять ту или иную степень заинтересованности додекафонно-церковными опусами Стравинского, можно даже понять причины, побудившие этого большого мастера обратиться к мертвым схемам «серийного письма». Но невозможно полюбить эту музыку и тем менее принять закономерность художественного направления, выступающего против великих законов искусства музыки с его благородными, освященными веками целями — служить человечеству.

Игорь Стравинский останется в истории русской и мировой музыки как автор прежде всего тех сочинений, в которых живет дух человечности, в которых бьется сердце художника, всеми корнями связанного с национальной культурой, литературой, народной сказочностью великими традициями родного искусства.

Арнольд  
Шенберг

ГЛАВА 5

и его школа

**А**

мериканские любители литературных скандалов не без любопытства разворачивали январский номер журнала «Saturday Review of Literature» за 1949 год, где на видном месте красовалось открытое письмо Арнольда Шенберга, выразившее гневный протест против «незаконного использования изобретенного им метода композиции с двенадцатью тонами» в только что вышедшем романе Томаса Манна «Доктор Фаустус».

Герой романа — немецкий композитор Адриан Леверкюн, вымышленный персонаж, которому приписывается изобретение этой системы композиции. Как известно, в лице Леверкюна Томас Манн создал собирательный образ лидера музыкального модернизма, полу-

безумного, душевно опустошенного человека, задавшего целью зачеркнуть своей формалистической музыкальной системой великое гуманистическое наследие Бетховена и других гениев музыки. Разумеется, создавая своего героя, автор мог наделить его теми или иными чертами, напоминающими черты облика того или иного из своих современников. Адриан Леверкюн, подобно Шенбергу, тоже является «создателем» универсальной системы сочинения при помощи двенадцатитонового ряда, он тоже проповедует теорию о порочности консонансов и тонального принципа. Роман этот изобилует страницами, в которых содержатся детальные «аналитические разборы» вымышленных произведений Леверкюна, где ведутся горячие споры за и против атональной музыки.

Шенберг узнал себя в образе Леверкюна и преисполнился негодования, возмущившись тем фактом, что по роману изобретателем додекафонии является не Шенберг, но Леверкюн. Впрочем, предоставим слово самому обиженному композитору:

«...В своем романе «Доктор Фаустус» Томас Манн узурпировал мое авторское право. Он создал фикцию композитора, героя книги, и, с целью придать ему качества героя, необходимые, чтобы заинтересовать публику, сделал его создателем моей системы, ошибочно называемой им «двенадцатитоновой», в то время как я называю ее «методом сочинения с двенадцатью тонами». Он это сделал без моего разрешения и ведома. Другими словами, он «сделал заем в отсутствие хозяина». Предположение одного репортера, что он получил информацию через Бруно Вальтера или Стравинского, очевидно, ошибочно, ибо Вальтер не имеет представления о композиции, а Стравинский не интересуется моим методом.

Я еще не читал самой книги, хотя тем временем Манн прислал мне немецкий экземпляр с надписью: «To A. Schoenberg, dem Eigentlichen» — «А. Шенбергу, истинному». Поскольку я не нуждаюсь в подтверждении того, что являюсь «истинным», явствует, что он хотел этим сказать мне, что его Леверкюн является моим воплощением.

Леверкюн от начала и до конца представлен, как безумец. Мне семьдесят четыре года и я пока еще в здра-



вом уме и никогда не болел той болезнью, которая привела Леверкюна к безумию...»

Однако совсем не эти обстоятельства вызвали гнев престарелого композитора.

«...Когда г-жа Малер-Верфель узнала об этой узурпации моей собственности, она сказала Манну, что эта теория принадлежит мне, на что он ответил: «Разве кто-нибудь заметит это? Тогда, возможно, Шенберг рассердится!» Это доказывает, что он сознавал свою вину и знал, что его поступок является нарушением авторских прав...»

Именно это обстоятельство больше всего обеспокоило Шенберга: его возмутило то, что герой романа фигурирует в качестве создателя той системы композиции, которая призвана в больном воображении Леверкюна опрокинуть нормальное музыкальное мышление и разрушить обаяние настоящей музыки.

Послушаем дальше:

«...Г-жа Малер-Верфель употребила немало усилий для того, чтобы получить у Манна обещание снабдить каждый экземпляр книги «Доктор Фаустус» примечанием, удостоверяющим, что я являюсь автором метода композиции с двенадцатью тонами. Я был удовлетворен этим обещанием, ибо хотел быть благородным по отношению к человеку, награжденному Нобелевской премией (непереводимая игра слов — фамилия Noble по-английски означает «благородный». — Г. Ш.).

Но г-н Манн был не столь великодушен, как я, который предоставил ему хорошую возможность выйти из неловкого положения литературного пирата. Он дал примечание: несколько строк, которые запрятал в конец книги на таком месте, где его никто не прочтет. Кроме того, он допустил новое преступление в своем стремлении принизить меня: он называет меня «a (a!) contemporary composer and theoretician» («современным композитором и теоретиком») (артикл «a» придает пренебрежительный оттенок слову композитор. — Г. Ш.). Безусловно, через два-три десятилетия станет ясно, кто из нас был чьим современником...»

Мы не случайно начинаем главу, посвященную Шенбергу и его учению с этого, почти анекдотического факта из биографии композитора, ибо в этой истории, как в капле воды, отразились черты фанатизма и непреклон-

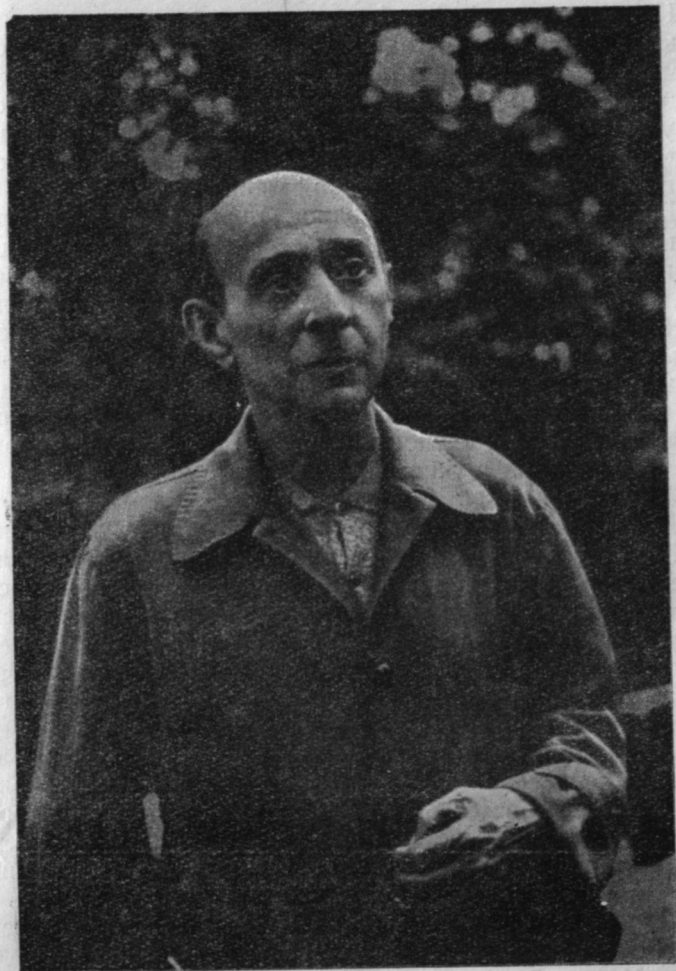
ной веры в свое призвание реформатора музыки, которые во многом, возможно, определяют исключительную роль Шенберга в развитии модернистской музыки.

В отличие от подавляющего большинства своих последователей и эпигонов он был до конца искренен в своей одержимости перестроить путем нового, изобретенного им *метода* все музыкальное мышление человечества, изгнав из европейской музыки сложившиеся в веках представления о ладотональной основе мелодики и гармонии, о формах и жанрах, об эстетических и этических нормах музыкального искусства. Он действительно верил в свою «систему» и, обладая редким педагогическим даром, умел внушать людям веру в непогрешимость своей концепции. Он смог создать вокруг себя атмосферу почти религиозного поклонения со стороны небольшого, но влиятельного круга музыкантов, готовых вести «крестовый поход» под знаменами додекафонии.

После смерти Шенберга в 1951 году искусственно возбуждаемый его «апостолами» интерес к додекафонному учению приобрел новый размах. Были созданы многочисленные композиторские группы по изучению «метода», в ряде стран организовывались специальные конференции и фестивали, наконец, была учреждена «медаль Шенберга», присуждаемая лицам, наиболее отличившимся на ниве додекафонии.

Шенберга никак не назовешь человеком легкомысленным или поверхностным, стремившимся лишь к славе и общественному признанию. Наоборот, большую часть своей жизни он шел вразрез с мнением музыкального мира, принося в жертву своему фанатизму реформатора непосредственный успех и материальное благополучие. Обладая огромным композиторским дарованием, обширными знаниями и отличной техникой, он мог бы создавать произведения, доступные пониманию широкого круга слушателей.

Шенберг был знатоком классической музыки. Его оркестровки ряда произведений Баха, Генделя и Бетховена можно считать классическими. В своей педагогической деятельности он неизменно придерживался принципа последовательного овладения техникой композиции классического и романтического стилей, требуя от своих учеников доскопального знания музыки прошлого.



Арнольд Шенберг

В своем трактате «Harmonielehre» («Учение о гармонии») он писал:

«...Очень печально, что формула «сегодня все дозволено» отвращает многих молодых людей от серьезного изучения и понимания классических произведений и от приобретения подлинной культуры...»

Не легко понять побуждения, заставившие этого серьезного музыканта заняться изобретением такой системы композиции, которая в принципе своем должна была служить опровержением всего, что составляет основу основ музыки Баха, Бетховена, Брамса, Малера и всех других великих композиторов, перед которыми Шенберг никогда не переставал преклоняться.

В поисках ответа на вопрос, почему Шенберг пришел к мысли о необходимости полной реорганизации музыкального искусства современности, правильной всего обратиться к его собственным высказываниям. В 1926 году в сборнике «25 лет новой музыки», изданном венским «Универсальным издательством», появилась большая статья Шенберга, подробно излагающая его новую позицию (как известно, он закончил разработку принципов додекафонии в 1922 году, и его первые пьесы, написанные по новой системе, относятся к 1923 году).

В этой статье, названной им «Убеждение или познание?», довольно подробно излагаются причины, вызвавшие необходимость, по его мнению, поисков новой системы организации звуковой материи. Он исходит прежде всего из того обстоятельства, что большинство композиторов начала XX века под воздействием музыки Вагнера, Штрауса, Малера, Рegerа и Дебюсси пришли к новой гармонической концепции, которую Шенберг называет «эмансипацией диссонанса». Тем самым, как он пишет, была создана «угроза центру тяжести тональности» («Des tonalen Schwerpunkts») и поставлены проблемы, которые не могут быть решены при помощи убеждения приверженцев тех или иных направлений, но лишь путем познания...»

Для пояснения своей мысли Шенберг произносит следующую тираду:

«...Многие современные композиторы считают, что они пишут тональную музыку, если в течение ряда непроверенных и неподдающихся проверке гармонических

событий они применяют время от времени мажорное или минорное трезвучие. Другие ожидают такого же действия от применения *ostinato* и органных пунктов. И те и другие действуют наподобие верующих, покупающих себе отпущение грехов: они изменяют своему богу, без того, однако, чтобы поссориться с теми, кто называет себя его представителями на земле. Свои потайные, греховные сношения с диссонансами они прикрывают пока еще мало поношенной мантией христианско-германской любви к ближнему, главные отличительные черты которой состоят в применении лишь тех дизюзов и бемолей, которые допускает тональность, претендующая на господствующую роль...»

Шенберг вполне согласен, что лад выводится из законов звука. Однако музыка следует, кроме этих законов, еще и законам человеческого мышления. Как пишет Шенберг, «...истинная причина выработки лада и тональности лежит в стремлении сделать музыкальные процессы легко постижимыми. Тональность — не цель, но средство к достижению цели».

Он согласен с тем, что лад и тональность создают для композитора большое преимущество.

«...Однако, — пишет он, — появление «странствующих аккордов» (как я называю их в своем «Учении о гармонии»), наибольшая ценность которых заключается в том, что они допускают много различных толкований, до такой степени расширяет круг событий, связанных с основным тоном, что господство этого основного тона становится все менее доказуемым и воспринимаемым на слух».

Таким образом, согласно Шенбергу, воздействие элементов, утверждающих тональность, в современной музыке становится все менее ощутимым, в то время как элементы, отрицающие тональные тяготения, все усиливаются.

«...К этому добавляется еще один важнейший элемент, с величайшей силой проявляющийся у Бетховена, — стремление к эмоциональной выразительности. Эта тенденция вначале ограничивалась элементами интерпретации (темп, характер, смены ритма) и динамики (акценты, *crescendo*, *diminuendo* и др.). Со временем эта тенденция привела к широкому применению в тех же целях и гармонии, и в особенности — непривычной,

странной. Это в свою очередь привело к внезапным и ошеломляющим модуляциям, выразительным оборотам, к интересным аккордам, а в дальнейшем — к новым, доселе неиспользованным мелодическим ходам, к необычной последовательности интервалов, ритмических элементов, членений формы и т. д...». Все это, по убеждению Шенберга, вело к усилению эксцентрических тенденций, противодействующих стремлению к фиксации тонального центра.

Настойчивое применение хроматики, становившееся все более и более характерным для постромантической музыки, привело к заметному расширению и обогащению гармонии, но одновременно и к ослаблению ладовых тяготений, к утере ощущения тонального центра. Наблюдая этот процесс, Шенберг пришел к выводу о якобы неизбежности отказа от тонального принципа музыкальной речи. Постоянное осложнение диатоники хроматическими звуками, бурное развитие хроматики, по мнению Шенберга, выдвигает проблему диссонанса, как важнейшего элемента строения звуковой материи, отвергающего необходимость разрешения в консонанс.

В своем «Учении о гармонии» (1909—1911) Шенберг приравнивает диссонанс к консонансу, указывая, что различие между ними не является противоположным, но лишь количественным. В дальнейшем это приравнивание диссонанса к консонансу Шенбергу уже не представляется достаточным. Он делает еще один шаг в своей теории «эмансипации диссонанса» и признает необходимость полного исключения из музыки консонанса. Он пишет:

«...Исключение консонантных аккордов я никак не могу оправдать физической причиной, здесь действуют более важные законы — эстетические. Это вопрос экономии. Согласно моему чувству формы (а я достаточно нескромен, чтобы предоставлять ему исключительное право распоряжаться, когда я сочиняю), использование хотя бы одного тонального трезвучия привело бы к таким последствиям и заняло бы такое пространство, для которого внутри моей формы нет места. Тональное трезвучие вызвало бы притязания по отношению ко всему последующему, действуя обратно ко всему предшествующему. Невозможно требовать, чтобы я опрокинул все предшествующее лишь для того, чтобы

водворить в свои права нечаянно допущенное трезвучие... Каждый звук имеет тенденцию стать основным тоном, каждое трезвучие — основным трезвучием... Однако я не считаю исключенным существование консонантных аккордов, как только будет найдена техническая возможность удовлетворять или парализовать их формальные притязания...»

Такова первая предпосылка Шенберга, приведшая его к поискам новой системы композиции. Музыка должна полностью перестроиться на диссонантную основу. Консонанс — благозвучие — должен быть категорически изгнан. Тональные связи — устранены, лад — уничтожен. Все это означает также решительный отказ от всех существующих музыкальных форм, обязательно подразумевающих тональные соотношения частей, модуляции, тональное полифоническое строение, кадансы, не говоря уже о самой выразительности языка, опирающегося на установившиеся в веках представления о ладовых тяготениях.

Параллельно с теоретическими выводами и изысканиями в области атональной технологии Шенберг пытается утверждать и новые эстетические принципы. Во главу угла творческого процесса он ставит «эстетику избежания» (*Aesthetik des Vermeidens*), требующую отказа от принятых в музыке «уже использованных» гармоний, ритмических формул, структурных канонов. Согласно новой установке, композиторы должны избегать аккордов терцового строения, прибегая к квартовым, секундовым или тритоновым сочетаниям по вертикали. В своем «Учении о гармонии» Шенберг решительно возражает против октавных удвоений в аккордах:

«...Удвоение в октаву отдельных тонов в новой музыке встречается редко. Это, очевидно, следует объяснить тем, что удвоенный звук получает перевес над другими и в силу этого превращается в своего рода основной тон, что должно быть исключено».

Теория «избежания» отвергает ритмику, основанную на симметрии, на четных делениях. Взамен предлагаются постоянные нарушения метра, частые перемены тактов, полиритмия. Ради усиления причудливых оркестровых эффектов и особо экспрессивной динамики рекомендуется использование необычных способов звукоизвлечения и крайних регистров инструментов. Все это по-

дается Шенбергом под лозунгом опровержения традиционализма, как необходимая предпосылка «нового» в музыке.

«Эстетика избегания» является прямым порождением сугубо индивидуалистической реакционной философии Ницше, утверждавшей произвол «сильной личности», нигилистически отрицающей объективную закономерность. Эти же источники дали начало эстетике экспрессионизма — крайне эгоцентристскому и субъективистскому направлению в буржуазном искусстве XX века. Это искусство призвано выражать внутренний мир обреченного на мрачное одиночество человека, одержимого страхом и сомнениями. В некоторых своих проявлениях искусство экспрессионизма отразило индивидуалистический протест против антигуманизма буржуазного общества, против ужасов военного урагана, пронесшегося в 1914—1918 годах над Европой. Художник-экспрессионист ищет в самом себе источники болезненного экстаза возбуждения, мистической экзальтации, обостренной чувственности. Над всем искусством экспрессионизма витает зловещий призрак смерти, безысходности, кошмара. Крайний субъективизм, утверждающий правомерность несоответствия творчества с объективным миром, допускает полный произвол в строении формы, разорванность художественного мышления, торжество подсознательного, «вырывающегося из джунглей человеческой души» (Зигмунд Фрейд).

Для выражения субъективного самочувствия напуганного буржуа, «прижатого к стене отчаяния», музыкальный экспрессионизм прибегает к самым разнообразным по технике приемам построения музыкального произведения. Это прежде всего атонализм или политонализм, отрицающие функциональные связи в гармонии, мелодике, допускающие произвол в развитии формы, это анархия ритмики, спутанность, разорванность музыкального мышления. Мелодика экспрессионистской музыки насыщена частыми и неожиданными скачками по широким интервалам, включающим септимы, ноны, undecимы и, конечно, тритоны, приобретающие у некоторых композиторов то значение, которое в тональной музыке имеют октавы или квинты. Жесткая диссонантность общего уровня звучаний, изломанность тематических линий, повышенная нервозность ритмики, реши-



тельный разрыв со всеми элементами народной музыки, использование «сильнодействующих» оркестровых средств — вот черты музыкального экспрессионизма, с наибольшей силой проявившего себя в Германии и Австрии первой четверти нашего столетия.

Арнольду Шенбергу было 25 лет, когда он выступил с струнным секстетом «Просветленная ночь» (1899), программным произведением, навеянным стихами немецкого поэта-импрессиониста Рихарда Демеля (1863—1920). Здесь композитор еще во многом зависит от влияний Вагнера, особенно в сфере гармонической, насыщенной утонченной хроматикой. Содержание этой лирической камерной поэмы передает переживания двух близких и в то же время далеких друг другу существ — мужчины и женщины, встретившихся лунной ночью на одинокой тропинке. Женщина рассказывает о совершенном ею тяжком грехе, мужчина утешает ее... При всей стилистической близости к гармоническому языку «Тристана» внимательный слушатель может обнаружить в этой музыке немало оригинального в решении программного замысла, формы и особенно инструментовки (две скрипки, два альты, две виолончели). Черты экспрессионистского искусства пока еще проступают в отдельных деталях партитуры.

По-иному раскрывается творческая индивидуальность Шенберга в его последующих работах — программной симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда» (1902) по знаменитой символистской драме Мориса Метерлинка и в гигантском по объему и исполнительским средствам ораториальном произведении «Песни Гурре», написанном в 1901 году, инструментованном в 1911 году.

Шенберг — художник-экспрессионист, в музыке которого господствует напряженно-взвинченный психологизм, мистическая экзальтация. Длющаяся почти целый час, поэма «Пеллеас и Мелизанда» написана для огромного состава оркестра. Композитор впервые использует здесь аккордику квартового строения. Его полифонический стиль достигает необычайной изощренности и сложности. Композитор прибегает к скрупулезной разработке деталей развития внутренних голосов, к дроблению тематического материала на мельчайшие ячейки. Общий колорит звучания поэмы мрачно-напряженный, навевающий тоску.

Еще более громоздка партитура «Песен Гурре», рассчитанная на «сверхоркестр» из ста сорока музыкантов, три мужских хора, один смешанный хор, пять певцов-солистов и одного чтеца. Длительность оратории около двух часов. Текст оратории взят из поэмы датского поэта Иенса Якобсена (1847—1885), обработавшего старинную народную сагу о любви короля Вальдемара к прекрасной девушке Тове. Ревнивая королева приказала убить девушку. Король в безутешном горе умирает в своем замке Гурре. Одним из наиболее впечатляющих эпизодов, в какой-то мере оправдывающим грандиозность исполнительских сил, втянутых в действие, является третья часть, рисующая фантастическую охоту Вальдемара во главе дружины егерей-призраков. «Песни Гурре» завершаются грандиозным оркестрово-хоровым апофеозом, славящим воскрешение Тове и пробуждение яркого солнечного дня. В остальных эпизодах лирического характера этот огромный исполнительский аппарат выполняет чаще всего декоративные функции, служа главным образом созданию необычных тембровых эффектов. Многие страницы партитуры обнаруживают неоправданное содержанием тяготение к невероятно усложненному письму (*divisi* струнных на 22 партии в первой песне Тове).

Оба произведения написаны в свободном, насыщенном хроматизмами стиле, далеко выходящем за пределы тонального мышления. Исключением могут служить лишь отдельные эпизоды «Песен Гурре», где сохранен тональный, а порой и диатонический характер музыки.

К числу последних тональных сочинений Шенберга относится Камерная симфония ми мажор для 15 солирующих инструментов (op. 9, 1906). После грандиозного оркестра «*Gurrelieder*» Шенберг ищет новые выразительные средства в прозрачной и лишенной ярких красок партитуре, построенной на сложнейшей полифонии пятнадцати солирующих голосов.

В феврале 1909 года Шенберг написал вторую пьесу из цикла «Три фортепианные пьесы, op. 11», которая обозначила его окончательный и сознательный стход от тональной музыки. Он сам об этом сказал в комментариях к циклу, подчеркнув, что этот новый шаг он делает, «...повинуясь внутреннему импульсу, который сильнее,

чем полученное мною воспитание, чем приобретенное художественное ремесло...»

Одновременно с утверждением принципа атонализма Шенберг приходит к отрицанию старых представлений о музыкальных формах и разрабатывает принципы атема тизма, что подразумевает необходимость избегать тематической определенности и завершенности музыкальной мысли, не допускать повторяемости тех или иных тематических элементов. Вместо этого он предлагает форму «развивающейся вариации», что представляет собой такое строение формы, при котором не допускается возвращение к уже изложенной мысли, но требуется непрерывное ее видоизменение и варьирование. Естественно, что принцип этот крайне затрудняет восприятие музыки, опровергая весь опыт прошлого, построенный на основе репризности, возвращения и разработки тематического материала.

К этому же периоду относится создание Шенбергом теоретического трактата «Учение о гармонии» (1909—1911), в котором он дал свод своих теоретических изысканий и педагогических принципов. Шенберг к этому времени приобретает широкую известность в модернистских кругах Вены и Берлина. Среди его учеников — Альбан Берг и Антон Веберн, будущие «апостолы» додекафонии.

Монодрама «Ожидание» (1909) представляет собой предельно обнаженное выражение стиля экспрессионизма — нагромождение оркестровых и вокальных «ужасов», единственная цель которых пробудить панический страх и душевную депрессию в сердцах слушателей.

Сюжетом этой «оперы» для одного действующего лица и огромного оркестра служит патологически взвинченный текст поэтессы Марии Паппенгейм, рисующий в форме монолога переживания смертельно напуганной женщины, которая одна, ночью, в темноте лесной глуши ищет бросившего ее возлюбленного. Этот кошмар достигает кульминации в сцене, когда, наткнувшись на что-то и прикоснувшись к этому «что-то», она обнаруживает на своей руке кровь, а затем узнает в этом «что-то» своего убитого возлюбленного.

Вслед за «Ожиданием» появляется одно из самых известных произведений Шенберга, своего рода «библия»

экспрессионизма — мелодрама «Лунный Пьеро» (1912) для «Sprechstimme» (интонируемой речитации) и восьми инструментов, на символический текст Альбера Жиро. Символистское «значение» этому циклу придает цифра семь: количество стихов 21, опус 21, весь цикл делится на три части по семь стихов в каждой. В этом сочинении Шенберг, в нарушение своего нового принципа атематизма, создает разнообразные формы: вальса, баркаролы, фуги, канона, пассакалии и даже двухчастной и трехчастной песен. Инструментальное сопровождение каждой части варьируется путем комбинирования отдельных инструментов. В «Лунном Пьеро» Шенберг достиг окончательного «растворения тональности». Его насыщенный хроматизмами гармонический язык, его необычное использование новой инструментальной техники казались современникам пределом формального новаторства.

Этим сочинением он очень точно ответил на требования тогдашней художественной «элиты», находившейся во власти декадентской философии экспрессионизма, философии, тесно смыкавшейся с антинаучной «теорией психоанализа» австрийского психиатра Зигмунда Фрейда, выступившего в 1900 году с известной работой «Толкование снов». «Лунный Пьеро» явился ярким выражением крайнего субъективизма в искусстве, эстетики, страха одиночки, тяжелых снов; того течения, которое получило свое теоретическое обоснование в статье «Анархия в музыке» одного из видных идеологов экспрессионизма — Томаса Гартмана, напечатанной в альманахе «Голубой всадник».

«...Внешние законы искусства, — вещал Гартман, — не существуют. Есть только начальный субъективный импульс, который придает искусству художественную ценность. Сущность прекрасного в произведении искусства заключена в соответствии средств выразительности субъективному ощущению необходимости...»

Между двадцать вторым атональным опусом «Четыре песни с оркестром» и первым додекафонным, двадцать третьим, опусом «Пять фортепианных пьес», лежит перерыв в восемь лет. Перерыв этот отчасти был вызван войной 1914—1918 годов. (Шенберг был призван в австрийскую армию), но главная причина была в том, что композитор глубоко погрузился в теоретические раз-

мышления, результатом чего и явилось появление пре-  
словутого метода.

Шенберг отлично сознавал, какую опасность для му-  
зыки представляет атональная концепция, неизбежно  
ведущая к полной звуковой анархии, к распаду формы.  
Именно поэтому, как он говорил, пред ним стала проб-  
лема создания новой системы, способной заменить все  
основы музыки тональной, найти такие конструктивные  
принципы, которые бы позволили на новой основе стро-  
ить цельные и крепко сколоченные звуковые конструи-  
ции. Отыскивая эти принципы, Шенберг пришел к изоб-  
ретению своего «метода сочинения музыки с двенад-  
цатью соотношенными лишь между собой тонами», как  
он наименовал свою систему, получившую затем ходовое  
название «додекафония».

Итак, целью Шенберга являлось прежде всего «вне-  
сение порядка» в звуковую анархию атональной музы-  
ки, получившей в первой четверти нашего столетия весь-  
ма широкое распространение в творчестве композиторов  
многих стран Европы. Шенберг искренне верил, что но-  
вый метод поможет выходу из глубокого кризиса, кото-  
рый переживала музыка.

Переход Шенберга от атонализма к додекафонии  
теоретики модернистского искусства любят называть  
«поворотным пунктом» в истории современной музыки.  
Действительно, разработка им нового метода компози-  
ции имела далеко идущие, но отнюдь не благотворные  
последствия, ибо этот метод открыл путь в музыку сот-  
ным, а может быть, и тысячам бездарных графоманов,  
возомнивших себя «авангардом». Однако слушатель,  
даже очень квалифицированный, при сопоставлении ато-  
нальной и додекафонной музыки не ощущает никакой  
принципиальной разницы — и тут и там слух терзает  
сплошная диссонантность, а сознание тщетно пытается  
обнаружить хоть какой-нибудь приметный звуковой ори-  
ентир. Что же касается того, каким методом или по ка-  
кой системе создается эта аморфная «звуковая медуза»,  
слушателю, в конечном итоге, нет никакого дела.

Итак, в 1922 году Арнольд Шенберг создал метод  
додекафонной техники. Вот как, почти в евангельских  
тонах, описывает это событие один из его учеников и  
биографов, западногерманский музыковед Г. Штуккен-  
шмидт:

«...Лето 1922 года Шенберг проводил в Трункирхене близ Залькаммеруга вместе с несколькими своими учениками. Однажды, во время прогулки, он объявил Иосифу Руферу, ныне берлинскому музыковеду: «Я сделал открытие, способное обеспечить превосходство немецкой музыки в веках». И он добавил некое туманное объяснение нового метода композиции...» (Н. Н. Stuckenschmidt. «Schönberg», Цюрих, 1951).

Первая «проба пера» Шенберга в додекафонии — «Пять фортепианных пьес», ор. 23, представляла собой еще довольно несмелую попытку применения новой техники. Композитор, очевидно, не желая вносить излишние осложнения в свой первый опыт, избрал для трех из пяти пьес классические формы: первая — трехголосная инвенция, вторая — маленькое сонатное аллегро с разработкой, пятая — вальс. В каждой из пяти композитор пытается найти новый метод применения двенадцатитоновой техники. Дальнейшие опыты в том же направлении он продолжил в «Серенаде», ор. 24 для баритона и семи инструментов, где также используются жанровые формы — менуэта, песни, вариаций, марша и др. Однако, по словам самого Шенберга, в чистом виде двенадцатитоновая техника им применена только в четвертой пьесе — «Сонете», которую он в письме к американскому музыковеду Н. Слонимскому называет «подлинным сочинением с двенадцатью тонами».

В чем же заключается существо нового метода, изобретенного Шенбергом?

Шенберг исходит из основной предпосылки о полном равенстве между собой всех двенадцати полутонов хроматического звукоряда, ни один из которых не имеет преимуществ перед другим. Он отрицает взаимозависимость и тяготение звуков одного к другому и к основному тону, который, естественно, упраздняется так же, как и функции доминанты и вводного тона. Основой музыкальной композиции становится «ряд» или «серия» из всех двенадцати тонов октавы, заменяющая, по мысли Шенберга, ладовую основу, дающая материал для построения мелодии, гармонии, полифонии и форм.

Приступая к сочинению, композитор составляет двенадцатитоновый ряд, представляющий собой произвольную комбинацию из всех двенадцати ступеней хроматической гаммы, причем ни один звук ряда не может по-

вториться раньше, чем прозвучат остальные одиннадцать. Согласно законам математики 12 тонов могут дать астрономическую цифру — 479 001 600 различных комбинаций сочетания интервалов. Созданный таким путем ряд не рассматривается как лад, но как некий звуковой прообраз будущего сочинения («Grundgestalt»). Расположение звуков в ряду может выходить за пределы октавы, допускается свободное перемещение тонов из одной октавы в другую. В дальнейшем ряд может подвергаться следующим изменениям: а) «обращение», или «инверсия», при которой все интервалы ряда строятся в обратном направлении; б) «ракоходное обращение» — от конца к началу и, наконец, в) «инверсия ракоходного обращения».

Приведем пример «ряда» и его обращений из шенберговского Квинтета для духовых инструментов, ор. 26:

Ряд

Ракоходное обращение

Инверсия

Ракоходное обращение инверсии

The image displays four staves of musical notation in G-flat major (one flat). The first staff, labeled 'Ряд', shows a sequence of 12 notes: G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat, A-flat, B-flat, C, D. The second staff, 'Ракоходное обращение', shows the same sequence in reverse order: D, C, B-flat, A-flat, G-flat, F, E-flat, D, C, B-flat, A-flat, G-flat. The third staff, 'Инверсия', shows the notes inverted: G-flat, F, E-flat, D, C, B-flat, A-flat, G-flat, F, E-flat, D, C. The fourth staff, 'Ракоходное обращение инверсии', shows the inverted sequence in reverse order: C, D, E-flat, F, G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G-flat.

Кроме того, все формы ряда могут транспонироваться на любой интервал вверх или вниз. Ряд служит как для горизонтального построения пьесы, так и для вертикального, т. е. для создания гармонии. В этом случае те же звуки, которые располагаются друг за другом, строятся один над другим, сохраняя тот же порядок. Для облегчения учета при сочинении каждый тон получает свой порядковый номер.

Вот как использует Шенберг вышеприведенный ряд для построения мелодии и гармонии своего Квинтета:

4 5 6

Здесь первые шесть нот ряда образуют главную тему, в то время как следующие шесть нот составляют основу сопровождения. Затем обе группы меняются местами.

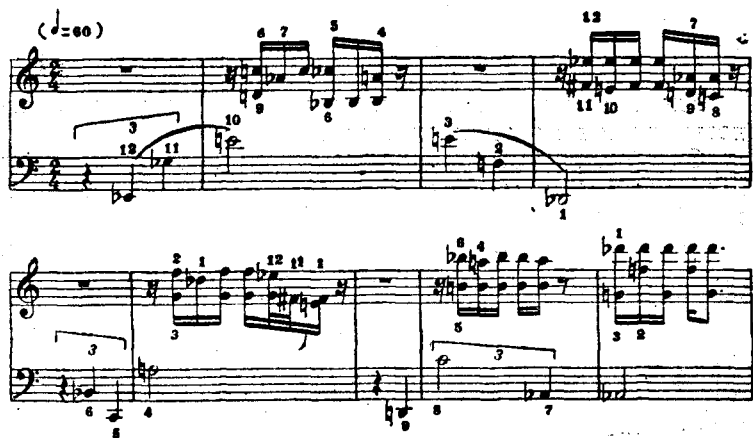
Согласно технологии, выработанной Шенбергом, ряд может делиться на группы: две группы по шесть нот, три группы по четыре ноты и четыре группы по три ноты. Распределение этих групп может варьироваться, исходя из замысла, характера пьесы и каких-либо иных обстоятельств.

Вот как развивается первоначальный рисунок ряда в четвертой части того же Квинтета для духовых (рондо):





Как указывает сам Шенберг в своем разборе формальной структуры Квинтета, основная тема рондо, благодаря иному расположению тонов основного ряда и инверсионных форм, приобретает новые черты, хотя общий ритмический рисунок и фразировка в основном остаются прежними.



Еще один пример, приводимый Шенбергом, из второй части Квинтета (скерцо), где основная темы вступает на четвертой ноте ряда после того, как в аккомпанементе уже прозвучали первые три тона:

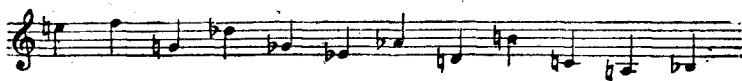
Здесь в сопровождающих голосах проходят те же ноты, что и в мелодии, но в разное время.

Одной из «опасностей», от которой предостерегает Шенберг своих последователей, является удвоение октав. Эта проблема, по словам Шенберга, требует тако-го же внимания со стороны композитора-додекафониста, как проблема параллельных октав в сочинениях «то-нальных» композиторов. Он заявляет:

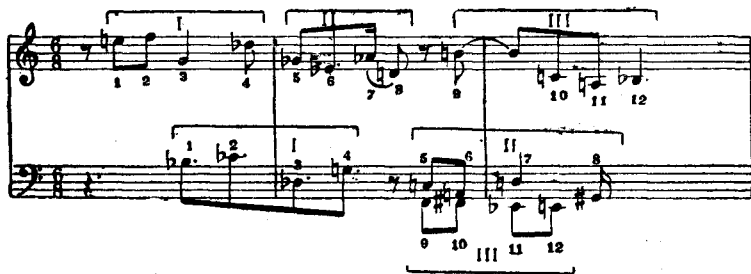
«В то время, как «тональный» композитор должен ве-сти свои голоса в консонансы или в закаталогизирован-ные диссонансы, двенадцатитоновый композитор, оче-видно, располагает полной свободой, которую многие готовы охарактеризовать словами «все дозволено». «Все» во все времена было дозволено двум разрядам худож-ников: мастерам, с одной стороны, и невеждам — с другой».

Забота о недопущении октавных удвоений не остав-ляет Шенберга при сочинении всех своих додекафонных опусов. С особой тщательностью, как он сам пишет, он

следил за тем, чтобы не проскользнули эти злополучные октавы в музыку Сюиты для фортепиано, соч. 25 (1924). Для этой пьесы композитор создал следующий основной ряд:



Основной ряд также транспонируется на уменьшенную квинту вверх, начиная с ноты ми первой октавы. Подобная операция проделывается и с ракоходным рядом, начинающимся от ноты си-бемоль и транспонируемым на уменьшенную квинту вверх. Вот как выглядит начало Прелюдии:



Особую проблему выдвигает додекафонный метод перед композитором, сочиняющим оркестровую пьесу. Здесь автор имеет дело с гораздо большим количеством голосов, чем в камерном или фортепианном произведении. Памятуя о том, что, согласно учению Шенберга, эту проблему нельзя решить путем октавного удвоения отдельных голосов, композитор должен всячески изощряться в распределении тонов по горизонтали и по вертикали.

Мы привели несколько примеров из ранних додекафонных сочинений Шенберга. Эти образцы дают возможность увидеть, в каких жестких рамках, с какой математической скрупулезностью должен работать композитор, подчинивший свое творчество пресловутому «методу». Сколько сложных калькуляций ему необходимо произвести для того, чтобы свести концы с концами в запутанной нотной конструкции. Между тем

даже непосвященному ясно, что при подобном использовании ряда, когда его отдельные тона звучат одновременно при «многоэтажном» наложении, когда сам ряд появляется в транспозиции на разных ступенях и в виде всевозможных обращений, всякое конструктивно-художественное значение первоначального «образа-ряда», зависящего от определенного порядка нот, утрачивается. И тот факт, что композитору удалось на протяжении всей пьесы успешно избежать «опасности» октавного удвоения, по существу, несколько не помогает осмысленности звучания. До слушателя (которому нет никакого дела до суровых правил додекафонии) доходит лишь невероятно путаный конгломерат не согласующихся звучаний, лишенных ощущений живой души музыки.

Любопытно, что сам Шенберг не раз признавался в невероятных трудностях познания и анализа конструкции своих додекафонных произведений. Так, в письме к английскому музыковеду Артуру Локку он заявлял:

«...Несколько слов по поводу вашего намерения проанализировать использование двенадцатитонового ряда в Третьем и Четвертом квартетах. Должен прямо сказать: этого я не могу сделать. Мне бы пришлось самому целыми днями работать, чтобы распознать систему использования 12 тонов, причем там есть немало мест, где это просто невозможно определить. Я лично считаю этот вопрос совсем неважным и не раз говорил об этом моим ученикам...» (25 мая 1938 года).

Приведенные слова живо свидетельствуют о глубоких противоречиях творческой личности композитора, сочетающего стремление к формально-конструктивной логике с экспрессионистским самоуглублением, изощренным смакованием внутреннего мира индивидуума, подчиняющегося стихийно-подсознательному началу.

Далее в том же письме к А. Локку Шенберг обращает внимание своего адресата на эмоционально-эстетическую сторону своих сочинений, отвергая «чисто механический» к ним подход. «...Я уверен, — заканчивает Шенберг, — что вы признаете в этих сочинениях прежде всего качества музыкальные, а не, как многие думают, лишь математические конструкции».

В письме к Гансу Келлеру Шенберг не без злой иронии говорит о некоем «всемирно-признанном авторитете по додекафонии, который ищет в моей музыке толь-

ко двенадцать нот, не отдавая себе отчета в музыкальном содержании, выразительности и других ее качествах».

В системе Шенберга ритмическая структура остается свободной и служит для варьирования ряда, для придания тематическому образу всевозможных оттенков и наклонов. Как мы увидим из дальнейшего, последователи Шенберга сочли необходимым «ввести в норму» также и ритмику.

Наше изложение «метода сочинения с двенадцатью соотношенными лишь между собой тонами», естественно, очень схематично и может дать лишь общее представление о его принципах. Шенберг не остановился на своих первоначальных изысканиях и продолжал совершенствовать и усложнять технику додекафонии.

Однако, как ни совершенствовать эту технику, с эстетической точки зрения остается несомненным фактор, исключающий из процесса творчества композиторский слух, ограничивающий полет фантазии, заменяющий живое творчество комбинированием более или менее интересных на бумаге математических звуковых величин.

Возникает естественный вопрос — как примирить тенденцию экспрессионистского искусства подчиняться только «изначальному субъективному импульсу» с системой, которая до предела сужает всякие возможности свободного подхода к форме, заставляя композитора ежеминутно сверяться с добровольно возложенными на себя жесткими додекафонными нормами организации звуковой материи.

В своей известной работе «Сочинение с двенадцатью тонами» (1941) Шенберг утверждает, что сочинение музыки по методу додекафонии не только не облегчает задачу композитора, но делает ее еще более трудной. Он пишет: «Ограничения, которым подчиняется композитор; обязанный использовать определенный и единственный ряд, настолько жестки, что преодолеть их может только воображение, не боящееся никаких трудностей. Метод ничего не дает, но многое отбирает».

Нам кажется, что это заявление Шенберга, как и многие другие его подобные высказывания о своем методе, разбросанные в разных теоретических работах, представляет скорее своеобразный парадокс, чем мысль.

основанную на реальной практике додекафонии. На деле метод Шенберга широко открыл двери для приобщения к высокой и трудной профессии композитора сотням и тысячам музыкантов, не имеющих на это никаких данных, кроме... владения методом.

Вот, что говорит один из учеников Шенберга — Ганс Эйслер:

«Стиль, создание которого было исторической заслугой Шенберга, стиль, который в свое время был смелым и новым, ныне может собезьянничать всякий маломальски одаренный выпускник средней музыкальной школы...»

Во второй главе этой книги были приведены некоторые материалы о распространении шенберговского учения и резко отрицательном отношении к его принципам со стороны ряда крупных современных музыкантов. Вместе с тем нельзя закрывать глаза на тот факт, что учение это за последние годы получило значительное распространение в ряде западных стран (а также в Японии) и дало свои ростки в виде всевозможных школ «серийной» и «пуантилистской» музыки, знаменующих полный распад искусства.

Идеологи додекафонии из числа «авангардных» музыковедов продолжают вести активнейшую пропаганду этой схоластической системы, настаивая на «неизбежности» наступления «додекафонного века музыки». Так, итальянский музыковед Роман Влад в своей работе «*Modernita e tradizione nella musica contemporanea*» («Модернизм и традиции в современной музыке», 1955) утверждает, что «...вся эволюция формальных приемов и техники нашей музыки от времен, когда изобретение средневекового органа дало первый толчок полифонии и до момента, когда Шенберг ввел в композицию практику серийной организации панхроматического пространства, представляется в ретроспекции необходимой и неизбежной цепью нововведений и усовершенствований...»

Примерно то же самое пишет Г. Штуккеншмидт в своей уже цитированной книге:

«...Метод, открытый Шенбергом, далек от произвола: он является логическим выводом, даже, можно сказать, автоматическим следствием эволюции западной музыки на протяжении двух последних столетий...»

В работе австрийского музыковеда Г. Редлиха, посвященной творчеству А. Берга, проводится абсурдный тезис, что если бы Моцарт дожил до наших дней, он непременно (!) сочинял бы додекафонную музыку.

