

А.ОНЕГГЕР
О музыкальном искусстве

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО

Издательство „Музыка” • Ленинградское отделение • 1979

Онеггер А.

0-584

О музыкальном искусстве: Пер. с фр./Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. — Л.: Музыка, 1979.-264 с.

В издании представлено музыкально-критическое наследие известного французского композитора Артюра Онеггера (1892—1955): сборник статей «Заклинание окаменелостей» (впервые в СССР), книга «Я — композитор» (в СССР — 2-е изд.) и отдельные статьи (также 2-е изд.). В книге рассматриваются различные вопросы истории, эстетики и практики музыкального искусства.

© Издательство «Музыка», 1979 г., перевод, комментарии.

<u>ЗАКЛИНАНИЕ ОКАМЕНЕЛОСТЕЙ</u>	3
<u>МАЛЕНЬКИЙ ПРЕЛЮД</u>	3
<u>ПЕРСПЕКТИВЫ</u>	4
<u>РЕПРИЗА</u>	5
<u>МАЛЕНЬКАЯ СЮИТА ДЛЯ ПИАНИСТОВ</u>	6
<u>ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО МАРГАРИТЫ ЛОНГ</u>	7
<u>ОТВЕТ ГОСПОЖЕ МАРГАРИТЕ ЛОНГ</u>	8
<u>МОЦАРТ</u>	9
<u>БЕТХОВЕН</u>	10
<u>БЕТХОВЕНОМАНИЯ</u>	12
<u>БЕРЛИОЗ, ЭТОТ НЕПРИЗНАННЫЙ</u>	13
<u>«ПАЛЕСТРИНА»</u> ²²	14
<u>«ПЕНЕЛОПА»</u>	16
<u>КЛОД ДЕБЮССИ</u>	16
<u>МОРИС РАВЕЛЬ</u>	19
<u>ОЛИВЬЕ МЕССИАН</u>	20
<u>«ЖИНЕВРА»</u> ⁴⁵	21
<u>«ПРИМЕРНЫЕ ЖИВОТНЫЕ»</u> ⁴⁸	23
<u>ВОСПОМИНАНИЯ И СОЖАЛЕНИЯ</u>	23
<u>ИСТОРИЯ ОКАМЕНЕЛОСТЕЙ</u>	25
<u>«ПРИРОДА В МУЗЫКЕ»</u>	26
<u>В ЗАЩИТУ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ</u>	28
<u>САКСОФОН В КОНСЕРВАТОРИИ</u>	29
<u>КИНОМУЗЫКА</u>	30
<u>МУЗЫКАНТЫ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ДЕЯТЕЛЕЙ</u> <u>КИНЕМАТОГРАФИИ</u>	31

<u>ПЕСНИ ДЛЯ ЮНОШЕСТВА</u>	32
<u>«ЗНАМЕНИТАЯ „ГРУСТЬ“ ШОПЕНА»</u>	33
<u>«ОБЩЕСТВЕННОЕ ДОСТОЯНИЕ», ИЛИ ИЗЪЯТИЕ ЧАСТНОЙ СОБСТВЕННОСТИ</u>	34
<u>НЕОСВЕДОМЛЕННЫЙ ГОСПОДИН ПАРЭ</u>	35
<u>ПРИВИЛЕГИИ ДЛЯ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ</u>	36
<u>НЕ ОГРАНИЧИТЬ ЛИ РОСТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ?</u>	38
<u>МОЛОДЫМ МУЗЫКАНТАМ</u>	39
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ (фрагмент)</u>	40
<u>Я КОМПОЗИТОР</u>	41
<u>Хильде Жели-Дидо</u>	41
<u>I. ПИСЬМО БЕРНАРУ ГАВОТИ: ПЕССИМИЗМ БЕЗ ПАРАДОКСОВ</u> ..	41
<u>II. ЖАЛОБЫ</u>	42
<u>III. Жить...</u>	49
<u>IV. ДРАМЫ И ТАЙНЫ ИЗДАНИЯ</u>	52
<u>V. ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА *</u>	54
<u>VI. ИНТЕРМЕДИЯ: МУЗЫКА И СВЕТСКИЕ ДАМЫ</u>	57
<u>VII. ДУХ И МАТЕРИЯ</u>	59
<u>VIII. КАК Я РАБОТАЮ</u>	63
<u>IX. КАК Я ОЦЕНИВАЮ СЕБЯ</u>	72
<u>X. Я СОТРУДНИЧАЛ!</u>	79
<u>XI. НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ</u>	83
<u>СТАТЬИ</u>	90
<u>МУЗЫКА И ОСВОБОЖДЕНИЕ</u>	90
<u>К «МУЗЫКАЛЬНОЙ МОЛОДЕЖИ»</u> ¹²⁴	91
<u>ВЕЛИЧИЕ МОЦАРТА</u>	92
<u>РАВЕЛЬ И ДЕБЮССИЗМ</u>	92
<u>СТРАВИНСКИЙ - МУЗЫКАНТ-ПРОФЕССИОНАЛ</u>	93
<u>I.</u>	93
<u>II.</u>	94
<u>III.</u>	94
<u>ЦАРЬ ИГОРЬ</u>	94
<u>МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК</u>	95
<u>ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОТМАРЕ ШЁКЕ</u>	97
<u>КОММЕНТАРИИ</u>	98
<u>Заклиание окамелостей</u>	98
<u>МАЛЕНЬКИЙ ПРЕЛЮД</u>	98
<u>ПЕРСПЕКТИВЫ</u>	99
<u>РЕПРИЗА</u>	99
<u>ОТВЕТ ГОСПОЖЕ МАРГАРИТЕ ЛОНГ</u>	99
<u>МОЦАРТ</u>	99
<u>БЕТХОВЕН</u>	99
<u>БЕТХОВЕНОМАНИЯ</u>	99
<u>БЕРЛИОЗ, ЭТОТ НЕПРИЗНАННЫЙ</u>	99
<u>«ПАЛЕСТРИНА»</u>	100

<u>«ПЕНЕЛОПА»</u>	100
<u>КЛОД ДЕБЮССИ</u>	100
<u>МОРИС РАВЕЛЬ</u>	100
<u>ОЛИВЬЕ МЕССИАН</u>	100
<u>«ЖИНЕВРА»</u>	101
<u>«ПРИМЕРНЫЕ ЖИВОТНЫЕ»</u>	101
<u>ВОСПОМИНАНИЯ И СОЖАЛЕНИЯ</u>	101
<u>ИСТОРИЯ ОКАМЕНЕЛОСТЕЙ</u>	101
<u>«ПРИРОДА В МУЗЫКЕ»</u>	101
<u>В ЗАЩИТУ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ</u>	102
<u>САКСОФОН В КОНСЕРВАТОРИИ</u>	102
<u>НЕОСВЕДОМЛЕННЫЙ ГОСПОДИН ПАРЭ. Статья написана</u> <u>Онеггером весной 1946 г.</u>	102
<u>ПРИВИЛЕГИИ ДЛЯ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ. Статья написана в</u> <u>1946 г.</u>	102
<u>НЕ ОГРАНИЧИТЬ ЛИ РОСТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ?</u>	102
<u>Я композитор</u>	102
<u>I. ПИСЬМО БЕРНАРУ ГАВОТИ: ПЕССИМИЗМ БЕЗ ПАРАДОКСОВ</u>	102
<u>II. ЖАЛОБЫ</u>	103
<u>III. ЖИТЬ...</u>	103
<u>IV. ДРАМЫ И ТАЙНЫ ИЗДАНИЯ</u>	103
<u>V. ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА</u>	104
<u>VI. ИНТЕРМЕДИЯ: МУЗЫКА И СВЕТСКИЕ ДАМЫ</u>	104
<u>VII. ДУХ И МАТЕРИЯ</u>	104
<u>VIII. КАК Я РАБОТАЮ</u>	104
<u>IX. КАК Я ОЦЕНИВАЮ СЕБЯ</u>	104
<u>X. Я СОТРУДНИЧАЛ!</u>	105
<u>XI. НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ</u>	105
<u>Статьи</u>	105
<u>МУЗЫКА И ОСВОБОЖДЕНИЕ. Впервые — газ. «Лабиринт», Женева,</u> <u>15 февр. 1945 г.</u>	105
<u>К «МУЗЫКАЛЬНОЙ МОЛОДЕЖИ». Впервые — в сб. «Nachklang».</u> <u>Рукопись датирована 10 февр. 1951 г.</u>	105
<u>ВЕЛИЧИЕ МОЦАРТА. Впервые — газ. «Neue Zürcher Zeitung», 13 февр.</u> <u>1955 г. Это последняя статья Онеггера.</u>	106
<u>РАВЕЛЬ И ДЕБЮССИЗМ. Впервые — журн. «Revue musicale», Париж,</u> <u>дек. 1938 г. — в номере, посвященном Равелю.</u>	106
<u>СТРАВИНСКИЙ - МУЗЫКАНТ-ПРОФЕССИОНАЛ. Впервые - в журн.</u> <u>«Bévue musicale», май—июнь 1939 г. — в номере, посвященном</u> <u>Стравинскому.</u>	106
<u>ЦАРЬ ИГОРЬ. Впервые — журн. «Musik der Zeit», Бонн, 1952 — в</u> <u>номере, посвященном Стравинскому. Статья написана для серии о</u> <u>современной музыке.</u>	106
<u>МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК. Впервые — в виде предисловия к книге Р.</u> <u>А. Моояева «Взгляды на современную музыку, 1921— 1946» (Лозанна,</u>	

1946). Статья возникла как отклик композитора на обращение Роберта Алоиза Моозера, собиравшего материалы для своей книги. Этим вызван непосредственный тон статьи, ее характер частного письма.	106
<u>ВОСПОМИНАНИЯ ОБ О. ШЁКЕ. Впервые — газ. «Schweizerische Musikzeitung», Цюрих, сент. 1946 г.</u>	106
<u>Список СОЧИНЕНИЙ ОНЕГГЕРА</u>	106
<u>МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ</u>	107
<u>ОПЕРЕТТЫ</u>	108
<u>МУЗЫКА К СПЕКТАКЛЯМ</u>	108
<u>МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ</u>	108
<u>ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА</u>	109
<u>КОНЦЕРТЫ</u>	109
<u>ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ОРКЕСТРА</u>	110
<u>КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ</u>	110
<u>ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО</u>	110
<u>ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО</u>	110
<u>ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОТДЕЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ</u>	111
<u>АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ К СПИСКУ СОЧИНЕНИЙ ОНЕГГЕРА</u>	111
<u>ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ</u>	112
<u>СОДЕРЖАНИЕ</u>	128

ЗАКЛИНАНИЕ ОКАМЕНЕЛОСТЕЙ

*Майе Захер,
которой только и остается заклинать*

МАЛЕНЬКИЙ ПРЕЛЮД

А ведь я так твердо давал себе слово оставаться музыкантом, никогда не пишущим о музыке. На это у меня есть две причины: ненавижу и писать, и выставлять свои воззрения напоказ. Есть еще и третья причина: полезность музыкальной критики мне не вполне понятна. В нынешнее время, больше чем когда-либо, встречаются такие вещи, которые вызывают к критике в гораздо большей мере, нежели искусство комбинирования звуков! Лавры Фетиса, Скюдод, Ганслика, Артюра Пужена кажутся мне незавидными. Их имена дошли до наших дней в силу всяких глупостей, которые они так важно изрекали. Жить тогда, когда жили Бетховен, Берлиоз, Вагнер, Дебюсси, и заниматься пачкотней бумаги лишь для того, чтобы доказывать, что эти авторы не знают музыки, что они не способны сочинить мелодию, что публика глубоко заблуждается, прислушиваясь благосклонно к ним, — все это представляется мне крайне скверной обязанностью, и я очень желал бы докопаться, чем именно это может служить искусству. К тому же. говорить о музыке всегда опасно.

Наши крупнейшие писатели на подобном деле обломали — если так можно

выразиться — свои перья. Вспомните Стендаля!¹

В настоящем издании цифры указывают на соответствующий комментарий в конце книги, а подстрочные примечания помечены знаком *. Те из них, которые не оговорены специально, являются примечаниями переводчика. Сведения об упоминаемых Онеггером лицах приведены в аннотированном Именном указателе. — *Ред.*

5

Мне возразят, что критика далеко не всегда дискредитирует произведение, что часто она привлекает внимание к сочинениям, которые без нее остались бы в тени. Допускаю; но добавлю, что это та единственная роль, которую я отвожу ей. Однако же и тут ее воздействие мне представляется сомнительным.

Публика любит хорошие или слабые произведения по причинам, большей частью непонятым, почему и никакой литературный труд не поколеблет ее мнения. Я говорю, само собой разумеется, о публике, способной любить музыку и откликаться на страницы Моцарта или Дебюсси. На долю критики, тем самым, остается лишь один полезный вид работы, каковой и следует осуществлять. Его называют пропагандой. Это — пропаганда современной музыки.

Вот тут я и хотел бы сделать все, что от меня зависит, чтобы побороть предубеждение, будто музыкальные произведения должны иметь за плечами лет сто, чтобы стать доступными, приятными для слушания, не говоря уже о большем — о «понятности» (пустое слово с точки зрения музыки).

Почему среди всех искусств музыка — единственная — осуждена быть жертвой столь ретроспективных вкусов? А ведь читают более легко, охотно Колетт, Мориака, Сименона, а также Валери или Клоделя, нежели Рабле, Монтеня, Руссо и даже Бальзака. В театре публику сильнее привлекают не Расин, Корнель или Мариво, а Саша Гитри, Жироду, Ануй, Кокто. То же самое могло бы быть и в музыкальном театре и в концертах. Не более ли близки и созвучны слушателям 1948 года Дебюсси, Равель, Штраус, Стравинский и Пуленк, чем великие классики? Музыка «модернистов» должна была бы составлять основу нашего репертуара. Тогда бы и с произведениями великих мастеров, для интерпретации которых требуется адаптация и более обширная культура, обходились гораздо более почтительно. Исполнения более редкие, но всегда высоко совершенные укрепляли бы престиж творений прошлого и не омрачали бы их блеска слишком частым и небрежным использованием. Разве это не было бы проявлением более глубокой любви к ним, чем поочередное отбарабанивание их по воскресеньям, иной раз даже и без должных репетиций?