Однако вернемся к Шенбергу. Вскоре после обнародования своей системы и первых опусов, созданных по новому методу, Шенберг переезжает в Берлин, где становится во главе кафедры композиции Высшей музыкальной академии. Слава о его педагогическом таланте распространяется за пределы Германии и Австрии. К нему стекаются ученики из многих стран.

На протяжении нескольких лет, до своего вынужденного отъезда из Германии в 1933 году, он пишет ряд хоровых и камерных партитур, утверждая в каждой из них новые технические элементы, развивающие его метод. В 1929 году он заканчивает партитуру одноактной оперы на либретто Макса Блонда «Von Heute auf Morgen» («С сегодня на завтра»), сюжетом которого служат шаблонные коллизии в жизни двух женатых пар. Партитура оперы написана в додекафонной манере, с широким использованием полифонических приемов. В оркестр введены саксофоны и модный в те годы флексотон. Опера была поставлена в январе 1930 года во Франкфурте-на-Майне.

О музыке этой оперы Ганс Эйслер писал:

«...Здесь в шенберговском стиле выражение нервозности, истерии и паники доведено до крайности. Пожалуй, можно сказать, что основные черты музыки Шенберга — это страх. Еще задолго до появления бомбардировочной авиации он предчувствовал ужас людей, сидящих в бомбоубежище во время бомбежки. Шенберг — поэт газовой камеры Освенцима, концентрационного лагеря Дахау, безумного отчаяния маленького человека под сапогом фашизма. В этом его гуманизм. Что бы о Шенберге ни говорили, он никогда не лгал».

Вскоре композитору пришлось познать весь ужас и унижение непосредственной встречи с варварским национализмом. В мае 1933 года Шенберг по приказу Геббельса, как «неариец», был снят с должности профессора композиции Высшей школы музыки в Берлине. Он был вынужден оставив все, срочно бежать за границу. В июле того же года в одной из парижских синагог состоялась церемония возвращения Шенберга в иудей-

скую веру, которую он в 1921 году сменил на католическую. Своим жестом Шенберг подчеркнул протест против расистского террора нацистов. В ноябре 1933 года Шенберг навсегда покинул Европу и поселился в США, где и жил до конца своих дней. Он умер в 1951 году в Калифорнии.

В Америке Шенбергом были написаны разнообразные сочинения — симфонические, камерные, вокальные. Назовем некоторые из них: Скрипичный концерт (1936), Четвертый струнный квартет (1937), Фортепианный концерт (1942), «Ода Наполеону» (1942), Струнное трио (1946), оратория «Свидетель из Варшавы» (1947), опера «Моисей и Аарон», начатая еще в 1930 году.

В США были написаны также и произведения тонального плана — Вторая камерная симфония, обработка еврейской молитвы «Кол нидре» для чтеца, хора и оркестра, Вариации и речитатив для органа, хотя и построенные на додекафонной теме, но тональные по звучанию. Вариации для духового оркестра соль минор, Сюита для струнного оркестра соль мажор.

В статье «On revient toujours» («Всегда возвращаются»), напечатанной в сборнике «Стиль и идея», Шенберг объясняет, почему время от времени его тянет к тональной музыке. Подобно тому как композиторы-классики — Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт и другие — порой обращались к баховской полифонии, оставляя на время свой гомофонный стиль, так и Шенберг чувствует иногда потребность сочинять тональную музыку, «возвращаясь» к миру прошлых музыкальных идей.

Живя в Австрии и Германии, находясь в центре политических событий, Шенберг, однако, всегда педантически придерживался принципа аполитичности, невмешательства в общественно-политическую жизнь. Однако мрачные события гитлеровской экспансии заставили его отказаться от этой шаткой позиции и занять свое место в рядах антифашистской интеллигенции Запада.

В Америке он с душевной тревогой следит за вестями о диких расистских порядках, устанавливаемых гитлеровцами в завоеванных странах Европы; в нем просыпается потребность выразить свои переживания в музыке. В поисках текста для задуманного им произведения против Гитлера он обращается... к Байрону, соз-



давшему в 1814 году свою ироническую «Оду Наполеону» — едкий политический памфлет, разоблачающий не только бывшего императора Франции, но и самую идею сосредоточения неограниченной власти в руках одного человека.

Произведение Шенберга на этот текст написано для чтеца, струнного квартета и фортепиано. И в этом замысле Шенберг не отошел от своей додекафонной доктрины. Однако стремление сделать его содержание понятным слушателям, донести идею произведения, заставило композитора во многом упростить свой язык, сделать его более прямым, доходчивым и даже допустить в некоторых эпизодах отступления от «ряда» и «вторжение» тональных аккордов («Ода» заканчивается в ми-бемоль мажоре).

Среди произведений Шенберга особое место занимает кантата для чтеца, хора и оркестра «Свидетель из Варшавы» (ор. 46) на собственный текст. Экспрессионистское по духу и средствам выразительности, произведение это, однако, принципиально отличается от всего, что писал прежде Шенберг. Это принципиальное различие заключается в содержании, в замысле кантаты, посвященной одной из самых страшных страниц истории второй мировой войны — трагической гибели всего населения Варшавского еврейского гетто, восставшего против кровавых оккупантов. И если в прежних своих произведениях Шенберг нагнетал всяческие ужасы и страхи, воплощая какие-то неясные ни ему, ни слушателям гиньольные образы (оперы «Ожидание», «Счастливая рука» и пр.), то здесь он стремится создать вполне реалистическую картину действительных страданий, подлинного, а не театрального ужаса. Кантата оставляет тяжелое, гнетущее впечатление. Композитор не видит и не ищет никакого исхода, кроме как в словах траурной молитвы, обращенной к богу. Бездна и отчаяние — вместо грозного взрыва протеста, пассивное принятие смерти — вместо борьбы. Таков вывод.

Музыкальный язык кантаты — предельно взвинченный и избыточный, устрашающими натуралистическими эффектами.

После «Свидетеля из Варшавы» Шенберг, уже сильно состарившийся и больной, сочиняет мало. В 1949 го-

ду он возобновляет работу над оперой «Моисей и Аарон» и пишет Фантазию для скрипки с фортепиано (ор. 48).

На протяжении своей творческой жизни Шенберг не раз обращался к религиозной тематике (незавершенная оратория «Лестница Якова», драма «Библейский путь», обработка еврейской молитвы «Кол нидре», хоровые произведения на древнееврейские молитвенные тексты, «Современный псалом» на собственный текст (1951). Опера «Моисей и Аарон» — звено из той же цепи мистико-дидактических произведений на библейскую тематику.

Работу над текстом и музыкой названной оперы Шенберг начал еще в 1926 году. Первый акт был вчерне завершен в 1931 году; через год был написан второй акт. Однако, несмотря на несколько попыток Шенберга уже во время пребывания в США закончить оперу, музыка третьего действия осталась ненаписанной. Лишь в 1954 году два действия оперы были поставлены в Цюрихе, а в 1960 году незавершенная опера «Моисей и Аарон» увидела свет рампы театра Городской оперы в Западном Берлине.

В опере два основных действующих лица, на которых ложится задача раскрыть весьма туманную символистскую идею: Моисей, воплощающий мысль, и его брат Аарон, воплощающий слово. Моисей общается с Иеговой, голос которого изображает шестиголосный хор и шесть солистов, поющих за сценой. Но сам Моисей в опере лишен певческого голоса — он только говорит. Ибо «*Meine Zunge ist ungelenkt, ich kann denken, aber nicht reden*» («Мой язык негибок, я могу мыслить, но не говорить»). Иегова вещает: «Твоим голосом будет Аарон». Далее действие развивается согласно «Книге исхода» из Ветхого завета: с одной стороны, мыслящий, но бессловесный (в опере говорящий) Моисей и бог, с другой стороны, — не мыслящий, но обладающий даром речи (в опере поющий) Аарон и народ — колеблющийся, заблуждающийся, кающийся, предающийся оргиям...

Первый акт оперы представляет собой скорей ораторию с длительными эпизодами чтеца (Моисей), ариями Аарона и большими хоровыми кусками. Действия, по существу, нет никакого. Слушателю-зрителю предлага-

ются положенные на музыку обширные цитаты из Ветхого завета, долженствующие донести до него некую квазифилософскую идею борьбы между духом и плотью, мыслью и словом, божественным и земным.

В центре второго акта большая хоровая и танцевальная сцена «Поклонение Золотому тельцу». Пока Моисей беседует с богом на горе Синай, народ, предводительствуемый Аароном, теряет веру в бога и предается разврату. Появляется Моисей, несущий скрижали. Спор двух братьев, Моисей разбивает скрижали, на небе появляется огненный знак, повергающий в ужас народ. Моисей вновь обретает поколебавшуюся было веру в бога, Аарон повержен... Идея бога торжествует...

Таково содержание оперы. В отношении музыки Шенберг последовательно проводит принцип додекафонии, построив весь тематизм на варьировании одного ряда и всех его обращений. Вот этот ряд, которому исполкователи замысла Шенберга, пытаются придать какое-то особое мистическое значение:



Автору этой книги довелось видеть спектакль оперы «Моисей и Аарон» в постановке западноберлинского театра. При всей статичности действия и общем резко диссонансирующем уровне звучания оркестра и хора, музыка первоначально заинтересовывает слушателя. Композитору удалось найти немало любопытных сочетаний вокальных, инструментальных и хоровых звучаний; инструментальное мастерство его очевидно, особенно в обширной сцене плясок вокруг Золотого тельца. Однако уже к середине первого действия интерес уступает место раздражению, порождаемому непрерывным нагромождением фальшивых атональных сочетаний, изломанных вокальных линий, невыносимой монотонией экспрессионистской псалмодии. Под стать содержанию и музыке постановка, задуманная как некое мистическое действо. Медленные передвижения хоровых групп по горизонтали и вертикали (для этой цели выстроены специальные конструкции в виде современного типа лесов и лестниц), абсолютная статика в поведении двух главных героев—

во всем этом царит декадентская претенциозность и скука. Лишь в сцене Золотого тельца наступает оживление, вносимое танцорами, разыгрывающими довольно рискованные оргиастические сюжеты.

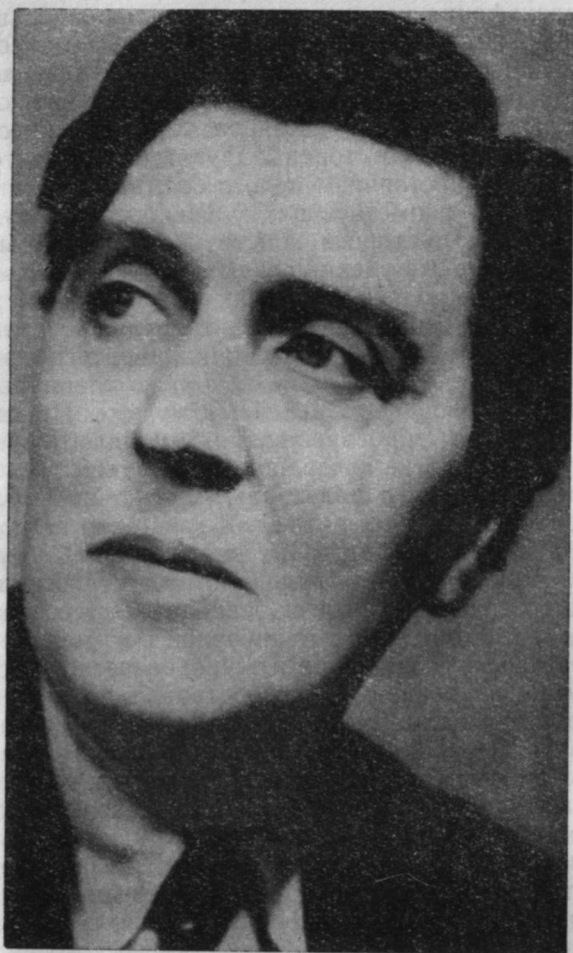
Если послушать, что говорилось и писалось после смерти Шенберга некоторыми из его наиболее усердных почитателей и пропагандистов, то можно подумать, что вместе с Шенбергом ушла из мира величайшая фигура в истории мирового музыкального искусства. Теряя всякое чувство меры, эти авторы готовы поставить Шенберга на одну доску с Бахом, Бетховеном и Вагнером, провозгласить всю первую половину нашего столетия «веком Шенберга в музыке» и т. д. и т. п. Любопытней всего, что все эти неумные славословия, по существу относятся совсем не к музыке Шенберга, но к системе, им изобретенной, которая, очевидно, сама по себе и представляет эту «эпохальную» ценность. Так, например, Г. Штуккеншмидт считает величайшей исторической заслугой Шенберга «...ликвидацию тональности, эмансипацию диссонанса... использование квартовой гармонии, гипертрофированных мелодических изломов, немелодических интервалов, линейной полифонии, атомизацию (?) развития сонатной формы...»

И дальше:

«...Музыка Шенберга нерадостна, это не то, что принято называть «Musikantisch» (автор поясняет значение этого странного термина: «музыка, которая доставляет удовольствие исполнителям и слушателям». — Г. Ш.) Она пренебрегает повторами: то, что было сказано однажды, уже не подлежит повторению...»

Но что же во всем этом хорошего, передового, «эпохального»? — хочется спросить г-на Штуккеншмидга. — Почему «гипертрофированные мелодические изломы и немелодические интервалы» должны быть поставлены композитору в заслугу, а не наоборот — в вину?

Подходя спокойно и здраво к проблеме Шенберга, следует признать, что его роль в истории современной музыки была весьма негативной. Шенбергу действительно многое удалось поколебать и разрушить в музыкальном искусстве, но, по существу, ему ничего не удалось создать. Взамен «разрушенной» тональной системы он предложил музыкальному миру надуманную, высиженную в тиши кабинета догму, жесткую схему, которая.



Альбан Берг

конечно, никогда не сможет вытеснить и перечеркнуть подлинную прелесть живой мелодии, красоту и беспредельную выразительность гармонии.

Додекафония как система, претендовавшая на некий универсализм в «перестройке музыкального сознания» современного человека, по существу уже в начале 30-х годов оказалась полностью скомпрометированной перед лицом истории. Не сумев завоевать симпатии слушателей и признания со стороны крупных музыкантов, она вскоре стала достоянием целого сонма «карманных реформаторов», заимствующих у Шенберга лишь первичный принцип числового конструирования музыкальной материи. Само же учение главы «новой венской школы» уже давно отброшено ими, как «безнадежно устаревшее». Несмотря на инерцию активнейшей пропаганды музыковедов модернистского толка, творческое наследие Шенберга является достоянием только специальных фестивалей, посвященных новейшей музыке. Причем, как правило, на этих прослушиваниях музыка Шенберга фигурирует в качестве «вчерашней классики».

Ореол «великого новатора», окружавший имя Шенберга, давно поблек и выцвел. Жизнь явно не подтверждает правоту его учения. Что же остается? Слова, слова, слова... Груды пухлых трудов, сотни статей, написанных в защиту додекафонии, в прославление ее создателя, в оправдание этой глубоко ошибочной в самой своей основе эстетической концепции и технологической системы.

Шенберг во многом способствовал рождению декадентских школок композиции, тщетно пытающихся выдавать себя за «музыкальный авангард». Мы никак не можем согласиться с утверждениями, что появление додекафонии есть неизбежная и необходимая логика эволюции музыки. Но все же было бы неверным сваливать всю вину только на Арнольда Шенберга. Додекафония и все от нее производные школы и школки, очевидно, появились бы и без Шенберга, однако не как естественная ступень в эволюции человеческого музыкального мышления (это, конечно, абсурд), а как следствие общего упадка и разложения современной капиталистической культуры. Явления, подобные додекафонии, абстрактной живописи, философии экзистенциализма, — все это естественное и неизбежное порождение буржуазного декаданса и его реакционной идеологии.

Среди многочисленных учеников Арнольда Шенберга выделяются Альбан Берг и Антон Веберн. Оба они венцы, оба примерно в одно и то же время занимались у Шенберга.

Альбан Берг (1885—1935), так же как и Веберн, был не только преданным учеником Шенберга, но и страстным пропагандистом его музыки, его теоретических идей. С первых творческих шагов он доверчиво следовал за своим учителем, принимая как непреложный закон все его эстетические доктрины. Вместе с тем это был очень своеобразный, искренний и высокоодаренный художник, неустанно искавший новые пути музыкальной выразительности. За свою недолгую жизнь Берг написал всего пятнадцать опусов. Относясь крайне взыскательно к творчеству, он подолгу вынашивал каждый замысел, тщательно продумывал каждую деталь сочинения. Однако ему не удалось избежать воздействия декадентских философских и эстетических веяний, которые владели в те годы умами буржуазной интеллигенции Австрии.

В центре творчества Альбана Берга стоит произведение, создавшее ему мировую славу, — опера «Воцек» (1917—1922). Это, бесспорно, самое сильное, самое значительное создание экспрессионистского искусства за все годы его изменчивого и крайне неверного развития, единственное экспрессионистское музыкальное произведение, которое продолжает жить и почти сорок лет спустя после его создания. Бесспорно, в этом заслуга не только музыки, но прежде всего либретто, воплотившего острую драму маленького человека, жизнь которого трагически затерялась в безвыходной и страшной атмосфере мещанского быта.

В основу либретто оперы «Воцек» Берг положил незаконченную драму талантливого немецкого поэта и философа начала XIX столетия Георга Бюхнера. Композитора увлек глубокий драматизм этой повести, проникнутой духом гуманизма и социального протеста, хотя и не получающего здесь законченного выражения.

Герой драмы Бюхнера—Берга (композитор сам написал либретто) — жалкий, забытый солдат австрийской армии, чех по национальности. Его судьба целиком зависит от прихоти офицера, у которого он служит денщиком, от сумасбродных поступков полкового вра-

ча, который производит над Воццеком всевозможные «психологические опыты», доводящие его почти до безумия. Жена Воццека, Мария, — его единственное утешение в жизни — изменяет ему с бравым тамбур-мажором. Преследуемый насмешками и издевательствами, ослепленный ревностью и отчаянием, Воццек убивает жену, заманив ее в лес, а затем, пытаясь отыскать нож, которым он зарезал Марию, бросается в болото и гибнет, засасываемый трясинной...

Вся обстановка, в которой развивается действие, говорит об обыденности, о печальной жизненной прозе. Картина за картиной показывают нам тоскливый быт маленького городка, знакомят нас с персонажами этой гнетущей, беспросветной драмы, где чертами человечности наделены только двое — Воццек и Мария, а остальные действующие лица представляются какими-то окарикатуренными марионетками. Прозаична обстановка — опера начинается сценой, в которой Воццек бредет своего командира; затем кабинет врача, улица, жалкая комнатка Марии, ресторан, нары в казарме, лесное болото...

Действие оперы изобилует натуралистическими моментами, порой приближающимися к грани художественно дозволенного. Вместе с тем во всем замысле явно проявляется глубокое сочувствие автора к судьбе несчастного забитого человека, что поднимает это произведение над уровнем натуралистической драмы, вызывая взволнованный отклик аудитории.

Партитура оперы представляет собой сложнейшее сочетание чисто экспрессионистского комплекса натуралистических эффектов, очень точно и гибко следующих за развитием действия, за интонируемым словом, и строго соблюдаемой формальной музыкальной схемой, которой композитор подчинил все пятнадцать картин оперы. Язык оперы диссонантный, атональный (но не додекафонный). Композитор свободно использует приемы атонального письма, разработанные его учителем Шенбергом, широко применяя систему лейтмотивов. Музыка, далекая от всякого стремления быть красивой, нередко игнорирующая интересы певцов, все же делает свое дело, организуя действие, подчеркивая и комментируя события, создавая необходимую атмосферу и настроение.



До слушателя оперы, конечно, не доходят особенности формального строения музыки, но каждому изучающему это произведение с партитурой в руках очень интересно видеть, с каким умением композитор распределяет все музыкальное действие в строгих рамках старинных форм: «сюиты», в которую входят прелюд (в ракоходном движении), «рапсодии-фантазии», «пассакалии» с двадцатью девятью вариациями, пятичастной «симфонии», шести «инвенций», ряда «вариаций» на тональную тему и, наконец, «фуги».

Опера инструментована для обычного состава симфонического оркестра, кроме того, по ходу действия введен военный оркестр на сцене и ресторанный ансамбль, играющий на расстроенных инструментах.

Произведение представляет огромные трудности для исполнителей. Для подготовки премьеры оперы, состоявшейся в Берлине в 1925 году под управлением Эриха Клайбера, понадобилось 137 репетиций (!). С первого же спектакля опера стала объектом ожесточенных споров, вызывая восторги одних и возмущение других. Вскоре после Берлина «Воццек» был поставлен во многих городах Германии, Австрии, Италии, в Праге, в Филадельфии, Нью-Йорке (под управлением Леопольда Стоковского) и других странах. В 1927 году «Воццек» исполнялся в Ленинграде на сцене бывшего Мариинского театра.

Полузабытая на протяжении двадцати лет, опера «Воццек» переживает ныне свое второе рождение на сценах ряда европейских театров. Ее постановка, осуществленная в 1956 году Государственным театром оперы в демократическом секторе Берлина, представляет интересное решение сложной музыкальной и сценической проблемы. При всей сложности и «колючей» диссонантности музыкального языка многие эпизоды захватывают внимание слушателя выразительностью, драматизмом и динамикой.

Альбан Берг в этом произведении проявил себя мастером театральной драматургии, умеющим не только нагнетать острые драматические кульминации, почти психологического напряжения, но и создавать разрядку, то ли путем использования гротесковых образов, то ли привлечением трогательных лирических моментов (например, прелестная «Колыбельная», которую Мария поет

своему маленькому сыну). В ряде мест Берг, отступая от принципа атонализма, пользуется тональными средствами, представляющими собой своеобразные островки, которые облегчают слушателю ориентировку в тумане атональной стихии.

В своем творческом становлении и развитии Берг прошел те же стадии, что и Шенберг, однако с некоторым отставанием. Начав с произведений тональных, продолжавших вагнеровскую традицию (Фортепианная соната, Струнный квартет и др.), он усваивает под влиянием Шенберга атональную манеру (Три пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5, 1913 г. и Три пьесы для оркестра ор. 6, 1914 г.). После «Воццека» (ор. 7), законченного в 1922 году, появляются Камерный концерт для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых инструментов (1925), Лирическая сюита для струнного квартета (1926), концертная ария «Вино» (1929), опера «Лулу» (не закончена) и, наконец, Скрипичный концерт, написанный незадолго до смерти (1935).

Первое обращение к додекафонной технике у Берга можно наблюдать в «Лирической сюите» для струнного квартета, отдельные части которой построены на разработке двенадцатитонового ряда: первая часть, начало и заключение третьей части, середина пятой и последняя, шестая часть. В этом сочинении, привлекающем содержательностью мысли и изобретательным мастерством инструментовки, композитор нашел интересное решение формальной структуры отдельных частей и целого. Каждая из последующих частей содержит тематический материал предыдущей. В шестой части вновь появляется материал первой. В третьей части, написанной в форме скерцо, после трио весь рисунок скерцо повторяется от последней ноты до первой в обратном движении. При всем этом, казалось бы, чисто формальном подходе композитору удалось создать лирическое полотно своеобразного звучания.

Начиная с «Лирической сюиты», Берг переключается на додекафонную технику. Его нервная, экзальтированная романтическая натура тщетно пытается вырваться из жестких тисков иссушающих додекафонных правил; однако отказаться от следования этим правилам— это значит изменить своему свято чтимому учителю и другу.

Как известно, Шенберг очень ревниво относился к своим любимым ученикам, огорчаясь их «отступничеством». Так, в уже цитированной работе «Сочинение с двенадцатью тонами» он указывал на то, что Альбан Берг «...наименее ортодоксальный из нас троих, в своих операх перемешивал пьесы или фрагменты из пьес, написанные в определенной тональности, с другими пьесами или фрагментами «нетонального» стиля. Берг объяснял это тем, что оперный композитор, стремясь к выразительности и драматической характерности, не может отказываться от контрастов, даваемых переходом от мажора к минору. Хотя как композитор Берг был прав, но с теоретической точки зрения он ошибался. Я доказал своими операми «С сегодня на завтра» и «Моисей и Аарон», что выразительность и характерность любого рода могут быть достигнуты при использовании диссонантного стиля».

Во второй своей опере — «Лулу», написанной на сюжет Франка Ведекинда (1864—1918), — Берг уже последовательно применяет принцип атонального стиля и технику додекафонии.

Подобно тому как это имело место в «Воццеке», и в новой опере композитор атакует слушателя нагромождением «сильнодействующих» сценических и музыкальных средств. Однако на сей раз главным действующим лицом является не жалкая жертва людской несправедливости, но обольстительная злодейка, женщина-вампир, заставляющая мужчин совершать ради нее кровавые преступления. Содержание оперы представляет собой нечто среднее между эротической адюльтерной драмой, впрочем трактованной в символических тонах, и чуть ли не полицейским детективом.

К числу своеобразных «достижений» композитора в развитии принципов двенадцатитоновой техники относится его добровольно на себя взятое обязательство построить все это необычайно сложное по языку и фактуре произведение на одной-единственной двенадцатитоновой серии. Правда, это обстоятельство остается абсолютно незаметным не только для слушателя, но и для многих знатоков и исследователей стиля Альбана Берга.

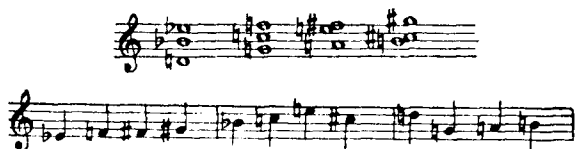
Приведем выдержку из труда английского музыковеда Гэмфри Сирла «*Twentieth Century Contrapoint*»

(«Контрапункт двадцатого века», 1954), где содержится тематический анализ музыки «Лулу».

«Драматическая структура произведения покоится на симметричной основе (см. анализы самого Альбана Берга и Вилли Райха), в то время как музыкальные характеристики всех действующих лиц драмы Берг выводит из основной серии»:



«Одна из тем Лулу создана путем выделения по очереди верхних, средних и нижних нот из четырех аккордов, построенных на серии»:



«Таким же образом, беря ноты на определенном интервале друг от друга, из основной серии мы получаем тему «минорного» характера, представляющую Альву» (один из любовников Лулу. — Г. Ш.):



Таким же путем создается тема графини Гешвиц:



## Доктора Шена:



Как мы видим, многие из этих тем носят «тональный» характер, а в последнем акте Бергом введена абсолютно диатоническая песня, сочиненная Ведекиндом и используемая как тема для нескольких вариаций в оркестровом интерлюдие:



Как бы ни относиться к композиторскому облику Альбана Берга, все же невозможно всерьез рассматривать подобный «метод» создания образных характеристик оперных героев. Какая эстетика может оправдать столь простой и доступный каждому школьнику способ создания мелодики, в конечном итоге, самого главного элемента музыки, особенно вокальной? Скажем прямо, мы не видим никакой принципиальной разницы между этим методом Берга (очевидно, представляющим некоторым «авангардистам» верхом изобретательности) и той чисто шарлатанской «скоростной системой сочинения музыки», которая была не так давно предложена американским музыковедом Иосифом Шиллингером. Система эта в основном заключается в приложении цифровой логики ко всем элементам композиции, позволяющей с помощью графических линий, нанесенных на миллиметровую бумагу, создавать мелодии, гармонии и пр. Так, он предлагает вниманию своих последователей широкий выбор мелодий, полученных путем превращения любых узоров в определенные сцепления звуков, вплоть до создания «тем» из температурного графика большого гриппа.

На примере Альбана Берга, композитора несомненно талантливого и серьезного, можно лишний раз убедиться в том, какие тяжелые заблуждения внесла в творческое сознание ряда западных композиторов мертвящая техника и эстетика додекафонии.

О том, что Берг пытался вырваться из ее пут, свидетельствует его последнее сочинение — Скрипичный

концерт, посвященный памяти дочери вдовы Густава Малера. В этом сочинении Берг, не выходя за пределы серии, стремится построить ее так, чтобы хоть отчасти сохранить ощущение тональности. Вот эта «компромиссная» серия:



Как видим, она образует два минорных трезвучия, два мажорных и четыре ступени целотонной гаммы. Это обстоятельство позволяет композитору время от времени создавать построения тонального плана или же близкие ему. Вот какие «тональные» возможности предоставляет Бергу избранная им серия:



Музыка Концерта, хотя и изобилующая острыми диссонирующими сочетаниями и страдающая известной расплывчатостью формы, порой согревается душевным геплом, несет слушателю живые эмоциональные образы и настроения. В конце второй части Берг вводит мелодию траурного хорала Баха «Es ist genug», первые четыре звука которого совпадают с 9, 10, 11 и 12 нотами серии.

Первая часть Концерта по замыслу композитора должна вызывать в представлении слушателей образ жизнерадостной девочки. Вторая часть — ее страдания, смерть, искупление...

А. Берг умер в возрасте пятидесяти лет, не успев осуществить многие свои замыслы. В последние годы на Западе, главным образом среди музыкантов, наблюдается усиление интереса к его творчеству. Появился ряд книг, содержащих описание его жизни и анализ

творчества. Однако это — почти исключительно некритические славословия, в которых неискушенному человеку трудно найти зерно истины. Причисляя Берга к лику «музыкальных святых» модернизма, эти критики и не пытаются дать ясный ответ на вопрос — какова была роль Альбана Берга в развитии современной музыки, чему служило его творчество?

Среди трех крупнейших представителей додекафонии — Шенберг, Берг и Веберн, — последний был наиболее последовательным и «яростным» выразителем этой эстетики. С тех пор, как под влиянием своего учителя и друга Шенберга он принял эту доктрину, вся его творческая энергия была направлена на утверждение додекафонии, на ее развитие и пропаганду. Шенберг порой находил возможным отступать от своей системы и писать тональные произведения. Он даже говорил: «Еще много хорошего можно сказать и в до мажоре». Тональные «островки» можно встретить и у Берга, которого явно тянуло к человеческому музыкальному языку.

Но не таков был Веберн. Избрав путь «серийной» техники, он уже ни разу от него не отошел. От партитуры к партитуре можно наблюдать, как усложняется его «серийный язык», как все меньше и меньше остается в нем признаков естественной выразительности и музыкальности. Обнаженная конструкция, где все выверено, все подчинено единой жесткой схеме, легко поддающейся проверке математикой, но никак не подлежащей «проверке слухом».

Вот как характеризует Антона Веберна один из французских идеологов «серийной музыки» Антуан Голеа в своей книге «*Esthétique de la musique contemporaine*» («Эстетика современной музыки», 1954):

«...В произведениях Шенберга можно ощутить органические связи с живой музыкой прошлого. В музыке Берга можно обнаружить следы непрерываемого потока музыки из прошлого в будущее, через чудесно активное настоящее. Но произведения Веберна в серийной технике оставляют ощущение полного разрыва со всем, что когда-либо создавалось в музыкальном искусстве. Принцип «неповторяемости» и постоянной вариационности здесь зашел так далеко, что в своей окончательной форме приблизился к неизбежности абсолютного

отрицания темы, к необходимости прибегать к формам все более и более кратким, где каждая нота, взятая изолированно, должна сама по себе сказать что-либо новое...» (разрядка моя. — Г. Ш.).

Вот отсюда-то и начинается расти новейшее движение так называемого «пуантилизма». Впрочем, об этом после.

Антон Веберн родился в 1883 году в Вене, изучал музыковедческие науки под руководством Гвидо Адлера, композицию — у Шенберга. Непостижимым образом он соединял в своем лице непреклонного и педантично-последователя абстрактнейшей системы додекафонии с очень активной деятельностью руководителя рабочих хоров и симфонического оркестра австрийского Рабочего союза («Arbeiterbund»). Он руководил этими организациями вплоть до самого аншлюса, завоевав себе любовь и уважение венского трудового люда. В концертах под управлением Веберна исполнялись хоровые и симфонические сочинения Баха, Бетховена, Шуберта, Брамса, Брукнера, Малера, Мусоргского; он часто исполнял революционные хоровые сочинения Ганса Эйслера и рабочие песни.

Но возвращаясь после этих концертов домой, Веберн вновь садился за головоломные выкладки, по которым должны были создаваться новые произведения, абсолютно чуждые музыке, только что прозвучавшей в его концерте, чуждые той публике, для которой он далеко не в легких условиях организовывал концерты.

Этот дуализм характерен для всей творческой жизни Веберна, трагически оборвавшейся в мае 1945 года в результате несчастного случая. Его застрелил американский часовой.

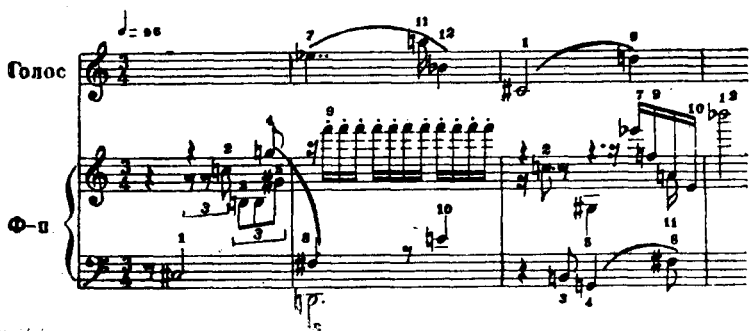
Музыкальное наследие Веберна количественно невелико (список его сочинений охватывает 31opus, причем, как правило, сочинения эти отличаются необычайной краткостью). Недавно американская граммофонная фирма «Columbia» выпустила четыре долгоиграющие пластинки, на которые записано все сочиненное Веберном. С 1904 по 1910 год Веберн был учеником Шенберга, и его первые опыты, начиная с ор. 1 по ор. 7, написаны под непосредственным руководством Шенберга. Здесь явственно ощущаются влияния автора «Просветленной ночи» и «Ожидания» — те же устремления в





Антон Веберн

экспрессионистский субъективизм, та же тенденция избавиться от «цепей» тональности. Первым произведением, написанным по додекафонной системе, явился песенный цикл «Три духовные песни», ор. 17. Характернейшим признаком этой музыки, помимо ее атональной сущности, является крайняя непрактичность в изложении вокальной партии, рисунок которой состоит из самых неудобных скачков по интервалам увеличенной квинты, септимы, ноны и так далее.



Приняв к руководству доктрину своего учителя о постоянной вариантности развития звуковой материи, неповторяемости тематизма, Веберн исключал из своей композиторской практики метод возвращения к первоначальному образу: «Выраженная однажды, тема высказала все, что имела сказать. Необходимо продолжить ее чем-нибудь свежим», — писал Веберн.

Особое внимание уделял Веберн тембровой стороне своей инструментальной музыки. Его партитуры написаны нередко для самых неожиданных составов инструментов, используемых чрезвычайно экономно, чаще всего в индивидуальном, очищенном от чуждых тембров виде. Разбрасывая ноты по разным регистрам, отделяя каждый звук от другого точно рассчитанными паузами, Веберн стремился к «пуантилистскому эффекту» тембро-звуковой перспективы, подобно тому как художники-пуантилисты добивались своеобразных живописных эффектов, прибегая к «точечной» технике наложения красок на полотно.

Композитор тщательным образом избегает всего того, что может естественно уложиться в обычные представления о вскальной музыке, всего, что удобно певцу, что не режет слуха.

Приведем фрагмент из хоровой партитуры Веберна «Das Augenlicht» (op. 26, 1935), из которого ясно, какие трудности приходится преодолевать певцам, чтобы выполнить все требования автора:

**Soprano**  
Mit so viel Ster - nen

**Alto**  
Mit so viel

**Ten**  
Mit so

**Bass**  
Mit

als die Nacht er - hel - len

Ster - nen als die Nacht er -

viel Ster - nen als die

so viel Ster - nen als die

Ни у кого из трех лидеров додекафонии шенберговская установка на «избежание всего традиционного» не нашла такого законченного выражения, как в творчестве Веберна. С каждым своим новым произведением

он утверждает эту тенденцию. Действительно в его последних сочинениях уже не остается ничего связывающего его письмо с традиционной музыкой, никаких элементов музыкального языка, которые бы не подвергались полнейшей реорганизации. Восприняв и усовершенствовав двенадцатитоновую систему Шенберга в части интервалики и гармонии, Веберн дополнил ее столь же четкой в конструктивном отношении системой ритмики — организации звуков во времени. Он свел все элементы композиции к одному знаменателю, включив сюда также и звуковую окраску и динамику. Именно эти качества «тотальной организации» звуковой материи привлекают сегодня к Веберну внимание новой школы «серийной» техники и пуантилизма.

Уточнения, внесенные Веберном в методику додекафонии, позволили ему довести до наиболее полного выражения шенберговскую теорию «Klangfarbenmelodie» («тембро-окрашенной мелодии»). В интерпретации Веберна эта теория реализуется в строго упорядоченном распределении всех звуков, выполняющих функцию мелодии, по разным тембрам оркестровых голосов, в своеобразном «разбрасывании» мелодии по всем строчкам партитуры; при этом автор всячески избегает появления нескольких нот подряд у одного инструмента, опасаясь даже видимости мелодической линии. Поэтому нередко его двенадцатитоновая «серия» предстает в изложении 12 различных инструментов, интонирующих по одному звуку каждый. При всем этом музыка Веберна отличается экономией в использовании выразительных средств, большой сдержанностью в отношении густоты и мощи звучания; его партитуры представляют довольно прозрачную сеть точно распределенных во времени и пространстве нотных знаков, где тщательно проставлены все динамические и агогические указания.

Еще одна особенность сочинений Веберна — их необычайная лаконичность, проистекающая из самой сущности его предельно организованного музыкального мышления. Исчерпав определенное конструктивное задание, оперирующее очень краткими «темами» в 1, 2, 3 звука, произведение должно прекратиться, ибо никаких иных задач, кроме «защиты формы», композитор себе не ставил. Так, самое длинное его сочинение — Вторая кантата (ор. 31) звучит пятнадцать минут, а самая ко-

роткая оркестровая пьеса, четвертая из цикла «Пять пьес для оркестра» (op. 10) всего... 19 секунд (!).

Что может «схватить» слушатель на протяжении этих 19 секунд, остается невыясненным. Веберн — «композитор для композиторов», как его иногда называют, — создавал свои опусы только для «посвященных и верующих». Вот что пишет Шенберг в предисловии к «Шести багателям» для струнного квартета Веберна (op. 9):

«...Только те будут в состоянии понять эти пьесы, которые придерживаются веры, что звук может выражать только звук и ничего более. Их нельзя ни за что осуждать, так же, как нельзя осуждать верующих. Вера может сдвигать горы, а неверие даже неспособно допустить существование гор. Против такой неспособности вера бессильна...» и т. д.

Западная музыковедческая литература, посвященная проблемам современной музыки, за последние годы все чаще и чаще обращается к «загадке» Веберна. Существует даже тенденция выдвинуть его на первое место в «святой троице атонализма», где до сих пор роли бога-отца отводилась Шенбергу, а Веберн, очевидно играл роль святого духа. Особенно горячо относятся к Веберну молодое поколение «серийных» и «электронных» композиторов, видящих в нем своего духовного отца, идеолога и учителя. Впрочем, как мы видели, в числе тех, кто хочет видеть в Веберне своего «духовного пастыря», находится и маститый Игорь Стравинский.

Мы еще вернемся к роли Веберна в эволюции новейших течений, определяющих музыкальную жизнь ряда западных стран. А сейчас напомним лишь о нескольких наиболее видных композиторах, вышедших из школы Шенберга.

Уже было сказано о Гансе Эйслере, ученике Шенберга между 1918 и 1923 годами. Эйслер сохранял высокое уважение к памяти учителя, который, как он пишет в своей автобиографии, «...не разрешил своим ученикам в школьных заданиях сочинять в модернистском духе, но придерживался классического контрапункта и композиционной техники...»

Влияние додекафонной методики, конечно, сказалось и на Эйслере. Однако тесная связь с немецким рабочим

классом, с революционным движением со всей неизбежностью привела композитора-коммуниста к развитию лучших национальных традиций немецкой музыки, к созданию произведений, понятных миллионам людей, захватывающих своей глубокой оригинальностью и боевым темпераментом.

В числе последователей Шенберга — австрийский композитор Эрнст Кшенок (1900), который еще до того, как начал применять додекафонную технику, успел прославиться своей умеренно-модернистской джазированной оперой «Джонни наигрывает», поставленной в свое время и в ряде советских театров. Кшенок является автором додекафонной оперы «Карл Пятый», множества камерных и симфонических пьес, песен, хоров и др. Однако ни одно из додекафонных сочинений не принесло ему такого успеха, каким он пользовался в свой «тональный» период.

Распространению додекафонной теории по всему свету способствовали ученики Арнольда Шенберга — теоретики Йозеф Руфер, Эрвин Штейн, Эгон Веллес, Рене Лейбович, Ганс Штуккеншмидт и другие.

Влияние додекафонии распространилось на многие страны Европы, Северной и Южной Америки, Азии (Япония), внося серьезную путаницу в умы многих музыкантов, отталкивая от новой музыки рядовых посетителей концертов.

Особенно сильное распространение в послевоенный период додекафония получила в Западной Германии, США и Италии, где по этой системе ныне сочиняют многие десятки композиторов.

Среди них есть люди, для которых двенадцатитоновый ряд представляет собой альфу и омегу всей музыки. Одержимые этой странной болезнью, они и не пытаются даже, хотя бы в порядке «эксперимента», писать что-либо приближающееся к тональной музыке. Однако встречаются и «неустойчивые» додекафонисты, порой отступающие от строгих регламентаций, сочиняющие музыку иногда тональную, иногда полудодекафонную, а иногда чисто «серийную». К числу таких композиторов принадлежат итальянец Луиджи Даллапиколла, швейцарский композитор Рольф Либерман, западногерманские композиторы Ганс Вернер Генце и Карл Амадеус

Гартман, американский композитор Роджер Сешнс и другие.

Наиболее интересным следует признать творчество Даллапиколла (1904), автора двух опер: «Ночной полет» (по повести А. де Сент-Экзюпери) и «Заключенный», «Дивертисмента» для голоса и инструментального ансамбля, «Музыки для трех фортепиано», хоров на сонеты Микеланджело. У Шенберга Даллапиколла воспринял технику двенадцатитоновой композиции, у Веберна — приемы «тотальной» организации звуковой материи; но при всем этом его живая романтическая натура порой вырывается на свободу, в результате чего возникают «гибридные» сочинения — додекафонные, с явными тональными элементами.

В ряде произведений Даллапиколла стремится отразить большие темы современности, порой он выступает как поборник демократических, антифашистских идей. Теме борьбы против тирании посвящена его опера «Заключенный», сюжет которой относится к эпохе жестокой испанской инквизиции. В кантате «Песни заключенных» Даллапиколла хочет отразить извечное стремление человечества к свободе. Правда, композитор идет к этому окольными путями, избрав для своей кантаты тексты полумистического характера: первая песнь написана на слова молитвы королевы Марии Стюарт в ночь перед казнью, вторая — на слова «Завета» философа раннего средневековья Боэция (480—526) и, наконец, третья песнь — на текст покаянной молитвы Савонаролы, написанной им в тюрьме. Через всю додекафонную ткань этой кантаты для хора и оркестра проходит вполне тональная тема средневекового хорала «Dies irae».

Ученик Рене Лейбовича, Ганс Вернер Генце (1926) — продуктивный композитор, обративший на себя внимание своими «Вариациями для оркестра», написанными в легком танцевальном стиле, однако, на основе додекафонии. Вскоре последовала его лирическая опера-балет «Бульвар Единчества», затем Скрипичный, Фортепианный и Виолончельный концерты, ряд крупных симфонических сочинений, хоров и песен. После длительного пребывания в Италии сухой и резкий диссонантный стиль его музыки сменился более мягким, лирическим и даже напевным, хотя композитор и не порвал окончательно с

техники додекафонии. К числу работ, характеризующих этот новый стиль молодого композитора, относятся оперы «Король-олень» (по Гоцци), «Принц фон Гомбург», цикл «Неаполитанских песен».

Композитор Рольф Либерман (1910) — автор Концерта для джаза с оркестром, опер «Пенелопа 1939 года», «Школа жен» (по Мольеру), ряда симфонических и камерных произведений — придерживается додекафонии лишь частично и от случая к случаю. Для него, как он сам пишет, «...двенадцатитоновая техника — новая организация атональности — служит базисом для свободного и индивидуального развития».

В своей Первой симфонии Либерман допускает частые отступления от ортодоксальной додекафонной теории. Его опера «Школа жен» написана в духе стилизации музыки XVII века почти без всяких признаков атонализма.

В 1963 году исполняется сорок лет со времени появления на свет додекафонии. За этот период число композиторов, принявших эту доктрину, возможно, достигло четырехзначной цифры. Не следует удивляться такому росту сторонников этой системы. Как мы уже говорили, объяснение надо искать прежде всего в том, что для составления абстрактных додекафонных серий, инверсий «кресов» и прочих технических атрибутов нет никакой необходимости обладать хотя бы крохотным творческим даром. Нет более удобного и простого способа войти в почетную корпорацию композиторов, чем объявить себя додекафонистом и публично заявлять при этом о своем непреодолимом стремлении к диссонансам, к сложнейшим и неуловимым, с точки зрения музыкальной теории, звуковым комплексам, о своем отвращении к классической музыке, «устаревшей», «далекой от современности» и т. д. и т. п.

Этим в значительной мере объясняется «массовая» тяга к додекафонии со стороны музыкальной молодежи. Отсюда и невероятный численный рост «додекакомпозиторов».

Как мы увидим из дальнейшего изложения, история додекафонии не остановилась на Шенберге, Берге и даже на Веберне. Их эпигоны и подражатели пошли гораздо дальше. Воспользовавшись исходными эстетическими положениями Шенберга, его техническими изобре-



гениями, эпигоны и подражатели разработали и продолжают разрабатывать эту систему в том же направлении. Торопясь сделать новую заявку на какой-либо хлесткий трюк, они готовы принести в жертву не только искусство, не только самый музыкальный звук, старательно изгоняемый из «новой музыки», но и последние остатки здравого смысла. Эти люди не хотят, чтобы их «музыка» кому-то нравилась, кого-то увлекала. Это они провозглашают публику своим «врагом № 1», это они выбрасывают чудовищный лозунг: «Музыка против человека».

## ГЛАВА 6

# Карманные реформаторы

**И**скусство наших дней — широкая арена все усиливающихся идеологических боев, противоборствующих течений. Исключительной остроты эта борьба достигла в ряде капиталистических стран после окончания второй мировой войны, потрясшей до основания экономику, культуру, все социальные и моральные устои буржуазного общества.

Отражение этого мы находим в послевоенной литературе, кино, театре, изобразительном искусстве, в музыке. Умами многих западных художников все чаще овладевают мрачные предчувствия катастроф, ощущения бессмысленности существования, настроения подавленности и гнетущего пессимизма. Бесперспективность

существования значительной части художественной интеллигенции капиталистического мира вызывает к жизни все более и более «дикие» теории, направленные против здравого смысла, прославляющие торжество иррационального, темных инстинктов подсознательного мира, нигилистически отрицающие все эстетические и этические основы искусства. Чаще всего эти теории преподносятся как своего рода протест против академизма, как искусство «авангарда».

Проблему художественного авангарда наших дней невозможно изолировать от общей проблемы современной буржуазной молодежи, живущей в тяжелой атмосфере морального декаданса, душевного разлада. В новой западной литературе прочно утвердились понятия — «рассерженные молодые люди», «потерянное поколение», «равнодушные». Образы этих представителей «потерянного поколения» нашли впечатляющее реалистическое воплощение в произведениях Джона Осборна, Генриха Бёлля, Дж. Селинджера и других буржуазных писателей, показавших истинную трагедию молодого поколения, выбитого из колеи, не знающего положительных идеалов.

Проблема молодежи в странах Запада приобрела ныне острое социально-политическое звучание, давая себя чувствовать повседневно в общественной жизни и в культуре. Так называемые «битники» заполняют не только страницы новейших произведений американских, английских и западногерманских писателей, обличая неприглядную изнанку «сладкой жизни»; они отчасти определяют нигилистический дух современного буржуазного искусства, изгоняющего из своего обихода «излишние эмоциональные нагрузки», издевающегося над всеми гуманистическими идеалами. Их протест против тупой и самодовольной буржуазной среды, против милитаризма и неофашизма нередко оборачивается анархическим бунтом против всех моральных устоев общественной жизни. Пьяные оргии, наркотики, рок-н-ролл, гвист, стрип-тиз, порнографическая литература — все служит подстегиванию низменных инстинктов, освобождению молодежи от чувства социальной ответственности, трудовой солидарности. Молодые старички — «битники» — смертельно одиноки в своих бессмысленных блужданиях, в своем тоскливом безверии в будущее человечества.

Великое гуманистическое искусство и литература прошлого и настоящего для «рассерженных молодых людей» представляются чуждыми и неприемлемыми. Именно из этой среды черпаются основные кадры поклонников абстрактной живописи, аэмоциональной «серийно-конкретно-алеаторической музыки». Бессмыслицу «осколочных», ушераздирующих звучаний они готовы принять за своеобразный социальный протест, за дерзкий вызов благопристойности буржуазного искусства. Горделиво именуя свои нигилистические упражнения «авангардистским искусством», авторы новейших систем «сопряжения звуков», порой, возможно, искренне верят в то, что их эксперименты выражают протест против мрака окружающей действительности.

Таковы некоторые общественно-исторические предпосылки, облегчившие появление и значительное распространение во многих капиталистических странах крайних течений музыкального модернизма.

В уже цитированной книге Антуана Голеа «Эстетика современной музыки» содержится глава, носящая многообещающее название «Перспективы будущего». Автор берет на себя нелегкую задачу музыкального прорыва, который не только намечает общие линии в развитии музыкального искусства на ближайшие десятилетия, но и называет имена композиторов, несущих, по его мнению, в своем творчестве «семена будущей музыки».

Кто же они и где же они, эти художники, на которых с таким упованием взирает французский критик? Какие стороны в их творчестве позволяют ему с такой уверенностью определять их принадлежность к категории бесстрашных пионеров музыки будущего? Что связывает их творчество с нашим настоящим, с передовыми художественными традициями, с жизнью и борьбой человечества за светлое будущее?

Мы не случайно так ставим вопрос, ибо А. Голеа на протяжении своей книги не раз возвращается к проблеме «музыкального гуманизма» (одна из глав книги так и называется «Новый гуманизм») и, судя по всему, вовсе не собирается отказывать музыке в способности выражать какие-либо новые идеи и эмоции.

Любопытно, что А. Голеа в поисках «перспектив будущего» не обратился ни в какие иные страны и города, кроме Парижа, Кельна и Милана. Именно здесь и



Оливье Мессиаен

нигде больше он обнаруживает те мощные резервы, которые и составляют «перспективный авангард». Почтенный критик увидел искомое в творчестве небольшой, но достаточно развязно ведущей себя группы молодежи. Он учуял «перспективный музыкальный гуманизм» в диких шумовых экспериментах парижанина Пьера Шеффера, изобретателя так называемой «конкретной музыки», в «научной» электронной музыке, которой занимаются жители Кельна Карлгейнц Штокхаузен и Герберт Эймерт, в пуантилистических опытах парижского композитора Пьера Булеза, миланцев Луиджи Ноно и Бруно Мадерна, продолжающих разработку «серийной техники» на новых «научных» основах.

Как уверяет А. Голеа, строительство музыки будущего ведется не на голом месте. У молодых «реформаторов музыки» есть непосредственные предшественники и учителя. (Он не касается, к сожалению, вопроса о субсидиях, покровителях и идейных подстрекателях в лице «авангардной» критики.) Это, конечно, Антон Веберн, чья идея «тотальной организации звучащей материи» легла в основу всех дальнейших изысканий в области серийной техники и «пуантилизма». Это французский композитор Оливье Мессиан, уже давно работающий в области расширения ладотональной системы и средств звуковой выразительности. Это американцы Эдгар Варез и Джон Кейдж, сочиняющие музыку для ансамблей ударных инструментов или «подготовленного» рояля, это парижский «апостол» додекафонии Рене Лейбович, обучивший серийной технике целую группу молодых людей из Западной Германии, до 1945 года и не подозревавших о существовании додекафонии.

Одним из видных французских композиторов, которого можно отнести к категории изобретателей новых технологических систем организации звуковой материи, является Оливье Мессиан (род. 10 декабря 1908 г.). Это высокоодаренный музыкант, обладающий обширными познаниями в области музыкальной литературы и теории, выдающийся органист, еженедельные концерты которого в парижском соборе св. Троицы привлекают толпы слушателей. Вместе с тем Мессиан — фигура крайне противоречивая, соединяющая экзальтированную приверженность к догмам католической теологии с разработанной им самим крайне рассудочной, основанной

на сложных вычислениях системой композиции. Мессиа́н принадлежит к числу художников, чрезвычайно охотно высказывающихся о своих творческих принципах, о внутренних побуждениях, подсказавших решение той или иной творческой задачи. Он упорно работает над чисто технологическими проблемами композиторского мастерства. В 1944 году вышел теоретический труд Мессиа́на под названием «Техника моего музыкального языка», представляющий некий свод изобретенных им приемов построения мелодики, гармонии, ритма, щедро иллюстрированный примерами из собственных сочинений. В отличие от Шенберга, Мессиа́н не встретил последователей своего учения. Его система композиции не нашла применения в творческой практике других композиторов, даже непосредственных его учеников по Парижской консерватории.

Здесь не представляется возможным достаточно подробно изложить суть изобретения Мессиа́на, разработавшего стройную систему распределения звуков на бумаге, однако бесконечно далекую от живой, выразительной музыкальной речи. В одном из своих многочисленных выступлений в печати (журнал «Контрапункты», март — апрель 1946 года) Мессиа́н так раскрывает основу своей системы:

«Техника моего музыкального языка покоится, главным образом, на двух элементах: «необратимые ритмы» (*Rythmes non retrogradables*) и «лады с ограниченными транспозициями» (*Modes à transpositions limitées*). Эти лады в направлении вертикальном (транспозиции) осуществляют то, что ритмы осуществляют в направлении горизонтальном (ретроградация). И действительно, эти лады не могут транспонироваться за пределами известного числа обращений без риска попасть на те же самые ноты. Так же, как и эти ритмы, которые нельзя читать в обратном порядке, ибо в этом случае получается та же последовательность длительностей, что и в прямом движении. Именно эти приемы я использовал в произведениях, написанных после появления моего трактата, — ритмические каноны («Видение аминя»), каноны с пунктированным ритмом, более утонченная политональность («Три маленькие литургии»), концентрированные и разрозненные аккорды и смена регистров («Двадцать взглядов на младенца Иисуса»)...

В последующих своих сочинениях и теоретических работах Мессиа́н еще больше усложняет свою технологию. В 1950 году он выпускает в свет цикл коротких фортепианных пьес под названием «Modes de valeurs et d'intensités» («Лады длительности и интенсивности»), представляющие попытку увязать в единой схеме ритмо-динамику музыкальной формы. Эта попытка явилась новым шагом композитора в сторону тотальной организации звуковой ткани, приближающейся по своим результатам к серийным головоломкам новейших последователей Веберна.

Мессиа́н разработал целую систему, своего рода кодекс, в котором классифицированы и «разложены по полочкам» с точными названиями-ярлыками все придуманные им приемы распределения звуков по горизонтали и вертикали.

Свою холодную «музыкальную инженерию» Мессиа́н странным образом сочетает с редким для высокоинтеллектуального художника XX века рвением в вопросах католической веры. Мессиа́н не устает твердить в литературных выступлениях о своей «вере в божественное присутствие», о том, что сочинение музыки для него есть «акт католической веры и прославления тайны христовой». Чем больше композитор старается раскрыть словами мистические «глубины» своего искусства, тем явственней обнаруживается его склонность к громкой фразе, придающей его творческому облику некоторый оттенок самолюбования.

Вот, например, как Мессиа́н излагает свое художественное кредо на страницах журнала «Контрапункты» (март — апрель 1946 года):

«Когда я был еще ребенком, меня неодолимо влекло к католической вере, к музыке, а также к театру. Но только две первые страсти сохранились во мне до сих пор. Я стремлюсь быть музыкантом-христианином и воспевать мою веру... По правде говоря, я не знаю, есть ли у меня своя эстетика, но я могу сказать, что отдаю предпочтение музыке многокрасочной, утонченной, даже сладострастной (но не чувственной, конечно); музыке нежной и порывистой, которая поет (хвала мелодичной фразе!); музыке, подобной новой крови, героическому подвигу, незнакомому аромату, разбуженной



птице, цветному витражу; музыке, выражающей конец света, вездесущность, славу, божественные и сверхъестественные таинства...»

Нужно сказать, что эту свою горячую приверженность католицизму и мистике Мессиаан полностью оправдывает если не самой музыкой, то во всяком случае названиями своих произведений: «Небесная трапеза» для органа (1928), «Явление предвечной церкви» для органа (1932), «Вознесение» для оркестра (1933), «Рождество господне» для органа (1935), «Квартет на конец мира» для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано (1941), «Видение аминя» для двух фортепиано (1943), «Три маленькие литургии» для женского хора и оркестра (1944), «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» для фортепиано (1944) и т. д.

Знакомство с двумя томами «Техники моего музыкального языка» (второй том содержит 382 нотных примера; на 90% это фрагменты из сочинений Мессиаана) дает достаточно ясное представление о музыкальном языке композитора, о его мелодике, гармонии, ритмике. Источниками его стиля, как он признает сам, служат элементы средневековых григорианских песнопений, старинные церковные лады, музыка Востока, особенно индийские раги, наконец, русская музыка и Дебюсси. Нужно сказать, что некоторые фрагменты свидетельствуют о большой мелодической изобретательности композитора, о своеобразной выразительности его гармонического письма, об исключительно утонченном ощущении ритмического рисунка. Признаемся, нам представляется чрезвычайно трудным судить (несмотря на подробные комментарии автора к каждому отрывку), в какой мере эти интересные звуковые находки обязаны «системе». Создается впечатление, что эта музыка в своих наиболее впечатляющих образцах является все же плодом творческого вдохновения и интуиции, а комментарии — лишь результатом раздумий и теоретических изысканий автора по поводу созданных им произведений. Приведем две очень выразительные мелодии из цикла «Видения аминя» для двух фортепиано (согласно замыслу автора, каждая из семи пьес цикла воплощает четыре смысла слова «аминь»: «да будет так», «да будет ваша воля», «вы воздаете мне, я воздаю вам», «да сбудется на веки вечные в раю»):

Très modéré

Two staves of music in G major. The top staff features a melodic line with a slur and the instruction *cantando*. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.

Lento

Two staves of music in G major. The top staff has a long melodic line with a slur, marked *pp espress* and *cresc.*. The bottom staff has a similar melodic line with a slur, marked *mf*, *dim.*, *pp*, and *ppp*. The piece ends with the notation *и т. д.*

Эти темы должны представлять «аминь ангелов, святых и песен птиц». Вторая мелодия, как пишет Мессиа́н, «ведет начало от русской песенности».

Вот образчик гармонического стиля раннего Мессиа́на, свидетельствующий о его интересных поисках колоритных многосоставных аккордов. Это фрагмент из его симфонического размышления для оркестра «Забутые приношения» (1930):

Extrêmement lent

Tous les I violons con sord

Two staves of music in G major. The top staff is for the first violins, marked *p espress. et sensible*. The bottom staff is for the piano, marked *pppp*, and features complex, multi-chordal textures.



Призванный в начале второй мировой войны в действующую армию, Мессиа́н стал непосредственным свидетелем военного разгрома Франции. Вместе с тысячами французских солдат и офицеров он был захвачен в плен гитлеровцами и заключен в концентрационный лагерь в Силезии. Находясь в лагере, он написал одно из своих самых известных произведений — «Квартет на конец мира» (1941). Написанное в «оправдание» апокалиптической легенды, сочинение это представляет собой эклектическое смешение различных стилей и влияний — от Скрябина и Дебюсси до Стравинского («Весна священная»). Художественное содержание и самый дух Квартета отражают пассивно-примиренческое отношение композитора к окружающей «земной» действительности, его глубоко пессимистическую позицию в событиях времени, когда грязный гитлеровский сапог топтал землю большинства стран Западной Европы, в том числе и Франции. Находясь в страшном нацистском плену, видя вокруг себя море страданий, Мессиа́н искал утешения в сомнительной философии Апокалипсиса, в звучаниях птичьих голосов.

Вернувшись в Париж в 1942 году из плена, Мессиа́н выступает с «Видениями аминя» для двух фортепиано, а в 1944 году создает гигантскую сюиту для фортепиано продолжительностью звучания около двух с половиной часов, получившую вполне «католическое» название — «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». Содержание этих двадцати пьес «...навеемо пением птиц, колокольчиками, спиральями, сталактитами, галактикой, фотонами, текстами св. Фомы, Иоанна Крестителя, св. Терезы».

Одним из немногих образцов внерелигиозной тематики в творчестве Мессиана может служить большая симфония, носящая название «Турангалила» (1948). Название симфонии заимствовано из индийской литературы и означает «песнь любви». Сам автор говорит об этом произведении, как об индийском варианте «Тристана и Изольды», имея в виду, конечно, общее эмоционально-образное содержание. Центральная идея сочинения, опять-таки по разъяснению композитора, — прославление двух контрастных аспектов «любви земной и любви идеальной». «Турангалила» — десятичастная, свободная от всех канонов симфонической формы фантазия в экзотическом ориентальном духе, с использованием богатейших ресурсов современного симфонического оркестра, с добавлением солирующей партии фортепиано, электроволн Мартено, разнообразных и многочисленных ударных инструментов. Каждая из десяти частей носит особое название, как обычно у Мессиана, не столько помогающее восприятию музыки, сколько затуманивающее идею, положенную в основу замысла. Наряду с «Песней любви № 1» и «Песней любви № 2», части симфонии называются «Турангалила № 1», «Турангалила № 2», «Турангалила № 3», «Сад любовной дремоты», «Развитие любви» и др.

Музыка симфонии обладает некоторыми привлекательными чертами. Слушателя заинтересовывают колоритность звучания, непривычность экзотических тембров, сложная игра ритмов, выразительность отдельных эпизодов. Однако все это недостаточно для того, чтобы оправдать огромность масштабов сочинения, лишенного значительной и волнующей слушателя художественной идеи. Несмотря на большое мастерство композитора в сфере инструментовки, отличающейся исключительной пышностью, интерес слушателя быстро притупляется. Звуковой поток, длящийся свыше часа двадцати минут, начинает казаться однообразно-утомительным и монотонно-пестрым.

В поисках нового Мессиаан все чаще и чаще обращается к экзотической для европейского уха музыке Востока, к тембрам индонезийского гамелана, музыкальных инструментов африканских народов. Он не гнушается и опытом в области так называемой «конкретной музыки», основным «строительным материалом ко-

торой являются не музыкальные звуки, но шумы. Важнейшим источником творческого вдохновения для Мессиана становится, по его словам, пение птиц. В своем ответе на анкету Д. Лесюра и Б. Гавоти (см. главу 2) Мессиаан пишет:

«...Я был учеником Жана Галлона, Поля Дюка и Марселя Дюпре. Я любил Моцарта и Дебюсси, особенно за их ритмическую легкость и чувство акцента. Через «Весну священную» Стравинского я пришел к «ритмическим персонажам». Но моими подлинными учителями являются птицы — птицы Франции и Европы, так же как Азии и Америки. Я учусь также у «Деси-талас», где записаны ритмы разных провинций Индии, те, которые изложены в знаменитой «Самгита-Ратнаку», в трактате Чарнгавада, написанном в XIII веке нашей эры. Наконец, я очень люблю народные песни в пентатонических ладах — китайские, японские, перуанские, боливийские...»

И далее:

«...Рождение Христа и пение птиц — это два подлинных явления. Первое неслышимое, но столь близкое нам. Второе близкое, но тоже неслышимое в своем символическом стремлении к свободе, к всеочищающей радости... На протяжении ряда лет я записываю в лесу песни птиц. Это не прихоть маньяка, это музыкальное сокровище. Я беру уроки у этих великих певцов...»

Своим дальнейшим творчеством Мессиаан всячески оправдывает эту декларацию. Он создает целую серию «птичьих» опусов, включающую своего рода поэму-концерт для фортепиано с оркестром «Пробуждение птиц» (1953), пьесу для фортепиано с инструментальным ансамблем «Экзотические птицы» (1956), в которой композитор использовал песни птиц Индии, Китая, Малайских островов и Америки. Наконец, в 1958 году Мессиаан выступил с огромной по длительности пьесой для фортепиано соло (три часа!) под названием «Каталог птиц». Этот «каталог» полностью записан на пластинки, выпущенные фирмой «Вега», в исполнении Ивонны Лорно. К пластинкам приложена изящно изданная брошюра, принадлежащая перу самого композитора, иллюстрированная вполне реалистическими изображениями птичек, пение которых вдохновило Мессиаана на создание этого опуса. В брошюре мы читаем горячие объ-

яснения в любви к птицам — «величайшим артистам», у которых композитор продолжает «брать уроки» в течение вот уже свыше восемнадцати лет. Мессиа́н рассказывает также, что он задумал еще ряд подобных же «каталогов», в которых собирается представить пение всех птиц Франции. Сама по себе идея эта не вызывает возражений. Композитор страстно любит природу во всех ее проявлениях.

Однако знакомство с музыкой уже выпущенного «Каталога птиц», скажем прямо, приносит жестокое разочарование. У неискушенного слушателя, не знакомого с замыслом автора, эта музыка может рождать различные ассоциации, но, пожалуй, менее всего — хотя бы отдаленное представление о птичьем пении. Почти все пьесы, в том числе и посвященные образам таких скромных птичек, как иволга, дрозд, ласточка, зимородок, камышевка, изображены громаханием рояля на низких регистрах. Остродиссонирующие, насыщенные секундными сочетаниями аккорды, рваные ритмы, изломанные фразы, пробегающие порой в верхних регистрах клавиатуры, — весь этот арсенал устаревших экспрессионистских средств не только решительно противоречит замыслу композитора, но и вызывает чувство протеста против никому не нужной — ни птицам, ни людям — мистификации.

Остается непонятным, для чего этому образованному музыканту, знатоку классической и современной музыки понадобилась такого рода словесная и звуковая мишура.

В брошюре, приложенной к альбому пластинок «Каталог птиц», автор декларирует свою горячую приверженность к пению птиц, «ибо именно здесь для меня живет музыка свободная, безымянная, создаваемая для радости, чтобы приветствовать восход солнца...» и т. д. Невозможно понять, каким образом эти устремления композитора согласовываются с его сложнейшей системой «ладов с ограниченной транспозицией» и «необратимых ритмов». Пение птиц, природа во всей ее причудливой красе и ...жесткие рамки системы. Впрочем, это непримиримое противоречие между эстетическими и технологическими принципами Мессиа́на проявляется у него и в произведениях, не связанных с птичьими образами.

В 1957 году французский журнал «La Revue Musicale», выходящий последние годы нерегулярно, посвятил целую книжку (№ 236) проблемам конкретной музыки. «Vers une Musique expérimentale» — так называется этот номер, в котором приняли участие многие деятели конкретной музыки во главе с ее изобретателем и главным пропагандистом Пьером Шеффером. Заглянем в конец номера и там на странице 137 мы обнаружим краткое изложение «Истории конкретной музыки»:

Год 1948. Первые опыты П. Шеффера в области фиксации и монтажа шумовых эффектов на граммпластинке. Эпоха примитивов: «Железнодорожный этюд», «Турникет», «Кастрюлька». Эти пьесы французское радио передавало 5 октября 1948 года в эфир под названием «Шумовой концерт».

Год 1949. Второй год изысканий П. Шеффера и Ж. Пуллена. В статье, опубликованной в журнале «Полифония», П. Шеффер впервые предложил название «конкретная музыка». Основание: эта музыка создается из конкретных материалов, в то время как обычная музыка задумывается в абстракции, записывается при помощи символов и исполняется на музыкальных инструментах. Пьер Шеффер и Пьер Анри делают свою «Симфонию для одного человека» («Symphonie pour un homme seul»).

Год 1950. 16 и 18 марта — первая публичная демонстрация конкретной музыки в парижской Сорбонне и в Нормальной школе. Период «импрессионистский и экспрессионистский». Первые произведения П. Анри — «Двусмысленный концерт», «Музыка без названия...»

Год 1951. Французское радио организует специальную студию для разработки методов создания конкретной музыки. Создается аппаратура — «фоноген» с клавиатурой, магнитофон с тремя дисками и пр. В лоно конкретной музыки приходят композиторы (до сих пор все сочинения создавали инженеры-акустики). При радио организуется «Группа исследований в области конкретной музыки», куда, помимо Шеффера, входят композиторы Пьер Булез, Оливье Мессиан, Андре Жоливе и другие.

Год 1952. Движение конкретной музыки распространяется за границу. Выпускаются первые фильмы с записью конкретной музыки, позволяющие транслировать

ее по радио в ряде стран Европы и Америки. Конкретные произведения, создаваемые при помощи «серийной техники». Авторы — Булез, Анри, Мессиа́н. Издание труда П. Шеффера «В поисках путей конкретной музыки».

В 1954 году появляются новые конкретные «сочинения» Анри и Шеффера, в том числе «Покрывало Орфея», в 1955 — «Музыкальная легенда» и «Музыкальная катулка» Филиппа Артюиса; с каждым годом количество шумовых произведений все растет; растет и литература, пропагандирующая эти эксперименты.

Нужно прямо сказать: если бы авторы и изобретатели этих шумовых эффектов не пытались выдавать свои опыты за большое искусство, не кричали о том, что с каждым новым «конкретным произведением» человечество все дальше и дальше уходит от устаревшей рутины «музыкальной музыки», то отдельные записи, сделанные в лаборатории Шеффера, можно было бы принимать как любопытный шумовой фон для специальных сценических эффектов, для шумового оформления некоторых кинокартин и т. п.

Что же это такое — «конкретная музыка»? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо прежде всего вспомнить о том, какие возможности для звукозаписи представляет магнитофон, потому что именно изобретение магнитной записи открыло пути для всех изысканий Шеффера и его соратников. На магнитную ленту можно записывать любой звук — шум машины, скрип колес, треск разбиваемого стекла, бульканье воды. Можно, конечно, записывать также игру на различных инструментах, оркестр, человеческий голос, крик совы, бляение овцы и пр. Можно смешивать разнообразные звуки — музыкальные и немзыкальные; можно полученную запись снова переписать в обратном движении. Можно, меняя при записи скорость движения ленты, неузнаваемо искажать любой звук, придавать ему необычайный колорит. Известны записи на магнитную ленту, при которых смешивалось до четырехсот различных шумозвуков. Наконец, широкие возможности для получения разнообразных шумовых эффектов открывает монтаж — соединение и варьирование уже полученных звучаний в окончательной записи на магнитную ленту. Понятно, что эти свойства магнитофона действительно откры-



вают широкие возможности для создания новых любопытных звучаний, которые могут найти свое применение в театральной практике или в кинопроизводстве.

Но послушаем, что пишет в том же номере «La Revue Musicale» Пьер Шеффер, касаясь вопроса об эстетической ценности шумовых записей. Прежде всего он «требует» решительного пересмотра отношения ко всей традиционной музыке, к ее инструментарию, к системе нотной записи. Он сравнивает свое открытие ни больше ни меньше, как с открытиями атомной энергии, с открытием Америки, с трудами Пастера и Эйнштейна.

«...Сколько раз уже люди должны были менять свои взгляды, и не без сопротивления... Я осмеливаюсь утверждать, что сегодня пришло время и для музыки...»

«Что такое музыка?» — спрашивает Шеффер. С пренебрежением он отбрасывает все определения этого слова, данные в энциклопедиях. Отбрасывает он заодно и всю систему нотации, которая создает только символы звуков. Сочинение музыки, написание нот, затем исполнение по этим нотам — с точки зрения Шеффера — следование «декадентской эволюции».

Задача «конкретного композитора» — искать и создавать звучащие предметы. «Скажи мне, — перефразирует Шеффер известную поговорку, — какими звучащими предметами ты пользуешься, и я скажу тебе, какие произведения ты создаешь» (!).

В своих советах будущим «конкретным композиторам» он пишет о необходимости прежде всего в совершенстве овладеть техникой манипулирования магнитофоном и другими аппаратами, которые, как он подчеркивает, не являются музыкальными инструментами. Процесс записи конкретной музыки прямо противоположен процессу создания музыки традиционной. В то время как композитор, творя, пишет какие-то абстрактные символы, человек, создающий конкретную музыку, имеет дело непосредственно с теми звуками, которые и составят его «произведение».

Шеффер с нескрываемым презрением относится и к классической, и к самой новейшей, «нотной» музыке. «...Экспериментальная музыка, которой мы занимаемся, — пишет далее Шеффер, — пойдет гораздо дальше, чем какое-нибудь введение нового диссонанса или отка-

за от лада. Движение наше напоминает другие современные движения, сводящие все, как говорят математики, к единой точке... Новая музыка — или никакая музыка — новое искусство звуков, пока мы не найдем ему нового названия!..»

Итак, либо конкретная музыка, либо никакая. Набор разнообразных шумовых эффектов, или симфонии Бетховена, фуги Баха, ноктюрны Шопена, оперы Верди и Чайковского, концерты Листа, Бартока, Равеля, народные песни Испании, Италии, России.

Все это было бы очень смешно — ничтожный пигмей, замахивающийся на Бетховена, — если бы не весьма грустные обстоятельства, делающие возможным не только зарождение подобного бреда, но и предоставляющие этому бреду все возможности для распространения и процветания.

Между прочим, «приоритет» в изобретении конкретной музыки принадлежит совсем не Шефферу. Еще в 1913 году итальянский музыкант-футурист Руссоло создал серию шумовых инструментов под названием «*intona-pagotoge*» и выпустил манифест, в котором шум объявлялся новым и единственным строительным материалом для современной музыки. «Мы должны разбить этот узкий мирок чисто музыкальных звуков и завоевать бесконечно богатый мир звукошумов», — писалось в этом «Манифесте». Там же приводилось подробное описание инструментария, включавшего стуки, скрипы, свисты, храп, треск, жужжание, крики, стоны, рыдания, голоса животных и многое другое.

Конечно, в 1913 году техника была не та. Магнитофонных возможностей не было, но эстетические установки и цели у Руссоло были те же, что и у Шеффера...

Материалы, обнародованные в «*La Revue musicale*», со всей очевидностью свидетельствуют о победоносном продвижении «идей» Шеффера на пути признания. Если первые шаги конкретной музыки носили характер эксперимента и воспринимались музыкальным миром Франции как курьез, то сегодня «конкретники» принадлежат к числу наиболее процветающих деятелей «новой музыки», о которых много спорят, пишут в газетах, к каждой «новинке» которых проявляет подобострастное внимание музыкальная критика. За последние два-три года Пьер Шеффер и Пьер Анри за-

воевали себе положение самых «передовых» представителей «музыкального авангарда» Франции. О том, что это так, в частности, свидетельствует специальный номер журнала «La Revue musicale», на первой странице которого помещена вклейка, изображающая физиономию «победителя» П. Шеффера.

О том, что П. Шеффер представлен журналом как «победитель», свидетельствуют многие материалы, опубликованные на страницах этого номера. Но мы кратко изложим лишь содержание передовой статьи редактора журнала Альберта Ришара, названной им «Четыре года спустя...» Вот что сообщает читателям А. Ришар:

«С 8 по 18 июня 1953 года в Париже инициативой Группы по исследованиям в области конкретной музыки при Французском радио и телевидении была проведена Первая международная декада экспериментальной музыки под председательством Пьера Шеффера. Все материалы этой декады, как было объявлено в нашем журнале, должны были появиться в специальном номере «La Revue Musicale». Я изо дня в день следил за работой Декады, и весь номер журнала был уже подготовлен при участии музыкантов, техников и иностранных критиков. Совершенно готовый номер должен был выйти в свет 10 июля 1953 года. Но вот в течение почти четырех лет этот номер оставался неопубликованным. Что же случилось? Виною были мои сомнения, некоторое беспокойство. Я боялся, что появление этого номера вызовет в международном музыкальном мире неправильное отношение к определенным ценностям со стороны молодых музыкантов, слишком поспешных в своих стремлениях ко всему новому, к механическим экспериментам...»

Далее почтенный редактор выражает «искреннее» раскаяние по поводу «отсталости» своих тогдашних взглядов на конкретную музыку. Он уверяет читателей, что само время доказало, как были правы Шеффер и компания, и как был неправ он — редактор журнала, не выпустив своевременно «специальный» номер.

Г-н Ришар «...отдает должное уму г-на Шеффера, который смог с первых же дней сформулировать свое открытие, свои исключительно ценные взгляды эстети-

ческого порядка...» Он рассыпает ему величайшие похвалы, как человеку, который «...смог сразу поставить все проблемы, таящиеся в прогрессивных тенденциях нашего XX века, параллельно с тем соперничеством, которое существует ныне между человеческим и механическим творчеством...»

В заключение своей статьи редактор униженно просит у г-на Пьера Шеффера и всех его сотрудников «...публичного извинения за сознательную задержку на четыре года опубликования специального номера журнала. Я надеюсь, — пишет он, — что они меня простят и, если они даже не согласны с приведенными мною объяснениями по поводу задержки номера, я все же хотел бы, чтобы у них не оставалось никакого сомнения в моей искренности».

Как же после такого покаяния редактора самого солидного и уважаемого французского музыкального журнала не почувствовать себя «победителем»? Как же не возомнить о себе как о новом музыкальном мессии человеку, получающему широкую поддержку (в том числе и финансовую) Французского радио и телевидения, Международного музыкального совета ЮНЕСКО, почти всей буржуазной французской печати!

Достаточно привести здесь краткую выдержку из статьи А. Голеа, в которой дается такая оценка шумовой «Симфонии для одного человека» П. Шеффера и П. Анри:

«Это сюита, включающая десять фрагментов с красноречивыми названиями: «Erotica», «Eroica», «Apostrophe» и др... Финальный кусок дает резюме всего произведения... в нем вновь появляется ансамбль звучащих предметов из главной темы... Все это делает произведение очень впечатляющим...» и так далее.

Опыты Шеффера уже давно вышли за пределы только Франции. Он с гордостью называет имена своих последователей и конкурентов в Америке, Италии, Западной Германии, Швейцарии (где этим малопочтенным делом занимается известный дирижер Герман Шерхен, создавший специальную студию при одной из швейцарских радиостанций).

Продолжая испытывать «угрызения совести» за задержку на четыре года номера «La Revue Musicale» с материалами о конкретной музыке, редактор А. Ришар

в 1959 году выпустил еще два сборника, посвященных новым работам П. Шеффера и его группы. По всему видно, что дело, затеянное «конкретниками», находит солидную поддержку, как финансовую, так и моральную, со стороны Французского радиовещания и некоторых крупных музыкальных бизнесменов. Поддерживают эти эксперименты и отдельные французские композиторы. Так, новый сборник «Musique concrete, Electronique, Exotique» открывается предисловием Оливье Мессиана, высказывающего горячее восхищение работами некоторых «конкретников». Ему представляется выдающимся достижением произведение некоего Лус Феррари, записавшего на магнитофонную пленку звучания вибрирующих металлических пластинок и скрипящих дверей; вполне серьезно Мессиаан пишет о пьесе Франсуа Маша для хора... лягушек в сопровождении пилки для ногтей. Все эти, а также и другие шумовые эффекты, по утверждению Мессиаана, являют собой «...утонченную и интенсивную поэзию».

Самым сильным конкурентом Шеффера в его «реформаторской» деятельности является электронная музыка, создаваемая в Западной Германии также при поддержке крупнейших радиовещательных и телевизионных организаций страны. Здесь дело поставлено на очень широкую ногу. К услугам «электронных композиторов» — самая совершенная аппаратура, мозг и умелые руки лучших немецких инженеров-электриков, крупнейших специалистов по электронике и акустике. По последнему слову техники фирмой «Телефункен» оборудованы специальные студии электронной музыки в Кельне, Гамбурге, Франкфурте-на-Майне, Бонне, Баден-Бадене и других западногерманских городах. Проблемам электронной музыки посвящены книги, брошюры, статьи в специальных музыкальных и электротехнических журналах.

Что же такое электронная музыка? В чем ее суть, на какие эстетические нормы она опирается?

Прежде всего надо напомнить, что электронная музыка и электромузыкальные инструменты имеют очень мало общего. Их объединяет только общий принцип создания звука при помощи электромагнитных волн. Что же касается музыки, исполняемой на электромузыкальных инструментах, и музыки электронной — здесь нет

ничего похожего: в первом случае мы имеем дело с чисто тембровым обогащением звучания музыки, уже существующей или специально написанной, во втором случае музыка непосредственно создается при помощи всевозможных манипуляций очень сложной в техническом отношении электроаппаратуры. Получаемые при этом звучания обладают совершенно новой окраской, новыми акустическими свойствами, новым качеством.

Так же, как и в случае с конкретной музыкой, изобретение этих звучаний представляет бесспорный интерес, как средство создания новых звуковых эффектов, как метод изучения природы звука, наконец, как возможность обогащения музыкального оформления кинофильмов, спектаклей, радиопередач. Но так же, как и в случае с конкретной музыкой, это новое изобретение никак не может претендовать на самостоятельную художественную значимость и уж, конечно, никак на роль нового «авангардного» искусства, пришедшего на смену «отсталой музыке, создаваемой человеком при помощи устаревшего метода писания нотных знаков». А между тем именно на это и претендуют изобретатели, создатели и пропагандисты электронной музыки.

В 1955 году венское издательство «Universal Edition» выпустило первый номер альманаха «Die Reihe», посвященного проблематике новейшей музыки, что видно уже из его названия «Ряд» (имеется в виду додекафонный «ряд» или «серия»). Весь первый номер предоставлен в распоряжение «электронников», выступающих с изложением технических, эстетических и теоретических вопросов, связанных с электронной музыкой.

Все, что делают и пишут лидеры самых крайних течений модернистского искусства, получает в их интерпретации значение «прогресса» и «героической» борьбы с ретроградными тенденциями приверженцев «провинциальной старины». При этом каждое новоиспеченное течение прежде всего спешит опровергнуть своего ближайшего предшественника, а затем уже и всю музыкальную культуру прошлого. Так, додекафония опровергает всю тональную музыку, приверженцы «тотальной» техники с сожалением смотрят на «отсталых» додекафонистов, мастера электронной и конкретной музыки считают устаревшими все принципы музыкального искусства, основанного на музыкальном звуке.

Вот как определяет значение электронной музыки один из теоретиков музыкального модернизма Г. Штуккеншмидт:

«Все натуральное изгоняется из музыки. Вокальные и инструментальные формы исключаются, тональность, функциональная гармония, простая полифония и симметричные ритмы упраздняются...» И далее:

«...Все элементы музыки подвергаются точному расчету. Серийный принцип двенадцатитоновой техники и изоритмы средневековой музыки объединяются с упорядочением тембра и динамики. Таким путем музыка может быть заранее предопределена... Композитор может предвидеть все последствия сил, которые он привел в движение, подобно тому как астроном в состоянии предугадать движение звезд и вычислять орбиты солнечные затмения и космические столкновения. Музыка вступает в Третью стадию. Первая была ограниченной. Музыка создавалась преимущественно для человеческого голоса и была тем самым ограничена в своих возможностях... Вторая стадия была инструментальной. Здесь также главным фактором являлись действия человека, а инструментальная техника в основном определялась вокальной традицией... Третья стадия — электронная. Она сохраняет еще участие человека в процессе композиции, но исключает его из процесса реализации, воспроизведения. Эта дегуманизованная музыка (разрядка моя. — Г. Ш.) создается только интеллектом. Весь опыт, извлеченный из традиционной процедуры, прилагается к совершенно новому материалу... Музыка все дальше и дальше уходит от своего гуманистического начала. Это то, что сегодня мы определяем, как Третья стадия, электронная. С удивлением и не без гордости мы видим пред собой искусство, полностью контролируемое человеческим разумом...» (стр. 12—13).

Итак, согласно Штуккеншмидту, мы уже вступили в стадию «дегуманизированной музыки», которая, по его же словам, «отвернулась от реализма и утверждает значение интуитивного, символического».

Трудно себе представить более откровенное и более циничное определение эстетического и этического идеала модернистского искусства: «дегуманизация музыкального искусства». Таковы философские предпосылки

электронной музыки. А сейчас попытаемся вникнуть в ее технологическую сторону. Вот что пишет в том же сборнике Герберт Эймерт, изобретатель и главный производитель электронно-музыкальных работ. Он, так же как и Штуккеншмидт, убежден в исторической необходимости и неизбежности наступления века электронной музыки. Он считает электронную музыку «высшей точкой в прогрессивном развитии». Он предвещает наступление новой стадии развития музыки, которая придет в результате «разрушения при помощи электроники всего существующего звукового мира».

Очевидно уж такова природа этих «карманных реформаторов» искусства: чем мельче мысли, тем громче и «космичней» фразеология, тем больше болтовни о «новых эрах», о «разрушении миров» и так далее.

Однако обратимся к тому разделу статьи Эймерта, где он излагает сущность электронной музыки.

«...Электронная музыка основывается на композиции электрогенерированных звуков, которые непосредственно записываются на магнитофонную ленту без применения каких-либо музыкальных инструментов или микрофона. Электронная музыка существует только на магнитной ленте или на грампластинке и может быть воспроизведена только посредством репродуктора. Электронная музыка не может быть исполнена ни на одном инструменте, поскольку количество звуковых элементов здесь так велико, что всякая попытка найти их инструментальную реализацию обречена на провал...»

Согласно описания Эймерта, оборудование «электронного композитора» состоит из электрогенератора, магнитофона, репродуктора и электрофилтра. Композитор должен заранее определить необходимый звуковой материал — каждый звук по его высоте и длительности, тембру и интенсивности. В его распоряжении не 70—80 различных по высоте тонов (как в обычной инструментальной музыке), но полный диапазон звукочастот от 50 до 15000 колебаний в секунду, сорок с лишним точно рассчитанных динамических градаций, измеряемых в сантиметрах на магнитной ленте. Множественность форм электронных элементов музыки превосходит средства обычной нотации. Поэтому здесь разработана новая система графической записи в виде акустических диаграмм.



Технические возможности при манипуляции с магнитофоном, как пишет П. Булез, открывают широчайший простор для создания канонов при помощи двух или трех звукоснимателей на одной магнитной ленте; фуги — при включении двух-трех магнитофонов с разными скоростями; остинато — образованием петли из ленты, создающей замкнутый круг, и тому подобное.

Основной строительный материал электронной музыки — тон — обладает особенностью, отличающей его от обычного музыкального звука. Тон полностью лишен обертонов. Это, так сказать, дистиллированный, очищенный от всякой тембровой окраски звук определенной высоты. В электронике такой звук носит название «синусоидный тон». Как пишет Эймерт, именно это свойство электронного звука делает его особенно пригодным для использования в «серийной» системе. Каждый такой дистиллированный звук действительно абсолютно свободен от каких-либо родственных отношений с другими звуками (из-за отсутствия общих обертоновых связей).