6

Чтобы попытаться защитить эту точку зрения, представляющуюся мне недостаточно распространенной, я и обмакну свое столь нерешительное и неловкое перо в чернила своих твердых убеждений.

ПЕРСПЕКТИВЫ

Когда я, размахивая скипетром критика, должен был приняться за рассмотрение очередного ежегодного возобновления так называемых музыкальных торжеств, я не без грусти почувствовал, как набор хвалебных прилагательных усыхает на кончике моего вечного пера.

О чем смогу я написать по поводу манеры исполнения мадам Икс Концерта ми-бемоль мажор Бетховена, сыгранного ею у Падлу, если она выступала только что у Ламурё с Концертом Листа, также ми-бемольным, и если у Колонна этот же Концерт повторял господин Игрек, в то время как мадемуазель Зет демонстрировала нам себя с великой помпой в упомянутом Концерте ми-бемоль мажор Бетховена? Бросаю взгляд, каким взирает на спасательный круг утопающий, на Пьера Леруа — моего друга. Не он ли говорил мне с меланхолической интонацией и улыбкой Мориса Шевалье: «Что касается меня, то я уже лет двадцать пускаю в ход „ловкие пальцы" и „захватывающую музыкальность" — и ничего, привык...»

Будучи новичком в подобном ремесле, я не достиг еще высот столь безмятежной философии, и к тому же я уже сейчас считаю очень скучным постоянно слушать повторения одних и тех же пьес. Извлекать из всего этого реляции — дело, на мой взгляд, настолько бесполезное, что чернила засыхают на кончике моего пера. А кому, позвольте вас спросить, захочется это читать? Способно ли кого-либо в мире интересовать известие о том, как мадам Икс в сотый раз за сезон сыграла такой-то этюд или такой-то вальс Шопена? У кого теперь хватает мужества быть членом жюри непрерывных фортепианных конкурсов из произведений этого бедняги-композитора, которому молотобойцы по клавишам не дают ни единой передышки?

7

Молодой пианист или пианистка получают среди тридцати других премию Консерватории. Их родители или друзья, спустя некоторое время, снимают зал и организуют вечер с тем, чтобы молодой артист мог «проявить себя». В течение сорока лет его программа не изменится. Никогда ни одному из этих молодых, что «подают надежды», не приходит на ум мысль показать публике какое-нибудь новое произведение: «Для того, чтобы в зале не осталось ни души!» — закричат мне возмущенно, поскольку само собой разумеется, что без обязательных шопеновских мазурок или полонезов все со страхом отшатнутся от пианиста.

Между тем это совсем не так. Аудитория молодого, «подающего надежды» музыканта состоит из его безропотных друзей, для которых нет другого выхода, как просидеть весь вечер в зале и пофланировать в фойе, где они отточат свои комплименты дебютанту. Что именно он исполняет, им совершенно безразлично, за исключением немногих лиц, обладающих известным музыкальным вкусом, которые предпочли бы, может быть, воспользоваться случаем, чтобы услышать что-то новое. Это было бы чем-то хоть немного любопытным, раз они уже все равно присутствуют здесь по обязанности...

А для дебютанта, я считаю, это оказалось бы гораздо выгоднее, нежели напрашиваться на сравнения с крупнейшими из звезд, которые годами исполняют те же знаменитые произведения, за какие, в свою очередь, берется дебютант, желая проявить в них свою на самом деле еще полудетскую индивидуальность.

Насколько было бы скромнее поискать не столь заигранные вещи — но куда там! Дух подражания кажется единственной силой, что наряду с претенциозным самомнением направляет выбор молодого и побуждает его думать: такому-то сопутствовал успех, когда он исполнял Шопена; а значит я (играющий лучше его) достигну еще большего успеха, если возьму те же произведения Шопена. К тому же он вам скажет доверительно и не без некоторой снисходительности, что интерпретирует Шопена не так, как это принято обычно, и весьма надеется вас поразить. И действительно, каждый пробует найти в этих вдоль и поперек изжеванных вещах нечто, что позволит ему любой ценой выделиться. Сыграет быстро то, что исполняли медленно, и вместо пиано будет играть

8

форте. И вот, пожалуйста, пред вами так называемая индивидуальная интерпретация. А то, что от нее страдает музыка — неважно! Но еще более плачевно, что этот грустный юноша или эта бойкая девица вообразят себя «артистами», тогда как они всего-навсего буржуазные приспособленцы и особенно громко блеющие бараны Панурга².

P. S. Все это относится не к одним только пианистам, с чем, наверное, все согласятся.

РЕПРИЗА

«Я долго тщетно искал, когда же другой критик рассердится подобно мне па злоупотребления, совершающиеся во имя святой музыки», — пишет г. Пьер Дюпре, намекая на мою статью, в которой я оплакивал нелепое однообразие программ пианистов.

Увы! Любые критики могут сердиться сколько им угодно, по временам или постоянно (некоторые — годами), но их жалобы не действуют: рутина, умственная лень не поддаются никаким уколам. Свою позицию я определил и придерживаюсь ее твердо. Мы проверили ее заново в отношении современной французской музыки, с которой обращаются, как с бедной родственницей. Это вызвало сильное увеличение потока присылаемых мне писем.

Иные из наивных душ вообразили, будто мои высказывания означают, что я отношусь презрительно к Бетховену, Вагнеру, Баху, и советуют мне скромно замолчать, тогда как сами они предаются игре, сравнивая этих величайших гениев со мной. Они, однако, не подозревают, что сравнения, даже прямо неблагоприятные для меня, представляются мне, с моей точки зрения, все-таки необычайно лестными.

Однако многие другие письма вселили в меня некоторую долю оптимизма.

Почти все они от молодежи, от студентов. В этих письмах меня просят указать, какие бы произведения стоило послушать. Многие корреспонденты благодарят меня за то, что я привлек их внимание к симфонии Русселя, которую они «открыли» с радостью³.

9

Но в музыкальном «осином гнезде» — тишина; ничто не движется. Глубоко обеспокоенные, музыканты боятся потревожить предводителей оркестров. Как знать, может быть в один прекрасный день кто-либо из них бросит благосклонный взгляд на кого-либо из музыкантов и даст тому возможность показать его трехминутное произведение или пригласит бесплатно солировать?

Сейчас от меня требуют исправить следующую неточность. Я не назвал среди защитников французской музыки имя одного дирижера, истинных заслуг которого я никоим образом не отрицаю, но который уже двадцать лет подряд систематически бойкотирует целую большую область в новой музыке⁴. Дирижер, конечно, вправе не любить некоторые жанры, формы музыкального искусства, но в качестве руководителя оркестра он обязан быть эклектиком. Это — его первый долг. Что сказали бы вы о таком метрдотеле, который отказался бы подать вам нелюбимое им самим блюдо? Отдают себе все отчет, какой вред может причинить и новой музыке, и молодым ее создателям такое отношение к ней дирижера, к тому же занимающего пост президента симфонического общества? По-видимому, нет. Именами некоторых композиторов подписаны те дифирамбы в его честь, какие я прочел.

Когда один известный композитор пожаловался мне однажды на такое положение вещей, я отплатил ему сторицей, заявив: «Но вы ведь критик крупного журнала. Вот вы и выскажитесь там». На что он осторожно возразил: «Подумайте, меня и без того так редко исполняют!»

С глубокой сердечной болью приходится признать: у большинства наших композиторов направленность ума такова, что они скорее предпочтут, чтобы не исполняли их произведения, чем видеть это благо, выпавшим на долю их коллег. Я был знаком с одним из этих композиторов, который много лет работал музыкальным критиком и с какой-то поразительной ловкостью обходился без того, чтобы назвать хотя бы одно имя современного живого автора из страха, что его известность возрастет!

Это столь же мелко, сколь естественно, ибо так было всегда и, возможно, так и будет. Публика ведь очень любит слушать все одни и те же перепевы. А посему — посожалею лишний раз о таком положении вещей и... продолжим в том же духе.

10

МАЛЕНЬКАЯ СЮИТА ДЛЯ ПИАНИСТОВ

Итак, господин Пьер Дюпре (у которого перо, по-моему, не остывает, если так можно выразиться) считает, что я прав, и, подстрекая меня к бунту,

приводит целый, хотя несколько случайный список имен особо «провинившихся» пианистов. Признаюсь, я не совсем согласен с ним в отношении всех названных имен.

Вот, например, необычайно одаренный молодой пианист — Шарль Лильаман. Я слышал, как он исполнял у Падлу Концерт ля мажор Листа, и аплодировал ему от всей души, ибо нашел его игру блестящей, музыкальной, пылкой. Несколько позднее он играл у Ламурё Концерт ми-бемоль мажор Листа, а после этого он повторил его в Консерватории. Для полного выравнивания своего сезона г. Лильаману остается лишь сыграть еще раз Концерт ля мажор у Колонна. Превосходно.

Но что будет делать этот молодой талант в следующем сезоне? Исполнит в Консерватории и у Ламурё Концерт ля мажор, а у Падлу и у Колонна, напротив, ми-бемольный.

В данный момент Лильаман уже выпустил анонс о своем вечере Шопена (в эту зиму такой клавирабенд окажется двадцатым). Тут он сыграет двадцать четыре этюда, двадцать четыре прелюдии, вальсы, полонезы, мазурки и т. д. Не появляется ли у вас такое впечатление, что мы уже выходим за пределы музыки, чтобы вступить на почву виртуозного проворства пальцев? Речь идет уже не о воссоздании музыки, а о том, чтобы показать себя за счет чудовищно испорченных произведений.

Что до меня, то я не знаю ничего более прискорбного, антихудожественного и более противоречащего интересам музыкального искусства, чем карьера непрерывно странствующих виртуозов, обращающихся в разных городах то к одним оркестрам, то к другим, но всегда все с теми же двумя-тремя концертами, которые они демонстрируют, как дрессировщики своих обученных собак, как акробаты, исполняющие свои сальто. Но, в отличие от акробата, виртуозу не грозит опасность. Акробат на трапедии повторяет каждый вечер все одни и те же пируэты, но при этом рискует своим позвоночником. А виртуоз с его обкатанным репертуаром продолжает спокойно

11

домогаться и ангажементов, и оваций слушателей. Он состарится, мирно убавливаемый своими тремя пьесами, которыми «владеет так искусно» и которые он будет исполнять все менее и менее совершенно, подобно механизму с износившейся пружиной, которая с каждым разом распрямляется все трудней и все больше ослабевает.

Отупев от жизни с постоянным повторением, он своим духовным блеском сравняется со старой шарманкой, стертые зубцы которой застревают на одних и тех же поворотах, или со старым попугаем, без конца выкрикивающим: «Ты хорошо позавтракал, Коко?»

Однако именно такого исполнителя большая часть публики рассматривает как «артиста»! Нет, артист — прежде всего тот, кого волнует жизнь его искусства, а эта жизнь — эволюция, которая идет от зарождения к обновлению и представляет собой полную противоположность тупому

переживанию одной и той же пищи.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО МАРГАРИТЫ ЛОНГ

Мой дорогой друг, я никогда не думала, что мне когда-либо придется завязать с Вами эпистолярную баталию. А если мы все же должны сражаться, то было бы естественнее, если бы Вы бились партитурами, я — хроматическими гаммами. Но, в конце концов, это Вы начали писать, и я горю желанием Вам ответить. Во всяком случае, баталия, коль таковая состоится, может иметь только дружеский характер.

На днях Вы опубликовали статью, посвященную сольным концертам и, в особенности, фортепианным. Она сильно меня взволновала, ибо молодой Шарль Лильаман, которого Вы впустили в нее, — мой ученик.

Вы считаете его одним из двух или трех наиболее многообещающих пианистов. Вы правы, и я прежде всего благодарна Вам за то, что Вы об этом написали. Но, дорогой мой Онеггер, не слишком ли сурово Вы судите о построении его программы? «Как! — восклицаете Вы. — Вновь Шопен, опять Шопен!» Может быть, я заблуждаюсь, но Шопена я играю много лет подряд и нисколько

12

не устала, и мне не кажется, что публика устала от него. Неужели вдруг стало зазорным исполнять произведения столь выдающегося мастера фортепиано?.. Того, о ком Клод Дебюсси отзывался, как о самом гениальном!...

Вы знаете и о моем влечении, и о моей приверженности к новой музыке, о которых свидетельствует моя деятельность. С большой и никогда не иссякавшей радостью интерпретировала я произведения Форе, Дебюсси и Равеля. Но я не ограничивалась ими. Кроме них я исполняла вещи еще многих других современных авторов. Кого только из них я не играла, и скольких молодых я обучила их играть! <...>

Но если речь идет о сольных выступлениях юного пианиста и, особенно, о его первом клавирабенде, то разрешите мне сказать Вам, что тут вопрос должен решаться по-иному.

О чем идет здесь речь? Нужно, чтобы пианист, помимо своей музыкальной индивидуальности, имел возможность показать еще и свои достоинства в сфере техники, ее основательность. Клавирабенд (сравнение, разумеется, банальное, но Вы, однако же, поймете его лучше, чем кто-либо) до известной степени подобен спортивному соревнованию. Публика ждет выступления артиста с вещами, уже знакомыми ей, и собирается судить о нем, исходя из некоторых мест, которые сильнее всего любит. Это составляет неотъемлемую часть суждения слушателей об артисте, ибо именно это и притягивает людей к музыке.

Конечно, было бы злоупотреблением, если бы молодой пианист играл лишь «неизбежного» Шопена и два «вечных» концерта Листа, но избегать к ним прикасаться было бы еще большей ошибкой.

Я согласна с Вами, что молодых пианистов надо ориентировать на исполнение новой музыки, но я знаю, что они не справятся с ней должным образом: они будут в состоянии ее защищать и познавать только после окончательного завершения курса обучения.

Кроме того, молодой артист, источником существования которого является его профессия, должен пускать в ход все свои козыри, чтобы собрать необходимый ему полный зал.

Нет ничего постыдного в таких соображениях материального порядка. Вы сами знаете отлично, что нынеш-

13

ние композиторы, даже наиболее крупные, пишут не одни лишь оратории, но сочиняют и музыку для кинофильмов.