Согласно теориям «серийных» музыковедов, именно это обстоятельство дает как бы задним числом научное обоснование композиционной технике Антона Веберна, который не только сочинял музыку по методу «серии», но и стремился разделять звуки друг от друга, разрывать всякие мелодические и гармонические связи между ними. Веберн это делал интуитивно, ибо в его время музыканты еще не знали о существовании синусоидных тонов. Вот почему из всего великого музыкального наследия прошлого, из всей музыки настоящего «электронники» согласны принять в качестве предшественника только одного Веберна. Традиционную додекафонную они отрицают, а композиторов, придерживающихся этой системы, третируют как «вчерашний авангард».

Вот что пишет Эймерт:

«С точки зрения Шенберга, подобные принципы должны были бы означать разрыв жизненной нити в музыке, молчание, глухоту, конец. В действительности же этот конец и есть наше начало... Очевидно, здесь можно поднять вопрос о возможности музыкальной объективности. Ясно, что тут нет речи о каком-то самовыражении в искусстве на фоне широкого исторического контекста... Здесь нет места для «патетически-буржуаз-

ной» позы, которая представляет искусство в виде трагико-демонического спектакля...»

Электронники милостиво даруют Веберну свое благорасположение, допуская (не без оговорок) его приоритет в разработке техники «пуантилизма», которая широко применяется в электронной композиции.

Одним из «kozyрей» электронников является теория «избавления от пут темперации», которую додекафония не только не сбрасывает со счетов, но, наоборот, своей опорой на двенадцать тонов в октаве еще более закрепляет. Синусоидные тона, которые Эрнст Кнешек сравнивает с «атомом, выделенным из молекулы» («молекула» — обычный тон с обертонами), конечно, совершенно свободны от всяких норм темперации. «Электронный композитор» должен прежде всего отбросить концепцию абсолютных интервалов.

«...В свете электронных изысканий, — пишет Пьер Булез, — стало ясно, что идея абсолютного интервала есть фикция». Новые возможности, открываемые синусоидными тонами и их соотношениями, позволяют строить новые ряды тонов, повторяемость которых будет свершаться не по октавам, но по иным, более широким интервалам, пока еще не имеющим названия.

Среди теоретиков и практиков электронной музыки существуют разногласия по ряду существенных проблем. Так, некоторые утверждают, что подлинная музыка этого рода может создаваться только за пультом электрогенератора, когда композитор и исполнитель слиты в одном лице.

«Эта музыка не может создаваться по чьему-то указанию, но должна реализовываться самим композитором» (Пьер Булез).

Другие же не только отступают от этой доктрины, но и разрабатывают целую систему записи, основанную на математических выкладках, вычислениях в сантиметрах и миллиметрах, частотах и прочих электроакустических символах. Так, Карлгейнц Штокгаузен записывает свои электронные «Этюды» в виде неких диаграмм (см. стр. 323).

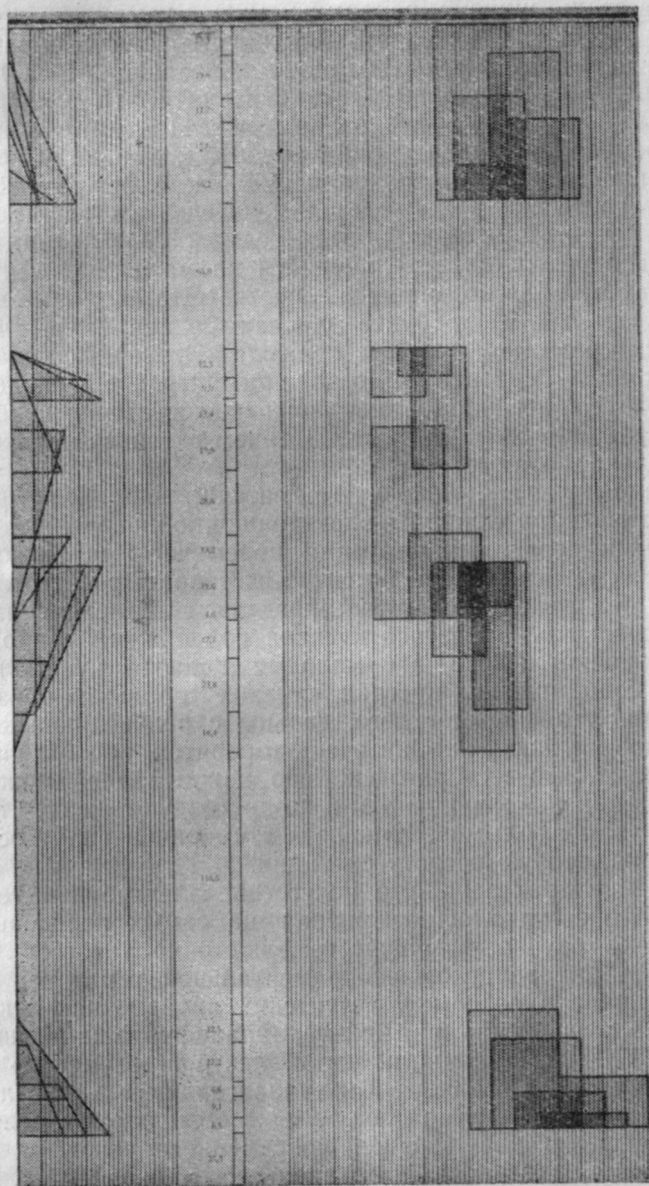
Так же как и в случае с конкретной музыкой, теория и практика музыки электронной находит себе приверженцев, главным образом, среди молодых музыкантов и инженеров-электронников. Возможность «сочи-

нять» столь широко рекламируемую музыку, не чувствуя за собой никакой ответственности перед слушателями, перед старшими товарищами, наконец, перед дирекцией радиокомпаний, финансирующей эти эксперименты, — дело очень соблазнительное. Никто и никогда не посмеет критиковать твою «музыку», ибо ни у кого из критиков нет и не может быть никаких эстетических или технических критериев применительно к электронному творчеству. Любой, даже самый невообразимый звуковой результат, получившийся на магнитной ленте, может быть легко оправдан соответствующим названием «пьесы». Попробуйте доказать, например, что «Сейсмограммы» Анри Пуссера, или «Этюд на смешанных тонах» Герберта Эймерта, или «Отрок в печи огненной» Карлгейнца Штокгаузена не достаточно глубоко отражают тему или что в таком-то эпизоде пьесы «не удалась форма».

Надо признать, однако, что деятели, наиболее преуспевающие на поприще электроники, обладают недюжинными организационными и полемическими способностями, умением темпераментно отстаивать свои взгляды и без всяких церемоний раздельваться со своими противниками. Пользуясь крепкой поддержкой радио и музыкальной печати, эти молодые люди не чувствуют перед собой никаких преград, никаких моральных обязательств. Это, прежде всего, дельцы с волчьей хваткой и крепкими локтями. Они очень торопятся, ибо отлично понимают, что их благоденствию каждый день может прийти конец. «Короли» эти и не претендуют на то, чтобы быть «не голыми». Именно в этом они и видят особый шик, особую остроту ситуации.

Очень характерно, что искусство «электронной техники», как будто бы основанное на самых передовых методах «научного» творчества, постоянно тяготеет к мистике, к религиозно-сакраментальной тематике, к церковщине в ее самых иезуитских проявлениях. Экспериментальные студии Кельна, Франкфурта-на-Майне, Баден-Бадена, Милана плодят «электронные мессы» и «синусоидные литургии». Так «авангардные» устремления новейших реформаторов музыки смыкаются с религиозной тематикой, зовущей современного человека в дебри «божественного» и «дьявольского».

И «конкретники», и «электронники» израсходовали



Образец партитуры электронной музыки

уже немало чернил для того, чтобы доказать всяческое превосходство их метода непосредственного создания звучаний («так же, как художник непосредственно создает свою картину на холсте»), минуя стадию воспроизведения этих звучаний исполнителем или коллективом исполнителей. Под этот тезис подводится соответствующая философско-эстетическая база со ссылками на музыкальную практику примитивного человека отдаленнейших времен или на музыкальный быт некоторых племен Центральной Африки и Австралии. Одновременно ведутся разговоры о новой электронно-атомной эре, в которую вступает человечество, о прогрессе науки, о безнадежном устарении музыкального инструментария, принципа коллективной оркестровой игры и так далее.

В статье «Обгон оркестра», помещенной в уже цитированной книжке «La Revue Musicale», известный дирижер Герман Шерхен берется доказать, что современный симфонический оркестр является своего рода анахронизмом в свете последних «достижений» конкретной музыки. Знакомство с традиционной японской музыкой, как пишет Шерхен, ему объяснило, что музыка может звучать совсем по-иному, «чем эта традиционная, изношенная и очень ограниченная форма классического оркестра, которая доминирует у нас и которая для меня уже давно мертва...»

Маститый дирижер расписывается в своем безоговорочном присоединении к движению «партизан конкретной музыки», будучи убежденным, что «через все так называемые абстракции и чисто теоретические и стерильные поиски они придут к высокогуманному выражению музыкальной эстетики...»

Сколько напыщенной риторики в этой туманной фразеологии!

Каждая экспериментальная студия «сочиняет» свои опусы по своему методу, при помощи аппаратуры, созданной своей группой инженеров и техников. Поэтому и качество «музыки», и «новизна» ее звучаний зависит прежде всего от технического оборудования студии и от умения манипулировать этой аппаратурой. Роль «композитора-инженера» в данном случае сводится к поискам различных тембровых комбинаций, что порой приводит к любопытным, чисто колористическим эффек-

там, которые, возможно, со временем найдут свое применение в обычной «человеческой» музыке.

Немалую роль в продвижении электронно-музыкальной продукции играют названия пьес: «Эктоплазма», «Синтаксис», «Мутации», «Метастаз» и пр. Эрнст Кшенек счел нужным подыскать для своей вокально-электронной оратории возвышенно-католическое название: «*Spiritus Intelligentiae Sanctus*». Части сюиты композитора Ришара де Гада носят сугубо медицинские названия: «Желтая лихорадка», «Инфаркт миокарда», «Летаргический энцефалит» и «Приступ эпилепсии».

У «конкретников» и «электронников», наряду с общими исходными позициями в ряде эстетических предпосылок, существуют и немалые разногласия, касающиеся не только технической стороны, но и их, с позволения сказать, «художественной практики». Различные подходы существуют и внутри каждой из этих группировок. Так, например, в США работает группа «конкретников» во главе с Отто Люэнингом и Владимиром Усачевским, которая ищет пути соединения «конкретных» звучаний с симфоническим оркестром. Этими двумя композиторами были созданы «Рапсодические вариации для магнитофона с оркестром», представляющие собой курьезную смесь очень плоских и примитивно оркестрованных инструментальных кусков с сомнительными шумовыми эффектами «солирующего» магнитофона. В. Усачевский экспериментирует также над всевозможными приемами искажения звуков.

«Электронники» ведут опыты аналогичного порядка, комбинируя порой электронные звучания с симфоническим оркестром (Пьер Булез, Карлгейнц Штокгаузен, Эрнст Кшенек, Лючиано Берно и др.). Поскольку электронная музыка оперирует синусоидными тонами определенной высоты, звуковые комбинации такого рода порой приводят к довольно любопытным акустическим трюкам.

Как мы уже писали в первой главе, вся эта мышьяная возня с конкретной и электронной музыкой проходит мимо широкой публики, мимо концертной аудитории и любителей настоящей музыки. Бешеная активность этих ловких музыкальных мистификаторов развивается в предельно ограниченной среде «сверхснобов» и «знатоков». Их потуги на «авангардное» положение в

современном искусстве, по существу, локализируются в узких рамках специальных кружков любителей острых музыкальных ощущений. И если бы не реклама по радио и квазинаучная пропаганда, которая изо дня в день ведется группой потерявших совесть критиков, вся шумиха вокруг «новой эры» в музыке была бы достоянием лишь ближайших знакомых этих смешных и жалких «реформаторов».

Нужно сказать прямо, организаторы знаменитых шумовых концертов в 1914 году в Милане и в Париже умели ближе подойти к своей публике и привлекали ее внимание более интенсивными методами, чем это делают шумовые композиторы «эпохи расщепления атома и электроники».

Приведем выдержку из статьи итальянского футуриста Маринетти в парижской газете «L'Intransigeant» от 29 апреля 1914 года.

Программа концерта состояла из следующих произведений: 1. Пробуждение столицы. 2. Встреча автомобилей и аэропланов. 3. Обед на террасе Казино. 4. Перестрелка в оазисе.

Л. Руссоло дирижировал оркестром из девятнадцати шумовых инструментов.

Вот как Маринетти описывает этот концерт:

«Огромная толпа. Ложи, партер, балкон переполнены до отказа. Оглушительный гомон «пастистов» (т. е. людей прошлого. — Г. Ш.), которые решили во что бы то ни стало сорвать наш концерт. В течение часа футуристы сопротивляются пассивно. Но вот, в начале четвертой шумовой части программы случается нечто чрезвычайное: внезапно пять футуристов — Боккони, Карра, Амандо Масса, Пиатти и я — спускаются со сцены, они врываются в зрительный зал и кулаками, палками, хлыстами начинают избивать «пастистов», опьяненных своей глупостью и традиционализмом. Битва в партере длится полчаса, в то время как Руссоло продолжает невозмутимо дирижировать своими девятнадцатью шумовиками на сцене...»

Далее продолжается красочный рассказ о том, как драка за честь шумовой музыки постепенно перешла во всеобщую свалку уже на улице. Вскоре к дерущимся присоединилась бригада музыкантов-шумовиков... «Хорошее владение боксом и энтузиазм позволили нам вый-

ти из потасовки целыми и невредимыми, лишь с несколькими царапинами. Среди «пастистов» было одиннадцать раненых, которых пришлось отправить в больницу...»<sup>1</sup>.

Можно не сомневаться, что если бы не возможность пользоваться услугами радиоволн для «общения со слушателями», то нынешние шумовики всех родов навряд ли вышли бы победителями в «творческой встрече» с широкой аудиторией. Вот за что они должны быть в первую очередь благодарны техническому прогрессу...

Надо сказать, что за исключением некоторых музыкальных деятелей (О. Мессиана, Г. Шерхена, Э. Кшенека, А. Жоливе) почти абсолютное большинство серьезных музыкантов относится к экспериментам «конкретников» и «электронников» лишь как к курьезу и с негодованием отвергают их притязание на положение музыкального авангарда. Даже наиболее радикально настроенные не могут принять эстетическую платформу, утверждающую царство «музыки без музыкального звука».

По-иному складывается отношение к музыке «серийной» или «пуантилистской». Здесь еще продолжает действовать гипноз «новаторства», фальшивая теория «прогресса средств музыкальной выразительности», что должно почему-то соответствовать непрерывному их усложнению.

Мы уже не раз пользовались термином «серийная техника», подразумевая под этим чаще всего шенберговскую систему сопряжения звуков двенадцатитонового «ряда» или «серии». За последние годы в мире додекафонии произошло размежевание. Люди, сочиняющие по системе Шенберга, именуются додекафонистами, в то время как последователи «тотальной» системы организации звуков, намеченной Веберном, именуют себя «серийными» композиторами или «пуантилистами». Естественно, что и тут и там есть множество дополнительных признаков и оттенков, но в основе своей это разделение получило признание в современной литературе о новой музыке.

Мы уже рассказывали о Веберне и о разработанной им системе организации звуковой материи на основе

---

<sup>1</sup> Цит. по книге N. Slonimsky. «Music since 1900». Стр. 147—148.



объединяющего принципа единой интервало-метрической схемы. Любопытно, что эта особенность письма Веберна, не будучи им теоретически обоснована и изложена, до недавних лет, примерно до 1949—1950 годов оставалась «вещью в себе». Лишь несколько лет тому назад эта особенность веберновской техники была исследована и обнародована (главным образом, Рене Лейбовичем), после чего взята на вооружение значительной группой композиторской молодежи додекафонной школы.

Суть этой системы, получившей, конечно, дальнейшее развитие, заключается в следующем. «Серия» или «ряд», как известно, представляют собой тематическую основу произведения, определяющую интервалику как по горизонтали (мелодика), так и по вертикали (гармония). «Ряд» содержит определенные последовательности одиннадцати интервалов. Новейшие серийные композиторы придают этим интервалам цифровое значение, а затем выводят из полученных чисел закономерности распределения звуков во времени, в отношении динамики, тембров и прочих элементов композиции. Таким образом, композитор становится полным работником задуманной им схемы. Чтобы оправдать свое звание «серийного композитора», он обязан подчинить все элементы — мелодические, ритмические, динамические — строго обусловленной в числовом выражении шкале.

Мы еще вернемся к технике этого дела. А пока предоставим слово одному из теоретиков серийной системы композиции Паулю Гредингеру, опубликовавшему в альманахе «Die Reihe» (№ 1) статью под названием «Серийная техника».

Как и все его коллеги, он пытается придать новой методике научную и философскую значимость. Он говорит об извечных законах развития вселенной, о движении времени, об абсолютной координации всех жизненных процессов, об умении видеть «малое в большом и большое в малом». Он вспоминает о попытках архитектора Корбюзье найти единый принцип приложения одних и тех же законов математики к архитектуре и к музыке. Гредингер приводит цитату из трактата «Модулар» Корбюзье, в которой содержится пророчество о том, что «апофеоз машинного века вызовет к жизни более тонкие средства организации звуков, пока еще

неизвестные, неслыханные, непродуманные и нелюбимые...»

Родоначальником серийной музыки Гредингер, конечно, считает Веберна. Именно в его произведениях впервые обнаруживается стройная система «пропорционального стандарта», хотя, по мнению автора статьи, это музыка «еще не серийная». Только в электронной музыке, где все элементы композиции легко поддаются числовым определениям, принцип «серийности» может быть воплощен до конца. Именно там возможна полная реализация целого на основе единого «общего знаменателя».

Все теоретические работы, защищающие новые принципы сочинения музыки, заполнены сложными математическими таблицами, графиками, диаграммами, акустическими символами, которые мало понятны музыканту, не умудренному этой новой «наукой». Для подтверждения безукоризненности того или иного серийного произведения авторы статей обычно производят сложные логарифмические действия, затем на основании итогов делается конечный вывод, уже не в числовом выражении, но в космически-эстетически-астральном... Итог сошелся, все очень закономерно свелось к общему знаменателю, — говорят нам авторы этих статей, — какое же может быть сомнение в гениальности композитора — Булеза, Штокгаузена, Мадерна, Ноно, Берно, Пуссера. Здесь прочно действует закон круговой поруки — своих не выдавать!

Одного только нет в этих анализах — разговора о самой музыке; как звучат эти логарифмы, что они говорят слушателю, и почему мы должны обязательно принимать за чистую монету эти никому не понятные (в том числе, конечно, и авторам статей) звучания.

Сущность серийной техники и методы ее применения излагают многие авторы, публикующие свои труды в специальных изданиях («Darmstädter Beiträge zur Neue Musik», альманах «Die Reihe» и др.). Приведем здесь несколько выдержек из доклада Э. Кшенека, прочитанного им на одном из Дармштадтских семинаров.

Э. Кшенек пришел к «тотальной организации» материала в процессе экспериментов с электронными звучаниями. Он нашел принцип, связывающий интервальные соотношения между ступенями «ряда» с распределени-

ем звуков во времени. Принимая полутоновую величину за единицу измерения, он находит соответствующую ей единицу временного измерения, допустим, одну шестнадцатую. Этот «Zeitreihe» содержит 11 отрезков, соответствующих одиннадцати интервалам в «Tonreihe». Подобная система распространяется затем на все остальные элементы произведения — динамику, тембр и так далее.

Как заявляет Кшенек, такая система обеспечивает «идеальное единство» концепции целого. Музыка полностью предопределяется заранее избранным «рядом» и не может стать результатом стихийного творческого побуждения или порыва. (В этом Кшенек, конечно, видит достоинства, а не недостаток.)

Он предлагает новый термин: «детерминированный параметр» сочинения. Композитору предоставляется лишь право избрания «параметра», но, как только выбор сделан, все остальное должно подчиниться железной логике развития материала, исключаяющей всякие случайности.

Примерно тот же принцип применяют для своих пуантилистских композиций Пьер Булез, Карлгейнц Штокгаузен, Луиджи Ноно и другие. При этом числовые соотношения между интервалами, ритмикой и прочими элементами для каждого сочинения избираются по-разному. Так же как и в обращении интервалов, здесь становятся возможными обращения ритмических единиц измерения.

Вот как выглядит ритмическая шкала длительностей, в которой за единицу измерения, соответствующей интервалу малой секунды, взята одна тридцать вторая:



Выражая каждый интервал в цифрах — 1, 2, 3, 4, 5 и т. д., композитор должен соответственно пронумеровать все ритмические интервалы и в дальнейшем уже пользоваться ими в ходе развития материала, как неизменной шкалой, указывающей, какому интервалу соответствует какая длительность. Таким образом, всякий

раз, когда появляется тон под таким-то номером, в ритмическом движении возникает закрепленная за ним под соответствующим номером длительность.

Но и это еще не все. С той же неумолимой закономерностью из первоначального «ряда» выводится шкала динамических обозначений:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
*pppp ppp pp p quasi p mp mf quasi f f ff fff*

Затем таким же способом нумеруется шкала указаний приемов звукоизвлечения:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 > > normal   *sf*  

По тому же числовому принципу строится вся структура произведения — соотношение отдельных периодов, частей, появление кульминаций, возникновение новых голосов и пр. Тем же законам подчиняется и выбор инструментальных средств и тембровых сочетаний.

Любопытно, что теоретики и практики серийной техники сами признают, что никакое, даже самое изощренное ухо не в состоянии воспринять «художественное содержание» серийного сочинения. В статье Дьердя Лигети о творческих принципах Пьера Булеза именно и утверждается эта мысль («Die Reihe» № 4).

Он пишет: «...Конечно «красоту» такого произведения надо искать где-то совсем не там, где мы ее ищем в обычной музыке. Веберновская концепция интервалов обладает выразительностью особого рода... Красота в музыке уже давно не заключается лишь в обычной «выразительности». В «структурах» Булеза... красота заключается в раскрытии чистой структуры. Поэтому композиция теряет свою сущность «художественного творчества» (кавычки автора. — Г. Ш.): сочинять музыку — это значит разведывать новые возможности соединения материи. Подобного рода позиция может кое-кому показаться «нетворческой», однако современный композитор не имеет перед собой никакого иного пути, если он действительно хочет идти вперед. Именно в этом основополагающее экспериментальное значение «Структуры»

№ 1» Булеза... Из его аскетической, нарочито невропатической позиции, несомненно, и вытекают добровольно принятые сковывающие принципы...»

Очень откровенные признания. Для индивидуалистически настроенного буржуазного художника, не ощущающего никакой связи с народом, со своим временем, для художника, которому окружающая жизнь представляется глубоко враждебной и бесперспективной, для такого художника действительно нет никаких путей вперед. Не удивительно, что в его сознании могут возникать идеи «дегуманизации музыки», изгнания из искусства красоты, выразительности и мысли.

В статье Л. Ноно рассматриваются новейшие сочинения композиторов так называемой «Дармштадтской школы», развивающих, как он пишет, «универсальное начало в двенадцатитоновой технике». Для того, чтобы еще более усложнить внешний вид своих партитур, эти композиторы используют одновременно не одну серию, но несколько, или же берут серию в транспозициях на различные ступени хроматического ряда. Это в свою очередь вызывает всевозможные перегасовки в алгебре ритмической структуры и всех других элементов композиции. Так, например, в «Структуре № 1» для двух фортепиано П. Булеза использовано 48 двенадцатитоновых рядов (!) — четыре основные формы и их транспозиции. Соответственно применены 48 шкал звуковой длительности (единица равна 1/32; двенадцать равны четверти

The image shows a musical score for two pianos, labeled '107' on the left. The score is divided into four measures, numbered 5, 4, 6, and 8. Each measure contains complex rhythmic notation with various note values and rests. Above the first staff, there are markings for dynamics: 'ppp', 'ppp', 'ppp', and 'ppp'. Above the second staff, there are markings for dynamics: 'ppp', 'ppp', 'ppp', and 'ppp'. The word 'cédér' is written above the first and third measures. The number '32' is written below each measure, indicating the duration of the notes. The score is written in a complex, non-standard notation style characteristic of Boulez's 'Structure No. 1'.

с точкой). Поскольку основной ряд и его инверсия противопоставлены в партиях первого и второго фортепиано, то и их ритмический рисунок получает соответствующее решение.

Нет, тут уже без логарифмической линейки не разберешься! Однако это еще не предел. В партитурах Бруно Мадерна («2 Studi per il «Prozess» di Kafka») и К. Штокгаузена «Контрапункты» применяется еще более запутанный метод организации звуков.

Система распределения звуков во времени согласно строго определенной шкале приводит к совершенно новой функции пауз. Длительность каждой паузы, так же, как и длительность каждой ноты; уточняется до крайнего предела и непрерывно варьируется. Техника серийного письма требует постоянного применения пауз в разных голосах для, так сказать, сведения концов с концами в распределении нот на партитурной бумаге.

Поскольку длительность каждой отдельной ноты диктуется ее числовым выражением в серии, почти все возможности плавного, связанного следования двух или трех нот подряд весьма ограничены. Ноту от ноты, как правило, отделяет пауза соответствующей «микродлительности». Таким образом, произведение приобретает точечное изображение во всех голосах, будь то партитура для симфонического оркестра или камерного ансамбля, пьеса для фортепиано или вокальное произведение. Этот стиль получил название «пуантилизм» от французского слова point — точка.

Особую проблему в применении пуантилистского письма представляет музыка вокальная, музыка, связанная со словом. Как быть со словом, несущим определенную смысловую нагрузку, состоящим из нескольких слов, теряющим всякий смысл, если эти слоги оказываются разорванными паузами?

На эти вопросы отвечает К. Штокгаузен в большой статье, названной им «Слово и музыка» («Дармштадтские доклады»). Он напоминает читателям о том, что

в 1955 и 1956 годах современная музыка обогатилась рядом основополагающими вокальными произведениями: циклом песен Пьера Булеза для контральто, альт-ой флейты, альты, гитары, вибратона, ксилоримбы и дарных, под названием «Le Marteaux sans Maître» («Молоток без хозяина»); циклом песен Луиджи Ноно

«Il canto sospeso» («Прерванная песня») для сопрано, контральто, тенора, смешанного хора и оркестра; наконец, электронного сочинения самого Штокгаузена «Gesang der drei Jünglinge» («Песня трех отроков»).

Разбор этих произведений Штокгаузен начинает с «Молотка без хозяина», написанного на стихи французского поэта-сюрреалиста Рене Шара. Приводится полный текст, абсолютно лишенный смысла и связности изложения, но до отказа заполненный всяческими «ужасами». Тут и «труп в корзине», и мечта о «голове на острие моего перуанского ножа», и «ощущение мертвого моря в моих ногах», и «чистые глаза, плачущие в лесу», и «палач одиночества» и все в таком же роде.

Впрочем, содержание текста в произведении Булеза не имеет никакого значения (во всяком случае для слушателя), поскольку, как пишет Штокгаузен, композитора этот вопрос совершенно не интересует. Слова, вернее, отдельные слоги, имеют здесь лишь фонетическое значение. «Содержание» стихов Р. Шара не столько выражают, сколько комментируют инструментальное сопровождение и интерлюдии.

В изложении вокальной партии Булез не применяет квантилистскую технику, но, как уверяет Штокгаузен, насыщает ее естественными речевыми интонациями, «не нарушающими синтаксической логики». Вот как они выглядят:

С точки зрения автора статьи, здесь достигнуто максимальное слияние слова и музыки, однако, без того, чтобы сделать это слово понятным слушателю.

Но вот Штокгаузен начинает разбор кантаты «Il canto sospeso» Л. Ноно. Автор статьи и здесь приводит полностью текст, положенный на музыку композитором. В отличие от бессмысленных бормотаний Рене Шара,

здесь каждое слово до предела насыщено волнующим и глубоким содержанием. Луиджи Ноно (1926) — человек передовых общественных взглядов. В списке его сочинений фигурируют такие пьесы, как кантата для хора и оркестра «Победа Герники» на слова Поля Элюара, посвященная теме гражданской войны в Испании, трехчастная поэма для солиста, хора и оркестра «Эпитафия Гарсия Лорки». Отдельные части этого произведения, посвященного автором «Андалузии, ее народу, ее городам и селам, ее любви к жизни и свободе», носят названия «Испания и ее сердце», «И кровь его будет петь», «Романс о жандармах Испании».

Для своей кантаты «Il Canto sospeso» Л. Ноно избрал тексты, заимствованные из сборника документов антифашистского движения, — «Письма осужденных на смерть борцов Сопротивления», изданного в 1954 году в Италии с предисловием Томаса Манна. С ясным пониманием политической задачи композитор отбирает для задуманного им сочинения слова, очень лаконичные, простые, но исполненные высокого пафоса и беззаветной веры в торжество идей справедливости и свободы. За каждой фразой, написанной в гитлеровском застенке, пред нами встают образы мужественных борцов Сопротивления, память о которых никогда не сотрется в сознании человечества.

«...Я умираю за тот мир, который будет сиять таким прекрасным ярким светом, что моя жертва станет ничем... Я умираю во имя справедливости, наши идеи победят...» — писал молодой болгарский антифашист Антон Попов.

«...Прощай, мама, твоя дочь Любка уходит в сырую землю!» — читаем мы в предсмертном письме одной из героинь «Молодой гвардии» Любы Шевцовой.

«...Двери открываются. Вот идут наши убийцы, одетые в черное. Они гонят нас из синагоги. Как тяжело навеки прощаться с жизнью!..» — написал в своем дневнике мальчик Хаим из еврейского гетто в Польше.

Непоколебимой стойкостью и мужеством проникнуты последние строки письма немецкой девушки-антифашистки Элли Фойгт: «...Я уйду с верой в лучшую жизнь для вас...»

Трудно представить себе человека, которого бы не потрясли до глубины души эти правдивые челове-



ческие документы. Мы не можем допустить мысли, что композитор, избравший тексты такой необычайной силы, не был глубоко взволнован ими и не стремился внести свою лепту в увековечение памяти погибших героев. И как обидно, что Луиджи Ноно не только не использовал возможности, предоставлявшиеся ему текстом, но до такой степени исказил его, что все содержание «ушло в песок» сухой и головоломной пуантилистской техники.

Послушаем, однако, как оценивает это сочинение ближайший соратник Л. Ноно по серийно-пуантилистской технике — К. Штокгаузен. Ни одного слова о содержании текстов кантаты, ни единого намека на ее политическую и общественную направленность!

Он сравнивает эти тексты с текстом «Молотка без хозяина» Булеза лишь для того, чтобы высказать предпочтение стихам Р. Шара, которые не связывают композитора необходимостью следовать за логикой слова, фразы, мысли. Это обстоятельство, по мнению Штокгаузена, делает задачу композитора «менее поэтической». Однако Ноно, как это представляется автору статьи, с честью вышел из трудного положения: он трактует текст так, чтобы «...изъять из него общественный смысл. Композитор очень решительно коснулся текста... Он не стремится донести этот текст, но укладывает его в столь беспощадно жесткие музыкальные формы, что слушатель уже не может ничего понять в тексте...»

Штокгаузен сам ставит вопрос: «Для чего же тогда вообще нужен этот текст?»

И отвечает:

«...Особенно при использовании в музыкальном произведении этих фрагментов из писем, вызывающих по меньшей мере чувство стыда за то, что они должны были быть написанными, композитор, который избрал эти тексты, принимает все на себя. Он их не интерпретирует, не комментирует: он лишь разлагает язык на составные элементы и делает из них музыку. Он укладывает в серийную структуру гласные а, э, е, и, о, у...»

Сколько холодного цинизма заключено в этом высказывании, действительно не требуя комментариев! Но, к сожалению, дело обстоит именно так. Для Л. Ноно эти документы, написанные кровью сердца, остались лишь ничего не выражающим звуковым фонети-

ческим материалом «инструментовки» его пуантилистской партитуры. Слова подчиняются только числовой логике, выведенной из основной серии, и распределяются по слогам между разными голосами восьмиголосного хора. Иногда то или иное слово целиком укладывается на двух-трех связанных между собой нотах в одном голосе, прежде чем быть переброшенным в другие голоса. Но чаще всего многосложные слова распределяются по «точкам»: один слог у баса, следующий у сопрано, потом у альтов, и т. д., причем все эти слоги отделены друг от друга паузами. Такова техника пуантилизма, такова логика чисел.

Эта же логика определяет и динамику вокального произнесения каждого слова. В зависимости от того, на какую ноту серии приходится то или иное слово (слог), ему придается соответствующее динамическое указание от *pppp* до *ffff*.

«Прерванная песня» Л. Ноно уже получила справедливую оценку на страницах журнала «Советская музыка» в статье Ю. Келдыша<sup>1</sup>:

«...Мнимая «конструктивная логика», — говорится в этой статье, — здесь оборачивается своей противоположностью, приводя далее к полному деструктивному хаосу, к окончательному распаду и ликвидации основных элементов музыки...»

Невозможно найти оправдание сознательному намерению композитора зашифровать и затемнить высокое гуманистическое содержание «Прерванных писем» павших борцов Сопротивления, принизить глубокое значение этого документа истории до выполнения чисто «фонетических функций» в сугубо формалистическом и никому не нужном эксперименте.

Случай с Л. Ноно лишний раз свидетельствует о губительной для всякого творчества роли бездушного конструктивизма.

Что касается произведения «Lobgesang der drei Jünglinge» самого К. Штокгаузена, которому он посвящает львиную долю своей статьи, то здесь мы попадаем в царство электронных синусоидных звуков, в комбинации с голосом чтеца, речитирующего слова молитвы

---

<sup>1</sup> Ю. Келдыш. «Песня, которая не прозвучала». «Советская музыка», 1958, № 11.

из «Апокрифов Даниила». Мы отказываемся комментировать изложение Штокгаузеном своего творческого кредо по той простой причине, что вся эта абракадабра из синускомплексов, импульскомплексов, герцов и децибелов, помноженных на серийные выкладки и деленных на исчисления слогов молитвы, представляется абсолютной бессмыслицей. Скажем только, что на слух это произведение оставляет впечатление предельного звукового сумбура, где какие-то чуждые музыке «неслыханные» звучания порой прерываются дикими воплями и завываниями акустически искаженного человеческого голоса...

Разрабатывая технику серийного письма, композиторы Булез, Штокгаузен, Ноно, Кагель, Пуссер, Буссотти дошли до предела «тотальной» организации звуков, когда все элементы композиции — от интервалики и до способов звукоизвлечения находятся в полном подчинении у первоначального двенадцатитонового «параметра». Абсолютная художественная бессмыслица такого рода опусов, невыносимо нудная монотония их звукового воплощения столь быстро развенчали этот метод, что для поддержания интереса к «авангарду» оказалось необходимым срочно найти что-либо новенькое.

Первым «из корсета безжалостных структур и интегралов серийного письма» (выражение А. Голеа) вырвался Пьер Булез, написавший алеаторическую Третью сонату для фортепиано. Впрочем, это первенство у Булеза не без основания оспаривает Карлгейнц Штокгаузен. Он выступил с фортепианной пьесой «Klavierstück XI», состоящей из девятнадцати кусков, которые будущий исполнитель должен каждый раз тасовать по своему усмотрению. Услужливые музыковеды поспешили вычислить некие цифровые данные, из которых видно, что если бы сто пианистов играли пьесу Штокгаузена по десяти раз в году на протяжении пятидесяти лет, прибегая всякий раз к новым растасовкам всех девятнадцати кусков, то они бы создали не более пятидесяти тысяч различных «форм» пьесы, которые не исчерпали бы и одной миллиардной доли всех возможных комбинаций.

Стало быть, Штокгаузен, согласно мнению этих критиков, нашел некую новую, необычайно «богатую» фор-

му, далеко оставляющую позади принятые в обычной музыке формы сонаты, рондо, фуги и т. п.

Тот же принцип свободной растасовки кусков лежит в основе Третьей сонаты Булеза, хотя в технике растасовки имеется какое-то незначительное различие.

Так родилась алеаторическая музыка, эстетика которой покоится на принципе случайности. «Алеа» — по-гречески жребий. Жребий, по мысли изобретателей нового трюка, должен определять все элементы композиции. Так, например, «Ответы для семи музыкантов», написанные вчерашним приверженцем серийной техники Анри Пуссером, исполняются ансамблем семи инструменталистов в порядке жеребьевки, которая при каждом новом исполнении решает, когда вступает тот или иной инструмент. Все прочие элементы коллективной игры решаются ходами на шахматной доске.

Нужно ли говорить о том, что под «алеаторику» уже подведена солидная «научно-философская» база, что музыке нового образца посвящены пухлые работы ученых музыковедов, которые без всякого стеснения, забыв о вчерашней приверженности «тотально организованной звуковой материи», торопятся доказать правомерность новейшей системы. Для пущей важности сюда привлекаются авторитеты Аристотеля, Боэция, Малларме.

В представлении этих «теоретиков» прогресс в искусстве — это непрерывная смена технических приемов. Причем, как само собой разумеющееся, утверждается тезис, что каждая новая система лучше предыдущей потому, что она «новей».

Недавно автору этой книги довелось присутствовать при беседе двух крупных зарубежных музыкантов, повседневно сталкивающихся с различными формами «авангардистской агрессии».

Один из собеседников, глубоко озабоченный судьбами любимого искусства, сказал:

— Это страшно!

— Это не очень страшно, — возразил другой, — потому что это смешно.

Действительно, смех аудитории убивает напускное глубокомыслие и дерзкую самоуверенность лидеров «авангарда». Однако смех, конечно, не может помещать этим энергичным музыкальным бизнесменам про-

должать их разрушительные действия, не может разоблачить до конца заговор против публики, против искусства, против здравого смысла.

Мы рассказали здесь только о части всех тех «реформ» музыкального искусства, которые за последние годы были предложены человечеству. Можно было бы коснуться проблемы «темповой полифонии», разрабатываемой американским композитором Генри Брантом, суть которой заключается в «достижении сложнейшей контрапунктической ткани путем одновременной игры различных инструментов и пения разных хоровых групп в нарочито разлаженных темпах». Им написано сочинение под названием «Декабрь» для солиста, хора, деревянных и медных инструментов, органа и ударных. Все исполнители, в том числе и каждый артист хора, должны петь по возможности врозь, каждый в своем темпе. Роль дирижера сводится к указанию различных, несовпадающих между собой темпов, каждой группе исполнителей.

У Бранта пальму первенства оспаривает его американский коллега Джон Кейдж, производящий «сонаты» для так называемого «подготовленного рояля», на струны которого предварительно прикрепляют разнообразные предметы из железа, кости, резины, дерева, пластмассы и др. Кроме того, Кейдж известен как создатель «эстетики», построенной на «элементе случайности». Так, он организует концерты при участии двенадцати радиоприемников, настроенных на двенадцать различных радиостанций. У каждого приемника сидят по два оператора — один у рукоятки регулирования силы звука и тембра, другой — у рукоятки настройки. По специальной «партитуре» и под руководством автора-дирижера все эти операторы крутят свои ручки, в результате чего получаются случайные соединения джаза с церковной мессой, выступления политического обозревателя с симфонией Бетховена, народной песни со сводкой погоды...

Джон Кейдж является также автором фортепианного концерта, изложенного так, чтобы «предоставить исполнителям максимальную свободу». Поэтому этот «Концерт» не имеет партитуры, а партия солиста является собой, как пишет автор, «книгу, составленную из 84 композиционных элементов, частично варьировующих

Wpianino per David Tudor  
(1950-1959, 400 p. stampa)

The image shows a complex musical score for piano, likely a manuscript or a specialized edition. It features several staves of music, with various annotations and markings. The score is divided into sections labeled 1, 2, and 3. Section 1 is marked with a 30" bracket. Section 2 is marked with a 15" bracket. Section 3 is marked with a 45" bracket. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings, such as "MS" and "MS (quasi)". The score is written on a grid background.

Сильвано Бусоти «Музыка для Давида Тюдора»

This page of musical notation is a score for a piano concerto by John Cage. It features several systems of staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various symbols such as  $f$  (forte),  $p$  (piano), and  $mf$  (mezzo-forte), along with dynamic hairpins. The score is divided into sections labeled with letters: **N**, **G**, **K**, **V**, **M**, and **B**. The notation is highly detailed, with many notes and rests, and includes a large, stylized treble clef. The overall style is characteristic of Cage's experimental and avant-garde approach to music.

Фортепианный концерт Джона Кейджа

один определенный элемент, а частично отличных друг от друга. Пианисту предоставляется полная свобода выбора последовательности в исполнении этих элементов целиком или частично. Можно также варьировать количество элементов и длительность целого. Я рассматриваю этот концерт как «прогрессирующее сочинение», которое не считаю завершенным и которое при каждом исполнении должно приобретать новый характер...»

К бесспорным «достоинствам» этого сочинения относится то, что его никто не исполняет.

Как и следовало ожидать, «алеаторика» не стала последним словом «авангардизма». Уже в 1960 году появляется новая «сенсация» — так называемая «музыка-графия» — метод фиксации нотных знаков на бумаге, главной задачей которого является начертание наиболее замысловатой с точки зрения рисунка партитуры.

В статье, озаглавленной «Музыка и графика», помещенной в очередном сборнике «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik» за 1960 год, композитор Штокгаузен дает «научное» разъяснение проблемы: что важнее в музыке — звуки или начертание звуков на бумаге? Естественно, Штокгаузен оказывает предпочтение графике.

«Эмансипация музыкальной нотации, — пишет он, — от ее звукового воплощения способствует всемерному расширению графики, этот процесс в настоящее время бурно развивается. Уже никому не кажется проявлением снобизма, когда некоторые любители музыки приобретают партитуры для украшения стен в качестве произведений графики; уже многие музыканты и даже композиторы отваживаются заявлять: «Я почти ничего не понимаю в этой партитуре, но это очень красиво выглядит!» Американец Джон Кейдж недавно устроил в Нью-Йорке выставку партитур, которые продавались в качестве произведений графики».

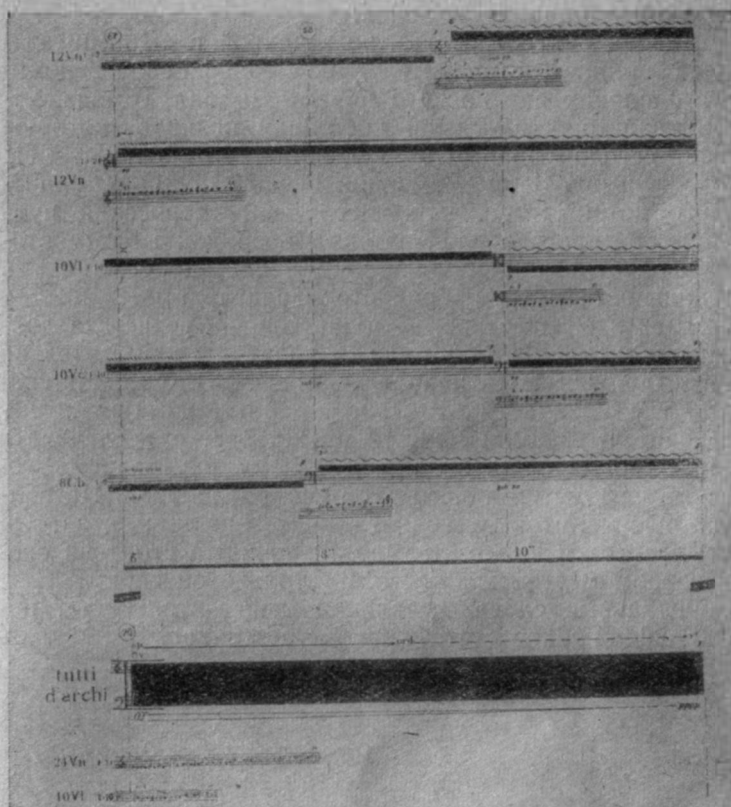
Нужны ли комментарии?!

Приведем несколько образцов «музыкаграфии». Скажем прямо, нам представляется это новое «направление», пожалуй, самым безобидным для современной музыки. Партитуры, предназначенные для молчаливого украшения стен, — пусть! Против этого мы не возражаем.

Однако нельзя не протестовать против поношения методом «музыкаграфии» великой идеи солидарности



народов мира перед лицом атомной трагедии японского города Хиросима, где одна американская атомная бомба унесла свыше ста тысяч человеческих жизней. С непонятым легкомыслием молодой польский композитор Криштоф Пендерецкий посвятил свой музыкально-графический опус именно этой страшной теме. Он нарисовал и издал некое подобие партитуры, возможно и пригодной для украшения стен. Но это ему показалось недостаточным. Для пущей значительности композитор кощунственно назвал свои никому не понятные знаки — «Жертвам Хиросимы»:



Как мы знаем, любое начинание такого рода, любая погоня за «новым», «оригинальным», «неслыханным» пользуется безоговорочной поддержкой модернистской критики. Можно только поражаться тому, как солидные музыкальные журналы находят возможным печатать порой на одной и той же странице отзывы о концерте дирижера или пианиста, выступившего с программой из произведений композиторов-классиков, романтиков, импрессионистов, серьезные исследования стиля Берлиоза или Малера, Дебюсси или Бартока, и тут же, не переводя дыхания, говорить с деланым восторгом о последней «новинке» Штокгаузена или Булеза, о вечере «конкретной музыки» или выступлении «ансамбля» из двенадцати радиоприемников!

В своей краткой статье, помещенной в «Дармштадтском сборнике», композитор Ганс Вернер Генце вспоминает о словах английского поэта Дилана Томаса, утверждавшего, что «самая достойная позиция, которую может сегодня занимать художник, это позиция меж двух стульев». В высказывании Генце (1926) — талантливого композитора, начавшего свой творческий путь в качестве яркого последователя Веберна, но затем отошедшего от серийной техники, — сквозит сомнение в правильности пути, избранного «авангардом».

«Шаг в неизвестное, — пишет он, — не всегда должен опираться на техническую почву и не обязательно всегда должен быть направлен вперед (кто может сказать, где находится это «вперед?»)... Музыкант и исследователь музыки должен прежде всего исследовать себя самого, прислушаться к своему внутреннему голосу, а не к ветру какого-либо «направления»... На вопрос: «где мы стоим сегодня?» — можно лишь ответить: «мы все стоим на этой земле, но каждый стоит на своем особом месте, каждый стоит только за себя».

Печальные слова, печальная действительность, порождающая такие настроения у художников!

# История

## ГЛАВА 7

### и эстетика

### «Новой музыки»

**Н**овая музыка», как мы уже говорили, термин, получающий разное истолкование в современном западном музыкознании. Противоречия возникают и в определении временных границ, и в определении стиля, эстетики и философской ориентации современных художественных направлений в музыке. Это, конечно, вполне естественно. Ученый, пытающийся оценить и осмыслить явления современного музыкального искусства, не имеет возможности подойти к ним с позиций исторической перспективы, взглянуть «со стороны», отрешившись от соображений текущей музыкальной «политики». Но не только это обстоятельство мешает правильной оценке явлений современной музыки. В своих работах по истории новой

музыки западные музыковеды, как правило, исходят из идеалистического и субъективного подхода к искусству, рассматривая его проблемы в отрыве от жизни общества, от глубоких внутренних противоречий капиталистического мира. В своих историко-теоретических работах они обычно игнорируют общую социально-политическую обстановку, в которой развивается современное искусство, «не замечая» таких событий, как первая и вторая мировые войны, умалчивая о периоде фашистской агрессии в Европе, о мощном подъеме антифашистского движения, о могучем движении народов земли за мир, против угрозы атомной войны. Они не понимают или не хотят понять всемирно-исторического значения Великой Октябрьской социалистической революции в жизни человечества, в историческом движении народов к социализму.

Поэтому в изложении большинства западных авторов все творческие явления новой музыки предстают в объективистском освещении, как некое естественное существование и конкуренция всевозможных систем композиции, развивающихся независимо от духовной жизни общества, непрерывно сменяющих друг друга и представляющих обязательный «прогресс» по отношению ко всему тому, что являлось «прогрессом» еще накануне. В подавляющем большинстве работ западных музыковедов нет попыток определить социальное значение искусства, его роль в формировании духовного мира человека.

За последние годы в Западной Европе и Америке появилось много книг, подводящих итог полувековому пути «новой музыки», возраст которой все же чаще всего связывается с началом нашего века. Назовем здесь некоторые из этих книг: Поль Коллар — «Современная музыка» (1955), Карл Вернер — «Новая музыка на переломе» (1954), Г. Штуккеншмидт — «Новая музыка» (1951), Макс Граф — «История и дух современной музыки» (1953), Эрвин Штейн — «Орфей в маске» (1953), Норман Демут — «Музыкальные тенденции XX столетия» (1952), Рудольф Рети — «Тональность, атональность и пантональность» (1958), Анри Плезантс — «Агония новой музыки» (1955), Антуан Голеа — «Эстетика современной музыки» (1954). Особняком стоят книги американского музыковеда и социолога Сиднея Финкля

стайна — «Как музыка выражает идеи» (1952) и немецкого композитора и музыковеда Эрнста Майера — «Музыка в свершениях времени» (1952), написанных с позиций марксистской эстетики.

Богатый материал и много ценных наблюдений содержит книга К. Вернера. В отличие от большинства музыковедов Запада, он включает в сферу своего внимания не только музыкальное искусство стран капиталистического лагеря, но с большим уважением говорит и о творчестве крупнейших композиторов Советского Союза и стран народной демократии.

Книга Вернера состоит из двух больших разделов. В первом — «История новой музыки и современность» — автор прослеживает на анализе музыкального языка и приемов композиционной техники ряда композиторов XX века эволюцию новой музыки от Рихарда Штрауса, Ганса Пфизнера, Макса Регера, Ферручио Бузони в Германии и Клода Дебюсси, Мориса Равеля и Эрика Сати во Франции вплоть до новейших «достижений» серийной и электронной музыки.

Центральными фигурами в этой эволюции Вернер считает четырех мастеров — Арнольда Шенберга, Бела Бартока, Игоря Стравинского и Пауля Хиндемита. Каждому из них посвящается отдельный очерк.

По мнению Вернера, именно эти музыканты с наибольшей силой выражают сущность новой музыки, ее достижения в области формы и стиля. Каждый из этих композиторов, — пишет Вернер, — обладает особой силой высказывания, своим глубоко индивидуальным почерком. Отличаясь коренным образом друг от друга, они едины в своем не знающем компромиссов отношении к творчеству. Наконец, согласно Вернеру, их объединяет «...восхищение и страстная любовь к великому музыкальному наследию прошлых веков. Они знают, что их творческая сила заключается в прочной связи с традицией, которая является для них источником творчества...»

Думается, что автор здесь ошибочно принимает желаемое за действительное. Эти слова бесспорно могут быть отнесены к Бартоку, никогда не порывавшему с традицией венгерской национальной музыки; с некоторыми оговорками — к Хиндемиту, последовательно защищающему основы tonальной музыки. Но, как нам

представляется, Вернеру нелегко будет доказать прочную связь надуманной додекафонной системы Шенберга или новейших сочинений Стравинского «серийного» периода с великими и глубоко прогрессивными традициями классической музыки.

Все четыре композитора оказались в эмиграции, в США. Как считает Вернер, творческой ассимиляции этих композиторов на новой почве очень помог «космополитический дух и свойство их музыки выходить за пределы национальных границ». Опять невозможно согласиться с автором, приписывающим всем четырем композиторам дух космополитизма. Если это определение можно не в похвалу, конечно, но в укор отнести к Шенбергу и позднему Стравинскому, то по отношению к Хиндемиту оно уже потребует многих оговорок, а по отношению к Бартоку — одному из самых ярких выразителей духа национального венгерского искусства — оно звучит как несостоятельное и глубоко неверное. Кстати, в очерке о Бартоке сам Вернер не раз подчеркивает основополагающее значение для творческого пути венгерского композитора его глубоких и органичных связей с народной музыкой Венгрии.

Никто не сможет, конечно, опровергнуть роль и значение четырех названных композиторов в развитии современной музыки. Но закономерно ли выделение этих четырех имен в качестве «четырёх китов», на которых покоится все здание новой музыки? А как быть с Онеггером и Мийо? С Прокофьевым и Шостаковичем? К. Вернер с большим уважением говорит и об этих мастерах, однако, находясь во власти своей концепции формального новаторства, он далеко не в полной мере оценивает их вклад в мировую музыкальную культуру.

Мы не собираемся здесь спорить с К. Вернером, написавшем обстоятельную, богатую фактическими данными книгу, о том, кто представляет действительный авангард современного музыкального творчества. Но его позиция объективного летописца, бесстрастного регистратора событий нам кажется неверной. Рассматривая явления современного искусства, нельзя не принимать во внимание идейную направленность творчества, игнорировать отношение художника к жизни, к передовым идеалам нашего времени. Большое искусство всех времен и народов всегда обращается к людям, подобно

зеркалу, оно отражает духовный мир передового человечества; его новые формы всегда связаны с новым содержанием.

В свете таких требований многие имена, которые представляются Вернеру особо значительными, поблекнут и отступят на второй план перед именами действительно передовых художников-гуманистов.

С интересом читаются главы книги Вернера, посвященные композиторам отдельных стран Европы и Америки, хотя и здесь автор продолжает придерживаться позиции «невмешательства» в эстетическую и идеологическую сущность рассматриваемых явлений. Рассказывая о композиторах разных стран и показывая на отдельных примерах характерные черты их творчества, он однако воздерживается от каких-либо критических комментариев, от выражения своей точки зрения на вещи.

Серьезный подход к теме характеризует страницы книги западногерманского музыковеда, посвященные музыкальному искусству Советского Союза. Он дает сжатый очерк истории советской музыки, рассказывает о важнейших этапах ее развития, о творческих тенденциях и борьбе направлений. Автор дает лаконичные творческие портреты Николая Мяковского, Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Арама Хачатуряна; сообщает некоторые сведения о Дмитрие Кабалевском, Иване Дзержинском, Льве Книппере, Виссарионе Шебалине, Юрии Шапорине.

Вторая часть книги Вернера посвящена проблематике новой музыки, изложению некоторых эстетических и технологических принципов западного музыкального искусства последних десятилетий, проявившихся в учениях Шенберга и Хиндемита, в поисках новых средств выразительности Мессиана, Вареза, Блахера и др.

И здесь Вернер только излагает, но нигде и ни в чем не хочет проявить своего отношения к предмету, о котором идет речь, будь то шенберговская система додекафонии, система «вариабельного метра» Бориса Блахера или рассказ о его же «Абстрактной опере», написанной на бессмысленные, ничего не означающие слоги несуществующего абстрактного «языка».

В главе, названной «Фольклор как источник», Вернер правильно характеризует Бартока как крупнейшего представителя фольклорного направления в совре-

менной музыке, черпавшего свое вдохновение в самой гуще народной жизни и искусства. Здесь же автор рассказывает своим читателям о значении многонационального фольклора для развития музыкального искусства Советского Союза. Народная музыка играет важную роль в развитии современной английской и испанской школ, в творчестве Карла Орфа. Народные немецкие темы использованы в ряде произведений Хиндемита (Концерт для альты и др.). Труд Вернера дополняют очерки, посвященные проблемам современного музыкального театра, инструментальной и хоровой музыки, церковной музыки и, наконец, — электронной музыки. Книга содержит обширную библиографию (302 названия).

Г. Штуккеншmidt в своей книге «Новая музыка» так же как и К. Вернер, ведет родословную музыкального модернизма от Дебюсси, Штрауса и Рegera, композиторов, на рубеже XX века поднявших ту волну радикализма, которая впоследствии поколебала все устои музыкального искусства, породила многочисленные разнобойные течения.

Дебюсси, Штраус и Малер — три имени, которые по мнению А. Голеа («Эстетика современной музыки») определяют начало освобождения музыки от традиций XIX столетия.

Примерно те же имена предшественников и зачинателей новой музыкальной эпохи, пришедшей на смену романтизму, называет и Поль Коллар в своем обширном труде «Новая музыка».

Все авторы числят среди первых представителей музыкального модернизма А. Скрябина, исходя из его опытов расширения тональной системы. Наиболее ярким выражением этих тенденций у Скрябина Штуккеншmidt считает симфонию «Прометей» с ее новыми гармониями, опирающимися на знаменитый «мистический аккорд» из шести звуков, построенный на увеличенных, уменьшенных и чистых квартах.

В представлении Штуккеншmidtа вся современная русская школа якобы вышла из этого «мистического аккорда», подобно тому как вся послеромантическая западная школа исходит из «аккордов Тристана».

О степени осведомленности Штуккеншmidtа во всем, что касается русской музыки, свидетельствует его



заявление относительно Александра (?) Мясковского «...самого убежденного лидера советских скрябинистов», который должен был под нажимом обстоятельств «сменить свои творческие взгляды на более упрощенные».

О степени добросовестности Штуккеншмидта свидетельствует его весьма странное утверждение: «...Официальный советский композитор Дмитрий Шостакович неоднократно заявлял, что он видит в Скрябине самого опасного представителя буржуазной музыки, против которого нужно бороться с наибольшим ожесточением...» (?!).

Весь пафос книги Штуккеншмидта заключается в безоговорочном утверждении идеи «музыкального прогресса», который в его представлении заключается в беспрерывном обновлении формы, в усложнении техники и языка. Конечно, самым «передовым» выражением этого прогресса Штуккеншмидт считает школу додекафонии, якобы «открывающую новую страницу в истории музыкального мышления».

Книга Штуккеншмидта вышла в свет в 1951 году, когда ему еще не были известны принципы «серийной техники» и пуантилизма, когда опыты П. Шеффера в области конкретной музыки и изыскания Г. Эймерта в электронных звучаниях только начинались. Поэтому, с точки зрения современного «авангарда», книга Штуккеншмидта безнадежно устарела, а взгляды ее автора можно считать отсталыми. Впрочем, нам известны многочисленные выступления Штуккеншмидта, уже состоявшиеся позднее, в которых он выражает свою полнейшую солидарность с самоновейшими музыкальными трюками, оставившими далеко позади «академическое движение додекафонии».

В 1958 году в Лондоне была опубликована книга австрийского композитора и музыковеда Рудольфа Рети «Tonality, Atonality, Pantonality: a study of some trends in Twentieth-Century music» («Тональность, атональность, пантональность: исследование некоторых тенденций в музыке XX века»). В этой работе Рети излагает историю и теорию основных течений в новой западной музыке и выдвигает свое толкование того направления в творчестве современных композиторов, которое, с его точки зрения, не относится ни к категории тональной,

ни к категории атональной музыки. Он предлагает термин пантональность, подразумевая под этим музыкой, основанную на многотональном принципе. Его теория, как он сам говорит, не является новым методом композиции, но лишь эстетической концепцией, объясняющей и сводящей в единое целое все те явления современной музыки, которые не могут быть причислены ни к тональной, ни к атональной системам. Он говорит о пантонализме, как о стиле, едва ли укладывающемся в строгие рамки определенных технических правил. «...Пантонализм, — пишет он, — может быть объяснен лишь путем описания его существа и его эффектов...»

Р. Рети характеризует пантонализм как явление «подвижной тоники, в структуре которой имеет место одновременное воздействие тяготений нескольких тонок, противоборствующих между собой. В конечном итоге одна из них становится заключительной...»

Из этого определения видно, что пантонализм в корне отличается от политональной системы, принцип которой заключается в одновременном вертикальном соединении двух или более тональностей, нейтрализующих и сводящих на нет все тональные тяготения. Пантонализм, по мысли Рети, не опровергает тональный принцип, но является как бы его развитием на более высоком уровне, открывающем новые композиционные возможности. Он называет свою концепцию «великим синтезом тональной и атональной систем», «универсальным стилем», обеспечивающим творчеству «органическую свободу», очевидно, в противовес анархической свободе атонализма.

Общая тенденция данной работы Р. Рети, проявляется в стремлении примирить непримиримые противоречия между двумя основными направлениями в современной западной музыке, предложить некий компромисс. Трудно, конечно, поверить в реальное значение этой миссии, хотя теоретические изыскания Рети и продиктованы самыми благими намерениями. Современные композиторы тональной ориентации практически уже давно используют выразительные возможности частой смены и сопоставления разных тональностей внутри единой тональной системы (достаточно вспомнить Прокофьева!). Что же касается современных атоналистов, выродившихся в серийных и пуантилистских мистификаторов, то

здесь техника разрушения тональных тяготений, как мы знаем, доведена до такого высокого уровня, что компромиссное предложение Рети может звучать для них лишь как курьезный анахронизм.

Тем не менее книга Рети, содержащая немало ценных наблюдений над эволюцией музыкального творчества XX века, представляет большой интерес.

Ценным пособием для изучения истории современной музыки может служить книга Поля Коллара «Новая музыка», которая содержит богатый, хотя и не всегда достаточно достоверный, фактический материал. Коллар дает широкую картину развития творческих течений в музыкальном искусстве нашего времени, начиная от Дебюсси, Штрауса, Сати и кончая экспериментами французских конкретников. Особенно полно представлены в его книге школа Шенберга и новая французская музыка. Однако было бы тщетно искать в этой работе следов критического отношения автора к какому-либо из описываемых им явлений. Повинуясь неписанному закону буржуазного искусствоведения, он готов принять и одобрить каждое художественное (а порой и вовсе нехудожественное) явление только потому, что оно новое. Эта всеядность историка, который не хочет быть критиком, наводит порой на грустные размышления по поводу искренности его суждений и безупречности его вкуса. Он приемлет все стили, все системы — от Штрауса до Мессиана, от Сати до Веберна.

По-иному смотрит на музыкальный мир французский музыковед Антуан Голеа, автор книги, посвященной эстетике современного музыкального искусства. Перед нами — воинствующий поборник модернизма, для которого даже Стравинский представляется устаревшим и «вышедшим в тираж».

Он видит перспективы музыкального искусства только в направлении, где копошатся наиболее рьяные «экспериментаторы», вплоть до Пьера Шеффера с его шумомузыкой и Карлгейнца Штокгаузена с его пуантилистской и электронной техникой.

Он поклоняется новому божеству музыкального «авангарда» — Антону Веберну, воздавая хвалу его предшественнику Шенбергу и его духовным наследникам — французским и западногерманским пуантилистам. В изложении А. Голеа история европейской музыки по-

следних десятилетий предстает как история борьбы между собой трех основных группировок — школы Шенберга, школы Хиндемита и одиночки Стравинского, хотя и не создавшего своей школы, но оказавшего большое влияние на многих европейских композиторов.

А. Голеа посвящает целую главу своей книги разоблачению Стравинского и Хиндемита, как основных врагов «новой музыки». Зло, которое причинили и причиняют музыке эти два композитора, по мнению Голеа, заключается в «кристаллизации прошлого», следствием чего явились «извращение, истощение и смерть музыки...» Стравинский и Хиндемит с их устремлениями в прошлое породили бесчисленное множество «лжемузыкантов».

Вот какими черными красками рисует Голеа положение дел:

«...Судьбы музыки XX столетия, казалось, были определены решающими фигурами Клода Дебюсси, Арнольда Шенберга и теми попытками синтеза их тенденций, которые принимали различные формы на наших глазах. Но в течение тридцати лет гармонической эволюции наследию этих двух мастеров грозит ужасная опасность: неоклассицизм — деятельный, пророческий, иступленный, занимающий такое большое место в нашей музыкальной жизни, что порой создается впечатление как будто он должен все поглотить, все раздробить на своем пути, все, что рождает подлинная музыка...» (здесь имеется в виду додекафония. — Г. Ш.).

Итак, додекафония в опасности. Ей грозят коварные происки сторонников Стравинского и Хиндемита...

Вот как Голеа характеризует этих «врагов человечества»:

«...Преходящий успех этого ошеломляющего наступления обязан прежде всего неутомимой деятельности личности, которая благодаря подлинно дьявольской смеси таланта, мастерства, оппортунизма и трусости — не забудем, что Люцифер всегда трус — смогла свернуть музыку с правильного пути и привела ее к самому краю истощения и смерти. В этом деле Игоря Стравинского — ибо речь идет именно о нем — с успехом замещает в странах немецкого языка персонаж, значительно менее серьезный — Пауль Хиндемит, — который

умеет приспособлять неоклассические манеры к более дидактическому, более педантичному, более скрупулезному темпераменту своих соотечественников...»

В критическом запале, направленном против Стравинского, А. Голеа называет его «dégasiné» (т. е. человек, лишенным родины) и в жизни и в музыке...»

«...Люцифер трус, — пишет Голеа, — именно поэтому он раз и навсегда избрал зло. Он боится света, боится лучей истины, вот почему он пал. В аду, где уготовано место для музыкантов, из страха предавших музыку, Стравинский, несомненно, займет одно из самых первых и заметных мест...» и т. д. в таком же роде.

Трудно что-либо возразить против абзацев, посвященных Стравинскому, где Голеа бросает упреки автору «Весны священной» в упадке его таланта после того, как тот порвал с родиной, потерял корни в русской музыкальной почве. Как пишет Голеа, «...Стравинский лихорадочно ищет эти корни в Европе, потом в Америке. Все ему годится: Италия — Перголезе и Россини, Германия—Бах, Франция—Рамо и Куперен, Австрия—Гайдн, Америка — джаз... Произведения, превосходно «сделанные», полные трюков, порой юмора. Но все они обнаруживают двойное лицо: первое, являющееся бледным отражением самого Стравинского. второе — деформированная тень избранной им модели, подобно тому как две руки, соединенные определенным образом, отбрасывают тень, напоминающую по очертаниям морду волка или спину кошки...»

И далее:

«...Бессильный в творчестве, он оказался также бессильным в униженном копировании выразительных приемов музыки прошлого; чтобы оправдать свое бессилие в собственных глазах и в глазах всего мира, он придумал для себя некую персональную теорию о музыкальных выразительных средствах, которая останется памятником его заблуждений, ошеломляющих парадоксов и бессмыслиц. Все творчество Стравинского после «Пульчинеллы» разъедает глубокий рак: бессилие выразить свое решительное стремление изгнать все вечное из музыки...»

Сильно сказано. Однако многие упреки, брошенные здесь Стравинскому, следует с наименьшим основанием отнести и к шенберговскому учению, к шенберговской

эстетике, не менее, если не более далекой от всего человеческого в музыке. Но послушаем, как Голеа расправляется со «вторым злом» в новой музыке, с Хиндемитом.

А. Голеа вспоминает о периоде в первые годы после войны 1914—1918 годов, когда молодой Хиндемит создавал свои «дерзкие оперы», когда его свободная линейная полифония приводила к резко диссонирующим атональным звучаниям. Такой Хиндемит вполне устраивает Голеа. Но вот появляется цикл песен на слова Райнера Марии Рильке «Житие Марии» (1923), где Хиндемит показывает новые стороны своего таланта — известную сдержанность в использовании чрезмерно острых выразительных средств, стремление к простоте и напевности вокальной партии.

С этого произведения начинается «конфликт» между Хиндемитом и Голеа. Дело в том, что именно в том же, 1923 году Шенберг обнародовал свой метод двенадцатитоновой композиции.

«...С тех пор, — пишет Голеа, — оба композитора пошли по диаметрально противоположным путям. Чем больше Шенберг углубляется в свои изыскания, чем дальше его непосредственные ученики следуют по избранному им крутому пути, тем решительней Хиндемит отворачивается от смелых порывов своей молодости, чтобы стать своего рода маяком музыкальной реакции. Он не удовлетворяется, подобно Стравинскому, сочинением неоклассических произведений, нарочито лишенных выразительности, но добавляет к своей активности композитора активность теоретика, более грозного, чем Стравинский...»

Сектантская позиция апологета додекафонии Голеа заставляет его даже сделать вывод о том, что вся творческая и теоретическая деятельность Хиндемита, начиная с 1930 года, имела своей задачей единственную цель: «бороться против Шенберга», против его эстетики и теории.

«...Шенберг был врагом номер один для Хиндемита, являющегося таким же трусом, как и Стравинский, перед лицом будущего, того будущего, которое помогло открыть его собственные юношеские сочинения. Этого врага он должен был поражать не только в творчестве, но также и в теоретической области...»

После довольно подробного критического обзора тео-

ретических принципов Хиндемита Голеа выносит окончательный приговор: «...Чему же посвятил всю свою жизнь и все свои мысли Хиндемит? Созданию теории, весь смысл которой состоит в том, чтобы стать тормозом на пути неукротимой эволюции музыки... Если Стравинский и представляет собой бóльшую опасность, чем Хиндемит, то это только потому, что вслед за ним идет неисчислимое потомство, охваченное широко распространившейся заразой, сочиняющее музыку по штампам, которые создавал Стравинский на протяжении последних тридцати лет...»

Эти длинные цитаты из книги А. Голеа должны дать нашему читателю некоторое представление об остроте борьбы, которая ведется ныне между различными лагерями модернистской музыки. В своих попытках защитить честь мундира додекафонной школы Голеа готов довольно бесцеремонно расправиться со всеми, кто стоит на ее пути, будь то даже такие признанные мэтры новой музыки, как Стравинский и Хиндемит.

Книга Голеа вышла в конце 1954 года. Между тем ранней весной 1954 года Французское радио передало в эфир Септет Стравинского, третья часть которого была написана... по методу додекафонии. Это «событие» заставило Голеа сделать в конце своей книги коротенькое примечание, из которого ясно, что самый факт попытки Стравинского перейти в лоно шенберговской религии рассматривается им как своего рода «Каносса», как знаменательная «победа» додекафонной школы. Стравинский — главный враг додекафонии — оказывается перебежчиком, приносящим повинную, ожидающим отпущения грехов. Голеа не спешит с признанием Стравинского в качестве «своего». Он недоволен тем, что Стравинский еще недостаточно последовательно и четко применяет додекафонный метод, выражает ему упрек за то, что тот одновременно не прислушивался к голосу «подлинных друзей», которые на протяжении четверти века советовали ему перейти в шенбергианскую веру.

«...Можно лишь с глубоким сожалением думать о том, — пишет Голеа, — какова была бы продукция такого художника, если бы в течение тридцати лет его ухо не прислушивалось к пению некоторых сирен, если бы он меньше поддавался салонной лести, если бы болтовня снобов и неучей не сбивала его с пути. И сейчас мы

ставим перед собой вопрос, является ли новое произведение Стравинского, исполненное под мастерским управлением Рене Лейбовича, вехой на пути подлинного и глубокого обновления, или же это просто счастливое происшествие на склоне этой, в своей большей части напрасно растроченной, жизни...»

Как известно, Стравинский оправдал надежды шенбергианцев и в католической кантате «Canticum Sacrum», а затем в ряде других партитур, применив наиболее запутанные приемы серийного письма, подтвердил свою капитуляцию перед лицом недавних противников.

А. Голеа не ради красного словца упоминает о «друзьях», которые на протяжении четверти века пытались уговорить Стравинского перейти на додекафонию. Правда, «уговоры» эти порой приобретали далеко не любезный характер и скорей напоминали визгливую брань базарных торговков.

Вот, к примеру, как выражается по адресу Стравинского один из главных апостолов атонализма западногерманский музыковед-философ Теодор Адорно:

«Единственное состояние, в которое может привести слушателя беспредметная, разнузданная музыка Стравинского — это удовлетворение садистско-мазохистского инстинкта... Садистско-мазохистская линия проходит через все фазы творчества Стравинского... Не было ошибкой, когда фашисты называли музыку Стравинского отображением жизни сумасшедшего дома... Он сочиняет декомпозиции... Инфантильная фаза шизофрении...» и т. д. и т. п.

Наконец, исчерпав, видимо, весь запас обычных психопатологических терминов, вошедший в полный раж Т. Адорно прибегает к такому заклинанию по адресу Стравинского: «...Последнее извращение его стиля есть не что иное, как некрофилия — труположество...» (1)

Все эти обрывки цитат взяты нами из солидного труда Т. Адорно, выпустившего свою книгу в 1949 году в Западной Германии под названием «Philosophie der neuen Musik» («Философия новой музыки»).

Эта бешеная брань обращена к Стравинскому только потому, что он в то время отворачивался от мертвящей схемы додекафонии.

Т. Адорно принадлежит к числу наиболее рьяных пропагандистов и защитников шенберговской школы.



Однако в глазах нового «авангарда» его философия и эстетика «атонального космоса» представляется реакционной, отсталой, «тормозящей» развитие серийной и пуантилистской музыки. Так, в альманахе «Die Reihe» № 4 помещена статья Гейнца Метцгера, направленная против Т. Адорно, клеймящая его за отсталость и непонимание «прогрессивности» новейших тенденций в творчестве молодых «реформаторов».

Одним из «грехов» Т. Адорно, с точки зрения Метцгера, является его недосценка позднего Веберна как основоположника серийной музыки. Особенно достается Адорно за его выступление по радио в 1954 году, посвященное вопросам эволюции новой музыки. Это выступление было в 1956 году опубликовано в книге Т. Адорно «Диссонансы» под названием «Одряхление новой музыки».

Т. Адорно сопоставляет «героический» период в жизни новой музыки, когда впервые прозвучали наиболее радикальные произведения Берга в Вене и Стравинского в Париже, вызвав публичное возмущение и скандалы, с той спокойной атмосферой, которая окружает современную новую музыку. Новая музыка, по мнению Адорно, теряет «импульс беспокойства», который необходим для ее движения вперед. «Стабилизация музыки» представляет собой «опасность безопасности». «Одряхление новой музыки» связано с появлением целой армии эпигонов, готовых подхватить и освоить любое новшество, любой технический прием, лишая тем самым «подлинных новаторов» атмосферы борьбы и сопротивления. Конечно, страшным злом, «укорачивающим жизнь» новой музыки, Адорно считает обращение к «успокоительным средствам» неоклассической тенденции, обращение к старым формам, слегка подперченным острыми диссонансами. Опасность одряхления новой музыки Адорно видит также в нивелировании и нейтрализации выразительных средств.

Наконец, Адорно видит причину всех зол в факторе, как он пишет, антропологического порядка: нынешняя молодежь не осмеливается быть молодой.

Не видит выхода Адорно и в попытках оживить новую музыку всевозможными электронно-механическими методами создания новых неслыханных звучаний.

«...Электронная музыка, — пишет Адорно, — на

практике сама опровергает идею, что в ее распоряжении якобы имеются все мыслимые звуковые краски... Между тем все получаемые тембры монотонны и похожи друг на друга, может быть, оттого, что все это — звуки химически чистые, или из-за свойств передающей аппаратуры. Эти звучания напоминают нам музыку Веберна, исполняемую на механическом органе...»

Статья Т. Адорно вызвала бурю возмущения в лагере пуантилистов и электронников. Они узрели в его увещеваниях, направленных на защиту «незыблемых принципов» додекафонии, попытку поставить предел их экспериментам, наметить пресловутую «последнюю линию». Для того чтобы «разоблачить» Адорно, автор уже упоминавшейся статьи в альманахе «Die Reihe» Г. Метцгер сопоставляет высказывания Адорно о новейшей музыке с выдержками из статьи музыкального критика Гельмута Коченройтера против додекафонии. И действительно, аргументация во многом совпадает, хотя Коченройтер исходит из позиций защиты тональной музыки, а Адорно пытается отстаивать незыблемость «классической додекафонии».

Основу основ «классической додекафонии» составляет принцип серии из двенадцати неповторяющихся тонов. Но вот, к ужасу всех верующих в Шенберга и Веберна последователей и защитников этой системы композиции, в среде молодежи возникает движение за пересмотр священной цифры двенадцать. Ведь двенадцать полутонов хроматической гаммы появились в результате темперации. А разве возможно в наш электронный век пользоваться столь устаревшей системой организации звуковой шкалы, которая была «новинкой» еще во времена Иоганна Себастьяна Баха?

«...Наконец-то серийная мысль может выйти за пределы цифры двенадцать, где она оставалась замкнутой на протяжении долгого времени», — пишет Пьер Булез в статье, озаглавленной «Тенденции современной музыки» («La Revue Musicale» № 236, 1957).

Правда, он признает некоторые заслуги за темперированным хроматическим рядом, который дал возможность для перехода от тональной системы к серийной технике. Но дело вовсе не в двенадцати тонах, уверяет Булез. Ведь серийная концепция может быть построена на совсем иной, более дробной интервальной системе —

«на нотации всего мира звуков, избираемой каждый раз для каждого нового произведения...» Таким образом, эта серия уже будет абсолютно уникальной, ни на что не похожей. Именно поэтому Булез считает необходимым поставить вопрос о разработке проблем серийной техники, опирающейся на нетемперированные интервалы, исходящей из числовых определений частоты колебаний звуковой волны, наконец, построенной на неопределенном количестве интервалов, которое не зависит от октавы...»

Другими словами, от додекафонии остаются только рожки да ножки, только принцип создания серии для каждого нового сочинения. И ничего более.

Однако Булез не успокаивается на новой системе интервалики. Он идет дальше и требует полной реорганизации ритмики и метрической системы. Речь идет не только о новом делении единых временных отрезков, но и частичных делений неравноценных величин, используемых внутри основной системы. Сложность подобных исчислений настолько велика, что Булез предлагает производить их при помощи вычислительной машины... Если ко всему этому добавить новые способы звукоизвлечения посредством электроники, и возможности, которые предоставляет система магнитофонной записи, то перед изумленным человечеством, как утверждает Булез, открываются невиданные и неслыханные перспективы новых музыкальных свершений.

«...Без сомнений, — пишет он, — едва ли во всей истории музыки когда-либо происходила более радикальная эволюция, если принять во внимание, что сегодня музыкант стоит перед необычной ситуацией: он может отбирать сам звуковой материал, и не только отбирать с точки зрения декоративного эффекта, но и в связи с качествами избранной им внутренней структуры. Композитор становится одновременно и исполнителем. Музыкант действует подобно живописцу, непосредственно реализуя свой замысел».

Если послушать речи идеологов и теоретиков новой музыки, можно без труда нарисовать в своем воображении чрезвычайно заманчивую картину будущей музыкальной жизни некоторых стран Запада. Никакой концертной деятельности в нашем теперешнем понимании этого слова: концертные залы упразднены за ненадоб-

ностью (чтобы слушать магнитные записи, конечно, нет необходимости собираться в специальных помещениях); полное вырождение профессий музыкантов-исполнителей — дирижеров, пианистов, скрипачей, вокалистов. Надо всем царствует композитор, работающий при помощи счетной машины и сложной электронной аппаратуры.

Он непосредственно извлекает из небытия какие-то химически чистые звуки, смешивает их в сложнейших сочетаниях на магнитофонной палитре и затем выпускает эту продукцию в виде музыкальных консервов в жестяных банках. Именно так, очевидно, рисуется будущее Пьеру Шефферу и всем прочим «авангардистам».

В 1958 году в Париже вышла в свет еще одна книга Антуана Голеа, написанная с единственной целью прославления творческой личности Пьера Булеза и всех его деяний. Название книги «Встречи с Пьером Булезом» («Rencontres avec Pierre Boulez»). Работа Голеа приоткрывает завесу над тем, как и при каких условиях формировались течения французского музыкального «авангарда», какие силы выдвинули Булеза на положение лидера группы молодых музыкантов, занятых изобретением новых систем композиции. Булез, как это видно из книги Голеа, на протяжении нескольких лет проделал головокружительный путь — от последователя системы своего учителя Оливье Мессиана, через додекафонию, через «тотальную» систему серийной организации звуков, к алеаторике — направлению, абсолютно противоположному всему предыдущему по эстетическим и технологическим принципам. Тем не менее услужливый Голеа не только не считает нужным указать на противоречивость подобных зигзагообразных блужданий, но с большой горячностью обосновывает и прославляет каждый из творческих этапов Булеза.

В истолковании Голеа, Булез (род. в 1925 г.) предстает в качестве «крупнейшего после Дебюсси» реформатора французской музыки. Страница за страницей в книге Голеа заполнены неумеренными славословиями по адресу молодого композитора. Ни одно, даже самое рискованное начинание Булеза не вызывает и тени сомнения у автора книги. Все, что сочиняет, что делает, что говорит и пишет Булез, — все «принадлежит истории». Безудержно льстивый по отношению к Булезу тон,

стремление любой ценой завоевать репутацию «самого передового» критика приводит А. Голеа к вопиющим нелепостям. Так, он не стесняется кощунственно сравнивать Булеза с Бетховеном (стр. 59, 82, 90, 174, 184, 248 и т. д.).

В книге содержатся многочисленные нотные примеры из вокальных и инструментальных пьес Булеза. Большинство из них производит удивительно жалкое и даже комичное впечатление претенциозной запутанностью и эстетической беспомощностью.

Сопоставления деятелей «авангарда» с Бетховеном и Дебюсси нередко встречаются в писаниях трубадуров модернистской музыки. Так, в книге французского критика Андре Одэра «После Дебюсси» («Since Debussy»), вышедшей в 1961 году на английском языке в Нью-Йорке, 65 страниц из 127 посвящены восхвалению «гения» — некоего Жана Барраке (1928), в творческом активе которого пока числится только два законченных произведения и несколько грандиозных, «космических» замыслов. Сочинения эти — «Секвенции» на текст Ницше для солистов с оркестром и Фортепианная сюита. Оба сочинения написаны с применением серийной техники и, судя по нотным образцам, представляют собой никчемный набор раздробленных звуковых точек. Тем не менее соната Барраке вызвала в сознании А. Одэра «...образы величайших откровений Бетховена». Вслед за этим признанием следует заявление: «...Это музыка, неподдающаяся анализу. Она не может быть классифицирована, ее не с чем сравнивать, она в известной степени еще не доступна пониманию... Эта музыка лежит за пределами нашей эры, она принадлежит только будущему» (стр. 195).

И книга А. Голеа, и книга А. Одэра, как и следует ожидать от столь ярых защитников антигуманистического направления «реформаторов музыки», содержат злословные выпады против искусства социалистического реализма, против композиторов Советского Союза и стран народной демократии. Понося большое искусство современности, глумясь над именами великих композиторов прошлого, эти провозвестники «искусства будущего» самым жалким образом трясутся в обозе современности, в тоскливом, захолустном арьергарде музыкального искусства нашей эпохи.

Многие проявления извращенного и далекого от искусства «музыкального авангардизма» в принципе мало чем отличаются от модных «исканий» декадентского абстрактного изобразительного искусства. Серийная, пуантилистская и конкретная музыка своей эстетикой и теоретическими предпосылками очень близка абстрактной живописи и скульптуре. Они похожи друг на друга по выражению Алоиза Мелихара, «как похоже одно тухлое яйцо на другое».

Упадок и разложение модернистского изобразительного искусства связаны с произволом в трактовке основных законов художественной пропорции и перспективы. Упадок и разложение модернистской музыки связаны с отказом от естественной, вытекающей из самой природы музыкального звука, тональной основы, от тональных тяготений. Этой проблеме посвящены очень интересные страницы в книге Алоиза Мелихара «Überwindung des Modernismus» («Преодоление модернизма»). Мелихар говорит о соответствии понятий «предмет» и «перспектива» в живописи понятию «распределение звуков во времени». Однако понятию «предмет» в музыке, по мнению Мелихара, более соответствует «аккорд». Он приводит слова Гете: «звуки замирают, гармония остается».

В живописи динамические взаимосвязи предметов определяются силой перспективы, в музыке связи и отношения между «предметами-аккордами» определяются гармонией. По мнению Мелихара, индивидуализирующая сила, которая определяет звуковую перспективу и соотношения между элементами музыки, — есть гармония.

Законы перспективы, так же как и законы тональности, выработывались и утверждались на протяжении веков творчеством величайших мастеров живописи и музыки. «Западного искусства без перспективы и тональности, — пишет Мелихар, — не существует. Его дальнейшее развитие может быть только дальнейшим развитием перспективы и тональности...»

В результате своих размышлений над природой и законами живописи и музыки А. Мелихар пришел к следующей формулировке: «Перспектива есть звучащая в живописи пространственная тональность. Тональность есть просвечивающаяся сквозь музыку временная пер-

спектива. Тональность — звучащая перспектива. Перспектива — видимая тональность».

Приводя множество цитат из работ современных западных искусствоведов, сопоставляя и комментируя их эстетические и философские взгляды, Мелихар горячо выступает в защиту реалистической живописи и тональной музыки. Эти выдержки из теоретических выступлений модернистских искусствоведов, отрицающих не только законы перспективы, но и самую сущность изобразительного искусства — образное содержание, связанное с реальной действительностью, — со всей наглядностью свидетельствуют о том, как близко смыкаются эти разрушительные тенденции с эстетическими позициями защитников серийной и пуантилистской музыки. И те и другие собираются строить «новое искусство» на абсолютно голом, «расчищенном» от всех связей с прошлым, месте. И те и другие кричат о необходимости идти в ногу с техническим прогрессом, в свете которого картина Рембрандта представляется «куском испачканного красками полотна», а симфония Бетховена — «плоским сочетанием плоских мелодий и шаблонных аккордов».

И тех и других характеризует чудовищный цинизм и беспредельная наглость. Пользуясь полнейшей безнаказанностью, не получая почти никакого организованного отпора, эти людишки, мечтающие о славе Герострата, великолепно устраивают свои дела: организуют широко рекламируемые семинары и фестивали «новой музыки», во время которых открыто дурачат свою многочисленную, но «избранную» международную публику; устраивают выставки абстрактной живописи и скульптуры, на которых демонстрируются головоломные «картины», написанные при помощи резиновой губки, обмакнутой в краску, или путем наклейки на полотно обрывков кожи, газетных объявлений и прочих случайных материалов. И те и другие встречают полную поддержку искусствоведов и музыкальных критиков, угодливо называющих весь этот музыкально-живописный бедлам «искусством прогресса», подводящих научно-теоретическую «базу» под любой, даже самый издевательский эксперимент.

Атмосфера общественной терпимости, способствующая процветанию всех этих течений в современном бур-

жуазном обществе, открывает легкий путь к славе для всех проходимцев, как в изобразительном, так и в музыкальном искусствах. Эти условия создают никогда и ни в какие времена немыслимые возможности для широкой волны дилетантизма, захлестывающей новое западное искусство.

За малевание абстрактных полотен и изготовление скульптур из проволоки на Западе ныне берутся все, кому не лень; не только художники-недоучки, не умеющие сносно изобразить красками несложный предмет, но и люди, никогда прежде и не мечтавшие об искусстве. Такова практика современной западной живописи и скульптуры. В то время, как настоящие мастера, честные художники, не желающие предавать свое искусство, остаются в тени, имена бездарнейших «мастеров абстракционизма» украшают каталоги всех выставок современного искусства, пестрят на страницах газет и журналов. Аналогичное происходит и в музыке.

В главе «Потоп дилетантизма» А. Мелихар приводит немало материалов, подтверждающих сказанное выше. В некоторых американских консерваториях и школах ведется преподавание теории композиции по шенберговской системе, причем многие студенты, очень ловко применяющие всевозможные формы серийной техники, не умеют гармонизовать простейший четырехголосный хорал или сделать примитивное сопровождение к песенной мелодии.