Так не лишайте же мужества сих юных виртуозов и помогите им уверовать в себя, вместо того чтобы посвящать им накануне их концертов суровые статьи из двух «столбцов». К тому же у нас с Вами, дорогой мой Онеггер, я полагаю, те же, в сущности, заботы: служить музыке. <...>

Так как Шарлю Лильаману придется дать спустя несколько месяцев еще один концерт, то не будете ли Вы любезны предложить мне для него программу, которую Вам было бы желательно, чтобы он исполнил.

<...> А мои споры с Вами радостные, поскольку речь идет о музыке. И это в наше время!.. Пусть вообще существовали бы только такие!

Примите, мой дорогой Онеггер, заверения в моем самом дружеском расположении и восхищении.

Маргарита Лонг

ОТВЕТ ГОСПОЖЕ МАРГАРИТЕ ЛОНГ

Мадам, Вы удостоили меня немалой чести, написав письмо о моей маленькой статейке, которая касалась и клавирабендов вообще, и концерта Шарля Лильамана в частности. Признаюсь, что чувствую себя очень неловко при мысли о необходимости отвечать Вам и обсуждать вопросы фортепианного искусства со столь неоспоримым знатоком, как Вы. Мне придает, однако, храбрости сам дружеский тон Вашего письма и ощущение, что по существу вопроса наши с Вами мнения сходятся.

На самом деле, всем известна Ваша роль в пропаганде современной французской музыки. К тому же еще прошлой зимой Вы первая взяли за исполнение такого нового произведения мало знакомого нам композитора, как «Португальская рапсодия» Альфтера, и привлекли к нему внимание нашей публики. Разве этого недостаточно, чтобы завершить полемику?

Однако я желаю оправдаться в том, будто бы моя статья, появившаяся в прессе накануне выступления

14

Лильамана, таила в себе, как Вам почудилось, мрачный умысел дискредитировать его. На самом деле — ничего подобного! Ведь я не скрыл в ней моего искреннего восхищения этим виртуозом. А дата ее публикации

была чисто случайным совпадением. <...>

Что касается Шопена, то я всецело разделяю Ваше восхищение его гением, и как раз это чувство заставляет меня защищать его от слишком неумеренного увлечения им массой пианистов⁵. Я — если позволить себе образную аналогию — вижу его в облике невинной девушки, выставленной перед целой ордой варваров, жаждущих ей доказать любыми способами силу своих разгулявшихся страстей. Уверен, что и Вы содрогнулись бы, как я, вообразив столь удручающее положение, в котором оказался «предмет любви». Дерзну сказать, что все это скорее вопрос чувства меры, деликатности, ведь мания — полнейшая противоположность любви.

Действительно, на основании ряда писем, которые получаю в изобилии, я замечаю подлинное утомление у многих наших слушателей: «Несколько лет тому назад, — пишет мне г. Д., — я прослушал на протяжении одного сезона пятнадцать раз сонату Шопена и примерно столько же раз „Аппассионату“, „Аврору“ и „Симфонические этюды“. Повторения, в самом деле, утомительные».

А вот отрывок письма, присланного из Руана: «К нам прибыли в этом сезоне три пианиста, и программы клавирабендов, которые они давали, по-видимому, не доставили их составителям особого труда. То были: произведения Шопена в исполнении Жана Дуайена (концерт, повторенный спустя несколько дней); произведения Шопена в исполнении Марселя Чампи; произведения Шопена и Листа в исполнении Вальтера Руммеля».

А что, если и Шарль Лильаман поедет в свою очередь в Руан давать там свой шопеновский концерт, а после него там будут интерпретировать Шопена А. Боршар и, наконец, устроит там же фестиваль Шопена мадам Бернадетта Александр-Жорж. Не думаете ли Вы, что публика Руана не закричит «Спасите!» и не потребует для освежения хотя бы нескольких страниц музыки Форэ, Дебюсси и Равеля? Не следует ли опасаться, что пресыщенный одним и тем же слушатель станет избегать в конце концов посещения концертных залов?

15

Клавирабенд, как Вы справедливо отмечаете, представляет собой до известной степени род спортивного соревнования. Как раз об этом я и хотел высказаться, говоря об «исполнении, направленном вне всякой связи с музыкой на пальцевую беглость». Несомненно, наиболее пассивная часть публики охотно удовлетворится этим. Но эта публика неотделима от рутины, лени и невежества, поскольку может судить о достоинствах того или иного исполнителя, лишь слушая его в произведениях давным-давно известных ей. Поэтому ее мнения о репутации и будущем молодых артистов ничего не стоят, ибо она тащится в хвосте суждений о них слушателей любознательных и понимающих, а также и суждений музыкантов.

Вы спрашиваете у меня проект программы для ближайшего концерта Шарля Лильамана. Вот, например, один из ста возможных:

1. Сюита И. С. Баха (но не транскрипция Бах—Лист или Бах — Бузони),

которая позволит выявить и стиль «кантабиле» пианиста, и туше;

2. какая-либо из сонат Бетховена, за исключением «Аппассионаты», «Авторы» и «Лунной» (среди них 29-я; большая часть публики ее не знает);
3. некоторые пьесы Дебюсси (может быть, его этюды, ибо их играют очень редко), Форе, Равеля, Шмитта или многих других композиторов;
4. несколько страниц новейшей музыки, вроде пьес Пуленка, очень хорошо написанных для фортепиано и очень благодарных для показа техники.

Простите мне, Мадам, пространность моего ответа, который все же не исчерпывает полностью вопроса, и примите выражения почтительного восхищения от глубоко преданного Вам

А. О.

МОЦАРТ

После высказанных мной художественных убеждений заводить речь о Моцарте далеко не столь парадоксально, как это могло бы показаться, ибо Моцарт не принадлежит к особенно ценимым авторам и не является 16 по-настоящему известным публике больших концертов. Почему? Да потому, что Моцарт написал чрезмерно много превосходных сочинений, называемых симфониями, квартетами или сонатами. Слушатель захлебывается в них и теряет почву под ногами среди такого изобилия роскошеств.

«Фестивали», «Циклы» и «Недели» обычно оставляют для Бетховена и Вагнера, так как разобраться с ними проще. Произведения этих мастеров давно снабжены этикетками и многочисленными комментариями, которые их подтверждают. Их сочинения отмечены своего рода печатью с гарантией гениальности. Произведения Моцарта также гениальны, но не украшены столь сильно глоссами и толкованиями. Чем ближе узнаешь их, тем больше открывается их характерный облик и поразительное разнообразие.

Я размышлял об этом, когда слушал три его квартета, посвященные Гайдну. Но, как правило, играют лишь один. Серии вечеров устраивают только для бетховенских квартетов, тогда как Моцарт «не репертуарен».

Проверьте лишний раз однообразные программы симфонических концертов и вы увидите, сколь небольшое место отведено в них моцартовским симфониям. Иногда здесь появляются его симфонии ми-бемоль мажор, соль минор и «Юпитер» (наконец удобное для памяти название). Но этими тремя все и исчерпывается. Прочие из сорока пяти «не знаменитых» симфоний Моцарта решительно сданы в архив.

Мы все знаем, что среди девяти бетховенских симфоний есть и «более прекрасные» и «менее». «Прекрасные» все те, что имеют свое прозвище или свою историю: «Героическая», «Так судьба стучится в дверь», «Пасторальная», «Апофеоз танца»⁶ и «Девятая».

Слушатели предупреждены: знают, что им следует услышать, и, поскольку известна репутация произведений, понимают их и хотят послушать уже понятое еще раз.

Действительно досадно, что исследователи Моцарта не подумали об этом: не составили «путеводителей» по его гениальным пьесам. Но теперь уже

слишком поздно. Установлено, что Моцарт массу публики не привлекает. Моцарт — это феерическое имя, олицетворение самой Музыки. Поразительное дарование и в то же время столь

17

печальная судьба. Погоня за какими-то флоринами, чтобы просуществовать. Это неимущий бог, сгоревший от работы в тридцать шесть лет от роду.

Еще больше, чем у Бетховена или Берлиоза, его жизнь являлась жизнью трагического одиночки, ибо никто никогда в действительности не был столь же одинок, как Моцарт. Этот добряк маленького роста, без авторитета, некрасивый, не имел друзей, способных оценить его. Женщина, которую он полюбил, предпочла ему первого встречного. Та, на которой Моцарт женится, глупа, эгоистична. Дети также не приносят ему радости. Все окружающие засыпают его разными советами, поучают, пробирают. Он одинок, непонят, нищ, но не выказывает горечи. Своим сверхчеловеческим трудом он подобен великому Баху, но моцартовские вещи, ослепляющие совершенством, встречались большей частью не более, чем снисходительно и с относительным теплом. Наконец, измученный, он умирает за заказанной ему работой тридцати шести лет от роду. В то время как его жена лечилась от каких-то легких недугов на дорогостоящем курорте, тело Моцарта бросают в общую могилу.

Итак, он возвратился именно туда, где ему надлежало быть: к народу. Он слился с массой, с великим Множеством всех тех, что будут первыми на небе. Никакие описания самых роскошных похорон не могут, как мне кажется, потрясти нас так глубоко, как следующая фраза, которую я выписал из биографии Камиля Беллэга: «Спустя несколько дней явилась Констанция (жена Моцарта. — В. А.), и на ее расспросы могильщик ей ответил, что такого мертвеца он не запомнил. С тех пор никто не знает, где находится могила Моцарта, перед которой мы хотели бы преклонить колени»⁷.

БЕТХОВЕН

В суждениях о таком произведении, как Девятая симфония Бетховена, можно исходить из трех разных позиций. Из них и надо выбирать. Прежде всего, это позиция верующего, который преклоняется перед высокочтимым божеством и малейшее сомнение считает бого-

18

хульством, а всякую попытку к обсуждению — пустой бессмысленной затеей.

Вера ведь не обсуждается.

Затем, это позиция музыковеда, который снова разбирает все по частям в надежде почерпнуть еще неразработанную остальными мысль, которую он сможет долго развивать в заметках столь же проницательных, сколь тонких.

Наконец, это позиция простака, пренебрегающего всем сакраментальным ореолом, окружающим шедевр, с тем чтобы слушать его с чистым сердцем и составить о нем собственными силами свое собственное мнение.

Лично я охотнее всего присоединился бы к первой категории, ибо, хотя я уже давно избегаю посещать концерты, где так абсурдно злоупотребляют симфониями этого мастера, я остаюсь, однако, тем же ярым бетховенианцем, каким был в пору моей юности. Но тогда я не имел бы никакой причины браться за перо. Нужно ли пересказывать без должного искусства восхищение, которое испытывали и выражали по поводу этой симфонии самые высокие умы? Вместо того, чтобы цитировать высказывания хотя бы только двух столь знаменитых ее комментаторов, как Вагнер и Берлиоз, не лучше ли было бы отослать читателя к написанным ими страницам? Вот поэтому я выбираю третью позицию — позицию гурона⁸,

Начало этого произведения — захватывающее. Длительно звучит квинта с пунктирами, которая приводит к первой экспозиции темы (прелюбопытно ее гармоническое предвосхищение — такой прием Бетховен часто применял в своих последних сочинениях). При этом тоника появляется как бы случайно, так как ее ожидаешь двумя тактами позднее. Примечательно причудливое сжатие вступительной доминанты перед повтором вступления. Но не могу задерживаться больше на всех этих подробностях, которые грозят увлечь меня на путь музыковедческого педантизма.

Позволю себе просто указать, что после нескольких энергичных и мрачных по характеру волн развития наступает великолепнейшая кода. Здесь у медных и деревянных слышится своего рода траурный марш, который поднимается на фоне грозового рокота струнных вплоть до утверждения начального мотива. Красота всей I части совершенна!

19

Следующее за ней Скерцо целиком построено на одной теме. Так сделано, чтобы Скерцо резче противопоставить Трио, которое, против обыкновения, является двухдольным. Трио — пасторальный напев, сопровождаемый контрапунктом, который переходит от инструмента к инструменту и звучит то выше, то ниже. Меня удивляет, что ни один музыковед еще не указал, что в этом мотиве появляется первый зародыш певучей темы Финала⁹. Длительно развиваемая музыка Скерцо ни на мгновение не производит впечатления чего-то просто повторяемого. Противопоставление «di tre e quattro battute» * обновляет ее ритмический пульс. Скерцо звучит великолепно; всю свою свежесть сохраняет знаменитый эффект литавр.

Adagio molto, образующее III часть симфонии, начинается в си-бемоль мажоре прекрасной спокойной фразой, каждый каданс которой повторяется как эхо духовыми инструментами. Звук *фа* повышается на полтона и приводит к трехдольному Andante, где поют альты и вторые скрипки. Этот переход, довольно незаметный, породил ряд подражаний, но большей частью неудачных. За первой вариацией следует повтор Andante. Вторая вариация поручена, главным образом, деревянным и валторнам. При всем нашем уважении к гению приходится признать, что звучит эта вариация плохо. Если бы современный молодой композитор принес нечто подобное дирижеру, тот мог бы с полным правом отослать его в школу.

Наконец, последняя вариация (довольно поверхностная) состоит из орнаментов, которые плетут скрипки вокруг гармонической основы, и они очень мало отличаются от наиболее стереотипных итальянских «воркований». А между тем во многих других композициях, и особенно в Вариациях на тему Диабелли, Бетховен подтверждал свою изобретательность в пределах такой формы. Отсюда мы имеем право сделать вывод, что вариации данного Adagio не принадлежат к числу удавшихся Бетховену.

В целом эту медленную часть нельзя сравнить с великолепными Adagio в его больших квартетах или в по-

* «Ritmo di tre battute», «ritmo di quattro battute» — ремарки Бетховена, указывающие на ритмическую структуру эпизодов: в первом случае — группами по три, во втором — по четыре такта. — *Примеч. ред.*

20

следних сонатах. Достаточно сравнить ее с Adagio из op. 106, и станет ясно, что своей славой она обязана литературным комментариям, которые давно уже окружили всю Девятую особым ореолом.

Начало Финала с его резким диссонансом всегда поражает нас своей мощью. Речитативы басов прославлены неоднократными комментариями так же, как и прием повторения тем из предшествующих частей. Данному приему часто подражали композиторы, желая выразить свои душевные переживания.