Насаждая дилетантизм в творчестве, широко открывая двери для любых экспериментов, не поддающихся никакой проверке ни слухом, ни опытом прошлого, эти «лидеры» наиболее крайних модернистских направлений требуют для своих «произведений» избранного, особо подготовленного «профессионала-слушателя». Дилетант-композитор и профессионал-слушатель — такова парадоксальная ситуация! Композиторы-дилетанты требуют от своих слушателей, чтобы они слышали и сознательно воспринимали все сложнейшие элементы серийной техники, построенные на строго вычисленных математических комплексах, чтобы слушатели умели оценить «новизну» и «радикализм» того или иного заумного приема. А ведь для этого необходимо понимать толк в «серийной кухне», и не в меньшей мере, чем сам автор. Возможно, именно из подобных соображений исходят



устроители семинаров новой музыки, привлекая к ним не только композиторов, но и желающих «повышать» свою слушательскую «серийную квалификацию» представителей снобистской публики. Проблема слушателя, иначе говоря, проблема доходчивости, доступности, проблема восприятия новой музыки не только не затрагивается в писаниях модернистских критиков, но считается ими как бы несуществующей. Слова «нравится», «увлекает», «восхищает» уже давно изгнаны из их лексикона. Новая музыка обсуждается, разбирается, детально анализируется со всех точек зрения, но только не с позиции слушателя, потребителя музыки. Музыка есть «вещь в себе», непознаваемая и не подлежащая познанию — таковы предпосылки модернистской эстетики.

«Эстетическое суждение возникает в результате следования определенным правилам, в часы раздумья над определенным законом. Но этот закон, это правило, которое рождает идею художественного суждения, да позволено мне будет перефразировать Канта, нам не дано, нам не известно...» — пишет Т. Адорно в статье «Критерии», помещенной в «Дармштадтских докладах».

Конечно, позиция такого рода является наиболее удобной для защитников абстрактного искусства. Они судят об искусстве согласно правилам и «высшим законам», которые никому не известны и не могут стать известными. Единственным критерием, согласно Адорно, может быть лишь соответствие технических конструктивных показателей произведения тем правилам, за которыми в каждом данном случае следует автор. Ибо конструкция в искусстве — «это главное». Слушание музыки, восприятие музыки — по Адорно — есть не что иное, как «объективная регистрация ухом различных звуковых феноменов» и только... Никаких психологических категорий, никаких субъективных чувствований и переживаний. «Современный интегральный идеал искусства композиции, — вещает Адорно, — лежит в пробуждении новой восприимчивости; музыку следует так писать, чтобы эстетическая и технологическая объективность полностью совпали».

Таким образом, эстетика и философия новой музыки не только игнорируют момент эстетического и эмоционального восприятия музыки, но и сбрасывают со сче-

тов человека, для которого как будто бы и создается музыка.

«Музыка без публики», «Музыка против человека», «Публика — враг номер один» — подобные лозунги стали уже не редкостью на страницах специальных «авангардных» изданий. «Симфония для одного человека» П. Шеффера и П. Анри — не случайное «оригинальное» название. Нет, это закономерное проявление «конкретной» музыкальной абстракции, создатели которой не только предвидят решительный протест аудитории, но заранее уже ненавидят эту аудиторию, боятся ее, дрожат от бессильной злобы при встрече с ней.

«Публика — враг номер один». Этот лозунг следует дополнить словами «Критик — друг номер один». И действительно, что бы делали все эти микрореформаторы музыки, если бы не было поддержки со стороны весьма влиятельной и активной части критиков!

Но, конечно, не только это создает ту питательную среду, в которой возможно произрастание бацилл «пунтилистской лихорадки» или «конкретного гриппа». Очевидно, этому способствуют общественные условия, в которых живут и не работают эти ловкие молодые люди.

В книге американского музыковеда Генри Плезантса «Agony of Modern Music» («Агония новой музыки»), наряду с тенденцией автора поставить современную американскую музыку впереди всей мировой музыки, есть немало четких и хорошо мотивированных обобщений.

«...Обычно положение человека в обществе определяется тем, что он делает для общества, — пишет Плезантс. — Положение модернистского композитора же определяется тем, что он делает не для общества, но для своего искусства... Иначе говоря, поскольку его продукция вызывает мало энтузиазма у общества, предполагается, что композитор представляет собой исключение из закона спроса и предложения...»

Эта позиция композитора — новое явление. Еще в недавнем прошлом материальное благополучие и общественное положение композитора определялись прежде всего качеством его продукции с точки зрения потребителя. Все крупнейшие композиторы прошлых времен жили на средства, получаемые за выполнение тех или

иных заказов общественных организаций или частных лиц. То же самое относится и к ряду крупнейших композиторов современности — Штраусу, Равелю, Прокофьеву, Шостаковичу, Бриттену, Гершвину, Хиндемиту...

Но вот перед нами целое поколение композиторов, которые сознательно не хотят служить обществу, не хотят выполнять какие бы то ни было «социальные заказы», которые видят весь смысл своего существования не в творчестве, но в утверждении каких-то новых технологических приемов и систем.

Г. Плезантс пишет:

«Очень редко современный композитор дает себе отчет в том, что причину его отчуждения от серьезной концертной аудитории следует искать в нем самом. Ему трудно себе представить, что сочиняемая им музыка не вызывает отклика у слушателей. Он забывает, что в этом и есть смысл музыки и что вся великая музыка прошлого вызывала этот отклик. Он готов возложить всю вину на публику, обвинить ее в лени, в пристрастии к старине, к знакомому, в нежелании сделать усилие для того, чтобы «понять»...».

Справедливые упреки Плезантса относятся к композиторам-модернистам, что называется, умеренного толка. Но вот в начале пятидесятих годов нашего века заявляет о себе новое поколение музыкантов, категорически отвергающих все законы искусства прошлых времен, вещающих всему миру о своей миссии «начать новую музыку на новом, расчищенном от всяких традиций, месте».

Конечно, первая сила, с которой у этих «реформаторов» должен был возникнуть неизбежный конфликт, — публика. Неизбежность этого конфликта настолько очевидна, что никто из дельцов пуантилизма или электронной музыки никогда и не строил себе иллюзий о возможности даже в отдаленном будущем найти какие-то точки соприкосновения с аудиторией. Поэтому открытая война против публики, объявление ее главным врагом нового «авангардного искусства» входит составной частью в теорию и философию этой разновидности модернизма. Публика — потенциальный враг «новой музыки» хотя бы потому, что она хочет понять цели этих экспериментов. Мы не говорим уже о закономерном желании каждого

слушателя получить от слушания музыки хоть какое-то художественное впечатление.

Во все времена случалось, что критика, выражая те или иные тенденции, порою бросала жестокие и часто очень несправедливые упреки композиторам в «непонятности» их исканий. Достаточно здесь напомнить о премьерах ряда произведений Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Мусоргского, Дебюсси. О скандальном приеме, оказанном парижской критикой опере «Кармен» Бизе, о печально знаменитой рецензии Э. Ганслика на Скрипичный концерт Чайковского...

В 1953 году американский музыковед Николай Слонимский выпустил в свет очень любопытный «Лексикон музыкальной брани» («Lexicon of Musical Invective»), представляющий собой «антологию критических оскорблений и нападок на композиторов со времен Бетховена». Автор задался целью показать, что «музыка есть непрерывно прогрессирующее искусство и что постоянные возражения, которые встречают каждого музыкального новатора, исходят из одного и того же психологического источника, который может быть определен, как «неприятие всего, что ново и незнакомо».

В «Лексиконе» Слонимского можно найти разнообразную коллекцию резких критических высказываний, порой просто ругательств по адресу многих композиторов XIX и XX вв.; высказывания эти приводятся в виде цитат из рецензий и статей музыкальных критиков — современников.

Слонимский не только приводит эти цитаты, но и пытается сделать из этого материала некий обобщающий вывод. Путем анализа и вычислений он составил своеобразную схему, отражающую примерные сроки, в течение которых происходила постепенная ассимиляция новой музыки публикой и критикой. «Приблизительно двадцать лет, — пишет он, — требуется для того, чтобы «новаторское чудовище» превратилось в нечто, вызывающее художественный интерес. Еще двадцать лет нужно для того, чтобы это произведение поднялось до уровня шедевра...»

Пользуясь такими расчетами, хотя и с известными оговорками, Слонимский выводит некий «закон сорокалетнего отставания в приятии новых музыкальных шедевров публикой и критикой».

Вывод, который следует сделать читателям «Лексикона» Слонимского, очевидно, должен распространяться и на всю современную музыку. Это своего рода «предостережение» тем критикам, которые выступают против новой музыки: они рискуют оказаться в смешном положении перед лицом истории.

Нельзя отрицать, что Н. Слонимский избрал довольно остроумный метод защиты новой музыки от всех потенциальных нападков критики. Но нужна ли эта защита? Нам думается, что за последние десятилетия в мире музыки произошли столь большие изменения, что «закон» Слонимского ныне является анахронизмом. Мы не говорим уже о той астрономической дистанции, которая отделяет новаторство Бетховена, Шумана, Шопена, Берлиоза, Вагнера, Мусоргского и Дебюсси от трюкаческих экспериментов Шеффера, Булеза и Штокгаузена. Но есть еще одно немаловажное обстоятельство, которое делает попытку Слонимского неэффективной: современная западная музыкальная критика не только не собирается нападать на «новую музыку», поносить ее, бранить ее авторов, но, наоборот, видит свою задачу единственно в восхвалении и прославлении любых экспериментов. Если в прошлые времена критика чаще всего объединялась с публикой, то сейчас модернистские композиторы и критики образовали своего рода заговор, направленный против интересов публики. В книге Г. Плезантса приводится характерная цитата из статьи американского композитора и критика Верджила Томсона, помещенной в газете «New York Herald Tribune» от 14 февраля 1954 года:

«...Критики, композиторы и музыканты-исполнители имеют одну цель: способствовать распространению музыки. Одновременно они поглощены также продвижением своей личной карьеры.

...Все действующие музыканты, а критик — это, конечно, тоже музыкант — я в этом убежден, — составляют одну большую шайку заговорщиков, поклявшихся защищать свою музыкальную веру и способствовать ее распространению. Методы, которыми они пользуются, весьма разнообразны, причем они всегда наступают друг другу на ноги. Наступать на ноги композиторам и исполнителям, в представлении непосвященных людей, есть дело критиков. Однако в действительности это

не так. Главная задача критиков — «объяснять» публике работу композиторов и исполнителей. Что же касается «объяснения» композиторам и исполнителям интересов публики, то это — обязанность менеджеров... Защитой публики от композиторов и артистов не занимается никто, ни менеджеры, ни политики, ни служители церкви. Меньше всего этим занимаются критики, существование которых зависит от того искусства, в защиту которого они выступают».

Итак, союз композитора и критика, направленный против публики. В главе, посвященной музыкальной критике, Г. Плезантс высказывает немало горьких истин, ударяющих не в бровь, но в глаз современной западной музыкальной критике. Он напоминает о догматической теории так называемого музыкального прогресса, которая велит обществу терпеливо принимать как должное все новшество модернистской музыки.

«Предполагается, что любовь к модернистской музыке есть привилегия будущих поколений», — пишет Плезантс. Пока же современники должны довольствоваться этим сознанием и терпеливо принимать неприятные новинки, которые им предлагают современные композиторы. Ведь речь идет о «прогрессе»!..»

Эта фальшивая концепция «прогресса» музыки, подразумевающая непрерывное обновление и усложнение средств выразительности, полностью обезоруживает буржуазную критику:

«Критику может не нравиться какое-то новое сочинение. Он может сказать об этом, но сказать вежливо, скорей с печалью, чем с гневом. Он никогда не позволит себе сказать то, что он о нем в действительности думает... Если композитор написал нечто плохое, критик из профессиональной солидарности все равно примет его сторону. Критик и композитор целиком зависят друг от друга... Сегодня критик рассматривается, как просвещенный защитник всего нового, незнакомого, как смелый борец... Во всем этом много лицемерия. Гордясь своей смелостью и просвещенностью, критик в действительности не проявляет ни того и ни другого. Нужно было обладать смелостью, защищая сто лет тому назад Вагнера, когда оппозиция была реальной и эмоциональной. Нужно было обладать смелостью, чтобы выступать против Вагнера в те годы, когда у него

было множество горячих поклонников, воодушевленных евангелической верой в композитора. Сегодня для того, чтобы защищать композитора, не нужно обладать смелостью, ибо нет никакой реальной оппозиции. Современный критик, защищающий новую музыку, собирается сражаться с ветряными мельницами.

Одна из немногих сторон деятельности, в которой буржуазное музыковедение позволяет себе проявлять некоторый критический темперамент, — это борьба против принципов реалистического искусства, искусства, связанного с мироощущением и чувствами современников. Признавая, впрочем не без оговорок, возможность отражения действительности в музыке, связанной со словом, идеологи музыкального формализма решительно отвергают всякую мысль о реалистическом характере так называемой «чистой» музыки. Согласно их теориям, бестекстовая классическая и современная музыка беспредметна и не несет никаких идей, ничем не связана с окружающей действительностью. В писаниях западных музыковедов воскрешаются и разрабатываются старые гангликянские представления о музыке, как об абстрактной «игре форм», происходящей вне какого бы ни было идейного и образно-эмоционального содержания. Реалистическое музыкальное мышление оказывается для них книгой за семью печатями, и если понятие «реализм» порой и промелькнет в той или иной музыковедческой работе, написанной критиком-модернистом, то лишь в плане ироническом.

Вот почему появление в январской книжке английского журнала «Music and Letters» за 1955 год статьи американского композитора и музыкального писателя Нормана Каздена «Реализм в абстрактной музыке» не может не вызвать живого интереса. Прежде всего о заглавии статьи. Слова «абстрактная музыка» здесь следует понимать не как эстетическую категорию, но как определение рода музыки — непрограммной, бестекстовой.

Н. Казден не впервые выступает с этой темой. Еще в 1951 году им была опубликована работа «Теория реализма в музыке», затрагивающая ряд коренных вопросов музыкальной эстетики. Говоря о реализме в музыке, Казден напоминает читателям, что связь искусства с реальной действительностью не следует понимать, как

чисто внешнюю, как натуралистическое изображение звуков природы, или описательное музыкальное воплощение жизненных событий. На вопрос: что такое реализм в музыке? — Казден отвечает: «Реализм в музыке — это целостное выражение конкретного отношения художника к жизненному опыту человека, воплощенное во всех элементах формы музыкального искусства».

Реализм в музыке проявляется прежде всего в «отношении искусства к действительному миру, к духовному миру человека», — пишет Казден. Он находит очень убедительные и простые аргументы для того, чтобы доказать свою мысль. В каждом подлинно великом произведении музыкального искусства, будь то «чистая» непрограммная инструментальная музыка или музыка, связанная с литературным источником, всегда наличествует «отношение к действительному миру». Беря в качестве объекта исследования инструментальную музыку композиторов-классиков, автор на многочисленных примерах доказывает, что эта музыка всеми корнями связана с действительностью, окружавшей ее создателей, что эта музыка глубоко народна и очень органично отражает свое время. Эта музыка, наконец, от начала и до конца проникнута высоким гуманистическим началом.

Казден указывает на пять основных источников «чистой» музыки, то есть тех музыкальных жанров и форм, которые, с точки зрения модернистской критики, представляют собой область абсолютного искусства, существующего вне связи с общественным укладом, с жизнью народа.

Первым источником «чистой» инструментальной музыки, по Каздену, является музыка вокальная. «Не случайно, — пишет он, — мелодические темы в инструментальной музыке часто ограничены рамками, соответствующими вокальному диапазону; мелодия движется плавно по ступеням... Характер мелодии, построение фразы, ритм — все говорит о ее вокальном происхождении. К этому типу музыки относятся медленные песенные части симфоний, сонат, квартетов, «песни без слов» и другие лирические пьесы...»

Вторым источником инструментальной музыки являются технические качества и возможности инструментов. По мере появления и развития новых инструментов



развивается и новая техника игры на них. Эти технические моменты во многом определяют и письмо. Отсюда идет стремление исполнителей к демонстрации своих технических достижений — виртуозности. Результатом этого стремления являются виртуозные концерты, вариации, токкаты, этюды, каденции в концертах и так далее.

Третий источник, причем наиболее очевидный, это стихия танца. Инструментальная музыка издавна служит сопровождению танцев. Нетрудно установить, что ритмическая основа большинства инструментальных произведений так или иначе связана с танцем. Не говоря уж о таких формах «чистой музыки», как вальс, гавот, менуэт, сарабанда, всевозможные танцевальные элементы и характерные ритмы можно без труда обнаружить в любой сонате, квартете, симфонии.

Четвертым источником Казден считает самый процесс сочинения музыки.

«...Принято считать, — пишет он, — что в этой области фантазия композитора совершенно свободна от всяких житейских пут. Однако при более близком рассмотрении мы увидим, что процесс сочинения «абстрактной музыки» обусловлен ее характером, ее концертными функциями... Процесс создания музыки, отбора и развития тем, их противопоставления и прочее тесно связан со всем прежним опытом в области полифонии, гармонии, инструментовки... Творчество композитора, таким образом, не является плодом абсолютно свободной и безответственной импровизации, но — продуктом труда, основанного на знаниях и опыте».

Наконец, пятый источник инструментальной музыки определяется ее социальными функциями. Сюда относится музыка, связанная со сценой, военная, маршевая, религиозная, ритуальная, карнавальная, цирковая, развлекательная и пр. «Не замечать всего этого и оставлять глухим к этому — значит забывать, что мы живем в реальном мире. Музыкальное искусство, к счастью, не было изобретено эстетами и для эстетов; но сами эстеты, существующие рядом с нами, являются лишь неприятным порождением социальных условий нашей жизни».

Н. Казден не только разоблачает миф о существовании некоей «абстрактной», оторванной от жизни и общества классической музыки, но и весьма убедитель-

но высмеивает широко распространенные на Западе методы формального, действительно абстрактного анализа музыкальных произведений.

«Только сухие «академики», погруженные в формальный анализ, и их партнеры — эстеты, отстаивающие некую «чистую», оторванную от жизни, музыку, могут не замечать реалистического содержания и характера классической инструментальной музыки», — пишет Казден.

Аналитические работы, сделанные по методу абстрактно-формального раскладывания сочинения по элементам, ничего не дают читателю, ничего ему не могут раскрыть, кроме бездушной схемы, скелета произведения.

«Формальный анализ, — утверждает Казден, — не имеющий своей целью раскрытие жизненного содержания пьесы, но сводящийся лишь к пустому восхищению механикой музыкальной композиции, ничего не дает нам для понимания сочинения и его корней. А эти корни — в жизни человеческого общества, а не в мистических значениях разложенной на составные части формы. Традиционная техника формального анализа структуры, стиля, гармонии, инструментовки и пр. может быть полезна тогда, когда она отвечает не только на вопрос, как сделана пьеса, но показывает, что собой представляет сочинение и для чего оно создано...»

Касаясь образного содержания музыки, Казден говорит о неизбежных внутренних ассоциациях, возникающих в сознании внимательного слушателя инструментальной музыки, о ее глубоком и непосредственном воздействии на психологию и эмоциональное состояние слушателя.

В целом работа Н. Каздена, отстаивающая принципы реалистического музыкального мышления и остро критикующая формалистические корни модернизма, представляет собой положительное явление в современном западном музыковедении. Правда, автор не пытается объяснить социальные корни явлений модернизма, не вскрывает он и реакционную сущность идеалистической декадентской философии, питающей эти корни. Тем не менее его статья кажется нам интересной и содержательной попыткой раскрытия понятия «реализм в му-

зыка», обычно встречающего в буржуазном музыковедении лишь враждебно-отрицательное, а порой и издевательское отношение.

К числу немногих серьезных музыкально-эстетических работ, вышедших за последние годы на Западе, следует отнести также книгу американского искусствоведа Сиднея Финклстайна «How Music Expresses Ideas» («Как музыка выражает идеи», Нью-Йорк, 1952), затрагивающая вопросы развития музыкального искусства прошлого и настоящего.

Автор исходит из предпосылок марксистско-ленинской философии и эстетики. Он дает развернутую критику реакционных теорий «искусства ради искусства», убедительно показывая на ряде исторических примеров неразрывную связь искусства с жизнью общества, с борьбой классов. Он разоблачает формалистическую теорию непознаваемости искусства, лишаящую музыку содержательности. Приводя примеры из истории классической и романтической музыки, Финклстайн убедительно доказывает прогрессивную идейность всех действительно великих произведений мировой музыки.

Излишне говорить, что работы такой направленности на Западе крайне редки и публикация их дело не легкое. Буржуазные издательства, конечно, очень мало заинтересованы в распространении подобных взглядов, а модернистская музыковедческая литература, широко освещающая появление каждой новой работы формалистского толка, упорно замалчивает высказывания инакомыслящих.

За последние годы американские издательства опубликовали множество музыковедческих трудов, в том числе и переводов книг европейских авторов. Среди книг американских авторов, посвященных проблемам современной музыки, несомненный интерес представляет книга композитора Аарона Копленда «Music and Imagination» («Музыка и воображение»), представляющая собой обработанную запись его лекций, прочитанных студентам Гарвардского университета в Бостоне в 1951—1955 годах. Это серьезный творческий разговор серьезного музыканта, разговор, затрагивающий многие проблемы современного музыкального искусства.

В первой части своей книги А. Копленд говорит о музыкальном воображении, одинаково необходимом как

композитору, так и исполнителю и слушателю. Он говорит об «одаренном слушателе», подлинном любителе музыки, являющемся «ключевой фигурой в мире музыки». Эта позиция композитора, глубоко уважающего своего слушателя, в корне отлична от того нигилистического отношения к публике, которое характеризует музыкантов модернистского лагеря.

«Чуткий любитель музыки, — пишет Копленд, — именно в силу своего непредвзятого отношения, является порой самым верным ценителем качества музыки. Идеальный слушатель, представляется мне, должен соединять подготовленность профессионала с непосредственностью интуитивно воспринимающего музыку любителя».

Отдельная глава посвящена проблеме звукового образа, того комплекса звучащих музыкальных элементов, который запечатлевается в сознании слушателя, вызывает в нем определенные ассоциации, эмоции, переживания. В связи с этим Копленд затрагивает вопросы оркестрового языка и сопоставляет различные оркестровые стили — Римского-Корсакова, Равеля, Дебюсси, Стравинского, Малера, Шенберга.

Центральной представляется глава «Традиции и новаторстве в современной европейской музыке». Здесь в сжатой форме Копленд дает очень содержательный очерк основных тенденций в музыкальном творчестве Запада на протяжении последних десятилетий. Борьба между традициями и новаторством, по мнению Копленда, составляет центральный узел драмы современной европейской музыки. Еще сравнительно недавно представлялось, что неоклассицизм может оказать сдерживающее влияние на ту бурную «революцию» в области музыкального языка, которую несла с собой атональная и додекафонная школы. Однако этого не произошло. Как пишет Копленд, «...европейский композитор вновь сочиняет под знаком кризиса».

По мнению Копленда, традиции угрожают два фактора. Первый — это попытка Шенберга произвести полную реформу музыкального мышления и языка, что привело к кризису в этой области. Второй — это проблема социального порядка, уже давно глубоко волнующая современных композиторов, которая была открыто декларирована в манифесте группы композиторов раз-

ных стран, собравшихся весной 1948 года в Праге (имеется в виду Второй Международный конгресс композиторов и музыковедов. — Г. Ш.).

Говоря о современном музыкальном языке и его эволюции на протяжении последних десятилетий, Копленд затрагивает очень интересный вопрос о стойкости музыкальных форм, продолжающих существовать даже в наиболее «радикальных» сочинениях, где нарушены все нормы тонального мышления. Отказываясь от принципа тональности, реформируя ритмику, оркестровую технику, создавая новые композиционные принципы, эти композиторы, однако, продолжают цепляться за старые, порой очень старые формы — сонаты, пассакалии, фуги, темы с вариациями, скерцо, всевозможные жанровые танцы.

В связи с этой проблемой Копленд вспоминает высказывание Ферручио Бузони, который говорил о фуге, как о форме, неразрывно связанной со своей эпохой. «Это Бах нашел ее принципы и воплощение. Можно писать фуги и сегодня, я даже рекомендую это делать, если кто-либо способен сочинять их современными средствами... Но даже и тогда фуга останется не менее архаичным произведением. Фуга всегда создает эффект архаизации музыки».

Однако Шенберг, который часто и охотно прибегал к старым формам, придерживается иного мнения. Он считал, что любая, даже самая строгая форма, при творческом отношении композитора неизбежно всякий раз обновляется. В беседе со своим учеником Эрвином Штейном, впервые опубликованной в 1928 году, он говорил:

«...Кто может претендовать на то, что он знает нечто о форме фуги, рондо или токкаты? Консерватории со свойственной им предусмотрительностью уже с давних пор поставляют индустриальными сериями композиционные схемы, которые они считают формами искусства. Ученики консерваторий пишут по этим схемам (или же думают, что пишут, т. к. некоторые из них имеют ангела-хранителя — талант), и законодатели эстетики довольны...

На самом деле в искусстве нет ничего подобного, ибо всякое произведение автоматически приобретает свою собственную форму, и только автомат с расстро-

енным отправлением функций, вроде представителей консерваторий, способен тормозить развитие формы, к которому стремится всякое произведение искусства...

Что действительно старо в старых формах, — продолжает Шенберг, — это лишь их названия. Впрочем, нет ничего неудобного в том, что они сохраняются. Мы вовсе не должны стремиться создавать новые названия, как в те времена, когда название «фуга» происходило от того, что в ней голоса «бегут» (так, по крайней мере, утверждают), «рондо» — от хороводного танца, или «токката» потому, что музыканты ударяли по органу (который заслуживает такого обращения гораздо меньше, чем музыковеды)...

Любопытно, что стремление к использованию старых музыкальных форм сохраняется не только у «классиков додекафонии» — Шенберга, Берга и Веберна, но проявляется и у самых крайних «реформаторов», вплоть до электронников, конкретников и авторов сонат для «подготовленного рояля». Отвергая все основы музыкального искусства, отменяя самый музыкальный звук, они почему-то продолжают еще цепляться за некую видимость формы, которая, как им представляется, придает солидность их экспериментам.

\* \* \*

Мы уже приводили некоторые высказывания американского музыковеда Генри Плезантса. Его книга содержит немало страниц, написанных с большим критическим темпераментом, в целом правильно оценивающих безнадежную ситуацию, в которой оказались многие лидеры «авангарда», поставившие своей целью «реформировать» музыкальное искусство. Плезантс исходит при этом из верной предпосылки: искусство должно служить обществу, доставлять людям радость и эстетическое наслаждение, иначе оно осуждено на бесплодие и смерть. Он остро критикует антигуманистическую направленность формалистических теорий атоналистов и всех порожденных этим направлением школок, едко и аргументированно высмеивает лжепророков модернизма.

Первый раздел книги называется «Композитор и его время», второй — «Композитор и его материал». В главах первого раздела — «Композитор и общество», «Композитор и аудитория», «Композитор и критик» и других

автор убедительно показывает всю глубину кризиса модернистской музыки, не только уже давно потерявшей всякий контакт с обществом, с публикой, но и не пытающейся эти связи восстановить.

Во втором разделе книги, в главах, посвященных кризису выразительных средств модернистской музыки, Плезантс беспощадно разоблачает пустые ухищрения композиторов, идущих на поводу у модных теорий «авангардизма». Он говорит о кризисе мелодии, кризисе современной гармонии, касается проблемы модернистского оперного искусства.

Казалось бы, книгу Г. Плезантса можно причислить к тем немногим критическим работам западных музыковедов, которые дают правдивую картину положения дел в современной музыке и указывают путь действительного музыкального прогресса. Однако это далеко не так. Весь разоблачительный пафос книги Плезантса, как оказывается, направлен на то, чтобы, доказав «агонию» всей современной европейской музыки (уже не делая различия между тональной человеческой музыкой и экспериментами додекафонистов), убедить читателей в «единственном пути» спасения музыки в «стихии американского джаза». Ибо, как уверяет нас Плезантс, джаз всеми своими корнями, всеми своими элементами тесно связан с современностью и является, как пишет Плезантс, «художественной музыкой XX века». Отсюда делается вывод, что, поскольку джаз есть явление чисто американское, рожденное на американской почве, постольку наша эпоха есть и будет эпохой «американской музыкальной гегемонии».

В начале книги автор излагает одиннадцать тезисов:

1. Современная музыка не является современной, она едва ли музыка вообще.

2. Она представляет собой попытку увековечить европейские музыкальные традиции, технические ресурсы которых уже исчерпаны и не имеют уже никакой культурной ценности.

3. Тот факт, что ее продолжают сочинять, исполнять и спорить о ней, является самообманом со стороны тех элементов общества, которые отказываются верить фактам.

4. Безднадежность этой ситуации совершенно ясна, и современные композиторы об этом знают.

5. Эта безнадежность усугубляется тем, что они не могут порвать с традициями без того, чтобы не отречься от своей репутации серьезных композиторов.

6. Они пользуются этой репутацией только потому, что в публике существует предрассудок, будто бы серьезная музыка выше музыки популярной.

7. Есть хорошая музыка, безразличная музыка и плохая музыка. Все они встречаются во всех типах композиции.

8. В музыке Армстронга и Эллингтона, в песнях Гершвина, Роджерса, Керна и Берлина больше подлинного творческого музыкального таланта, чем во всей серьезной европейской музыке, созданной после 1920 года.

9. Новая музыка, которая не может вызвать восторженного отклика рядового слушателя, не должна претендовать на его симпатии и терпимое к себе отношение. Вся музыка прошлого, которая удержалась в стандартном репертуаре, отвечала в свое время этим условиям.

10. Эволюция европейской музыки продолжается в популярной американской музыке, которая вновь обрела путь к основным музыкальным элементам — мелодии и ритму, используемым в оригинальной форме; форма эта соответствует характеру общества, дух которого она выражает стихийно.

11. Музыка вновь нашла путь к музыкальной природе обыкновенного смертного; из этой природы она должна исходить, человеком и для человека она должна создаваться, и без человека она не может существовать».

Таковы эти одиннадцать тезисов, где, наряду с некоторыми правильными исходными предпосылками, нагромождены вороха нелепостей, продиктованных слишком прозрачным стремлением утвердить в музыке «американский образ жизни и мышления».

Вооружившись этими тезисами, Г. Плезантс бесстрашно бросается в атаку на европейскую музыку. Ничтоже сумняшеся, он объявляет мертвой всю музыку, создававшуюся в Европе после Вагнера. Со смертью автора «Тристана», утверждает Плезантс, закончился длинный путь эволюции музыки в области гармонического языка. «Все, что последовало после Вагнера, есть



реакция, утонченность и отчаянное экспериментирование».

Расправляясь со всей музыкой бедной старушки Европы, Плезантс не делает при этом никакого различия между декадентским, действительно кризисным искусством модернизма и плодотворно развивающимся искусством европейских композиторов, стоявших и стоящих на здоровых позициях реализма, продолжающих и развивающих великие традиции классической музыки. Как мы уже говорили, в его книге есть немало страниц, содержащих острую и убедительную критику модернистских извращений, характерных для развития западной музыки XX века. Он справедливо указывает на зияющую пропасть, отделяющую творческие тенденции музыкальных конструкторов от духовных запросов общества. Однако, повторяем, это ему необходимо лишь для того, чтобы обосновать свое «право» одним махом перечеркнуть всю музыку XX века и торжественно провозгласить наступление «американской музыкальной эры».

Плезантс пишет:

«Время — важный фактор, многое объясняющий из того, что произошло в серьезной музыке. Техническое истощение совпало с социологическим одряхлением и эстетическим упадком. Все это соединилось с последней агонией девятнадцатого столетия на полях сражений Европы во время первой мировой войны. До того времени западная музыка была делом европейской музыкальной культуры. После того — культурное лидерство перешло к Америке. Западная цивилизация теперь находится в своей американской фазе, и ее музыка — это популярная американская музыка...»

Плезантс говорит о «культурной американизации Европы», как о некоем уже общепризнанном факторе современной жизни. Любопытно, что этот тезис, несмотря на всю его заманчивость для американских композиторов, не встретил не только никакой поддержки в их среде, но, напротив, вызвал немало резких возражений. Это и немудрено, если вспомнить, что музыкальная жизнь современной Америки в очень многом зависит от деятельности европейских музыкантов — дирижеров, инструменталистов, вокалистов, что подавляющее большинство серьезных американских композиторов старше

го и среднего поколения получило образование в европейских консерваториях или под руководством композиторов, эмигрировавших из Европы.

Но на это очевидное возражение у Плезантса приготовлен ответ: Америка потому «ведет сегодня музыкальный мир за собой», что именно здесь появился джаз — американский музыкальный язык, широко распространившийся по всему миру, образовавший некий «новый международный музыкальный фольклор». Это, по Плезантсу, и есть та питательная среда, в которой выращиваются корни новой американской музыкальной культуры, идущей на смену европейской. Джаз, рожденный в гуще американской жизни, в свою очередь породил «музыкальный стиль эпохи».

У джаза есть огромное преимущество перед серьезной музыкой, уверяет своих читателей Плезантс. «Джаз не претендует на глубину и поэтому не обязан придерживаться больших форм. Он свободен от условностей, которые привязывают серьезную музыку к гармонии».

Плезантс заканчивает свою книгу «пророческими» словами, предвещающими в близком будущем гибель серьезной музыки, удушенной джазом: «Серьезные композиторы еще будут некоторое время продолжать сочинять свои сонаты, симфонии и оперы, — пишет Плезантс, — ...но в глубине души они уже знают, что современная музыка — джаз и только джаз!»

Таков вывод из несложных рассуждений автора книги «Агония современной музыки», взявшего на себя малопочетную миссию «доказать» гибель всей музыкальной цивилизации и утвердить на земле новое «царство джаза».

Как мы уже говорили, эта «теория» не встречает поддержки со стороны реалистически настроенных американских композиторов и музыковедов, относящихся к перспективам развития американской музыки без излишнего энтузиазма и уж во всяком случае далеких от того, чтобы провозглашать «джазовую стихию» основой музыкального искусства будущего. Книга Плезантса была встречена в США острокритическими рецензиями, иронизирующими по поводу его «американской концепции» истории новой музыки.

Краткий обзор работ по вопросам истории и эстетики современной музыки мы завершим упоминанием двух

книг польских авторов, вышедших в 1958 году. Первая, принадлежащая перу музыковеда Стефана Яроцинского, носит интригующее название «Orfeusz na rozdroziu» («Орфей на распутье»), вторая написана молодым музыковедом Богуславом Шеффером и называется просто «Nowa Muzyka» («Новая музыка»). Первая книга представляет собой серию кратких монографических очерков о ряде видных современных западных композиторов. Вторая — своего рода технический справочник по новейшим течениям западной музыки.

Книга Яроцинского начинается вводной статьей, дающей наметку основных стилистических направлений западной музыки XX века — от импрессионизма и до новейших экспериментов «авангардистов» — Булеза, Штокгаузена, Мадерна и Ноно. Далее следуют краткие очерки — портреты ряда композиторов XX века: Дебюсси, Стравинского, Шенберга, Равеля, Хиндемита, Бартока, Берга, Русселя, Сати, Онеггера, Мартена, Бриттена и, наконец, Веберна. В конце книги дана краткая библиография и довольно подробная нотография по произведениям названных композиторов.

На наш взгляд, с блеском написанная книга Яроцинского все же не оправдывает своего названия «Орфей на распутье»: автор не ощущает особых противоречий в развитии современной западной музыки, его Орфей преспокойно шествует вдоль привычных улиц, хорошо освещенных западными теоретиками музыкального модернизма. Он не мечется в поисках выхода и совсем не озабочен будущим.

Не достаточно ясно выражая отношения автора к тем или иным творческим направлениям, книга Яроцинского тем не менее представляет интерес как познавательный материал, знакомящий польского читателя с отдельными явлениями западной музыки XX века. Конечно, можно было бы поспорить с Яроцинским по поводу классификации композиторов по группам, по поводу выбора имен (удивляет отсутствие очерков о таких выдающихся мастерах современности, как Яначек, де Фалья, Воан Уильямс, Энеску), не вполне понятно, почему в книге о «музыкантах XX века» отсутствуют очерки о Шимановском, Прокофьеве, Шостаковиче, Хачатуряне. (Автор нигде не оговаривает, что его книга имеет в виду только западную музыку.)

Но если работа Яроцинского порождает некоторые недоуменные вопросы, то книга Б. Шеффера не может не вызвать возмущения своими антисоциальными установками на самые крайние декадентские течения западного «авангарда», полнейшим пренебрежением к современной польской музыке, наивным восторгом провинциала, раболепно восхищающегося всем «заграничным».

С точки зрения Шеффера, «музыкальный аванград» представляют прежде всего Веберн, затем Шенберг, Мессиан, Булез, Штокгаузен и Блахер. Некоторое внимание в книге уделяется также Бартоку, Хиндемиту и Стравинскому. Этим исчерпывается список современных композиторов. Шеффер не находит нужным даже упомянуть о современных польских композиторах (кстати сказать, за последние годы среди них появилось немало активных сторонников додекафонии). Он полностью игнорирует крупнейших композиторов Советского Союза и стран народной демократии. В этой весьма объемной работе (416 страниц большого формата) не найти и десяти строк, которые бы говорили об идейно-эмоциональном и этическом содержании музыки, о ее роли в жизни общества, о слушателе. Вместо этого вся книга заполнена сухим формальным анализом нотного текста додекафонной и пуантилистской музыки, бесстрастным описанием структур отдельных произведений. Согласно Шефферу, музыкальный прогресс заключается только в использовании все новых и новых технологических приемов организации звучащей материи. Хороши ли эти приемы, служат ли они действительному успеху искусства или тянут его в вязкое болото пустого оригинальничания — на этот вопрос в книге Шеффера ответа не найти.

«Новая музыка» в представлении Шеффера есть некая абстрактная, независимая от жизни и запросов общества, субстанция, существующая сама по себе и для себя. Эта «новая музыка» не имеет и не может иметь ничего общего с музыкальным искусством прошлого, со всем, что живет в народе, что звучит в концертах. Шеффер настолько убежден в непримиримости противоречий между этой абстрактной «новой музыкой» и всей музыкальной культурой человечества, что, начиная с 35 страницы своей книги, вводит им самим изобретенный термин «Melika», заменяющий ему отныне слово музыка.

Нужно прямо сказать: это странное «изобретение» — по существу единственное самостоятельное достижение Шеффера во всей книге. В остальном — это компиляция из работ немецких, французских и итальянских авторов, опубликованных, главным образом, в Западной Германии. Подробнейшим образом анализируя заумные образцы «новой мелики», Шеффер преподносит своим читателям своего рода энциклопедию «тотальной организации звуков».

Нельзя не согласиться с Д. Кабалевским, который в своем выступлении на торжественном вечере на Всемирной выставке в Брюсселе, посвященном теме «Человек в искусстве», «похвалил» Б. Шеффера за придуманное им словечко, заменяющее понятие «музыка». Конечно же, все эти «авангардистские» течения пуантилизма, конкретные и электронные шумовые эффекты скорее «мелика», чем музыка!

К сожалению, Б. Шеффер не одинок среди польских музыковедов и композиторов, увлекающихся реакционными антисоциальными течениями западноевропейского «авангарда». Эти музыканты, боясь отстать от века, очень узко трактуют понятие современности в искусстве. Ради бесплодной погони за призрачной новизной, они порой готовы принести в жертву великие национальные традиции польской музыки, пренебречь интересами демократической аудитории, задачами строительства передовой социалистической культуры.

Современная польская музыка обладает кадрами талантливых композиторов, интересных и самобытных художников, работающих в разных жанрах музыкального искусства. Достаточно назвать здесь имена композиторов Витольда Лютославского, Казимежа Сикорского, Гражины Бацевич, Тадеуша Шелиговского, Тадеуша Бэрда, Яна Кренца, Станислава Скровачевского, Казимежа Сероцкого, Збигнева Турского, Зыгмунта Мыцельского. Не приходится сомневаться в том, что силы новой польской музыки, успешно развивающейся в условиях роста социалистической культуры новой Польши, помогут отдельным заблуждающимся музыкантам преодолеть модную «болезнь левизны», никчемную и вредную игру в авангардизм.

Творческие задачи, стоящие перед музыкальными деятелями Советского Союза и стран народной демо-

кратии, исключительно велики и ответственны. Не может быть речи и о том, что для решения этих задач существует некий рецепт, единый для творческих школ разных стран. Вполне естественно и закономерно, что в каждой стране жизнь выдвигает свои особые требования к национальным художникам. Вполне естественно, что развитие нового социалистического искусства совершается в непрерывной борьбе и соревновании различных творческих течений, вкусов, взглядов на искусство. Тем менее понятна слепая ориентация отдельных польских композиторов и музыковедов на некоторые явления художественной жизни буржуазного Запада, явления, по природе своей чуждые национальной музыке, духовным запросам народа, принципам общественно значимого искусства. Художник творит не в безвоздушном пространстве. Вся история искусства говорит нам, что подлинное, большое искусство всегда создавалось художниками-гуманистами, неразрывными узами связанными с жизнью своего народа, разделявшими передовые взгляды своей эпохи.

## ГЛАВА 8

# Музыка и современность

**П**роблема новаторства, современности творчества является центральной в истории развития искусства XX века. Никогда, ни в какие времена перед художниками не стояли с такой остротой задачи отображения своей эпохи, поисков новых выразительных средств, задачи борьбы против застывшего консерватизма, с одной стороны, и бессмысленного оригинальничания — с другой. Никогда прежде понятия современности и новаторства не приобретали такого двойственного значения, как в западном искусстве XX века.

Что такое современность в музыке? Каким должно быть новаторское творчество? Как известно, на эти вопросы люди разных эстетических взглядов отвечают по-

разному. Лозунгами новаторства прикрывают свои далекие от подлинного искусства эксперименты представители самых крайних формалистических течений. В позу защитников современного искусства становятся последователи всякого рода сектантских группировок, специализирующихся на разработке «сверхновых» технических приемов. Приверженцы подобных течений склонны истолковывать художественное новаторство только как обязательное привлечение все новых и новых технических средств, новых форм выражения, опровергающих все, связанное с традициями.

По-иному отвечают на вопрос о новаторстве и современности художники реалистического направления. Не отрицая необходимости неустанных поисков новых выразительных средств, эти художники отстаивают принципы искусства, связанного с жизнью общества, с мироощущением современного человека, с его прогрессивными устремлениями и чаяниями. Для одних творчество является лишь поводом для самодовлеющего демонстрирования технических приемов. Для других творчество — выражение передовых идей современности, гуманизма, утверждение жизнелюбия и красоты.

Очевидно, вторая задача много сложнее, чем первая. Путь реалистического новаторства, поиски новых выразительных средств для сильного и правдивого выражения современного содержания — путь трудный, требующий не только глубокого понимания высоких целей искусства, но и всестороннего мастерства, свободного владения материалом, не говоря уже о таланте. Композитор реалистического направления стоит в каждом новом сочинении перед задачей воплощения нового содержания в новой форме. Единство содержания и формы — извечная проблема искусства.

Иное дело — композиторы, именующие себя «авангардом». Для них этой проблемы просто не существует, поскольку модернистская эстетика, выдвигающая обязательное требование новизны формы, полностью сбрасывает со счетов идейное и эмоциональное содержание музыки. Современное содержание в музыке, с точки зрения теоретиков музыкального «авангарда», — лишь повод для язвительных насмешек. Для них существует лишь некая абстрактная «современная форма», эфемерная и недолговечная. Ибо «современность» формы под-



вергается необычайно быстрой порче, устареваает, заки- сает и превращается в свою противоположность.

Под современной формой подразумевается обычно не столько конкретное звуковое воплощение музыкаль- ной мысли, сколько сумма технических приемов, кото- рые сегодня почему-либо считаются «новыми», «модны- ми», «авангардными». Именно так модернистская кри- тика подходит к оценке явлений современной музыки. Ее интересует не художественное качество того или ино- го произведения, но — технический прием, использован- ный композитором. Если этот прием на сегодняшний день почему-либо считается «авангардным», значит, и пьеса заслуживает поощрения. Если же прием был мод- ным в позапрошлом году, а сегодня считается устарев- шим, стало быть, и пьеса «отсталая», не представляю- щая интереса.