Экспозиция темы «Оды к радости» осуществляется с великолепным размахом. Это, на мой взгляд, самый прекрасный эпизод Финала. Сознаюсь, я не испытываю никаких симпатий к последующему эпизоду Alla Marcia. Бетховен справедливо презирал все, отдающее военщиной, и показал это неплохо в этой банальной «турецкой музыке» с ее неотвязными «дзинь-дзинь — бум-бум».

Мотив Andante, который служит далее противосложением, излагается могучим унисоном, а следующая за ним fuga содержит в себе некое неистовство, достигающее драматизма в прерывистом скандировании хора. Чередования квартета солистов и хора приводят, наконец, к финальному вихрю. Осмелюсь ли сказать, но все-таки мне кажется, что обещание, заключавшееся в экспозиции, не выполнено: великий гимн, магистральная тема которого позволяла уповать на широкое развитие, свернулся. Быть может, я кощунствую, но да простят мне это, ибо я с полнейшей откровенностью высказываю мои чувства.

Полагаю, что импозантность оформления многих оркестровых партитур нередко вводит нас в заблуждение относительно истинного величия их концепций. Что касается меня, то сверхчеловеческую мощь фигуры этого титана я лучше воспринимаю в Квартете op. 131, нежели в этой Симфонии.

БЕТХОВЕНОМАНИЯ

Я уже снова констатировал, что открытие музыкального сезона совершилось, как обычно, под знаком Бетховена. И теперь я еще раз оплакиваю однообразие этих программ. Каждая концертная ассоциация

21

и даже Радио наградили нас своими Пятыми симфониями. Сегодня, став около тумбы Морриса¹⁰, я переписываю репертуар обещанных нам музыкальных празднеств. У Падлу под управлением П. Гийо — большой бетховенский цикл из пяти концертов. Во дворце Шайо¹¹ — бетховенский фестиваль с Девятой под управлением Г. Ра-бани; Парижский университетский оркестр — такой же фестиваль под управлением Пфриммера. Все скрипичные сонаты Бетховена в исполнении скрипача Шарм и пианиста Дуайена; все семнадцать квартетов Бетховена в интерпретации квартета Лёвенгута¹². Не уверен, что не встречу на другой афише серию всех бетховенских трио и тридцати двух фортепианных сонат. К этому добавлю, что почти во всех программах клавирабендов, не полностью посвященных Шопену или Листу, имя Бетховена фигурирует не менее двух раз.

Бедняга Бетховен! Есть от чего оглохнуть вторично. На самом деле, следовало бы обращаться с этими столь знаменитыми произведениями более почтительно: допускать лишь идеально-совершенные их исполнения; но надежда на них при теперешних репетиционных трудностях представляется весьма сомнительной. А публика, по-видимому, хочет слушать только упомянутый репертуар и заполняет залы, еще и по сей день не насытившись бесчисленными циклами одного автора, которые нам предписывали слушать немцы в течение четырех лет оккупации.

Мне трудно допустить, что оркестр Парижского университета не способен на лучшее служение делу музыкального искусства, чем тысячекратный и весьма далекий от совершенства показ «Героической» или Концерта для скрипки. Не понимаю также тех, кто собирается просмаковать как артистическое лакомство исполнение «Пасторальной», отстуканной с метрономической точностью третьеразрядным дирижером. Что за прискорбное отсутствие вкуса, чувства меры! Сойдет ли за гурмана и утонченного гастронома тот, кто объедается на протяжении всей жизни за каждой своей трапезой одним и тем же блюдом?

При рассмотрении упомянутых афиш меня охватывало чувство страха. Я испытал такую же неловкость, какую мы ощущаем, когда перед нами слабоумный твердит какие-то три слова или идиот все время повторяет

22

бессмысленный маниакальный жест. Я ощущал мучительное беспокойство, вызываемое зрелищем чудовищных уродств, когда над жалостью преобладает отвращение...

Я получил недавно объяснение по поводу столь неумеренного роста бетховенских циклов. Случайно встретил одного моего друга, молодого дирижера, и спросил его, что он предполагает исполнять. Слегка смущенно он сказал мне: «Собираюсь провести с оркестром Икс бетховенский цикл». Я горестно воскликнул: «Как, опять!» — «Что поделаешь, — ответил он, — это случай непредвиденный. Один господин заработал кучу денег на торговле

банками сардин и, боясь увеличения подоходного налога, предпочитает избавиться от части своих барышей. Ему объяснили, что самый радикальный способ потери денег — субсидирование концертов. „Хорошо — сказал он, — но пусть тогда, по крайней мере, это будет музыка классическая! Что из нее относится к самому лучшему?" — спросил он. — „Ну что ж, тут есть Моцарт, Бах, Бетховен, Вагнер и, наконец, все прочие великие немецкие классики". — „Но кто среди них фаворит номер один?" — „Ах, это, разумеется, Бетховен!" — „Тогда пусть это будет именно Бетховен, я оплачу все, что потребуется"». Все так и сделали, и публика смогла дополнительно насладиться еще одним бетховенским циклом.

Я много раз и совершенно тщетно высказывал свои суждения по данному вопросу. Но получил за это только оскорбления, ядовитые насмешки и репутацию яростного антибетховенианца. Нет ничего более ложного: с самой ранней юности я испытывал к произведениям Бетховена безудержную страсть и считал, подобно современным дирижерам, что не надо давать публике слушать что-либо другое. В ту пору я был ограниченным энтузиастом инструментализма. Но позднее я осознал, что в жизни самое прекрасное — разнообразие. Чем больше разных форм, разных аспектов красоты вы сможете воспринимать, тем более обогатит вас жизнь. Я научился также более критически подходить к произведениям великих мастеров, чему содействовали мои занятия и те излишества повторов в репертуаре, которые я так оплакиваю. Тем не менее моя способность восхищаться классиками остается прежней, не стареет. Поэтому я чувствую себя претенциозным и смешным, когда проявляю некоторую сдержанность, внимая с полной объективностью

23

произведениям, которые нам повседневно преподносят на концертах и по радио. Слишком повседневно! Шедеврами не надо пользоваться, как гимнастической зарядкой или зубной щеткой.

Вместе с тем я приношу свое искреннее «*mea culpa*» *, ибо вел себя, как критик. А сейчас прошу прощения у «великого и чистого Бетховена», как назвал его Ромен Роллан. Быть может, более других я сознаю, насколько выше он всех наших жалких словопрений.

БЕРЛИОЗ, ЭТОТ НЕПРИЗНАННЫЙ

Когда в наши дни молодой композитор жалуется на малый интерес, проявляемый артистами, оркестрами и публикой к его произведениям, ему немедленно отвечают: «А Берлиоз?!» Это и для того, чтобы его утешить, и чтобы одновременно дать ему почувствовать, что его непризнание — наименьшее из зол, коль скоро тот гений был непризнан.

Сейчас я только что перечитал его «Интимные письма»¹³, и мне кажется, что многие из наших современников и не притязают на что-либо лучшее, чем на такое же отношение к ним, какое проявляли к Берлиозу.

Оставляя в стороне историю с его «Троянцами», от постановки коих

дирекция Оперы отказывалась столь упрямо, почти все остальные произведения Мэтра находили отклик и, по признанию самого композитора, исполнялись без особого сопротивления. Что касается «Троянцев», то упомянутая нерешительность вполне понятна. Партитура была длинной, трудной; сюжет — не слишком приспособленным к тому, чтобы возбуждать энтузиазм у посетителей Оперы. Даже и сейчас этот сюжет не вызовет большого интереса. Публика оперного театра всегда желает получить небольшую любовную историю, сентиментальную или драматическую. В репертуаре сохраняются только те произведения, которые задуманы в подобном духе. Будь то «Манон», «Кармен», «Богема», «Тоска», «Тристан», или «Вертер», или «Пеллеас» — сама их музыка почти не имеет значения. Важно, чтобы слушатель

* Покаяние: «моя вина». (*лат.*).

24

мог пролить слезу над участью несчастной героини, умирающей от любви в последнем акте ¹⁴.

Еще до получения Римской премии Берлиозу удалось исполнить свою Мессу и дать концерт из собственных произведений. Результаты он описывает так: «Большой, большой успех! Неожиданный успех у публики и энтузиазм среди артистов... Зал Королевской музыкальной школы впервые видел оркестрантов, положивших свои инструменты сразу же после последнего аккорда и аплодировавших громче публики. Удары смычков как град сыпались по виолончелям и контрабасам; хористы, женщины и мужчины, все рукоплескали; один залп аплодисментов следовал за другим; кричали, топали.. .»

Неплохой дебют! А что говорили оркестранты?

«„Ах, ах! смычки скрипок сверкают как радуга; ветры играют на органе; само Время отбивает такт... Это великолепно, это возвышенно, это потрясающе! Есть отчего сойти с ума!"

Один артист из Оперы сказал другому во время репетиции, что увертюра „Тайные судьи" ¹⁵ произвела на него впечатление самое необыкновенное из всех, когда-либо испытанных.

„Во всяком случае, после Бетховена!" — заметил осторожно собеседник.

„После никого! — отрезал тот. — Держу пари, что никому не удавалось найти более жуткую тему, чем эта"».

Допустим, что в подобных отзывах есть доля романтизма. Но я никогда не слышал после демонстрации современных произведений, чтобы музыканты оркестров Колонна или Ламурё обменивались столь бурными репликами.

Далее читаем: «Что касается кассового сбора, то он полностью покрыл расходы (на оркестр из ста десяти музыкантов). Я даже заработал сто пятьдесят франков». <...>

Счастливые времена! 5-го декабря 1830 года в Консерватории состоялся большой концерт с «Фантастической симфонией», «Сарданапалом» и т. д. И снова участвовали сто десять музыкантов.

«У меня был, — пишет Берлиоз своему другу Феррану, — зверский успех!»
<...>

В 1834 году: «Мой второй концерт состоялся, и „Гарольд" был встречен так, как я надеялся; „Шествие пилигримов" бисировали»¹⁶.

25

Немного позже: «Эта симфония („Гарольд") имела еще больший успех при третьем исполнении». Три исполнения новой симфонии между ноябрем 1834 и 10 января 1835 года! Многие ли композиторы в состоянии реализовать теперь подобную мечту! <...>

А вот о Реквиеме: «Реквием был хорошо исполнен; его воздействие на большую часть публики было потрясающим; меньшинство, которое ничего не почувствовало и не поняло, не знает, что и говорить. Отзывы в газетах, в основном, прекрасные. Это успех, который делает меня популярным». <...>

Год спустя, после премьеры «Бенвенуто Челлини»¹⁷: «Второе и третье представления прошли как нельзя лучше».

В Лондоне, в январе 1840-го: «Как я доволен, успех полный! И на этот раз „Ромео и Джульетта" заставили всех проливать слезы. Один англичанин заплатил сто двадцать франков за маленькую еловую палочку, которой я дирижировал. К тому же лондонская пресса обошлась со мной великолепно».

В 1841 году: «Вы, наверно, слышали об успехе „spaventoso" * моего Реквиема в Санкт-Петербурге»¹⁸.

Из Германии Берлиоз пишет: «Рассказывать ли вам о всех неистовствах публики и артистов Брунсвика после исполнения „Фауста"? По-моему, это было бы слишком долго: оркестр преподнес мне золотую дирижерскую палочку и деньги; основали благотворительное общество, названное моим именем». <...>

По поводу «Троянцев» у проницательного Мэтра имелись мрачные предчувствия: «Они мне принесут немало огорчений; я ожидаю этого, но буду все сносить без жалоб». А в ожидании: «„Детству Христа"»¹⁹ не переставали аплодировать (в Бадене), большим успехом пользуются „Беатриче и Бенедикт"»²⁰ (также в Бадене). Французская, бельгийская и немецкая пресса единодушно превозносит „Беатриче"... Ее хотят поставить в „Опера комик"... Как бы вы смеялись, если б могли прочесть эти тупые комплименты, которыми осыпает меня критика. Оказывается, я мелодист и могу быть веселым и даже забавным». <...>

* «Устрашающий» (итал.).

26

«Но вот и представление „Троянцев". Великолепный успех, глубокое волнение публики, слезы, нескончаемые аплодисменты... Один „свисток", когда объявили в конце мое имя. Септет и любовный дуэт взбудоражили весь зал; септет заставили повторить». 10 ноября Берлиоз пишет: «Я пришлю вам позже кипу журналов с отзывами о „Троянцах", которые сейчас я изучаю. Подавляющее большинство из них полно опьяняющих похвал по адресу

автора».

Берлиозу было уготовано еще одно удовлетворение, хотя, быть может, несколько запоздалое: «Знаете ли вы, что пресловутый Скюд, преследовавший меня на страницах „Ревю де дё Монд“, скончался от буйного помешательства. На мой взгляд, его безумие проявлялось в течение пятнадцати лет с лишним».

Можно ли, читая все эти цитаты, прийти к выводу, что Берлиоза действительно всю жизнь не признавали? Взываю к мнению моих коллег, знающих по собственному опыту, что такое успех и трудности, возникающие в наше время перед тем, кто упорно продолжает писать музыку. Не содержится ли в этом, часто фигурирующим у нас изображении Берлиоза как опустошенного, ожесточенного непониманием человека, одна из тех романтизированных нравоучительных историй, которые у музыканта 1948 года могут вызвать лишь улыбку (о, разумеется, завистливую)?*

«ПАЛЕСТРИНА»²²

Ханс Пфизнер родился в 1869 году. Его первая опера датируется 1893 годом²³. Он написал еще другие оперы, концерты, оркестровые произведения, камерную музыку, сотню песен. В Германии Пфизнер знаменит, его прославляют и противопоставляют Штраусу. Он получил там звание доктора «honoris causa» **, ряд

* Очень по-дружески Поль Ландорми упрекает меня за мое доверчивое отношение к слегка преувеличенным реляциям Берлиоза. Но разве сам этот оптимизм не говорит в пользу выдвинутого мной тезиса?²¹ — *Примеч. автора.*

** «Honoris causa» — букв. — ради почета, за заслуги; ученая степень, присуждаемая без защиты диссертации (*лат.*).

27

бетховенских премий, медаль Гёте. Он пишет очерки о театре, музыке. Короче, Пфизнер — «знаменитый» композитор.

Но музыкальная жизнь Франции протекает таким образом, что до сего момента мы не могли судить об этом музыканте. Считается достаточным, что современную Германию в театрах представляет Рихард Штраус, а современную Италию — Пуччини; на концертах — это тот же Штраус и еще Респики, заменяющий Пуччини. В итоге все довольны.

Однако, на мой взгляд, такое положение нетерпимо, и я настаиваю на этом, сколько бы все ни потешались над моей наивностью. Мне возражат, что «Пфизнер — музыкант столь специфически немецкий, что его музыку французы не поймут так же, как и немцы музыку Форе». Возможно, и даже наверно, это так. Но все-таки это не оправдание. Я не признаю такого полного отсутствия любознательности и желаю разобраться во всем сам и считаю, что любой артист имеет право показать свой голос любой публике.

Итак, я только что впервые прослушал «Палестрину». Это наиболее значительное сочинение Пфизнера и наиболее показательное для него.

Теперь я в состоянии составить о нем собственное мнение, для чего необходимо не одно лишь чтение партитуры. Одного этого мало.

«Можно не только утверждать, но и доказать черным по белому, что либретто „Палестрины“ намного превосходит силой выдумки, гениальностью концепции, красотой языка и глубиной мыслей все, что когда-либо было написано в области оперных текстов». Так говорит в своей обширной монографии о Пфицнере г. Вальтер Абендрот²⁴. Не разделяя столь категоричного суждения, я, однако же, охотно признаю благородство этого сюжета, раскрывающего драму творческой личности.

Музыкант, которому предназначено создать произведение, после колебаний и сомнений переживает момент сверхчеловеческого вдохновения, порождаемого высшей силой, и, познав такое творчество, далее видит себя состарившимся, разочарованным и одиноким. Все это напоминает древнегреческий миф об Амфионе в истолковании Поля Валери²⁵. Аполлон дарует Амфиону лиру, с помощью которой тот создает искусство звуков, приводящее в движение камни, из которых Амфион возводит город.

28

Но в тот момент, когда его деяние закончено и символический венец из лавров должен увенчать его чело, некая сумрачная фигура — образ любви или смерти — отбирает у него волшебный инструмент и уводит за собой. Задача выполнена — творец должен исчезнуть.

На первый взгляд, сюжет «Палестрины» до некоторой степени похож на сюжет «Мейстерзингеров», поскольку там также основой драмы является проблема артистизма. Но если Вагнер устами Ганса Закса защищает новые концепции, право на свободное вдохновение, то Пфицнер, напротив, проявляет себя ратоборцем за традиции старых мастеров, признавая только их единственно ценными.

Пусть Палестрина Пфицнера и произносит гордые слова: «Папа может всем приказывать, но не моему гению... не мне», он, однако, воплощение сил реакции. И, по-моему, это как раз то — по крайней мере я так полагаю, — что Пфицнер, будучи столь яростным поборником традиций, хотел выразить своим героем.

С музыкальной стороны произведение написано со знанием дела, внушающим почтение. Оркестр, часто чересчур массивный из-за плотной полифонии и иногда слишком усердствующий, тем не менее не заглушает, не перекрывает певческих голосов. Лейтмотивы обладают четкостью рисунка, позволяющей легко следить за ними, и если вагнеровская эстетика господствует в музыкальных диалогах, то, за исключением второго акта, они все же сильно отличаются от вагнеровских и своим смыслом, и окраской. Но признаюсь, что меня поражала и сбивала с толку затянутость некоторых сцен. Отлично знаю, что вопрос пропорций в немецкой и французской школах понимается не одинаково, и немецкие пропорции пугали слушателей еще в пору Вагнера. Но при всем том я не могу поверить, что бесконечно длинное высказывание Морона²⁶ когда-либо удастся слушать без утомления

и нетерпения. Напротив, сцена сочинения Мессы ²⁷ представляется мне укороченной. Ее масштаб не соответствует щедрости полифонических приемов, дальнейшее развитие которых ожидается после долгих разговоров двух действующих лиц, и которое, конечно, придало бы этой сцене величие, предусмотренное экспозицией.

После постановки «Палестрины» едва ли не вся пресса единодушно осуждала II акт. Я должен заявить, что мне

29

он также представляется наименее своеобразным и в музыкальном отношении, и наименее удачным с точки зрения драматургии. Мысль автора, который хотел подчеркнуть дисгармонию между внешними событиями и внутренней драмой творца, кажется мне произвольной и неубедительной. Все мои симпатии я отдаю III акту, простой конец которого захватывает очень глубоко.

А теперь мне было бы очень любопытно услышать о том впечатлении, которое могла бы произвести в Берлине такая наша опера, как «Пенелопа» Форе.

«ПЕНЕЛОПА»

Из всех произведений современной оперной музыки наиболее, быть может, захватывающее — «Пенелопа» ²⁸. Обусловлено ли это исключительной простотой ее средств, верной выразительностью некоторых ее фраз или же отказом от любых внешних эффектов и облегчением драматических коллизий — не берусь сказать, поскольку чувствую себя перед лицом чуда, внушающего мне сегодня еще более живые чувства, чем когда я слушал эту музыку впервые. Известно, что во многих странах, где любят музыкальное искусство и культивируют его, творчество Форе остается до сих пор непонятым. Как уроженцу одной из подобных стран, мне кажется, что я смогу объективно разобраться в причинах упомянутого равнодушия к нему. Мне самому потребовалось много времени, чтобы проникнуть в тайну столь изысканного языка Форе. Раньше мне, как и многим слушателям, восхитительная скромность его музыкальной речи казалась некой нехваткой силы; элегантная небрежность некоторых его строк наводила на мысль о таких упрощениях гармонического языка, которые порой приводят к двусмысленности. Это сбивало меня с толку, поскольку мое музыкальное чутье основывалось на бетховенской четкости. Но в процессе моей эволюции мне открылись все магические свойства музыки Форе. Меньше, чем у прочих авторов, можно объяснить их словами.

Кроме Моцарта и Шуберта, я не знаю другой музыки, которая была бы столь специфичной, чистой музыкой, как у Форе.

30

Поскольку он писал много романсов, его считали преимущественно «утонченным мелодистом». По-моему, А. Хоере один из первых обратил особое внимание на гармоническое дарование Форе, как на то, что прежде

всего делало его новатором, притом новатором, сосредоточенным не на каких-либо эффектах, а на изобретениях, касающихся самой сути музыкальных средств.

Мелодические линии у Форе просты: они нередко состоят из гамм или фрагментов гамм, по-разному ритмованных (например, в Элегии, Теме с вариациями для фортепиано, во 2-й теме Финала Квартета до минор и др.). Исключительно богатая гармонизация придает этим мелодиям большую выпуклость и своеобразие. Поэтому им часто пытались подражать.

Два аккорда, которые можно назвать «аккордами печали Пенелопы», открывают оркестровое вступление и создают затем своей своеобразной окраской ту атмосферу, которая окутывает эту оперу. Вместе с тем в последовании этих аккордов нет ничего особо исключительного (их можно встретить и в других произведениях), но поскольку в опере они очень верно выражают приглушенный вздох сердца, тоскующего от разлуки, то невозможно было бы себе представить что-либо вместо них. Аналогичных примеров в этом произведении — множество. Их было бы нетрудно указать на протяжении всей партитуры. Таковы гармонии, сопутствующие появлению Одиссея, теме лука, и секвенции, что так великолепно завершают I акт.

Три спектакля «Пенелопы» в Опере, исполненные очень хорошо, выявили все достоинства произведения, и публика как будто почувствовала и поняла их более глубоко, чем прежде. Быть может, у нее сложилось впечатление, что эти достоинства представляют собой национальные приметы — нечто специфически французское.

КЛОД ДЕБЮССИ

30 апреля 1902 года в театре «Опера комик» прошел под управлением Андре Мессаже первый спектакль «Пеллеаса и Мелизанды». В тот день родилась новая манера выражения чувств и мыслей в музыке. Тому,

31

что эту оперу не поняли и не признали, удивляться не приходится. Сколь ни глупыми, смешными кажутся нам нынче суждения о ней авгуров того времени, ожидать от них иных было бы неразумно. Столь же несерьезно относились наши знатоки к грандиозному перевороту, совершенному Рихардом Вагнером в оперном искусстве, в чем нетрудно убедиться, если мы перечитаем их рецензии в газете «Temps».

Под оперным спектаклем в Париже всегда понимали (многие и нынче понимают так) номера для пения под аккомпанемент оркестра, разыгрываемые на авансцене вокруг какого-либо грустного или веселого события эротико-сентиментального характера. А тут впервые французский музыкант, использовавший новые драматургические принципы великого саксонца, заявил о себе, как о мастере такой же, по выражению спортсменов, категории. Он создал совершенно новую по типу композицию с неслыханной дотоле атмосферой, которая по силе поэтического обаяния остается

непревзойденной по сей день. Наряду с такой вершиной оперного творчества, как «Тристан и Изольда», мы имеем «Пеллеаса и Мелизанду». Почти тот же сюжет, почти такие же и персонажи, но обе оперы по своему психологическому строю далеки друг от друга в той же мере, как далеки в своей сути стили Вагнера и Дебюсси. Основное чудо «Пеллеаса» — в этом. Задуманная в русле вагнеровских правил опера открыла сферу совершенно новую, для гениального германца чуждую.

Правда, так же далеки от подражания Вагнеру были Гуно и Бизе, но они ведь преспокойно сочиняли оперы как номера для пения с аккомпанементом, почему и сравнивать их с ним нельзя, хотя это, конечно, не понравится нашим комметанам и пуженам, обвинявшим этих композиторов в вагнерианстве.

Первыми на путь создания музыкальной драмы у нас вступили Шабрие, Шоссон и д'Энди. Было бы большой несправедливостью не упомянуть «Ферваала» д'Энди, появившегося в 1897 году. Но «Фервааль», при всем его действительном величии и богатом музыкальном стиле, не выделяется отчетливой реакцией против вагнеровских внешних преувеличений в высказывании чувств.

Сейчас, как никогда, мы можем оценить всю важность появления у нас Клода Дебюсси, так как начиная с этого

32

момента композиторская школа Франции стала возглавлять развитие мирового музыкального искусства. Где бы ни звучали партитуры «Пеллеаса», «Ноктюрнов» и «Прелюдии к „Послеполуденному отдыху фавна“», они повсюду ослепляли своей лучезарной красотой артистов и понемногу покоряли наиболее чуткую и образованную публику.

Неизбежные для любого автора влияния, положенные в основу первых сочинений Дебюсси, в дальнейшем ассимилировались и образовали его самобытную индивидуальность, в равной мере сильную и гармонично цельную. Едва ли не все искусства, наподобие своеобразного кортежа, включавшего поэзию Верлена, Малларме, живопись со всей импрессионистской школой, сопутствовали нашему музыканту. Поэтому нынче среди наших композиторов невозможно найти ни одного, не ощутившего так или иначе, что над ним витает тень этого мастера, и смеющего утверждать, что он-де не обязан Дебюсси ничем. К тому же автор «Пеллеаса» восстановил традиции французской школы, которые восходят у него к Рамо и Куперену. Тут я скажу о Дебюсси словами Жоржа Жан-Обри: «Мы отнюдь не умаляем значения его творчества тем, что признаем его французским. Вопреки всем, уверяющим нас, будто музыка — универсальное искусство, никто не запретит нам думать, что она, быть может, больше остальных утверждает свою расовую принадлежность, что, однако же, ни в коей мере не исключает общечеловеческого интереса и привязанности к ней»²⁹.

У музыкантов моего поколения, иначе говоря, у тех, кто начинал свою

карьеру после войны 1914 года, наблюдалась инстинктивная реакция против стиля Дебюсси, вернее, против стиля его школы. Главой такой «постдебюссистской» школы мы с изрядной наивностью считали Равеля, который, хоть и был обязан Дебюсси довольно многим, как и все другие композиторы, в большей степени являлся отпрыском Сен-Санса.

Стимулы для упомянутой реакции молодые находили у Стравинского и у Сати. Стравинский уже создал «Весну священную», чего было более, чем достаточно. Сати же, будучи пророком небольшой творческой группы (но не так называемой «Шестерки»³⁰, как это считают, а «Аркёйской школы»³¹), призывал всех к упрощению музыкальных замыслов и музыкального письма.

33

Я лично никогда не принадлежал к восторженным поклонникам музыки Сати, что не мешает мне отчетливо осознавать сегодня, насколько своевременными были его взгляды. Не буду лишним раз пересказывать эту новую тогда программу борьбы против утонченности, доведенной до чрезмерности, против искусства для «элиты» и т. д... Однако совершенно ясно, что в 1919 году требовался решительный отход от следования примеру Дебюсси, от поисков в той области, где он уже собрал свой урожай. Критиковали нас за это отступление сурово, усматривая проявления самонадеянности, невежества и непочтительности там, где проявлялся лишь естественный инстинкт самозащиты.

Но подобные мелочные ссоры вскоре стихли. «Смутяны и бунтовщики» 1919 года теперь в своей благонамеренности дошли уже до таких пределов, что нынешние молодые будут презирать их как неких «отсталых пассаистов»*. Все они преисполнены теперь восторгов, искренней любви к искусству творца «Пеллеаса». Что касается меня, то я считаю его величайшим музыкантом и одним из благороднейших артистов, какими Франция вправе гордиться.

* * *

Если бы среди всех творений Дебюсси я должен был выбрать одну партитуру, чтобы на ее примере мог получить представление об его музыке некто, совершенно незнакомый с ней ранее, — я взял бы с такой целью триптих «Море»³². Это, на мой взгляд, произведение наитипичнейшее, в нем индивидуальность автора запечатлелась с наибольшей полнотой. Таково сонористическое воссоздание природы; такова в этом триптихе и живопись, столь специфично музыкальная, вызывающая у меня всегда восторг и восхищение. Обожаю музыку, которая способна заменять собой все прочие искусства. И пусть меня за это презирают пуристы из числа приверженцев так называемой «чистой музыки», я, однако же, не скрою, что с художественной точки зрения считаю полностью законным умение вызывать с помощью звуковых комбинаций зрительный образ. Изменится ли качество какой-

* Пассаист (от фр. *passe* — прошлое) — приверженец прошлого, призывающий к уходу от современности.