Таким образом, в музыке нашего времени скрещи- ваются два пути — реалистического новаторства и фор- малистического лженоваторства. В предыдущих главах мы привели немало примеров, характеризующих борь- бу этих двух основных направлений в современной за- падной музыке. Вокруг проблемы подлинного и ложного авангарда современного искусства ведутся острые споры.

Этой теме была посвящена интересная дискуссия, опубликованная в 1958 году на страницах прогрессив- ного французского еженедельника «Les Lettres françai- ses», в которой приняли участие многие видные писа- тели, кинорежиссеры, композиторы, художники, ученые, журналисты. Большинство высказывавшихся отрицало правомерность для той или иной группы художников, для того или иного творческого направления в искусстве именовать себя авангардом.

«...Именоваться себя авангардом, — пишет известный кинорежиссер Ренэ Клер, — столь же нелепо, как если бы наши предки, жившие в XII столетии, говорили о се- бе «мы люди средних веков...»

В марте 1958 года в одном из парижских кафе была проведена организованная Союзом студентов-коммуни- стов дискуссия, посвященная обсуждению нового рома- на писательницы Эльзы Триоле «Монумент», в центре которого также стояли вопросы авангарда в искусстве. Дискуссия эта интересна тем, что в ней был затронут вопрос о действительно передовом творческом методе,

соединяющем новизну содержания и выразительных средств, о методе социалистического реализма.

В своем выступлении Эльза Триоле напомнила о тенденциях искать авангардизм искусства только в новых формах. Между тем авангардизм характеризуется также новым содержанием, новыми средствами и новым духом. Э. Триоле приводит в качестве примера действительного авангарда французское искусство эпохи Сопротивления.

«Новый дух пронизывал все области нашего искусства настолько, что понадобилось даже подыскать новый термин для его обозначения — «участвующее искусство» («l'art engagé»). ...Чтобы создавать произведения, направленные против тирании, нужно было изобретать все: содержание и форму, воплощавшие дух Сопротивления. Не важно что, не важно как, не было ни правил, ни теорий, они выковывались в процессе труда художников. Искусство Сопротивления — это подлинное искусство авангарда, искусство сегодняшнего дня, знаменитое «участвующее» искусство. Отстаивая подлинно передовое искусство, Э. Триоле в своем выступлении защищала принципы социалистического реализма. Социалистический реализм, говорит писательница, есть своего рода «угол зрения художника на мир».

«...Как бы ни упрощали или ни вульгаризировали эту концепцию, — говорит Э. Триоле, — ...социалистический реализм от этого не становится менее великим».

Социалистический реализм как подлинно новаторский творческий метод революционного искусства и литературы является мишенью для злых нападок со стороны ревнителей реакционного модернизма. Против теории и практики социалистического реализма с особенным ожесточением ополчаются теоретики всевозможных «авангардистских» течений. С точки зрения этих защитников буржуазной «свободы творчества», искусство не может быть связано с идеологией, не может и не должно выполнять социальные функции.

Ядовитой желчью отдает глава в книге Теодора Адорно «Dissonansen» (1956), посвященная некоторым вопросам музыкального искусства стран социалистического лагеря. Господина Адорно, видите ли, не устраивает социалистический уклад жизни народов демократических стран. Ему не нравятся принципы советского ис-

кусства и литературы, призванные служить общенародному делу.

Этот философ-музыковед с весьма туманной политической репутацией позволяет себе наглые выпады против принципов социалистического искусства, приравнивая их к варварской нацистской политике в области культуры. В издевательском тоне пишет он о Втором Международном конгрессе композиторов и музыкальных критиков, состоявшемся в мае 1948 года в Праге. Грубо искажая содержание и дух Обращения Международного конгресса, Адорно пытается представить этот исторический документ в виде грубого диктата, навязывающего мировой музыкальной жизни некие «устаревшие» догмы и требования. Его возмущает констатация кризиса в современной западной музыке, ему кажется смешным призыв к композиторам всех стран выражать в музыке великие, передовые идеи, прогрессивные тенденции современности. Яростно отстаивая право художника на субъективный произвол и полную свободу от общества, он поносит принципы преемственности между искусством прошлого и настоящего, высмеивает гуманизм и народность творчества. Адорно заканчивает свою предельно развязную статейку достаточно определенным «лозунгом»: «Народ есть опиум для народа» (!). В этом сомнительном парадоксе раскрывается вся сущность «философии» Адорно, основывающейся на человеконенавистническом индивидуализме.

Адорно, конечно, не одинок в своих злобных нападениях на социалистическое искусство. Еще раньше с подобными инсинуациями по адресу советской музыки выступали многие западные музыковеды, пытавшиеся в своих работах по истории новой музыки оболгать и принизить искусство страны социализма.

Достаточно напомнить здесь о вздорной книге английского музыковеда Нормана Демута «Музыкальные тенденции двадцатого столетия», о которой мне однажды уже приходилось писать<sup>1</sup>. Согласно глубокомысленным выводам этого «историка», общая тенденция советской музыкальной жизни представляет собой... рецидив восемнадцатого века (!). В пухлой книге (350 страниц текста), посвященной современной музыке, нет даже

---

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1953, № 10, стр. 78.

упоминания о таких композиторах, как Прокофьев, Шостакович, Мясковский, Хачатурян, Кабалевский, Глиэр, Шаторин, Хренников.

Эта достаточно прозрачная тенденция некоторых западных музыковедов замалчивать советское музыкальное искусство вступает в явное противоречие с тем большим и все возрастающим интересом, который существует во всем мире к творчеству крупнейших советских композиторов, к замечательным достижениям советской исполнительской школы.

Сколько чернил изведено буржуазными литераторами, чтобы «доказать» мнимую свободу искусства от требований жизни, чтобы защитить право художника на поиски некоего «философского камня», способного превращать холодные абстрактные конструкции в искусство. Изложенные в предыдущих главах теоретические положения и высказывания ревнителей «авангардизма» со всей определенностью отстаивают ложные принципы «современности» в искусстве, якобы проявляющиеся только в непрерывном обновлении элементов формы. Согласно этим теориям, современным может называться лишь то произведение, которое сделано по рецептам «музыкально-поваренной книги» текущего сезона. Поиски абстрактных, оторванных от жизни и от традиций рошлого приемов организации звуковой материи полностью исключают даже постановку вопроса об идейном и эмоциональном содержании «авангардистского» произведения, о его связи с жизнью, о его этическом и эстетическом значении.

Эти чуждые самой природе искусства реакционные становки изгоняют из творчества человека, с его мыслями, чувствованиями, стремлениями; человека, духовный мир которого всегда был и остается основой художественного творчества. Требования мнимой современности искусства, исходящие из антиобщественного эдернистского лагеря, все еще продолжающие служить привлекательной приманкой для некоторых неустойчивых в своих художественных принципах музыкантов, сводят у большую и очень сложную проблему исключительно примитивной задаче изобретения все новых и новых формальных приемов, оторванных от содержания, от за-

просов общества, от современной действительности.

Как это просто быть «современным» в понимании любого начинающего композитора, принимающего на вооружение новейшую серийную технику! И как это трудно, как не просто найти действительно новые и в то же время понятные музыкальные образы для выражения нашей современности, мыслей и переживаний передового человека нашей бурной эпохи!

Современность в искусстве — это прежде всего ощущение дыхания времени, художественное отображение тех громадных сдвигов, которые происходят в современном обществе. Духовная культура человечества диалектически связана с жизнью, определяется жизнью, служит жизни. Во все времена великие творцы искусства стремились служить своим творчеством современности, точнее говоря, передовым устремлениям современного им общества. Именно в этом они видели высокое предназначение своего искусства.

Проблема современности всегда стояла в центре внимания советских художников. Начиная с первых лет строительства новой жизни в огромной стране, раскрепощенной Великой Октябрьской социалистической революцией, советские писатели, художники, композиторы искали и ищут пути к овладению новой революционной тематикой, ищут новые выразительные средства. И сегодня, оглядываясь на сорокалетний путь развития советской музыки, мы с гордостью отмечаем ее большие исторические достижения, получившие признание во всем мире, завоевавшие ей самое передовое, в высоком смысле этого слова, место в истории новой музыки всего мира. И эта передовая позиция определяется не только талантливостью отдельных советских композиторов и их высоким мастерством, но и тем обстоятельством, что советское музыкальное творчество в своих лучших проявлениях было неразрывными узами связано с героической борьбой советских людей за построение нового общества, за утверждение социальной справедливости, свободы и мира. Дыхание новой жизни, свежее веяние новой социалистической идеологии нашло свое выражение в песнях и симфониях, кантатах и ораториях, операх и балетах советских композиторов. Многонациональная культура Советского Союза, основанная на но-

вой передовой эстетике социалистического реализма, бесконечно богатая своей близостью к животрепещущим темам современности, оказала и продолжает оказывать плодотворное влияние на развитие мирового музыкального искусства.

Время, эпоха властно диктуют искусству свои требования. Может ли современный композитор укрываться от этих требований в романтической «башне из слоновой кости», или, подобно страусу, прятать голову в песок абстрактных, художественно бесцельных экспериментов? Сегодня с новой силой звучит тревожный и прямой вопрос, обращенный великим Горьким еще в начале тридцатых годов к зарубежным деятелям искусства и литературы: «С кем вы, мастера культуры?»

Может ли современный композитор стоять в стороне от окружающей жизни, когда в мире свершаются всемирно-исторические события, когда добрая треть человечества добровольно объединила свои усилия в строительстве нового, свободного от эксплуатации общества, когда каждый день приносит радостные вести о новых, поистине фантастических завоеваниях науки, когда советские люди уже вплотную подошли к решению грандиознейшей задачи завоевания космоса?

Посещение главой Советского правительства Н. С. Хрущевым Соединенных Штатов Америки, внесение Н. С. Хрущевым от имени Советского правительства исторического предложения о всеобщем и полном разоружении — все это еще и еще раз продемонстрировало перед лицом человечества великий гуманизм социалистического общества, вызвав мощную волну симпатий всех простых людей земли к Советскому Союзу, к его миролюбивой политике.

В свете этих событий еще более возрастает ответственность деятелей советского искусства, к голосу которых прислушиваются миллионы людей во всех странах мира.

В своем докладе «Музыка и современность» на V пленуме Союза композиторов СССР Дм. Кабалевский говорил: «Современная тема в искусстве — это тема, в которой воплощены передовые коммунистические идеи и идеалы, духовная атмосфера нашего времени, дела и дух нашего народа, строящего коммунизм».

Современность искусства — это убедительное рас-

крытие сложнейшего духовного мира нашего современника, художественное отображение тех величайших преобразований и достижений, которые уже произошли и непрерывно осуществляются в общественной жизни, в науке и технике.

История зарубежных связей советского музыкального искусства богата многими интересными страницами, отмечающими триумфальные успехи отдельных произведений советских композиторов, блистательные победы советских артистических коллективов и солистов-исполнителей.

Уже во второй половине 20-х годов во многих странах мира концертная аудитория была захвачена необычайной свежестью музыки Первой симфонии девятнадцатилетнего Дмитрия Шостаковича. Симфония эта, впервые исполненная в 1927 году в Берлине под управлением Бруно Вальтера, затем прочно вошла в репертуар крупнейших мировых дирижеров во главе с Артуро Тосканини, Леопольдом Стоковским, Сергеем Кусевицким и Генри Вудом. К этому же времени относится выход на концертные эстрады Европы и Америки Шестой симфонии Н. Мясковского. Высоко оценивая эти сочинения, зарубежная музыкальная критика все же долго не может определить свое отношение к «таинственной незнакомке», к советской музыке. В выступлениях западных критиков постоянно сквозит эстетское представление о новой русской музыке как о своеобразной «экзотике», привлекающей слух изысканной оригинальностью «местного колорита». Нередко слышны голоса разочарованных музыкальных гурманов, не находящих в произведениях советских авторов «модернистской изюминки», «революционного» ниспровержения классических традиций. Именно от этих кругов исходили преувеличенные восторги перед малоудачными попытками некоторых советских авторов создавать «музыку машин», якобы выражающую дух революционного пролетариата («Завод» А. Мосолова, «Днепрострой» Ю. Мейтуса и пр.).

Однако настоящее признание у широкой зарубежной аудитории и значительной части критики молодой советской музыки получили не эти экстравагантные и

шумные партитуры, но те подлинно революционные произведения, в которых запечатлелся созидательный дух новой жизни России, в которых зарубежные слушатели ощутили силу гуманизма социалистического искусства.

В конце тридцатых годов широчайшее распространение во всем мире получают советские массовые песни. Переведенные на многие языки, издаваемые в больших тиражах различными рабочими музыкальными организациями, эти песни звучат во время массовых митингов и демонстраций, неся людям светлые и жизнерадостные настроения, веру в торжество справедливости. Творчество советских композиторов в области массовой песни заметно влияет на развитие песенного искусства во многих зарубежных странах, сказываясь и на содержании и на форме новых массовых песен, создававшихся в США, Англии, Франции, Чехословакии, Болгарии, Китае и других странах мира.

Всенародное распространение за рубежом в годы, предшествовавшие второй мировой войне, получили песни «По долинам и по взгорьям» А. Александрова, «Песня о Родине» И. Дунаевского, «Полюшко» Л. Книппера, «Катюша» М. Блантера, «От края и до края» И. Дзержинского.

Вот что писал известный французский музыкальный критик Анри Прюньер на страницах журнала «La Revue Musicale» в июне 1937 года после концерта советской песни, организованного в Париже музыкальными коллективами Народного фронта:

«Большой зал Рамо, обычно на три четверти пустующий, сегодня переполнен. Не видно ни фраков, ни смокингов — только пиджаки и скромные платья. На эстраде рабочий хор... Яркое впечатление молодости и страсти. Суровые лица выражают сдержанную решимость. Все песни, простые и доступные, спетые с огромным воодушевлением, вызвали энтузиазм аудитории. Нельзя не отметить, насколько выгодно эти советские песни отличаются от банального репертуара наших хоров...»

В том же, 1937 году в Париже с триумфальным успехом выступал Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии под управлением А. Александрова.

Французский композитор Жан Вьенер писал в газете «Ce Soir»:



«СССР прислал нам великолепный хор. Эти люди, когда поют, полны веселья, мгновенно передающегося аудитории. Чувствуется, что музыка живет у них в мыслях, что она — их природное свойство... Удивительная жизнерадостность и красота песен, гибкость хора, большое мастерство его дирижера обеспечили Ансамблю триумфальный успех...»

Откликаясь на вечер советской песни в Праге, чешский критик Р. Сметана писал на страницах газеты «Lidovy Noviny» (от 16 сентября 1937 года):

«Освобождаясь от технической и эстетической зависимости стандартов западного искусства, советские композиторы достигают в этих песнях человечнейшей простоты и убедительности. Интересно наблюдать, как общественные задачи, вдохновляющие советских композиторов, вызывают к жизни какой-то новый стиль, новую форму мышления и технические приемы... От прежней индивидуалистической изолированности они приходят к начальным формам ритма и мелодики. Маршевые ритмы, большие радостные хороводы, выразительные и энергичные темы отражают динамичность и непреодолимую силу мощного коллектива...»

В годы героической борьбы испанского народа против фашистских интервентов многие советские песни, переведенные на испанский язык, служили боевым идейным оружием воинам Республиканской армии. Песни советских композиторов распевались бойцами интернациональных бригад, объединяя в стихийном порыве тысячи людей, говоривших на разных языках.

«Советские песни — наш общий язык», — писали в Союз советских композиторов бойцы интернациональных бригад, сражавшихся в Испании против фашизма.

Всенародной любовью пользовались песни советских композиторов в Китае, в трудные годы патриотической войны против японских захватчиков. Советские песни служили образцом для китайских композиторов и поэтов, поставивших свое творчество на службу народно-освободительной борьбы.

С советскими песнями на устах сражались антифашисты всего мира. Их пели узники гитлеровских концентрационных лагерей, они звучали в рядах мужественных борцов французского Сопротивления, в отрядах партизан Югославии, Болгарии, Чехословакии,

Италии. Созданные в годы Великой Отечественной войны песни А. Александрова, И. Дунаевского, А. Новикова, В. Соловьева-Седого, Т. Хренникова, М. Блантера, В. Захарова, С. Каца, В. Мурадели, Б. Мокроусова получили широчайшую популярность во многих странах мира.

«Слушая эти песни, — писал певец-трибун Поль Робсон, — мы понимаем, почему Красная Армия готова нанести последний удар в сердце фашизма, мы понимаем, откуда идут героизм, бодрость и готовность принести любую жертву во имя грядущего человечества, твердая вера в настоящее и будущее, характеризующая храбрый советский народ, которому мы все должны быть благодарны за спасение нашей цивилизации...» (Предисловие к сборнику «15 песен Красной Армии», Нью-Йорк, 1943).

В борьбе свободолюбивых народов против кровавого гитлеризма советская песня играла важную мобилизующую роль. Она подымала гнев народный, звала на беспощадную борьбу против фашистского мракобесия. Она возвестила миру великую победу над фашизмом.

Война против гитлеровской Германии явилась суровой проверкой духовной стойкости и художественной зрелости многих явлений искусства, в том числе и современного музыкального творчества. И именно композиторы Советского Союза, сильные своей кровной связью с народом, с его жизнью и культурой, оказались в эти годы в авангарде мировой музыки.

Советская музыка — симфоническая и вокальная — явилась перед лицом человечества не только ярким свидетельством талантности, духовного богатства и моральной силы советского народа, не только со всей очевидностью обнаружила прогрессивные и здоровые эстетические принципы советского искусства, но также сыграла непосредственную роль в мобилизации патриотического духа народных масс Европы и Америки на борьбу против фашизма.

Седьмая и Восьмая симфонии Д. Шостаковича, кантата «Александр Невский» и Пятая симфония С. Прокофьева, Вторая симфония А. Хачатуряна, многие патриотические песни советских композиторов оказались могучим и действенным оружием в движении свободолюбивого человечества против фашистского варварства.

Ни в одной стране за годы войны не было создано музыкального произведения, в котором с такой убеждающей силой воплотились бы образы действительности, великая любовь к родине; великая ненависть к врагам человечества, как это прозвучало в Седьмой симфонии Шостаковича. Ни один зарубежный композитор не выступил в эти годы с сочинением, равным по идейной содержательности и глубокому патриотическому чувству Пятой симфонии Прокофьева, Второй симфонии Хачатуряна.

Замечательные международные успехи советского «музыкального оружия» в годы войны получили всеобщее признание. Выступая на открытии Недели советского искусства в декабре 1942 года в Нью-Йорке, Чарли Чаплин говорил:

«Я приветствую тебя, Советский Союз, за величественную борьбу, которую ты ведешь во имя свободы. Я приветствую вас, советские люди, я приветствую мужество, с которым вы осуществляете самый смелый в истории человечества эксперимент. Несмотря на клевету, которая чернила дело, за которое вы боретесь, вы выросли мужественными и свободными — вдохновляющий пример для простых людей во всем мире».

За годы войны популярность музыки С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Р. Глиэра, Н. Мясковского, Д. Кабалевского возросла чрезвычайно. Произведения этих композиторов особенно широко исполнялись в США и Англии, породив огромное количество критических отзывов, статей, биографических очерков, монографий. Изучение этих материалов может помочь нам осознать историческую роль крупнейших советских композиторов, творчество которых во многом определяет действительно авангардное место советского музыкального искусства в современности.

Особенно интересны высказывания зарубежной критики о Шостаковиче. В спорах о Шостаковиче с наибольшей рельефностью выявляются точки зрения зарубежного музыкального мира на кардинальнейшие проблемы современного музыкального искусства.

На протяжении тридцати лет звучания музыки Шостаковича его творчество за рубежом неизменно привлекает пристальное внимание иностранной критики. Начиная с Седьмой симфонии, впервые исполненной за

рубежом 19 июля 1942 года в Нью-Йорке под управлением Артуро Тосканини и получившей неслыханный общественно-политический резонанс, — имя Шостаковича становится одним из самых популярных во всем мире.

Даже беглое ознакомление с зарубежной литературой о Шостаковиче обнаруживает общую для большинства высказываний тенденцию — восприятие его музыки через политическую призму. Почти каждое новое сочинение Шостаковича, услышанное на Западе, дает повод к обобщениям идеологического порядка, высказываниям, порой в горячо сочувственных тонах, порой — резко враждебных советской идеологии, советскому народу. Поэтому о Шостаковиче можно говорить как о композиторе, занимающем особое место в музыкальном мире, как о художнике, чье творчество является объектом идеологической борьбы между прогрессивным и реакционным лагерями зарубежной художественной интеллигенции.

Пресса о Шостаковиче не только чрезвычайно обширна, но и до крайности разнообразна: от серьезного исследования в толстом журнале до пустой сенсационной заметки в типичном стиле желтой прессы; от объемистой книги-монографии до восторженной оды в честь композитора. Разнообразна литература и в смысле полярности оценок и выводов.

Седьмая симфония Шостаковича, созданная в огне борьбы против фашизма, проникнутая величайшим оптимизмом и верой в победу, вызвала небывалый общественный резонанс. Премьеру Симфонии в Нью-Йорке, транслировавшуюся всеми радиостанциями США, Канады и Латинской Америки, слушало, по подсчетам американской печати, около 20 миллионов человек. Глубокая человечность и образная сила этой музыки завоевали ей горячие симпатии рядового американского слушателя. Подавляющее большинство критиков, выступивших на следующий день после первого исполнения в печати, признало не только исключительные художественные достоинства нового сочинения, но и его громадное общественное значение. Симфония Шостаковича дала самый убедительный ответ на вопрос, может ли музыка отображать современную действительность, нести идейную нагрузку.

«Симфония дает нам силу духа и надежду, что новый мир придет,—писал Филипп Мосс в газете «Daily Wor-

кер». — Симфония требует и должна получить нашу благодарность в форме немедленной помощи нашему великому союзнику. Пусть второй фронт сделает возможным жизнь и расцвет того, что мы услышали в этой музыке».

Крупнейший американский поэт Карл Сандберг опубликовал в печати стихотворное письмо к Шостаковичу, выразившее чувство рядовых американцев, в котором нашли поэтическое выражение благодарность и любовь к советскому народу. Вот несколько выдержек из этого письма:

«В прошлое воскресенье ваша симфония впервые прозвучала по всей Америке. Миллионы людей слушали музыкальное произведение, написанное кровью сердца... Красная Армия сражается против самой страшной военной машины... Весь мир, затаив дыхание, следит за этой борьбой. И мы слышим вас, Дмитрий Шостакович, мы знаем, что вы находитесь там и создаете музыку, рассказывающую нам об этой борьбе».

Вот короткие выдержки из разных статей разных авторов, откликнувшихся на премьеру Седьмой симфонии в Нью-Йорке:

«Шостакович говорит не только от имени Великой России, но — от всего человечества...»

«Эта музыка выражает мощь Советской России так, как этого никогда не сможет сделать слово...»

«Симфония о людях Советского Союза...»

Симфония Шостаковича стала поводом для большой дискуссии об идейной содержательности музыки. Известный музыкальный критик Олин Даунс выступил на страницах газеты «New York Times» с серией статей, посвященных Седьмой симфонии, в которых, высоко оценивая музыку Шостаковича, тем не менее защищал позиции «чистого искусства». По Даунсу, музыка не может выражать идеи; общественные потрясения не могут стать источником вдохновения, музыка не должна «идти на поводу у политики».

Статьи Даунса вызвали широкий отклик. Его тезис о несовместимости искусства и политики получил решительную отповедь со стороны многих музыкантов и критиков.

Американский писатель Майкл Голд на страницах коммунистической «Daily Worker» (от 9 августа 1942

года) выступил с критикой недоброжелателей Седьмой симфонии:

«Да, это искусство плюс политика от начала и до конца, — пишет он. — Искусство никогда и не существовало обособленно от действительности... Безусловно одно — никогда еще ни один композитор не создавал симфонии в осажденном городе, который подвергается ежедневным бомбардировкам наизлейшего врага, уже покорившего всю Европу... Основной замысел симфонии — любовь и преданность родине, ненависть к врагу, непоколебимая и героическая вера в силу искусства. Поэтому миллионы американцев с воодушевлением встретили эту симфонию...»

Да, музыка, проникнутая духом борьбы против Гитлера, является политической, — продолжал Голд. Критикующие правы: миллионы американцев, включая Тосканини, были предрасположены в пользу Шостаковича по причине его личного героизма и храбрости русского народа в его борьбе против фашизма. Но и с эстетической точки зрения Шостакович, возможно, является величайшим композитором современности...»

Один из активнейших пропагандистов музыки советских композиторов в США, дирижер Сергей Кусевицкий так оценил значение Седьмой симфонии Шостаковича:

«Музыканты и критики, выступающие сегодня против Седьмой симфонии, будут сильно сожалеть в ближайшем будущем о том, что они говорили... Я глубоко убежден, что со времени Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами...»

После премьеры Седьмой симфонии в Мехико (10 сентября 1942 года, дирижер Карлос Чавес) мексиканская газета «Musica» писала:

«Никогда ни одно произведение искусства ни в какой стране и никакой эпохи не производило такого впечатления, как эта Симфония. Объясняется это тем, что никогда ни одно произведение искусства не создавалось с такими возвышенными целями и при таких исключительных обстоятельствах...»

Седьмая симфония явилась первым музыкальным посланцем Советского Союза во многих городах освобожденной от гитлеровского гнета Европы. Можно с

полным основанием утверждать, что не было европейской страны, не было города, обладающего симфоническим оркестром, который не стремился бы украсить Седьмой симфонией свой первый послевоенный музыкальный сезон. В сезоне 1945/46 года Симфония с огромным успехом прозвучала в Париже, Праге, Белграде, Осло, Вене, Софии, Будапеште, Копенгагене, Бухаресте, Кракове, Загребе. Осенью 1946 года состоялась знаменательная премьера Симфонии в Берлине — городе, в котором готовились и вызревали зловещие планы порабощения мира. Каждое исполнение Седьмой симфонии для аудитории европейских стран, для народов, расправлявших свои плечи после кровавого кошмара гитлеровской оккупации, было событием большого художественного и общественно-политического значения.

Огромное впечатление Седьмая симфония произвела во Франции. Первое исполнение состоялось в мае 1945 года в Париже под управлением Шарля Мюнша. После парижской премьеры, прошедшей в обстановке исключительного интереса со стороны широкой общественности, французская критика разбилась на два лагеря. В одном оказались выразители реакционных течений музыкального модернизма, нападавших на Шостаковича с позиций «чистого искусства, стоящего над жизнью и борьбой», в другом лагере мы видим представителей прогрессивных сил французского искусства и литературы.

Критиковавшие Шостаковича аргументировали тем, что Симфония по своему содержанию и выразительным средствам оказалась «слишком доступной и непомерно насыщенной социальными идеями и образами».

По словам прогрессивного музыкального критика Ростислава Гофмана, эти эстетствующие снобы ожидали от Шостаковича «скандальных сенсаций». Но никаких потрясений основ музыкального искусства не произошло.

«Произошел лишь конфликт между эстетическим эгоцентризмом и свободным изливанием чувств...» — пишет Гофман. И далее: «Искусство Шостаковича чуждо всякой нарочитости и фальши... Если он создает нечто новое, то вовсе не потому, что поставил это своей целью, но потому, что это новое естественно зарождается в нем, ибо он живет в новую эпоху, и наконец,

что важней всего, благодаря вмешательству неподдающегося анализу фактора — гениальности...»

Видный французский композитор и музыкальный критик Ролан Манюэль в еженедельнике «Les Lettres françaises» писал:

«Здесь мы видим, как и у Бетховена, победу настойчивости, торжество воли. Это музыка, отбросившая все, что не является строго необходимым, и запрещающая себе быть «красивой»... Да, эту симфонию слушаешь от начала до конца без утомления, хотя иногда и не без протеста. Но как раз это чувство протеста и подогревает ваш интерес...»

После повторного исполнения Симфонии в Париже в декабре 1945 года критик Робер Каби выступил с большой статьей в «Les Lettres françaises»:

«Симфония от начала и до конца пронизана редким волевым импульсом, наполняющим ее лучезарной силой, придающей стройность музыкальным идеям...»

Каби вступает в спор с критиками, считающими «Ленинградскую симфонию» программным сочинением. Несмотря на несомненную связь Симфонии с породившими ее военными событиями, Каби относит симфонию к произведениям непрограммного искусства, называя ее «...столь же эстетически чистой, как любая симфония Моцарта, столь же динамически чистой, как любая симфония Бетховена. И все же на каком трагическом, потрясающе трагическом фоне разворачивается тревожная песня Шостаковича. Да, эта Симфония полна трагизма от начала и до конца, от первого взмаха смычков, начинающих эту могучую песню, простота и искренность звучания которой столь характерны для волевого стиля этой музыки... И эта трагическая струя чувствуется все время вплоть до заключительной темы финала, где звучание всего оркестра... провозглашает непобедимость молодости и жизни...»

Отметив огромное мастерство Шостаковича в предельно выразительном и простом воплощении большого патриотического замысла Р. Каби далее пишет:

«Композитор не позволяет себе щеголять внешней красотью, углубляться в дебри схоластики, увлекаться оркестровыми эффектами. Поэтому оркестр у него всегда послушное и совершенное орудие выражения мыслей, без излишнего нажима, но и без лишней скром-



ности. Его гармонический язык и контрапунктическая техника далеки от произвола и надуманности. Его техническое мастерство является непосредственным выражением его идей. Великолепный урок музыкальной эстетики!..»

В той же статье Р. Каби делает многозначительные обобщения, отмечающие прогрессивную роль советской музыки в общем процессе развития мирового искусства:

«Советская музыка, обладающая подобным произведением, которое, конечно, не останется одиноким и будет оказывать благотворное влияние на ее дальнейшее развитие, приобретает важную роль в общем прогрессе музыкального искусства. Не следуя по течению старого фольклоризма, на которое так легко сбиться в России, оставаясь чуждым бесплодному академизму, Шостакович создал симфонию, являющуюся подлинным детищем новой музыкальной мысли, советской музыкальной культуры... Несмотря на свою трагическую диалектику, «Ленинградская симфония» излучает ликующий тон, присущий всем великим произведениям искусства. Не звучат ли в ней аккорды еще неведомой музыки грядущего? Это произведение вполне заслуживает свое высокое название, оно с честью несет перед историей ответственность, накладываемую на него темой...»

Интересен отзыв крупнейшего немецкого дирижера Вильгельма Фуртвенглера, услышавшего Седьмую симфонию в Берлине в декабре 1946 года:

«В воскресенье я слушал Седьмую симфонию Шостаковича. Это широко задуманное произведение, имеющее историческое значение, ибо оно является попыткой возрождения стиля большой симфонии, полностью утраченного в наше время. Шостакович столь оригинален в целом, что может позволить себе роскошь быть неоригинальным в деталях. Как молодой художник он прежде всего обращает внимание на выразительность. И в этом он также вполне оригинален...» («Tägliche Rundschau», 25 декабря 1946 года).

Подавляющее большинство откликов на исполнение Седьмой симфонии во многих странах Европы и Америки в той или иной форме выражали мысль о большой принципиальной значимости этого произведения, указывающего путь развития подлинно прогрессивного,

гуманистического искусства современности. Симфония получила всемирное признание, как один из самых сильных и ярких художественных памятников нашей бурной эпохи. Симфония заставила задуматься и пересмотреть свои позиции многих буржуазных композиторов, искренне стремящихся к прогрессу.

В апреле 1944 года в Нью-Йорке состоялось первое зарубежное исполнение Восьмой симфонии Шостаковича (дирижировал Артур Родзинский). Это исполнение явилось одним из значительнейших событий американской музыкальной жизни. Достаточно сказать, что премьеру Симфонии передавали одновременно 134 станции в США и 99 станций Латинской Америки. По подсчетам специалистов, аудитория американской премьеры Симфонии достигла фантастической цифры — 25 миллионов человек.

На протяжении нескольких последующих месяцев Симфония прозвучала в Бостоне под управлением Сергея Кусевицкого, в Мехико — под управлением Карлоса Чавеса, в Лондоне — под управлением Генри Вуда. После окончания войны состоялись многочисленные исполнения Восьмой симфонии в Париже, Вене, Риме, Будапеште, Праге, Брюсселе, Амстердаме, Берлине. Подобно своей предшественнице, Симфония вызвала широчайший резонанс. Ей были посвящены многие сотни статей и рецензий. Так же как и Седьмая, она вызвала немало высказываний острополюемического характера, суждений по общим вопросам современного музыкального творчества, споров об идейности искусства и роли художника в жизни общества.

Подобно Седьмой, Восьмая была воспринята во всем мире, как могучий художественный документ эпохи, волюнтаризм в необычайно сильных музыкальных образах мысли и переживания миллионов советских людей в год войны. Такое восприятие Симфонии подтверждают высказывания зарубежной печати, крупнейших музыкантов Европы и Америки. Подобно Седьмой, каждое исполнение Восьмой симфонии превращалось в своеобразную демонстрацию дружеских чувств к советскому народу, к героической Советской Армии.

«Дмитрий Шостакович, — писал американский критик Джером Хау, — делает своей музыкой больше для установления дружеских отношений между нашей стра-

ной и Россией, чем конференции и пакты...» («Worcester Gazette», 15 марта 1944 года).

Французский писатель Анри Малерб после первого исполнения Восьмой симфонии в Париже весной 1946 года под управлением Роже Дезормьера писал:

«Восьмая симфония Шостаковича — произведение могучего дыхания и яркого воображения...» Малерб противопоставляет это произведение многим пьесам французских авторов, страдающих, как он пишет, «вялостью мысли и узостью горизонта».

«В этой грандиозной симфонии, — пишет далее Малерб, — столь монументальной по своей структуре, Шостакович пользуется уже давно известными средствами выразительности. Но с какой глубокой человечностью, с какой суровой искренностью, с какой волнующей широтой, с каким жаром борьбы и трепетных надежд!...»

Жгучий интерес ко всему, что пишет Д. Шостакович, не ослабевает в зарубежных музыкальных кругах и в последующие годы. В волнующей атмосфере всеобщего внимания проходили исполнения во многих странах мира Десятой симфонии, Скрипичного концерта (в замечательной интерпретации Давида Ойстраха), оратории «Песнь о лесах», Одиннадцатой симфонии.

Каждая премьера порождает обширные отклики прессы, вызывает горячие споры, обычно далеко выходящие за пределы только оценки данного произведения, но затрагивающие самые острые проблемы эволюции современной музыки. Как это всегда бывает с Шостаковичем, его творческие принципы, его музыка и его личность вновь и вновь оказываются в центре идеологической борьбы, вокруг его имени скрещиваются стрелы острых творческих споров между сторонниками антисоциального модернистского искусства и художниками, стоящими на позициях идейной содержательности и гуманистической направленности творчества.

Шостакович вошел в историю музыки не как глава школы или вождь направления. При несомненном влиянии, которое он оказывает на современную музыку во всем мире, последователи Шостаковича нигде не образуют школы. Объясняется это, очевидно, неповторимостью творческого облика композитора, глубоко национальным складом его мышления и мироощущения.

Широчайшей популярностью во всем мире пользуется музыка Сергея Прокофьева. Его симфонии, инструментальные концерты, фортепианные сочинения в репертуаре всех оркестров и солистов мира. Оперы и балеты Прокофьева с успехом идут на многих зарубежных сценах, почти все его произведения записаны на граммофонные пластинки в исполнении крупнейших музыкантов нашего времени. Литература о Прокофьеве столь же обширна, как и о Шостаковиче. Однако высказывания зарубежной критики о Прокофьеве последнего периода не носят столь острого полемического характера, как о Шостаковиче. Творчество Прокофьева пользуется прочным и бесспорным признанием международной аудитории, многие его произведения вошли в стандартный классический репертуар.

Согласно данным американской музыкальной печати, по количеству исполнений произведений Прокофьева оркестрами США советский композитор занимает прочное первое место среди всех композиторов XX века.

Прокофьев вышел на мировую арену еще в 1918 году, поразив американскую публику необычайной силой таланта, здоровым действенным протестом против академической успокоенности или эстетской изощренности буржуазного музыкального искусства.

В середине двадцатых годов в Париже имя Прокофьева становится синонимом музыкального новаторства. Каждая прокофьевская премьера в Париже, Лондоне, Берлине, Нью-Йорке превращается в первостепенное музыкальное событие, вызывающее бурные восторги одних, протесты и озлобление других.

Весной 1922 года Прокофьев впервые исполняет в Лондоне свой Третий фортепианный концерт.

Критик Х. Джон в газете «Time and Tide» от 26 апреля 1922 года поместил статью, названную им «Триумф Прокофьева»:

«...Третий концерт — произведение гения, — пишет он. — Прокофьеву удается быть новым без того, чтобы втискивать свою музыку в непонятные формы. Стиль Прокофьева не напоминает не о чем ином, как только о самом себе. Это столь естественное выражение мыслей человека, обладающего огромным запасом идей, что ему нет никакой нужды заимствовать их у прошлого или настоящего...»

С 1933 года Прокофьев живет в Москве. Здесь, на родной земле, его творчество расцветает с необычайной интенсивностью. Он создает одно за другим крупные произведения в разных жанрах музыкального искусства, отмеченные глубиной идейного содержания, новизной выразительных средств, непревзойденным блеском мастерства.

Творчество Прокофьева продолжает оставаться в центре внимания зарубежной музыкальной общественности. И если еще недавно за рубежом находились критики, усматривавшие в Прокофьеве лишь бунтаря, «музыкального футуриста», ниспровергателя традиций, то теперь он получает широкое признание как один из ведущих композиторов современности, художник огромной созидательной силы, чье творчество, тесно связанное со всем строем русской национальной культуры, является ярчайшим выражением подлинного новаторства.

Сочинения Прокофьева обладают секретом жизнечности. При всей самобытности и новизне стиля и языка музыка Прокофьева отличается великолепной образностью, находящей немедленный отклик у широкой аудитории. Слушателей покоряют гибкая и необычайно свежая мелодика Прокофьева, мужественная красота его лирических образов, жизнеутверждающий и здоровый динамизм его ритмики. История жизни музыки Прокофьева за рубежом богата многими яркими и значительными событиями, связанными не только с успехом отдельных его сочинений, создавших славу советской музыке, но и сыгравших также важнейшую историческую роль в эволюции современного музыкального творчества. Такие произведения Прокофьева, как кантата «Александр Невский», Пятая, Шестая и Седьмая симфонии, фортепианные и скрипичные концерты, фортепианные сонаты, кантата «На страже мира», оперы «Война и мир», «Семен Котко», «Обручение в монастыре», «Любовь к трем апельсинам», балеты «Ромео и Джульетта» и «Золушка», симфоническая сказка «Петя и волк», являются постоянным украшением репертуара симфонических оркестров, оперных сцен и солистов всего мира.

После нью-йоркской премьеры «Александра Невского» Олин Даунс писал в «New York Times» (4 апреля 1945 года):

«В произведении — простота мастера, исключительный по изобразительной силе оркестр. В хоровом письме проявляются национальные черты русского народа и композитора, являющегося прямым наследником Мусоргского... Без сомнения, найдутся композиторы, которым очень далеко до Прокофьева, но которые станут с пренебрежением отворачиваться (хотя бы из зависти) по поводу такого неприкрытого обращения композитора к чувству патриотизма. Они должны были бы считать себя счастливыми, если бы могли хоть немного приблизиться к вдохновляющей силе и ясности этой музыки...»

В письме в Москву дирижер Сергей Кусевицкий, познакомивший американскую аудиторию с Пятой симфонией Прокофьева, писал:

«Мне трудно выразить, каким глубоким художественным переживанием явилось для меня исполнение этого шедевра. Это был подлинный триумф Прокофьева, музыки Советской России, всего музыкального искусства...» (28 ноября 1945 года).

«Музыка Пятой симфонии возвышается, как утверждение воли человека к жизни и творчеству...» — писал Гоуард Таубман в «New York Times» от 22 марта 1946 года.

Творчество Прокофьева дает убедительнейший ответ всем ищущим и сомневающимся, всем, кто искренне стремится к утверждению действительно передовых, новаторских принципов искусства современности. Никто не сможет оспаривать оригинальность и новизну прокофьевской музыки, блеск и разнообразие его фантазии, безграничные возможности его технического мастерства. И вместе с тем перед нами художник огромного масштаба, мыслитель и гуманист, всеми корнями связанный с родной культурой, с великими традициями русской музыки.

Прокофьев отдавал себе отчет в тех трудностях, которые неизбежно встречает композитор, стремящийся к созданию произведений, созвучных эпохе социализма. Он понимал свою задачу советского художника не в том, чтобы приспособляться к вкусам недостаточно подготовленного массового слушателя, но стремиться к воспитанию чувства прекрасного, понимания подлинной красоты искусства большой мысли, смелой формы. В

одной из своих статей, опубликованных в газете «Правда», С. Прокофьев писал:

«Музыка в нашей стране стала достоянием огромных масс. Их художественный вкус, их требования, предъявляемые к искусству, растут с быстротой, поистине необычайной. И необходимую «поправку» на этот рост советский композитор должен предусматривать в каждой своей новой работе. В этом есть своеобразное сходство со стрельбой по движущимся мишеням: только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь позади требований. Вот почему всякое стремление к упрощенчеству я считаю ошибкой. Любая попытка «приладиться» к слушателю скрывает в себе не только недооценку его культурной зрелости и качественно возросших вкусов; такая попытка содержит в себе элемент неискренности. А музыка, написанная неискренне, лишена жизненности...» (31 декабря 1937 года).

Во все периоды своей необычайно плодотворной творческой жизни Прокофьев стремился к живому контакту с аудиторией. Ему всегда была чужда головная математическая музыка шенберговской школы, его не увлекали реставраторские тенденции неоклассицизма. За исключением своей ранней «Классической симфонии», в которой композитор с тончайшей иронией стилизует свою музыку в духе Гайдна, и нескольких инструментальных пьес, неоклассическое влияние не коснулось творчества композитора.

Сергей Прокофьев принадлежит к числу тех немногих мировых художников, творчество которых двигает вперед искусство, открывает новые широкие горизонты. Композитор оставил огромное художественное наследие, являющееся драгоценным достоянием советской и мировой культуры. Его творческий путь может служить самым убедительным ответом тем сомневающимся и колеблющимся западным музыкантам, которые не решаются сделать выбор между искусством подлинного прогресса и псевдоноваторством так называемого «авангарда», грозящим музыке упадком и гибелью.

Это значение Прокофьева понимают многие западные музыкальные деятели; высказывания, подтверждающие эту мысль, можно было встретить в статьях ряда западных композиторов, очень взволнованно откликнувшихся на весть о кончине советского композитора, и в

работах наиболее серьезных зарубежных историков новой музыки (в частности, в цитирувавшихся уже работах К. Вернера и П. Коллара).

К числу композиторов Советского Союза, творчество которых завоевало прочное признание за рубежом, принадлежат Р. Глиэр, Н. Мясковский, А. Хачатурян, Д. Кабалевский.

Широкой известностью в США пользуется третья симфония «Илья Муромец» Р. Глиэра. Это монументальное произведение не раз звучало в городах США под управлением таких крупных мастеров, как Леопольд Стоковский, Артур Родзинский, Юджин Орманди. Симфония записана на пластинки под управлением Стоковского и Орманди в США, под управлением Германа Шерхена в Западной Германии. В письме к Р. Глиэру Л. Стоковский дает очень высокую оценку Симфонии:

«...Я часто дирижирую вашим «Ильей Муромцем» в разных городах Соединенных Штатов. Я считаю ее эпической симфонией. Это могучая звуковая поэма, выражающая глубокие мысли и чувства России. Она кажется выросшей прямо из русской почвы. Без сомнения, это одно из величайших русских высказываний в искусстве; произведение легендарное, героическое, мифическое — и в то же время современное по средствам выразительности. Вы сумели очень мастерски объединить очень старое с вполне современным...» (25 августа 1944 года).