либо четырехтактной фразы, если она будет изображать пение птиц, вместо того чтобы играть роль противосложения в фуге?

«Множеству людей кажется, что музыка программная непременно представляет собой музыку низшего сорта. По этому вопросу понаписали столько всякой всячины, которую я не могу понять. А какова же она сама, музыка как таковая — хороша она или плоха? Ведь дело только в этом.

А от того, будет она иметь „программу" или нет, она не сделается лучше или хуже. Точно так же происходит в живописи, где сам сюжет картины для профана — все, тогда как для ее умелого ценителя он означает либо мало, либо ничего.»³³

Эти строки представляются мне весьма дельными и выражающими мое мнение лучше, нежели я мог бы его высказать, и принадлежат они Камиллю Сен-Сансу, чьи вкус и понимание «чистой музыки» не подлежат сомнению. Хороша сама музыка или плоха — вся суть вопроса в этом. А у Дебюсси она блистательна. Все в его «Море» вдохновенно: все до мельчайших штрихов оркестровки — любая нота, любой тембр, — все продумано, прочувствовано и содействует эмоциональному одушевлению, которым полна эта звуковая ткань. «Море» — истинное чудо импрессионистского искусства, и заверяю вас, что я не вкладываю в данный термин ни малейшего критического оттенка.

Не музыка ли больше всех прочих искусств подходит для изображения природы — не описательным путем, что приравнило бы ее к литературе, а своей способностью вызывать ощущение всего, что в природе живет и движется? Картина нам показывает море, зафиксированное в один из моментов движения; статуя останавливает жест танцора или улыбку архангела. Лишь развертывание музыкальной фразы способно следовать за трепетом светотеней, игрой волн и ветра и изображать их идеализированно. Самая красивая картина величайшего из живописцев не производит на меня такого впечатления, как картина музыкальная. <...>

Дело в том, что музыкальное искусство не копирует, а создает в своем особом мире эквиваленты всего того, что мы видим и что слышим в окружающем реальном мире. Отсюда я и делаю следующий субъективный

35

вывод: музыка не только величайшее из искусств, но она богаче и полнее всех других вместе взятых, поскольку, помимо прочего, она обладает большой сферой лишь ей одной присущих свойств, которые не могут быть воссозданы на каком-либо ином языке, помимо музыкального.

* * *

Я никогда не мог слушать партитуру «Мученичества св. Себастьяна» без особого, глубокого волнения. Написанная по заказу Иды Рубинштейн³⁴, она — единственная в своем роде — несет на себе отпечаток сковывавших композитора сжатых сроков, в которых протекала данная работа.

Музыканты того времени, к их. счастью, еще не имели ни малейших

представлений о той каторжной работе, на которую обречен сегодня композитор, пишущий для кино. Они рассматривали свою деятельность как некое священнодействие. Им требовалось немало времени, чтобы сосредоточиться, собраться с силами.

А в партитуре «Мученичества» — случай уникальный — нам кажется, будто мы застаем Дебюсси врасплох, в разгар процесса сочинения. Произведение оставляет впечатление импровизации гения, исполненного вдохновения и вместе с тем лишено возможности оглянуться на содеянное, перечитать написанное и внести в него необходимые поправки. По словам самого Дебюсси, ему «нужны были бы месяцы для создания музыки, адекватной мистической и рафинированной драме д'Аннунцио»³⁵. Музыкальных мыслей, порожденных всей атмосферой этой драмы, у композитора было, видимо, так много, что они как бы захлестывали его. Помогать ему взялся Андре Капле. Однако это не смягчило ситуации. Она была такой же, как в «Ученике Чародея»³⁶. Перо музыканта мчалось словно одержимое под напором музыкальных изобретений, не оставляя времени, чтобы отделать и поставить на свои места большие ансамбли и мистические воззвания. Наконец, законы театрального представления жестко предписали композитору преждевременность последнего аккорда финала.

Все перечисленное делает для меня партитуру «Мученичества» особенно волнующей. Некоторые ее страницы, например, финальный хор, бесспорно производят впечатление незаконченных, эскизных. Другие же принадлежат,

36

быть может, к наиболее прекрасным среди всего, что было им когда-либо написано.

Г. Штробль в монографии о Дебюсси говорит об этом сочинении: «Когда на первых сводных репетициях зазвучала музыка, все были потрясены. Она оказалась такой новой, такой грандиозной. Сам Дебюсси забыл свою ироничность и прослезился»³⁷.

Я это представляю себе очень живо и могу даже вообразить, в какой момент это случилось. Наверное, при переходе, в *фа-диез* в «Добром пастыре» — одном из наиболее захватывающих моментов партитуры. А между тем там всего-навсего дается разрешение доминанты в тонику.

Но это — чудо гения!

МОРИС РАВЕЛЬ

Мне никогда не удавалось разобраться, по какой причине наши симфонические общества пренебрегают Равелем в меньшей степени, чем Дебюсси. На больших концертах можно часто услышать «Вальс», «Болеро», «Матушку-гусыню», «Павану», тогда как партитуры Дебюсси играют лишь эпизодически. Раз в год мелькает «Прелюдия к „Послеполуденному отдыху Фавна"». Из трех «Ноктюрнов» исполняют два. Так же как и в отношении остальных произведений Дебюсси, я полагаю, что дело здесь заключается в условиях их подготовки. Произведения Равеля, однажды выученные

надлежащим образом, оказываются твердо зафиксированными, тогда как музыку Дебюсси, более утонченную по экспрессии, необходимо постоянно заново воссоздавать.

Кроме того, все упомянутые выше сочинения Равеля подходят по размерам для обычных концертов. Они не слишком длинны и не слишком коротки, и некоторые из них довольно легки, как, например, «Болеро». Говоря о нем, автор однажды сказал мне со свойственной ему объективно-серьезной миной: «Я создал за всю жизнь один шедевр: это „Болеро“, но, к сожалению, в нем нет музыки». Действительно, музыкальный материал в «Болеро» скуп, но это обусловлено концепцией. Зато что за великолепный пример нарастания динамики в оркестре! Каждый начинающий композитор обязан выучить его

37

наизусть. Но пусть остерегается при этом! Попытка подражать такому образцу грозит ужаснейшим провалом. Подобные головоломные кунштюки не могут повторяться дважды.

Кто хочет найти музыку богатую, могучую и щедрую, найдет ее у Равеля в Концерте для левой руки ³⁸. В нем также есть технический кунштюк, но тут он возвеличен вдохновением, и все в Концерте раскрывает нам большого музыканта. От этого Концерта веет терпким романтизмом; примечательна и его полнокровная концепция.

Отрадно наблюдать, с какой жадностью воспринимают теперь слушатели «Испанскую рапсодию» и восхитительную сюиту из «Дафниса и Хлои». Особенно если мы вспомним, что недавно страницы этой музыки считали герметичными и безобразными. Сегодня же своим успехом они приближаются к бетховенским симфониям. На протяжении одних суток я не менее трех раз выслушал по радио «Дафниса». Это много и, быть может, слишком. Есть ведь еще и другие современные произведения.

Тем не менее порадуемся этой замечательной победе французской музыки.

ОЛИВЬЕ МЕССИАН

Еще находясь в плену, Оливье Мессиан написал свой новый «Квартет на конец времени» ³⁹. Он ближе к поэзным дескриптивным сочинениям, нежели к классическим квартетам. Замысел возник у автора под впечатлением фрагмента из Откровения св. Иоанна, в котором говорится о сошествии Ангела и о том, как став одной ногой на землю, а другой на море, он клянется именем Предвечного, «который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, море и все, что в нем, что времени уже не будет».

Композитор сам нам поясняет, что разделил свой цикл на восемь частей, так как видит в числе «восемь» продление совершенного числа «семь». Эти восемь частей следующие.

№ 1 — «Литургия кристалла, вдохновленная пробуждением птиц». Ее своеобразнейшую атмосферу создают флажолеты у виолончели, на которые накладываются про-

зрачно-светлые аккорды фортепиано, окружающие нежное и медленное пение кларнета, равномерно оттеняемое краткими зовами, звучащими пианиссимо у скрипки. № 2 — «Вокализ для ангела». Протяжная монодия разворачивается в нем на фоне серии аккордов, которые сам автор называет «голубовато-оранжевыми». В 3-й части — «Бездне птиц» — опять певучее соло кларнета, по тут — без сопровождения.

4-я часть представляет собой интермедию, у которой отсутствует программное название. Это игра ритмов, контрапункта. Более короткая, чем остальные части, Интермедия пленяет свежестью звучания.

№ 5 — «Хвала вечности Иисуса». В этом номере широкая и очень выразительная фраза у виолончели символизирует «Слово, ибо оно есть Иисус». № 6 — «Танец ярости», в котором унисон всех четырех инструментов изображает трубы Апокалипсиса.

7-я часть — «Сноп радуг для Ангела, возвещающего конец времени». Здесь мы вновь встречаемся с «голубовато-оранжевыми» аккордами, прежнее шуршащее звучание которых делается ослепительно блестящим в общем гармоническом ансамбле. Наконец, 8-я часть — «Хвала бессмертию Иисуса и воплотившемуся Слову» — представляет собой развернутое соло виолончели. Эта часть принадлежит к прекраснейшим страницам партитуры и завершает все произведение погружением в атмосферу проникновенного, сосредоточенного чувства.

Итак, из всех предшествующих пояснений уже можно сделать вывод, что О. Мессиаан отстоит довольно далеко от поборников той музыки, которую именуют «чистой», или, иначе говоря, от той, которая является самодовлеющей игрой в звуковые комбинации. У Мессиаана весь музыкальный материал служит выражению его мыслей, мистически-религиозный строй которых он называет католическим. Языку Мессиаана свойственна большая опора на модальное начало, чем на собственно тональное. Из этого проистекает своеобразие его гармоний. Необычны также его ритмы; по поводу их применения у него имеется своя теория. Рассматривать ее на основании одного прослушивания квартета я не берусь. К тому же меня вообще не слишком привлекают предустановленные композиционные теории. Правда, я способен допустить, что такие поиски бесполезны, когда они на слух не производят

впечатления привнесенных в композицию внешних дополнений, а представляют собой неотъемлемую часть музыкальной концепции. Подобный случай наблюдается в квартете. Примененной в нем теоретической системы слушатель не замечает.

Иным покажется, быть может, что эта музыка, пожалуй, чересчур щедро окружена литературой, и они будут сожалеть об этом⁴⁰. Возможно, это так. Но в ней настолько чувствуется искренняя убежденность композитора и ее сугубо музыкальные изобретения настолько благородны, что я не могу себе

позволить обсуждать такой вопрос.

«Квартет на конец времени» — произведение захватывающее, полное больших красот, говорящее о музыканте с возвышенными устремлениями.

В течение нескольких последних лет Оливье Мессиан является профессором Национальной консерватории. Не сомневаюсь, что влияние столь честного артиста окажется великолепным и что его питомцы в процессе обучения почерпнут у Мессиана его влечение и вкус к искусству, не допускающему никаких уступок обычной легковесности решений.

* * *

Очаровательные дамы <...>, украшающие публику концертов «Плеяды» ⁴¹, вероятно все же испытали чувство некоторого недоумения: обычные в этих программах «ласкающие слух» пьесы заменили очень длинным, прихотливым и насыщенным произведением. Оно не прибегает к разнообразным оркестровым тембрам, а ограничено лишь черно-белыми клавиатурами двух фортепиано. И сколь суров его сюжет! . . «Видения Аминя» («Les visions de l'Amen») ⁴². Эта большая звуковая фреска длится целый час. Но опыт удался отлично.

Отмечу сразу, что считаю данное произведение Оливье Мессиана выдающимся. Оно, по-моему, отличается большим богатством и истинным величием концепций. Лишь отдельные его особенности представляются, быть может, спорными. Иногда его звучание кажется немного слишком строгим, поскольку оно написано для двух роялей. В его первой части порой наблюдается чрезмерное пристрастие к повторению одинаковых аккордов (увеличенных и чистых кварт). Иногда бывает трудно уследить за

40

основными линиями, что связано с отсутствием разнообразных тембров.

Однако все критические замечания ничтожны по сравнению с поэтической мощностью этого творения, с непрерывно возрастающей приподнятостью музыкальной речи, с выдающимися музыкальными находками, так ярко заявляющими о себе. То обстоятельство, что автор музыки придумал для себя определенные законы и придерживался их со строгой самодисциплиной, придало необычайное благородство стилю всего произведения, свободного, притом, от малейшей сухости.

Лично я предпочитаю всему остальному «Аминь агонии Иисуса» и «Аминь желания» ⁴³. В первом обращает на себя внимание тема страдания, так долго вращающаяся вокруг трех повторяющихся нот и обладающая исключительной экспрессивной напряженностью. Во втором «Амине» спокойная напевная мелодия, исполненная утонченной нежности, сопоставляется по ходу ее варьирования с синкопированным мотивом страстного и жгучего характера.

В «Амине окончания» с его медленным, но неуклонным нарастанием, одухотворенным силой грандиозного дыхания, объединяются все конструктивные мотивы темы сотворения, которая особенно широко расцветает в коде.

Мое личное пожелание: мне бы хотелось, чтобы на концертах «Музыка для молодежи»⁴⁴ сыграли это произведение, предпослав ему ряд соответствующих пояснений. Мне кажется, что познакомить с ним посетителей этих концертов было бы полезно. Данное произведение возбудило бы у молодежи интерес неизмеримо больший, чем те, какие ей обычно преподносят. Тут есть о чем поспорить молодым. Одни увлеклись бы этим произведением, другие отрицали бы его. И вокруг музыки кипели бы страсти.

«ЖИНЕВРА»⁴⁵

«Я заранее исключил возможность создания „музыкальной драмы“, которая казалась мне исчерпанной и Вагнером, и Дебюсси, — так утверждал Марсель

41

Деланнуа. — Тем естественней я остановил свой выбор на „полусерьезной опере“.»