Высоким уважением пользуется во всем мире имя Н. Мясковского. Шестая, Шестнадцатая, Двадцать первая и Двадцать седьмая симфонии, Симфонietta, Виолончельный концерт уже давно завоевали всеобщее признание как произведения, отмеченные своеобразной и сильной индивидуальностью большого художника, которые глубоки по содержанию и безупречны по форме.

Много истинно нового несло в мировую музыкальную культуру творчество А. Хачатуряна. В его произведениях зарубежный слушатель в полной мере ощутил прогрессивное начало симфонизации богатейших интонационно-ритмических и колористических элементов музыки Советского Востока. Музыка Хачатуряна, новаторски, глубоко раскрывающая неиссякаемые богатства народнопесенной культуры Закавказья, и прежде всего его родной Армении, вдохновлена передовой идейностью, высокими гуманистическими устремлениями. Жизне-



утверждающий тонус его музыки, наполненной светом и движением, содержательность его художественных замыслов, новизна и свежесть ладогармонического мышления — все это находит немедленный и горячий отклик у широкой зарубежной аудитории.

После первого исполнения в 1942 году Фортепианного концерта Хачатуряна в Бостоне (солист Уильям Капелл) Сергей Кусевицкий, дирижировавший в этот вечер, прислал в Союз советских композиторов телеграмму, в которой сообщил о том, что такого успеха он не запомнит за последние 20 лет своей деятельности. Это был, как он писал, триумф Хачатуряна и молодого американского пианиста.

Вскоре Концерт этот сыграл один из крупнейших пианистов нашего времени Артур Рубинштейн. На протяжении нескольких месяцев оба пианиста, разъезжая по городам США, состязались в исполнении Концерта Хачатуряна. В результате американцы стали «хачатуряносознательными», как шутивно писала газета «Glob and Mail», а имя советского композитора вошло в число наиболее, популярных имен современных композиторов в Америке.

«...Если реакция аудитории что-либо значит, — писала газета «World Telegram» от 18 мая 1942 года, — произведение должно быстро завоевать себе выдающееся положение. Вчерашние восторги были подобны взрыву... Имя Хачатуряна заслуживает того, чтобы его крепко запомнили... Концерт производит неизгладимое впечатление. Материал волнующий, свежий, частично связанный с армянским музыкальным фольклором. Хачатурян разрабатывает его в трепещущей симфонической ткани, в захватывающих драматических кульминациях. Это соединение современного языка и экзотических тем вносит острую новизну в сочинение. Его основная пружина — необычайно богатая и разнообразная ритмика. Местами Концерт откровенно театрален и Хачатурян не пренебрегает использованием блестящих эффектов...»

Восторженные отзывы прессы сопровождали исполнение Скрипичного концерта Хачатуряна в Англии, Франции, Чехословакии, Румынии, Венгрии, США. Записанный на грампластинки крупнейшими мировыми скрипачами, этот Концерт прочно вошел в число немногих современных репертуарных произведений данного жанра.

Широкой популярностью за рубежом пользуются сюиты из балета «Гаянэ» (балет «Гаянэ» с успехом поставлен в Берлине), сюита из музыки к драме Лермонтова «Маскарад», фортепианные и скрипичные пьесы. С выдающимся успехом проходили летом 1957 года авторские концерты А. Хачатуряна в странах Латинской Америки, где под его управлением прозвучали Вторая симфония, Фортепианный и Скрипичный концерты и ряд симфонических пьес.

В августе 1958 года во время «Национальных дней Советского Союза» на Всемирной выставке в Брюсселе состоялись концерты Государственного симфонического оркестра Союза ССР под управлением К. Иванова и Н. Аносова. Из четырех концертов, прошедших в обстановке исключительного интереса международной аудитории, три концерта были посвящены творчеству советских композиторов.

«Одним из самых значительных событий в концертной жизни Бельгии явилось исполнение Одиннадцатой симфонии Шостаковича», — писал критик Жак Стеман (газета «La Lanterne»).

«Могучее и страстное произведение, живо свидетельствующее о чудесном гении Шостаковича...» (газета «Dgareau Rouge»).

«Хачатурян, вне всякого сомнения, является очень большим композитором. Глубоко восприняв народное начало, он создал свой оригинальный язык...» (газета «La dernier heure»).

«С огромным интересом была прослушана Вторая симфония Хачатуряна, написанная во время войны, в 1943 году, и вдохновленная трагическими событиями того времени. В ней доминируют настроения тревоги, она выражает глубокие патриотические чувства, рисует картины борьбы и страданий. В этом произведении в полной мере выявляется великолепное мастерство и богатство фантазии композитора...» («Soir»).

Высокую оценку получили также симфонические произведения Кара Караева (сюита «Семь красавиц»), Фортепианный концерт А. Баланчивадзе и сюита «Мастер Кламси» Д. Кабалевского.

В статье газеты «La Lanterne» от 18 августа 1958 года, посвященной итогам концертов советской симфонической музыки, между прочим, говорилось:

«Первый вывод, который напрашивается после прослушивания программ советской симфонической музыки, не нов. Но его стоит здесь напомнить: музыкальная культура в Советском Союзе — явление массовое, в то время как на нашем старом Западе — она роскошь, достояние интеллектуальных слоев... Музыка в Советском Союзе — не просто прихоть дилетантов, но глубокая потребность, такая же, как чтение, живопись, театр, позволяющая человеку развивать все его способности. Там в почете крупная форма. И многие советские композиторы пишут гигантские «симфонии-потоки», в которых находит свое выражение целенаправленность советской культуры. При этом сохраняется полная возможность проявления таланта, вкуса и индивидуальности каждого художника...»

На протяжении многих лет симфонические и инструментальные сочинения Д. Кабалевского фигурируют в программах зарубежных симфонических оркестров и солистов. Вторая симфония и Увертюра к опере «Мастер из Кламси» не раз звучали в США под управлением великого Артуро Тосканини.

«Если Вторая симфония Кабалевского—образец того, что происходит в области творчества в современной русской музыке, — писал Олин Даунс в «New York Times» после премьеры Симфонии под управлением Тосканини, — то мы утверждаемся в мнении, что новое поколение русских композиторов обладает поэтической силой, идущей от школы, а не от одной или двух изолированных фигур. Это исключительно хороший признак. Излишне говорить о том, что Тосканини вложил в исполнение весь свой темперамент и мастерство...»

С каждым годом расширяется список сочинений советских композиторов, звучащих в симфонических и камерных концертах за рубежами нашей Родины. Наряду с произведениями композиторов старшего поколения — С. Прокофьева, Н. Мясковского, Р. Глиэра, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Д. Кабалевского. В. Шебалина, Ю. Шапорина, Кара Караева, В. Мурадели, А. Книппера, Б. Лятошинского, А. Балачиладзе, А. Мачавариани, Ш. Мшвелидзе, завоевавшими прочное место в репертуаре зарубежных исполнителей, на международной арене все чаще появляются сочинения талантливых представителей нового поколения совет-

ских музыкантов — Ю. Свиридова, Ф. Амирова, Р. Щедрина, К. Молчанова, О. Тактакишвили, С. Цинцадзе, А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна, Э. Тамберга, А. Эшпая, Н. Жиганова.

В послевоенные годы в странах народной демократии с большим успехом ставятся оперы, балеты, оратории и оперетты советских авторов. Горячо принята чехословацкой общественностью опера В. Шебалина «Укрощение строптивой», поставленная Национальным театром в Праге. В ряде городов ГДР, Болгарии и Чехословакии поставлена опера Т. Хренникова «В бурю». Его же комическая опера «Фрол Скобеев» была с успехом поставлена на сцене оперного театра в городе Радебюль (ГДР). Опера И. Дзержинского «Тихий Дон» шла в Шверине и Карл-Марксштадте, опера «Заря» К. Молчанова ставится в Болгарии и Чехословакии, опера «Овод» А. Спадавекиа в чехословацком городе Ческе Будеевице. Балеты С. Прокофьева, Р. Глиэра, А. Хачатуряна, Кара Караева идут на многих сценах мира. Оратория Ю. Шапорина «На поле Куликовом» неоднократно исполнялась в Болгарии, Чехословакии, Канаде. Широкое общественное признание получили оперетты И. Дунаевского, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, Ю. Милютина, И. Ковнера, идущие на сценах многих театров Чехословакии, ГДР, Венгрии, Болгарии, Югославии.

За послевоенные годы мир был свидетелем многих блистательных побед советского «музыкального оружия». Достаточно напомнить здесь о триумфальных успехах за рубежом Давида Ойстраха, Эмиля Гилельса, Мстислава Ростроповича, Леонида Когана, Святослава Рихтера, Зары Долухановой, Галины Вишневской, Льва Оборина, Марии Гринберг, Татьяны Николаевой, Дмитрия Башкирова, Евгения Мравинского, Константина Иванова, Натана Рахлина, Геннадия Рождественского, Кирилла Кондрашина, о грандиозном общественном резонансе гастролей балета Большого театра Союза ССР, Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, хора русской песни имени Пятницкого, национальных хоровых и танцевальных коллективов, симфонических оркестров, камерных ансамблей. Наша талантливая исполнительская молодежь выходила победительницей почти во всех международных конкурсах.

В Англии, Франции, США организованы специальные отделы в крупных нотоиздательских фирмах, которые заняты в основном публикацией произведений советских композиторов. Так, каталог американской фирмы «Leeds music Corporation» включает несколько сот названий симфонических, камерных, инструментальных и вокальных произведений советских авторов, охватывающий десятки имен. Французская граммофонная фирма «Le Chant du Monde» выпустила сотни пластинок с записью советской музыки, в том числе — множество произведений композиторов братских советских республик и народных песен.

В конце 1959 года состоялась поездка группы советских музыкальных деятелей в США. Композиторы Ф. Амиров, К. Данькевич, Д. Кабалевский, Т. Хренников, Д. Шостакович и музыковед Б. Ярустовский посетили Нью-Йорк, Вашингтон, Лос-Анжелос, Сан-Франциско, Бостон, Филадельфию, Луизвилль и другие города США. Во время пребывания советских музыкантов в Америке там состоялись симфонические концерты из произведений Д. Шостаковича, Т. Хренникова, Д. Кабалевского, К. Данькевича и Ф. Амирова, прошедшие с выдающимся успехом. В программу поездки вошли также встречи с виднейшими американскими композиторами, знакомство с работой консерваторий, музыковедческих факультетов университетов и других музыкальных учреждений.

Поездка музыкальных деятелей Советского Союза, получила широкое отражение в американской печати, концерты из произведений советских авторов передавались по радио и телевидению, миллионы простых американцев с живым интересом слушали музыку посланцев доброй воли великого советского народа. Наряду с хорошо знакомой американской симфонической аудитории Десятой симфонией Д. Шостаковича, в концертах прозвучали Первая симфония Т. Хренникова, с блеском исполненная Филадельфийским и Бостонским оркестрами, Фортепианный и Виолончельный концерты Д. Кабалевского, симфоническая поэма «Тарас Шевченко» К. Данькевича и «Симфонические мугамы» Ф. Амирова.

«...Это были замечательные концерты, — писал Гарольд Коллинз на страницах газеты «Worker». — Но самое замечательное, самое важное историческое собы-

тие было отношение к ним публики. Ее энтузиазм и бурные аплодисменты относились не только к музыке и к исполнению; смысл всего этого лежит гораздо глубже. Аплодисменты американцев — это яркая демонстрация дружбы. Эти аплодисменты преодолевают не только огни рампы эстрады, они проникают сквозь все барьеры, преодолевают все расстояния. И я надеюсь, что об этой реакции американской публики узнают те господа, которые еще продолжают разжигать холодную войну...»

Обобщая свои впечатления от американской поездки, Т. Хренников и Д. Шостакович на страницах «Правды» (от 11 декабря 1959 года) приходят к выводу, «...что лучшее в современной американской музыке создается крупными мастерами, серьезными художниками, стремящимися сделать свое творчество содержательным, одухотворенным жизненными образами, естественными человеческими чувствами...»

Во время пребывания советских музыкальных деятелей в США там состоялось несколько дружеских встреч и творческих дискуссий с американскими композиторами и музыковедами. В этих беседах были затронуты самые животрепещущие проблемы современного музыкального творчества. Обе стороны со всей прямоотой и откровенностью обсудили выдвинутые вопросы, и, хотя по ряду частных проблем дискуссия обнаружила значительные расхождения, все же коренные задачи музыкального искусства — служить человечеству, отражать национальные черты народа и прогрессивные идеи своего времени — и советские и американские музыканты признают своим первейшим творческим долгом.

Об этом рассказывают в той же статье Т. Хренников и Д. Шостакович:

«...В дружеских спорах с американскими коллегами выявились наши сходные точки зрения по крайней мере на три важнейшие проблемы музыкального творчества. Как и мы, многие композиторы США придерживаются той позиции, что музыка не может замыкаться в «башне из слоновой кости», а художник, отгораживающийся от жизненных впечатлений, обречен на полнейшую творческую бесперспективность; что язык музыки должен обладать ярко национальными признаками; что музыкальное искусство является важнейшим средством этического и эстетического воспитания. Мно-

гих американских композиторов остро волнует вопрос дальнейшего развития своей молодой композиторской школы как школы национальной, уходящей корнями в музыкальное творчество народов, населяющих страну...»

Музыкальный критик газеты «New York Times» Гюард Таубман посвятил визиту советских музыкантов в США статью, в которой, подводя итоги этой поездке, между прочим, писал:

«...У советских и американских композиторов в течение многих лет не было личных контактов; не удивительно, что им есть о чем поговорить... Американцам примерно известна точка зрения русских насчет того, что надо писать музыку, доступную для миллионов людей. Советским композиторам в общих чертах известно стремление многих композиторов Запада к расширению музыкальных выразительных средств, их поиски новых путей для выражения своих мыслей... Обе точки зрения обоснованы, и было интересно обсудить их не только словесно, но и с помощью самого языка музыки... У меня создалось впечатление, что русские с большим увлечением кинулись в этот творческий бой. Вот такие встречи, — заключает свою статью Г. Таубман, — я считаю настоящим и осмысленным культурным обменом...»

Поездка группы советских музыкальных деятелей в США не только способствовала укреплению дружеских и творческих контактов с американскими музыкантами, но и послужила толчком к развертыванию дискуссии в среде американских композиторов и музыковедов о путях развития новой музыки. Одновременно эта поездка вызвала новый живой интерес широкой демократической аудитории США к творчеству советских композиторов, в частности к произведениям композиторов молодого поколения.

Об этом свидетельствует значительно повысившийся спрос на присылку в США сочинений не только хорошо там известных мастеров, но и симфонических, камерных, инструментальных и вокальных пьес молодых композиторов Советского Союза.

Большой успех советской музыки заставляет нотопечательские и граммофонные фирмы в США и других капиталистических странах заниматься изданием нот и

выпуском пластинок с записью произведений советских авторов, настойчиво добиваться права на первое издание, на монопольное распространение и т. д. Все это служит хотя и косвенным, но тем не менее весьма убедительным ответом на вопрос о месте и значении современной музыки, современного искусства в жизни человечества.

Велика и ответственна роль советской музыки в борьбе за подлинно новаторское реалистическое искусство, за искусство, обращенное к людям. Несмотря на активную пропаганду в западной печати антиреалистических установок модернизма, советская музыка продолжает привлекать внимание и живой интерес миллионов людей в странах капиталистического мира, завоевывать все новые и новые круги слушателей. Сила лучших произведений советских композиторов в глубоком оплощении передовых идей своего времени, в правдивом отражении жизни, современной действительности, центре которой — человек со своим сложным духовным миром.

Понятие современности искусства неразрывно связано с великими гуманистическими традициями. Во все периоды истории музыки творчество композиторов развивалось в тесной и неразрывной связи с событиями своего времени, с устремлением лучших людей эпохи. Достаточно напомнить здесь великие имена Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Шопена, Верди, Сметаны, Мусоргского, Чайковского. Наше время исключительно богато мирно-историческими событиями, острыми социальными конфликтами, волнующими общественными движениями. Ни одному настоящему художнику не дано было оставаться в стороне от этих событий, творить «ад жизнью», замыкаться в призрачной «башне из слоновой кости». Музыка была и должна оставаться вечным источником художественного отображения действительности, духовной жизни человека.

Вместе с тем современные композиторы, конечно, не гнут забыть о большой и сложной задаче поисков свежих, оригинальных выразительных средств, новых форм оплощения нового содержания. Эти поиски в области овладения формой и языка, отвечающие задачам воплощения нового содержания, в конечном счете выражают передовые устремления гуманистического искусства.



Роль и значение советского музыкального искусства в развитии современной мировой музыкальной культуры хорошо понимают многие зарубежные художники.

«...Пусть неизлечимые болтуны, которые вот уже сорок лет твердят нам о некоей «тайне советской музыки», прислушаются к этой музыке, — пишет писатель Луи Фрюлинг в декабрьском номере за 1957 год французского журнала «La Nouvelle critique». — Может быть, они уразумеют, наконец, все то, что живет в этой великой открытой книге советского искусства. Они услышат там героизм, радость, надежду, они прочтут там и о трудностях и горестях людей, идущих вперед! Этот гуманизм не лакированный, не позолоченный. Он не имеет ничего общего с завалавшимися идейками гуманитаристов, охотно проливающих крокодиловы слезы над судьбами человечества... Гуманизм, составляющий самую сущность жизни советского народа, пронизывает все поры этой музыки, определяя и ее содержание и ее форму...»

Весной 1962 года в Москве проходил Третий съезд Союза композиторов СССР. В докладе Т. Хренникова, в выступлениях делегатов, в приветствиях зарубежных гостей Съезда подчеркивалось замечательное идейное единство музыкальной культуры Советского Союза при исключительном многообразии составляющих ее национальных культур советских народов. Отмечалось также неповторимое своеобразие творческих индивидуальностей крупнейших мастеров советской музыки. В речах наших зарубежных гостей, представлявших музыкальную общественность и композиторские объединения многих стран Европы, Азии, Америки и Африки, звучали слова искреннего восхищения завоеваниями социалистической музыкальной культуры СССР и той исторической ролью, которую играет сегодня советское музыкальное искусство в развитии мировой музыки.

И в докладе Секретаря Союза композиторов, и в высказываниях делегатов справедливо упоминалось о том, что музыкальное творчество в нашей стране развивается не в изоляции от общего движения мировой музыкальной культуры, но в тесном взаимодействии со всеми прогрессивными силами современной музыки, в постоянной и упорной борьбе против антигуманистиче-

ских извращений, которые несут с собой реакционные течения буржуазного декаданса.

Т. Хренников напомнил о том, что «...советские музыканты с уважением и доверием относятся к деятельности всех честных и талантливых художников-гуманистов, которые служат своим творчеством великому делу борьбы за мир, за счастье людей, за подлинный прогресс искусства. Мы с радостью приветствуем произведения композиторов капиталистических стран, проникнутые человечностью, отражающие светлые идеалы, которыми живут народы мира...»

Советские музыканты не одиноки в своей борьбе за принципы передового искусства современности. Рука об руку с ними идут не только музыкальные деятели стран социалистического лагеря, но и многие честные, сознающие свою ответственность перед обществом, перед историей композиторы буржуазных стран. О том, какие формы принимает эта борьба на Западе, о том, какое сопротивление со стороны ревнителей реакционных модернистских течений приходится преодолевать этим художникам, мы рассказали в предыдущих главах.

Жизнь во всех ее проявлениях всегда была и будет неиссякаемым источником вдохновения для всех подлинных художников-творцов. Воплощать красоту жизни, славить свет, разоблачать моральные уродства, доставшиеся человечеству от мира, построенного на вольных законах капитализма, — благородная задача искусства гуманизма. Очень хорошо сказал об этом талантливый немецкий кинорежиссер Конрад Вольф (ГДР): «Говоря, что мы хотим воплощать красоту нашей жизни, а не существующие еще отбросы и мусор, мы не считаем, что можно выявить эту красоту, не убрав с дороги мусор и грязь. Но одновременно надо сказать — нельзя в художественном произведении возводить мусор и грязь в ранг красоты!»

Советские деятели искусств не забывают, что в мире идет острая непримиримая борьба двух идеологий — социалистической, проникнутой духом высокого гуманизма, и буржуазной, сползающей более и более на рельсы инстинктуального индивидуализма. В нашей стране люди умеют ценить настоящее искусство. Они всем сердцем в силу художественного слова, в силу музыки, изобразительного и театрального искусства. Не удивитель-

поэтому, что проблемы современной литературы и искусства горячо обсуждаются не только в профессиональной среде, но и вызывают чуткий отклик миллионов советских граждан. Искусство в Советском Союзе дело огромного общественного значения.

Яркое свидетельство тому июньский Пленум Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, посвященный идеологическим вопросам. Это важнейшее событие в идейно-политической жизни советского народа ознаменовало полное единство советских людей перед лицом грандиозных задач построения коммунистического общества, воспитания нового человека. Пленум показал непоколебимую волю народов нашей страны к сохранению мира, к утверждению ленинских принципов мирного сосуществования между государствами с различным социальным строем. И в то же время решения Пленума еще раз подтвердили наличие незауряднейшей борьбы в области идеологии — социалистической и буржуазной, — борьбы, которая находит свое отражение во всех сферах духовной деятельности человека, в том числе и в музыке.

Можем ли мы благодушно, примиренчески относиться к реакционным, антигуманистическим течениям абстракционизма в живописи, сериализма или алеаторики в музыке, зная, что целью этих течений является разрушение самой сущности искусства, подрыв идей гуманизма и демократии? Идейно-эстетические установки сторонников крайних направлений в современном искусстве Запада — это далеко не безобидные упражнения досужных экспериментаторов. Нет! Эти течения в современном зарубежном искусстве — одна из форм идеологической диверсии, активно выступающей против социализма, против великой правды искусства. Сторонники этих течений в музыке делают все, чтобы отвлечь людей от острых социальных проблем, они отказывают искусству в праве обращаться к человеку, вмешиваться в общественную жизнь.

Замечательная речь Н. С. Хрущева на июньском Пленуме вновь и вновь поставила вопрос о месте художника в великом деле строительства коммунизма, о новаторстве подлинном и мнимом. Это выступление Первого секретаря Центрального Комитета КПСС получило широчайший резонанс не только в Советском Союзе, но и далеко за его пределами. Обсуждая вопросы, поднятые на

Пленуме, некоторые зарубежные комментаторы нередко грубо искажают существо требований, предъявляемых советской общественностью к искусству и литературе, пытаясь свести дело к якобы существующему в советской культуре «спору поколений», проливая крокодиловы слезы по поводу мнимого «зажима» свободы творчества.

В «Ответах на вопросы директора итальянской газеты «Джорно» И. Пьетра» Н. С. Хрущев дал по этому поводу исчерпывающее разъяснение:

«Искусство и литература относятся к сфере идеологии. Поэтому буржуазия и включила в свой арсенал такое оружие упадничества и духовного маразма, как формализм, абстракционизм, декаденство и иные течения. И вот, когда мы заявляем, что наша партия борется и будет бороться против этих извращений в искусстве и литературе, на Западе поднимают шум с каком-то «шаге назад», о мнимом ущемлении «свободы творчества» и т. п. Ведь буржуазным кругам на Западе очень понравилось бы, если бы мы сложили руки и дали расти в нашем обществе идеологическим сорнякам, чьи семена выведены идейными селекционерами капитализма. Нет, мы хотим, чтобы наше поле было чистым, и оно будет чистым. В той острой борьбе двух непримиримых идеологий — социалистической и буржуазной, которая идет в мире, — а этого и Вы не станете отрицать, — мы наступали и будем наступать, утверждать коммунистические идеи»<sup>1</sup>.

Высказав эти мысли, Н. С. Хрущев в той же беседе подчеркнул необходимость крепить дружбу и деловые контакты с передовой, связанной с народом интеллигенцией Запада и всех континентов.

«Интеллигенция эта, — сказал Н. С. Хрущев, — завоевала глубокое уважение нашего народа прежде всего потому, что она честно и мужественно выступает против реакции, за свободу, демократию и мир... Мы всегда чувствовали и сейчас чувствуем поддержку со стороны передовой интеллигенции зарубежных стран».

Весь ход развития современного художественного творчества не только в нашей стране, но и за ее рубежами подтверждает высшую правду, лежащую в основе

---

<sup>1</sup> «Правда» от 24 апреля 1963 г. № 114.

принципов искусства социалистического реализма, призванного возвышать нашего современника, вдохновлять его на подвиги во имя счастья и мира, воспитывать верное понимание прекрасного.

В борьбе за живую, нужную людям музыку, за музыку, кровно связанную с жизнью народной, с животворными источниками национальной культуры, музыкальные деятели Советского Союза и стран народной демократии имеют много верных союзников и друзей во всем мире. Перед советскими музыкальными деятелями стоят благородные задачи крепить дружбу, стремиться к установлению контактов с прогрессивными музыкантами Запада во имя защиты живой музыки от посягательств музыкальных гробокопателей, во имя действительного прогресса искусства.

Передовое искусство современности зовет к свету, к правде, к прославлению жизни и величия человеческих деяний, человеческого духа. Такое искусство победит.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Книги

- АЛЬШВАНГ А. Избранные статьи. М., 1959.  
КОНЕН В. Пути американской музыки. М., 1961.  
КОНЕН В. Современная музыка буржуазного Запада. М., 1961.  
МАРТЫНОВ И. Бела Барток. М., 1956.  
НЕСТЬЕВ И. Ганс Эйслер. М., 1962.  
ШНЕЕРСОН Г. Музыка Франции. М., 1958.  
ШНЕЕРСОН Г. Борьба направлений в современном музыкальном искусстве Запада. М., 1961.  
ЯМПОЛЬСКИЙ И. Музыка Югославии. М., 1956.  
ЯМПОЛЬСКИЙ И. Джордже Энеску. М., 1956.

### Статьи

- АЛЬШВАНГ А. Экспрессионизм в музыке. «Сов. муз.», № 1, 1959.  
АКСЮК С. Пятая «Осень». «Сов. муз.», № 2, 1962.  
АСАФЬЕВ Б. (Игорь Глебов). Хиндемит и Казелла. «Современная музыка», № 11, 1925.  
БУШ А. Прошлое и настоящее английской музыки. «Сов. муз.», № 7, 1953.  
ВЕРНЕР К. Музыка, пространство и электроника. «Сов. муз.», № 1, 1958.  
ВИЕРУ А. Заметки о румынской музыке. «Сов. муз.», № 11, 1955.  
ВОАН УИЛЬЯМС Р. О музыкальном творчестве. «Сов. муз.», № 9, 1958.  
ВУКДРАГОВИЧ М. Музыка в Югославии. «Сов. муз.», № 7, 1957.  
ГАРРИС Р. О чем я расскажу американскому народу. «Сов. муз.», № 12, 1958.  
ГОФМАН Р. Шостакович в Париже. «Сов. муз.», № 9, 1958.  
ГРОШЕВА Е., САКВА К. Еще о «Варшавской осени». «Сов. муз.», № 1, 1959.  
ДАНИЛЕВИЧ Л. Будапешт — Париж. «Сов. муз.», № 1, 1961.  
ДЮРЕЙ Л. Музыка и музыканты Франции. «Сов. муз.», № 8, 1955.  
КАБАЛЕВСКИЙ Д. Человек в искусстве. «Сов. муз.», № 11, 1958.  
КАРДОШ Д. Заметки о словацкой музыке. «Сов. муз.», № 1, 1955.  
КЕЛДЫШ Ю. Пути современного новаторства. «Сов. муз.», № 10, 12, 1958.  
КЕЛДЫШ Ю. Песня, которая не прозвучала. «Сов. муз.», № 11, 1958.  
КЕЛДЫШ Ю. «Варшавская осень» 1958 года. «Сов. муз.», № 1, 1959.  
КЕЛДЫШ Ю. О некоторых вопросах современной немецкой музыки. «Сов. муз.», № 2, 1960.

- КЕЛДЫШ Ю. Балет «Агон» и «новый этап» Стравинского. «Сов. муз.», № 8, 1960.
- КЕЛДЫШ Ю. Музыка и научно-технический прогресс. «Сов. муз.», № 5, 1961.
- КНЕПЛЕР Г. Реакционные тенденции в западногерманском музыковедении. «Сов. муз.», № 10, 1960.
- КРЕЙН Ю. Артур Онеггер. «Сов. муз.», № 4, 1956.
- КРЕЙН Ю. Дариус Мийо. «Сов. муз.», № 8, 1957.
- КРЕЙН Ю. Мануэль де Фалья. «Сов. муз.», № 5, 1959.
- КОНЕН В. Воан Уильямс. «Сов. муз.», № 9, 1957.
- КОНЕН В. Опера Гершвина «Порги и Бесс». «Сов. муз.», № 3, 1959.
- ЛАУКС К. Карл Орф и его «Carmina burana». «Сов. муз.», № 4, 1958.
- ЛЕОНТЬЕВА О. Musica Nova. «Сов. муз.», № 7, 1960.
- МАЙЕР Э. Ганс Эйслер — певец рабочего класса. «Сов. муз.», № 7, 1958.
- МАРТЕН Ф. Новая музыка и публика. «Сов. муз.», № 1, 1960.
- МАРТЫНОВ И. Форум музыковедов. «Сов. муз.», № 1, 1962.
- НЕСТЬЕВ И. Американские заметки. «Сов. муз.», №№ 7, 8, 1961.
- ПОСПИШИЛ В. Кризис творческой фантазии. «Сов. муз.», № 2, 1962.

## ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

(Анкета журнала), «Сов. муз.», №№ 1, 2, 4, 1957.

- РЕБЛИНГ Э. Ганс Эйслер. «Сов. муз.», № 10, 1957.
- РЕБЛИНГ Э. Письмо из ГДР. «Сов. муз.», № 3, 1962.
- РУБИН М. Есть ли будущее у атональной музыки? «Сов. муз.», № 8, 1956.
- РУБИН М. Веберн и его последователи. «Сов. муз.», № 4, 1959.
- РУБИН М. О музыкальном и немзыкальном. «Сов. муз.», № 3, 1961.
- РЫЖКИН И. Пауль Хиндемит — черты стиля. «Сов. муз.», № 61, 1959.
- САБИНИНА М. На Брюссельской выставке. «Сов. муз.», № 11, 1958.
- САБИНИНА М. Париж глазами музыканта. «Сов. муз.», № 1, 1960.
- САБО Ф. В защиту Бела Бартока. «Сов. муз.», № 11, 1950.
- САКВА К. У болгарских друзей. «Сов. муз.», № 1, 1962.
- СТИВЕНС Б. Музыканты Англии в борьбе за мир. «Сов. муз.», № 4, 1953.
- ТИЛЬМАН И. О додекафонной методе композиции. «Сов. муз.», № 11, 1958.
- ФУРТВЕНГЛЕР В. Музыкант и его публика. «Сов. муз.», № 1, 1960.
- ХАЧАТУРЯН К. Фестиваль в Загребе. «Сов. муз.», № 9, 1961.
- ШНЕЕРСОН Г. Музыка без публики. «Сов. муз.», № 5, 1958.
- ШНЕЕРСОН Г. Музыка или мелика? «Сов. муз.», № 8, 1958.
- ШНЕЕРСОН Г. Quo vadis, музыка? «Сов. муз.», № 9, 1960.
- ШНЕЕРСОН Г. Две недели в Париже. «Сов. муз.», № 7, 1961.

- ЭНТЕЛИС Л. «Варшавская осень». «Сов. муз.», № 12, 1960.
- ЯРОЩИНЬСКИЙ С. Поговорим о музыке. «Сов. муз.», № 3, 1955.
- SCHOENBERG, ARNOLD. Harmonielehre. Wien, 1942.
- SCHOENBERG, ARNOLD. Style and Idea. New York, 1951.
- SCHOENBERG, ARNOLD. Structural functions of Harmony. London, 1954.
- STRAVINSKY, IGOR. Chronique de ma vie. Paris, 1935.
- STRAVINSKY, IGOR. La poetique musicale. Paris, 1946.
- STRAVINSKY, IGOR and CRAFT, ROBERT. Memories and Commentaries. New York, 1960.
- STRAVINSKY, IGOR and CRAFT, ROBERT. Expositions and Developments. New York, 1962.
- HINDEMITH, PAUL. Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1940.
- HINDEMITH, PAUL. A Composer's world. Cambridge (USA), 1953.
- COPLAND, AARON. Our New Music. New York, 1941.
- COPLAND, AARON. Music and Imagination. Cambridge (USA), 1952.
- HONEGGER, ARTHUR. Je suis compositeur. Paris, 1951.
- MILHAUD, DARIUS. Notes sans musique. Paris, 1951.
- VAUGHAN WILLIAMS, RALPH. National music. London, 1934.
- VAUGHAN WILLIAMS, RALPH. The Making of Music. London, 1955.
- SESSIONS, ROGER. The Musical Experience. Princeton, 1950.
- KOECHLIN, CHARLES. La musique et la peuple. Paris, 1938.
- KRENEK, ERNST. Über neue Musik. Wien, 1937.
- KRENEK, ERNST. Selbstdarstellung. Zürich, 1948.
- MESSIAEN, OLIVIER. Technique de mon langage musical. Paris, 1944.
- BARTOK, BELA. Hungarian Folkmusic. London, 1931.
- BUSONI, FERRUCCIO. Entwurf einer neuen Aestetik der Tonkunst. Leipzig, 1951.
- LAMBERT, CONSTANT. Music — Ho! London, 1934.
- NEJEDLY, ZDENEK. Za kulturu lidovou a národní. Praha, 1953.
- NEJEDLY, VIT. Kritiky a stati o Hudbe (1934—1944). Praha, 1950.
- STANISLAV, JOSEF. Stati a kritiky. Praha, 1957.
- MEYER, ERNST. Musik in Zeitgeschehen. Berlin, 1952.
- MEYER, ERNST. Aufsätze über Musik. Berlin, 1957.
- SYCHRA, ANTONIN. O hudbu Zitrka, Praha, 1952.
- FINKELSTEIN, SIDNEY. How Music Expresses Ideas. New York, 1952.
- SIEGMEISTER, ELIE. Music and Society. New York, 1938.
- ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE (FASQUELLE). Trois tomes. Paris, 1958, 1959, 1961.
- PRIEBERG FRED K. Lexikon der neuen Musik. München, 1958.
- HARTOG, HOWARD ed. European music in the twentieth century. London, 1957.
- HODEIR, ANDRE. Since Debussy. New York, 1961.
- MACHLIS, JOSEPH. Introduction to contemporary music. New York, 1961.
- JAROCINSKI, STEFAN. Orfeusz na rozdrozu. Warszawa, 1958.
- BUTTING, MAX. Musik Geschichte die ich miterlebte. Berlin, 1950.
- WÖRNER, KARL. Musik der Gegenwart. Mainz, 1949.
- WÖRNER, KARL. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1954.
- COLLAER, PAUL. La Musique moderne. Bruxelles, 1955.



- STUCKENSCHMIDT, H. H. *Neue Musik zwischen den beiden Kriegen*. Berlin, 1951.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *Arnold Schoenberg*. Zürich und Freiburg, 1951.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *Schöpfer der Neuen Musik*. Porträts und Studien. Frankfurt a. M., 1958.
- HAUER, JOSEF MATTHIAS. *Vom Wesen des Musikalischen*. Ein Lehrbuch der atonalen Musik. Berlin, 1920.
- COCTEAU, JEAN. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris, 1918.
- EIMERT, HERBERT. *Atonale Musiklehre*. Leipzig, 1924.
- BECKER, PAUL. *Neue Musik*. Stuttgart und Berlin, 1923.
- SLONIMSKY, NICOLAS. *Music of Latin America*. New York, 1945.
- SLONIMSKY, NICOLAS. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. New York, 1947.
- SLONIMSKY, NICOLAS. *Music since 1900*. New York, 1949.
- SLONIMSKY, NICOLAS. *Lexicon of Musical Invective*. New York, 1953.
- GRAF, MAX. *Modern Music*. New York, 1946.
- GRAF, MAX. *Geschichte und Geist der modernen Music*. Stuttgart, 1953.
- STEIN, ERWIN. *Orpheus in New Guises*. London, 1953.
- EWEN, DAVID. *The Book of Modern Composers*. New York, 1950.
- SALAZAR, ADOLFO. *Music in our Time*. New York, 1946.
- REIS, CLAIR. *Composers in America*. New York, 1947.
- HOWARD, JOHN TASKER. *Our Contemporary Composers*. New York, 1941.
- HOWARD, JOHN TASKER. *This Modern Music*. New York, 1946.
- CHASE, GILBERT. *America's Music*. New York, 1955.
- ROSTAND, CLAUDE. *La musique française contemporaine*. Paris, 1952.
- LANDORMY, PAUL. *La musique française apres Debussy*. Paris, 1943.
- DUMESNIL, RENE. *La musique en France enter les deux guerres—1919 à 1939*. Genève, 1946.
- MARIE, JEAN ETIEN. *Musique vivante*. Introduction au langage musical contemporain. Paris, 1954.
- TILMAN, JOHANN PAUL. *Neue Musik*. Dresden, 1950.
- MERSMANN, HANS. *Neue Musik in der Strömungen unserer Zeit*. Bayreuth, 1949.
- ERPF, HERMANN. *Vom Wesen der neuen Musik*. Stuttgart, 1949.
- ERPF, HERMANN. *Gegenwartkunde der Musik*. Mainz, 1954.
- HILL, RALPH. *Challenges*. London, 1943.
- THOMPSON, OSCAR. *Great Modern Composers*. New York, 1941.
- LEIBOWITZ, RENE. *Introduction à la musique de douze tons*. Paris, 1949.
- RUFER, JOSEF. *Die Komposition mit zwölf Tönen*. Berlin, 1952.
- JELINEK, HANS. *Anleitung zur Zwölfertonkomposition*. Wien, 1958.
- VLAD, ROMAN. *Storia della dodecafonia*. Milano, 1958.
- VLAD, ROMAN. *Modernita e Traditione nella musica contemporanea*. Milano, 1955.
- ROGNONI, L. *Espressionismo e dodecafonia*. Roma, 1954.
- GOLEA, ANTOIN E. *Estetique de la musique contemporaine*. Paris, 1954.
- MOOSER, ALOYS. *Aspects de la musique contemporaine*. Genève, 1957.

- NEUMANN, FRIEDRICH. Tonalität und Atonalität. Landsberg, 1955.
- LIES, ANDREAS. Die Musik im Weltbild der Gegenwart. Linden, 1949.
- DEMUTH, NORMAN. Musical Trends in the XX Century. London, 1952.
- ABRAHAM, GERALD. This Modern Stuff: an Introduction to Contemporary Music. London, 1947.
- MILLA, MASSIMO. Cento anni di musica moderna. Milano, 1945.
- SCHUH, WILLI. Zeitgenössische Musik, Zürich, 1951.
- PLEASANTS, HENRY. The Agony of Modern Music. New York, 1955.
- RETI, RUDOLF. Tonality, Atonality, Pantonality. London, 1958.
- SCHÄFFER, BOGUSLAW. Nowa Muzyka, Kraków, 1958.
- LA X, KARL. Musik und Musiker der Gegenwart. Essen, 1949.
- SEARL, HUMPHREY. Twentieth Century Contrapoint. London, 1954.
- SCHAEFFER, PIERRE. A la recherche d'une musique concrète. Paris, 1952.
- MEYER-EPPLER, W. Elektrische Klangzeugung. Bonn, 1949.
- SCHILLINGER, JOSEF. The Schillinger System of Musical Composition, New York, 1946.
- KLANGSTRUKTUR DER MUSIK. Neue Erkenntnisse Musik-Elektronischer Forschung. Berlin, 1955.
- VERS UNE MUSIQUE EXPERIMENTALE. La Revue Musicale Paris, 1957.
- MUSIC AND CRITICISM. A symposium edited by R. French. Cambridge (USA), 1938.
- DARMSTÄDTER BEITRÄGE ZUR NEUE MUSIK. Mainz, 1959, 1960.
- DIE REIHE. NN 1, 2, 3, 4. Wien, 1955—1958.
- RUFER, JOSEF. Musiker über Musik. Darmstadt, 1956.
- GAVOTY, BERNARD. LESUR, DANIEL. Pour ou contre la Musique Moderne? Paris, 1957.
- BRITISH MUSIC OF OUR TIME. Edited by A. Bacharach. London, 1946.
- MELICHAR, ALOIS. Die unteilbare Musik. Wien, London, 1954.
- MELICHAR, ALOIS. Überwindung des Modernismus. Wien, Frankfurt a. M., 1954.
- MELICHAR, ALOIS. Musik in der Zwangsjacke. Wien, 1958.
- JOURDAN-MORHANGE, HELENE. Ravel et nous. Genève, 1945.
- JOURDAN-MORHANGE, HELENE. Mes amis musiciens. Paris, 1956.
- ROLAND MANUEL, A. Maurice Ravel. Paris, 1938.
- ROLAND MANUEL, A. Manuel de Falla. Paris, 1930.
- HARASZTI, E. Bela Bartok, his Life and Work. Paris, 1938.
- BARTOK, SA VIE ET SON OEUVRE. Symposium. Budapest, 1956.
- STRAVINSKY, THEODOR. Le message d'Igor Stravinsky. Lausanne, 1948.
- TANSMAN A. Igor Stravinsky, Mensch und Künstler. Mainz, 1954.
- KIRCHMEYER, HELMUT. Igor Stravinsky. Regensburg, 1958.
- MYERS, ROLLO. Eric Satie. Paris, 1916.
- STROBEL, H. Paul Hindemith. Mainz, 1928.
- DELANNOY, MARCEL. Honegger. Paris, 1953.
- HELL, HENRY. Poulenc. Musicien français. Paris, 1958.
- GOLÉA, ANTOIN E. Rencontres avec Pierre Boulez. Paris, 1958.
- ROSTAND, CLAUDE. Olivier Messiaen. Paris, 1957.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	<b>3</b>
<i>Предисловие ко второму изданию</i> . . . . .	<b>5</b>
<i>От автора</i> . . . . .	<b>6</b>
<i>Глава 1. Пути и перепутья</i> . . . . .	<b>17</b>
<i>Глава 2. Искусство гуманизма</i> . . . . .	<b>45</b>
<i>Глава 3. Пауль Хиндемит</i> . . . . .	<b>168</b>
<i>Глава 4. Игорь Стравинский</i> . . . . .	<b>211</b>
<i>Глава 5. Арнольд Шенберг и его школа</i> . . . . .	<b>247</b>
<i>Глава 6. Карманные реформаторы</i> . . . . .	<b>298</b>
<i>Глава 7. История и эстетика «новой музыки»</i> . . . . .	<b>347</b>
<i>Глава 8. Музыка и современность</i> . . . . .	<b>391</b>
<i>Библиография</i> . . . . .	<b>430</b>

**ГРИГОРИЯ МИХАЙЛОВИЧ ШНЕЕРСОН**  
**О МУЗЫКЕ ЖИВОЙ И МЕРТВОЙ**

**Редактор Е. Мнацаканова**

**Художник Л. Раппопорт**

**Техн. редактор А. Ярмак**

**Корректор К. Швецова**

---

Подп. к печ. 22/Х-1963 г. А-10828 Форм. бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>  
Печ. л. («физич.») 13,625 Печ. л. (усл.) 22,35 Уч.-изд. л. 21,95  
Тираж 5780 экз. Изд. № 3368 Заказ типографии 1545 Цена 1 р. 25 к.  
Издательство «Музыка», Москва, В-35, Софийская наб., 30.

---

Московская типография № 18 «Главполиграфпрома»  
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати  
Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый пр., 17