Да, действительно, такой жанр оперы уже в течение ряда лет представляется единственным, для которого еще можно писать музыку. Перечислим появившиеся за последнее десятилетие: «Король Ивето.» Ибера, «Гаргантюа» Мариотта, «Буржуа из Фалеза» Тирье, «Король Дагобер» Марселя Самюэль-Руссо. Названия остальных — прошу прощения — не сходят с кончика пера. Наконец, к самым последним относятся «Мой дядя Бенжамен» Франси Буске и «Соловей из Сен-Мало» Поля Ле Флема⁴⁶.

Авторы всех этих партитур делали перед премьерами примерно одинаковые заявления. Говорили, что хотят вернуться к мелодическому стилю, основанному на народной песне, к прежним формам комических старинных опер Монсиньи или Далеирака и при этом следовать примеру Моцарта, Россини, Шабрие. Сообщали также о своих намерениях обходиться без аккомпанированных речитативов и «симфоний», замедляющих ход действия. Все это означало, что авторы любой ценой восставали против вагнерианства, даже и «дебюссизированного».

В этом я полностью согласен с моими сотоварищами и, подобно им, я сознаю, сколь опасно наше обращение к возвышенным сюжетам, которые весьма легко могут нас увлечь к излюбленной мещанами напыщенной банальности.

Нам приходится проститься с музыкальной трагедией, поскольку ее старый стиль не вяжется с каким-либо новым гарнитуром. Удовольствуемся поисками популярности за счет создания ариозо, каватин, терцетов, распеваемых на авансцене, как то было в доброй старой опере, любимой нашими прадедами. Однако эту радужную перспективу омрачает одна тень: каковы же будут сюжеты этих сочинений полухарактерного типа, этих «опер-буфф», этих проносящихся как вихрь музыкальных комедий? Откуда взять сюжеты? Ах, да! Их множество и в старых фарсах, и в старых сказках и легендах! Но если так, то музыкальный театр останется прикованным к идеям прошлого и будет только ретроспективой театра с легкими амурными коллизиями и

обманутыми рогоносцами. Представления такого рода могут вызвать у нас мимолетную улыбку, но они совсем

42

не интересны для пресыщенного ими зрителя 1948 года⁴⁷. Пропасть между публикой, алчущей нового, и упомянутыми архаическими спектаклями углубляется, растет. Марионетки нас больше не трогают. Их сантименты слишком далеки от нас; они нам безразличны, и мы их покидаем. И сколь ни грустно, но я замечаю, как все ближе, ближе надвигается на музыкальный театр его окончательная гибель. Ее не избежит ни одна из его форм: будь то большая опера, опера-буфф или музыкальная драма.

Необходимо найти некую иную базу, обратиться к такому драматическому искусству, которое способно раскрывать конфликты более широкие, более близкие нашему времени, более реальные и захватывающие глубиной переживаний. Гюнцбург говорил, что «опера — это дуэт любви». Но если сама любовь, быть может, еще и существует, то нынешняя опера ее уже не выражает.

Вы ошибетесь, ежели подумаете, что я изрек все эти мрачные пророчества в связи с «Жиневрой» Марселя Деланнуа. Ими вовсе не исчерпываются мысли, на которые меня натолкнуло данное произведение. Нет, именно немаловажное значение этой оперы, ее масштабы и музыкальные достоинства заставили меня отдать себе отчет, сколь опасно было бы пожелать, чтобы у нас в дальнейшем возникали многочисленные «суб-Жиневры». Это оказалось бы ничем не лучше появления «суб-Тристанов» и «суб-Пеллеасов».

Что касается самой «Жиневры», то, сколь бы это ни было неприятно либреттисту Сержу Морё, я не могу признать его либретто добротным. Не говоря уже о том, что оно слишком длинно и чересчур растянуто для музыкальной композиции такого жанра, оно походит на импровизацию и лишено четкой структуры.

Отмечу для примера следующее. В конце 4-й картины III акта слуга-мавр внезапно похищает Жиневру. После этого в 5-й картине Жиневра предстает пред нами в мундире капитана стражников Султана. Произошло нечто существенное, и подробности такого происшествия всем, разумеется, хотелось бы увидеть. Но нет, не тут-то было: нам почему-то полагается считать вполне естественным, что Султан велел похитить юную красавицу только для того, чтобы в тот же миг доверить ей пост военного

43

начальника. Мне лично это кажется столь любопытной странностью, что я хотел бы сам увидеть, чем мотивировано сие стремительное возведение в чин.

Партитура Марселя Деланнуа изобилует правдивой и очаровательной музыкой. С самого начала (в ансамбле трех торговцев и женщин) проявляется умение автора писать для голосов и к тому же в избранном им

самим стиле. <...> В серенаде, открывающей II акт, сказывается мелодическое дарование композитора. Готов хвалить его на все лады за то, что он так убедительно включил в середину этой же картины обворожительную бытовую песню «Любовь моя». Ее полифоническая, гармоническая разработка сделана Деланнуа необычайно тонко, и воздействие этой прелестной песни распространяется на музыку всей сцены. В картине, разыгрывающейся в алькове, преобладают темы румбы кормилицы и колыбельной сверчка, пленившие всех слушателей. <...> От души желаю, чтобы эта партитура способствовала обновлению крайне устаревшего репертуара театра «Опера комик».

«ПРИМЕРНЫЕ ЖИВОТНЫЕ»⁴⁸

Новый балет Франсиса Пуленка «Примерные животные» демонстрирует нам крепнущую индивидуальность автора. Его дарование проявилось уже в первых композициях. В дальнейшем оно непрерывно развивалось, подкрепляемое ростом техники, которая, однако же, не засушила природной свежести таланта. Развивалось и присущее Пуленку умение чувствовать гармонию. Сейчас оно уже всех покоряет своей полнокровностью.

В начале творческой карьеры Пуленк испытывал влияние Шабрие, Стравинского, Сати. Затем эти влияния всецело ассимилировались. Так случается всегда, когда у воспринимающей их почвы есть свои живительные соки. Ныне эти влияния уже невозможно выделить из всей совокупности индивидуальных качеств молодого автора. Едва ли не каждое мгновение то мелодическая фраза, то оборот в гармонии представляются нам истинно пуленковскими.

44

Такова Б начальном номере балета — «Раннем утре» — пластичная и теплая мелодия. Она расцветает в этом номере с непринужденной простотой, столь характерной для искусства Франсиса Пуленка. О простосердечном тоне упомянутой мелодии мне даже хочется сказать, что это как бы само чувство честности, каковое она утверждает.

Взрыв шумного веселья в зале вызвал выход медведя. Музыкальная характеристика медведя полна спонтанной комедийности; нет ни ухищрений, ни гримас.

От начала до конца обворожительна вся сценка, в которой выступают «Стрекоза и муравьях». Прелестен также номер «Влюбленный лев», близкий своей зажигательной живостью «Женщинам в хорошем настроении». Оба эти номера — удачно найденный контраст к сцене «Смерть и дровосек», которую, мне думается, следует считать кульминацией партитуры. Строй этой кульминации отличается нарастающе серьезным и торжественным характером, в котором, что типично для Пуленка, отсутствуют какие-либо оттенки аффектированного пафоса или искусственного напряжения. По сути перед нами тот же строй, который мы слышим в некоторых из песен, написанных Пуленком на стихи Ронсара и

Аполлинера⁴⁹.

Далее в балете выделяется сражение — в номере «Два петуха». Здесь в оркестр весьма изобретательно введено звучание фортепиано, деревянные же инструменты квохчут, словно куры. В сцене «Полуденный отдых» опять проводится широкая певучая тема, открывавшая балет. Ее повторение тут производит впечатление закрываемого ставня. Все произведение завершается утверждением состояния умиротворенного спокойного блаженства.

В разгар оваций, которыми публика по окончании спектакля выражала свое одобрение, на просцениуме появился некий вежливый, одетый в смокинг господин, сказавший, что он просит тишины, чтобы объявить... нет, не о том, что в случае тревоги всем надлежит... и т. д... Нет, этот господин нам сообщил, что балет Национальной Академии музыки имел честь впервые показать публике произведение, созданное г. Франсисом Пуленком (что, разумеется, было написано в программках, продававшихся в театре, и на афишах, помещенных на наружных стенах) , и о том, что автором хореографии является г. Серж

45

Лифар. Факт, опять-таки, нам отлично известный: не менее пяти минут мы уже вызывали балетмейстера Лифара. Между тем наш информатор не упомянул, что декорации и костюмы созданы Т. Брианшоном — умолчание весьма несправедливое, если не считать его просто невежливым.

Когда-то Талейран сказал: «Вежливость заключается в том, что вы позволяете, чтобы известные вам вещи объясняли люди, которым эти вещи не известны».

Тем не менее я нахожу, что злоупотреблять такой вежливостью не стоит.

ВОСПОМИНАНИЯ И СОЖАЛЕНИЯ

Недавно я присутствовал в театре «Гете лирик»⁵⁰ на представлении «Вильгельма Телля». Слушая блистательную увертюру «Телля», я думал, что ее следовало бы исполнять вместе с увертюрой к «Семирамиде»⁵¹ в симфонических концертах, что придало бы этим концертам с их постоянно повторяемыми «Леонорой № 3» и «Тангейзером» большее разнообразие. Затем, внимательно прислушиваясь к некоторым речитативам, ариям, которые уцелели в этой партитуре от купюр, вызванных ограничением времени работы метрополитена, я думал вместе с тем о многом.

Прежде всего я, по-моему, разобрался в тайнах оперного лексикона. В музыкальном театре считается естественным пропеть:

Спеши в мою ладью, О робкая юница⁵².

Но невозможно произнести:

Любимая, пойдем со мной На этот океанский теплоход. Пересечем на нем вдвоем Атлантику.

Тем более нельзя сказать: «Ты, кажется мне, очень нервничаешь». Но можно: «Что за порыв тебя волнует?» Если требуется прокомментировать прибытие заговорщиков на лодках, то это сделают так:

Чтобы скрыть следы своих шагов,
Чтобы лучше утаить наши святые замыслы,

46

Наши собратья проложили себе веслами по водам
Путь, который их не выдаст.

Это более красиво, хотя и более длинно, а поэтому, чтобы избежать таких нескончаемых пояснений, музыкальному театру следует использовать сюжеты элементарнейшие и, по возможности, «из прошлого». Декорации, напротив, вполне могут быть конкретными, реалистическими и работанными тщательно во всех деталях, как, например, во II акте «Телля»⁵³. На фоне гор, покрытых зеленью на одних склонах и глетчерами на других, мы видим часовню и утес, трон Гесслера, фонтан, тир для стрельбы из лука и померанцевое дерево в цвету, отягощенное для пущей достоверности пресловутым яблоком, которое прицеплено к нему веревочкой, довольно ясно различимой. Итак, сомнений быть не может: мы — в Швейцарии.

Я не без некоторой грусти вспомнил свою юность, часы, проведенные мной в театре Гавра, где в мае открывался «большой» оперный сезон. Репертуар был тот же, что и в нынешних парижских театрах. В него входили «Фауст», «Кармен», «Манон», «Лакме», «Иродиада», «Вертер», «Гугеноты» и, разумеется, все тот же «Вильгельм Телль», правда не столь вольно изуродованный всевозможными купюрами. <...>

Но декорации, костюмы и певцы были почти в точности такими же, как и теперь в «Гете». Только, быть может, выглядели намного менее провинциальными. Баритон (тогда его звали Булонь) отличался той же благородной статью и очень красивым голосом. Тенору в такой же мере, что и нынче, удавалось исполнение его атлетической партии. Примадонна в амазонке все такого же гранатового цвета выражала с целомудренным волнением чистоту своих любовных чувств.

Возвращаясь мысленно назад, я пытался вообразить себе премьеру 1829 года с участием Нурри, Дабади и мадам Даморо. Каким событием был тогда «Телль»? Как увлекался весь Париж этим творением большого музыканта и в каких пылких выражениях восхвалял его гений!

Счастливые то были времена. В ту пору успех в театре приносил не только славу, но и состояние, близкое к богатству. А нынче опера, впервые поставленная в Национальной Академии музыки, интересует только очень небольшую часть публики и проходит, я сказал бы, незамеченной. Немногие приверженцы этого театра

47

предпочитают, как правило, старые произведения новым. Даже если к новой опере отнесутся поначалу очень милостиво, все равно ее карьера будет эфемерной. Никто ни в провинции, ни за границей не станет домогаться прав на ее постановку. После дюжины спектаклей партитуру новой оперы сдадут в архив, откуда ее вряд ли еще когда-нибудь извлекут на свет.

Но, быть может, более завидно пополнение композиторов, создающих симфоническую музыку? После многих месяцев работы над отделкой симфонии автор будет долго осаждать концертные организации и дирижеров. Если, по счастью, симфонию все-таки примут, перед ним встанет проблема, как обеспечить ее исполнение нотным материалом. Будь у автора некоторые средства, он мог бы обратиться к переписчику. Но переписчик, разумеется, не меценат и, добывая кусок хлеба столь нелегкой работой, потребует положенной оплаты. А по современному тарифу стоимость подобных копий головокружительно высока. Что остается делать композитору, который большей частью не в состоянии выложить такую сумму, как не взвалить этот труд на себя, либо отказаться от надежд на исполнение симфонии. Если же он будет предлагать издателю купить у него партитуру с правом собственности, тот выпроводит его с сострадательной улыбкой и советом написать для фортепиано маленькую пьеску.

Наконец, когда симфонию, отрепетировав, сыграют, это принесет ее творцу до смешного мизерную сумму, несколько упоминаний в прессе и зависть некоторых его коллег. На том все кончится примерно лет на десять.

Пусть так, возразят мне, но есть же композиторы преуспевающие. Мы видим их в набитых до отказа залах, помпезно дирижирующими фестивалями из собственных произведений. Разве может такой композитор жаловаться на судьбу, получая авторские гонорары, равные призам боксера? . . . Увы, это еще одно серьезнейшее заблуждение.

Все упомянутые авторские вечера убыточны. Прежде всего всякую возможность получить прибыль отнимают разные налоги, поглощающие больше половины валового сбора. А далее: оркестру нужно заплатить по профсоюзному тарифу и по нему же и хористам, и пожарникам, и полицейским, билетершам и дежурящим в туалетах дамам. Все они получают твердо установленную плату. А на долю композитора придется слава, пусть он ею и доволь-

48

ствуется. К тому же ему угрожают новые ангажементы на таких же в точности условиях.

Это факт: слушатели и не подозревают, что композитор-симфонист, сколь ни высока его репутация, не имеет на что жить, если он не выполняет каких-либо других обязанностей.

Для композитора, которому не удалось стать ни директором консерватории, ни ее профессором, ни журналистом или дирижером в театре или же на Радио, остается только один путь — работа для кинематографа. Написанная к фильму партитура звучит во множестве различных кинозалов и приносит музыканту авторские. Когда это скандальное нововведение сделалось известным, оно вызвало ожесточенное сопротивление со стороны кинопродюсеров. Среди них нет ни одного, кто, выпуская фильм, не мечтал бы втихомолку вернуть себе часть этих авторских, которые бессовестные пачкуны нотной бумаги желают сохранить для себя полностью.

Но есть же, все-таки, традиция! Моцарт, Бетховен, Шуберт скончались в нищете. Не правда ли недопустимо, чтобы нынешние горе-музыкантишки претендовали на другую участь и требовали уважения к своим произведениям. Если эти авторы действительно гениальны, в чем все они, как один, уверены, мы успеем обнаружить это после их кончины. Когда их сочинения станут «достоянием общества» *, можно будет сделать романсированные кинофильмы из их жизни и любовных увлечений.

ИСТОРИЯ ОКАМЕНЕЛОСТЕЙ

На симфонических концертах порядочная публика ведет себя очень благоразумно. Покорно поглощает изрядное количество новых партитур, которыми ее угощают, чтобы оправдать дотацию⁵⁴. За это публику вознаграждают. Если детям говорят: «Съешь суп, получишь сладкое», то публике внушают: «Прослушаете терпеливо партитуры Икса, Игрека или Зета, и тогда получите вдосталь отличного Бетховена и Вагнера». Мы уже

* Имеется в виду закон об «Общественном достоянии». См. статью А. Онеггера «„Общественное достояние“, или изъятие частной собственности» (с. 68 настоящего издания). — *Примеч. ред.*

49

избалованы такими новогодними подарками. У Падлу это все тот же добрый старый вагнеровский фестиваль, которым управлял два месяца назад Сёан. Теперь он перешел к Клоэцу, а в следующем месяце им будет дирижировать Себрон. Не менее трех-четырёх раз исполняют вагнеровские фрагменты господин Биго или господин Парэ. Однако же Бетховен доминирует. Он властвует у Ламурё и Колонна; у Падлу нам обещают его новый фестиваль. А пока мадам Поль Пьедельевр уже взялась отважно за систематичную интерпретацию всех тридцати двух сонат Бетховена для фортепиано. Это может принести большую пользу многим нашим виртуозам, которые, за исключением «Авроры», «Аппассионаты» и «Лунной», сонат этого автора не знают.

Наконец и Общество Колонна, чьих концертов опасаются сильнее, чем других, принялось осуществлять свой «Большой цикл Бетховена». Это очень своевременно. Предельно окаменевшую публику Шатлэ⁵⁵ действительно «перекормили» разными новинками, иные из которых длились по три четверти часа и следовали друг за другом: за Симфонией Франси Буске исполнили второй раз «Ад» Ива Ната и «Проклятого живописца» испанского композитора Элисальде. Это было превышением всякой меры. Отсюда — «Большой цикл». Теперь-то вы довольны?

После того как я назвал нашу публику собранием «окаменелостей», я получил немало писем от лиц, которые без всякого стеснения сами себя так именовали, довольно добродушно подписывая свои послания: «Одна окаменелость».

В целом эти письма не отличаются особой злостью, раздражением. Иные из них горьки и ироничны, но нет ни одного невежливого.

Определением «окаменелость» я воспользовался потому, что оно показалось мне особо подходящим для выражения моих чувств. Что говорит о нем словарь? В статье «Окаменелость» читаем: «Характерные окаменелости — те, которые всегда находят в определенных пластах и никогда в других и которые тем самым помогают точно их распознать» (Ларусс, т. 4, с. 618). Сказать об этом лучше невозможно. Для меня «окаменелостью» является тот слушатель, который раз и навсегда решит присутствовать на фестивалях классической музыки и всегда отсутствовать на тех, где испол-

50

няют новые произведения. На что так громогласно жалуются организаторы концертов и секретари концертных обществ? «Публика не хочет слушать новые произведения и приходит лишь на ранее известные ей вещи.» Это так. И это отмечают, подтверждают все. Но почему? Ответ как бы диктует мне один корреспондент:

«Что это значит, дорогой мой Мэтр? К какому выводу должны были бы прийти вы, нынешние композиторы? Сказать по правде, к следующему: если вам желательно, чтобы вами интересовались не какие-то младенцы, а меломаны разных поколений, напишите для нас нечто „гениальное“ (подобное Пятой симфонии), „бессмертное“ (подобное Шестой), создайте, наконец, нам вещи, вдохновленные не железом, кожей, каучуком... Это будет, на мой взгляд, делом более полезным, чем завидовать растущему успеху великих умерших (включая Берлиоза) и называть „окаменелостями“ тех, кто упорно восхищается „Великими“».

Итак, все высказано очень точно. Могу добавить к этому только одно: желаю моему корреспонденту мужественно посещать все исполнения новых сочинений, дабы не пропустить возможности открыть такого молодого автора, которому удастся создать нечто «гениальное», «бессмертное».

Ну, а не завидовать великим мертвым, признаюсь, значительно труднее, поскольку я всю жизнь на них равняюсь и с большим волнением (прошу поверить мне) дивлюсь великолепию их гениев (к Берлиозу, правда, отношусь не столь восторженно).

В другом письме мне было сказано: «Осел, с которого дерут три шкуры, предпочитает „Фауст-симфонию”⁵⁶ „Чистилищу” господина Икс и полагает, что тем хуже для „Чистилища”».

О, да! Тем хуже для «Чистилища». Но поздравляю этого осла с тем, что он «мнимая окаменелость», поскольку все же слушал эту вещь. Важно то, что он там был, каким бы ни было затем его суждение. Более того, слушателя, открыто проявляющего свое отношение, следует предпочитать другим, так как только этим создается жизнь музыки, а не простым отключением от исполняемого и пресловутым слушанием вполуха.

Мне часто возражают следующим образом: «Я не принадлежу к „окаменелостям”, так как люблю Дебюсси,

Рихарда Штрауса и Равеля, а то, что я предпочитаю их Дюшноку или Тастешозу⁵⁷, нельзя считать за доказательство „окаменения"». Отлично, но припомните, пожалуйста, что Дебюсси, Штраус и Равель еще немного лет тому назад являлись для «окаменевших» тем же пугалом, что и Дюшнок или Тастешоз сегодня.

Я отнюдь не собираюсь упрекать тех слушателей, которые, отправившись по доброй воле познакомиться с новым произведением, не испытают никакого удовольствия. Часто это и естественно, и, более того, оправданно, коль скоро само произведение оказывается слабым, скучным (я знаю, что такие случаи нередки). Слушатель, которого я осуждаю, — это тот, который, просмотрев воскресные программы, скажет своей жене: «У Ламурё опять будут играть один из новомодных трюков, и мы с тобой не пойдем. А вот в следующее воскресенье там наверняка покажут фестиваль Б. У Ламурё это их фирменное блюдо, и, без сомнения, нас обслужат хорошо. Вот туда мы и пойдем».

«Останки существ могут стать типичными „окаменелостями", позволяющими подтвердить своим присутствием синхронность отложения неодинаковых пород» (*A de Лаппаран*)⁵⁸.

По-моему, это логически подходит для заключения статьи.

«ПРИРОДА В МУЗЫКЕ»

Названия такого обобщающего рода периодически всплывают в программах Общества концертов Ламурё и, так сказать, являются его «специальностью». Довольно тщательно и утонченно отбирают произведения, которые можно исполнять под общим заголовком, чтобы придать концертам прочное единство как признак хорошо продуманных программ. Из них «Природу в музыке» уже неоднократно повторяли. Почти всегда здесь фигурировала вначале «Пасторальная симфония». За нею следовали «Шелест леса» и «В степях Средней Азии»⁵⁹. Но нынче потрудились, видимо, немало. Не считая неизменной «Пасторальной», нам покажут «Прелюдию к „Послеполуденному отдыху Фавна"» (надеюсь, Фавн выкажет свою природу), «Фонтаны Рима» Респи и даже сюиту

52

«Летний день» (но не в горах⁶⁰) Жанны Леле, принадлежащей к числу композиторов еще живых.

Итак, это, конечно, обновление весьма смелое, и я предчувствую, что от «Природы в музыке» можно ожидать и впредь немало любопытнейших сюрпризов.

На концертах Ламурё нас периодически приобщают и к прославлению «Героизма в музыке», в связи с чем исполняют «Героическую симфонию», какой-либо бравурный концерт и «Героический марш» Сен-Санса. Что касается «Фантастики в музыке», то ее показывают на примере... — да, вы верно угадали, — на примере «Фантастической симфонии».

Такие извержения интеллектуальной виртуозности в какой-то мере могут заражать. Поэтому следует простить тех, кто почувствует неодолимое

желание принять посильное участие в подобных изобретениях. Как отнеслись бы вы к программе «Инвалиды в музыке», в которую вошли бы увертюры к «Немой из Портичи», дуэт из «Двух слепцов», ария из «Глухого» и фрагмент из «Прокаженной»? ⁶¹ Или, например, к такой, менее печальной: «Летающая живность в музыке». В ней, ради усиления оригинальности, можно было бы пренебречь «Лебедем» Сен-Санса, «Летучей мышью», «Балладой жирных индюков» ⁶² ради «Каирского гуся» Моцарта, «Туонельского лебедя» Сибелиуса, «Уток-мандаринок» Луи Бейдта, «Сороки-воровки» Россини. К тому же можно было бы подновлять столь интересный подбор за счет включения увертюры к «Двум голубям» Мессаже или увертюры к «Голубке» Гуно. Наконец, программу можно бы пополнить музыкой из «Соловья» или «Жар-птицы» Стравинского!

По-моему, эта тема — богатейшая!

Следовало бы также обратиться и к такой, как «Бижутерия и драгоценности в музыке», подобрав для нее ряд фрагментов из «Золота Рейна», «Серебряного колокольчика», «Бразильской жемчужины», «Королевы Топаз» ⁶³ и т. д., и т. п... А еще можно предложить «Свободные профессии в музыке». Для этой темыгодились бы «Поэт и крестьянин», «Собирательница колосьев» Феликса Фурдрэна, «Тайные судьбы», «Багдадский калиф»! ⁶⁴ Не стоит продолжать — тем подобного рода слишком много, но одна мне кажется особо подходящей для концертов Ламурё. Это — «Призывы в музыке»: к поли-

53

тике — увертюра к «Риенци» (Риенци — последний трибун), к металлургии — «Ковка меча» («Зигфрид»), к финансам — увертюра к «Нюрнбергским мастерзингерам», к навигаторству — увертюра к «Летучему голландцу». Для слушателей, которые подвержены морской болезни и предпочитают плавание по рекам, эту увертюру можно заменить «Путешествием по Рейну Зигфрида» или, на худой конец, вступлением к «Лоэнгрину» — благо все это принадлежит тому же Вагнеру.

Другим удачным принципом, открытым Обществом концертов Ламурё, является объединение пьес по национальному принципу. Таков концерт «Испания в музыке». На нем мы слушаем «Испанское капричио» Римского-Корсакова, «Испанскую симфонию» Лало, «Испанскую рапсодию» Равеля и «Эспанью» Шабрие. Но я, однако, не могу ответить себе на вопрос, по каким причинам это Общество не распространяет свою благотворительную манию преподношений на другие страны. К примеру, на Италию, Японию. А ведь это было бы легко, если вспомнить «Пинии Рима» Респи, «Венецианский карнавал», «Итальянские впечатления»; вступление к «Мадам Баттерфляй», арию из «Мадам Хризантем» ⁶⁵, «Хаи-Кай» Делаж, «Хагоромо» Миге, «Первый снег в старой Японии» Энгельбрехта.

Вероятно, что-нибудь можно было бы подготовить и для «Франции в музыке» или, выражаясь проще, для «Музыки во Франции».

Общество этих концертов применяет также модную теперь манеру

объединять в одной программе авторов, чьи фамилии начинаются с одной заглавной буквы. Например: «Бах, Бетховен, Брамс». Такой прием считают весьма тонким. Я, однако, упрекнул бы концертную ассоциацию Ламурё за слишком, по-моему, осторожное продвижение вперед по этому пути. За десять лет еще не вышли за пределы буквы *В*. Я уже больше не надеюсь, что когда-нибудь услышу фестиваль, посвященный Векерлену, Вагнеру, Вальдтейфелю. <...>

А если бы, подгоняемые жаждой открытий, наши Общества пришли к букве *Д* с Дюраном (Огюстом), Дюпоном (вероятно, Габриэлем, а не Пьером) и Дюбуа (Теодором), то тогда, очевидно, все бы заметили, что перед ними бенефис двух первых букв. А на афишах это выглядело бы особенно эффектно и кокетливо. <...>

54

При удобном случае, можно было бы снова вернуться к *Б* и, прибегнув к именам Базена, Беллини, Бизе, Боккерини и Букстехуде, обобщенно озаглавить программу таким игривым и забавнейшим из всех названий, как «Ба, Бе, Би, Бо, Бу в музыке»!

Я полагаю, члены Комитета концертов Ламурё не обидятся на меня за вторжение в сферу их высоких эстетических соображений, точно так же, как и я не сочту себя задетым в своем чувстве самолюбия, ежели они не примут с равной благосклонностью все предложенные мной проекты. Ведь где, как не среди артистов, допустима вольность шуток!

В ЗАЩИТУ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Каждый новый музыкальный сезон начинается с того, что когорта «королей от фортепиано» привлекает к себе массу публики, а симфонические общества, возобновляя свою деятельность, обрушивают на аудиторию — по принципу: кто громче, общество Колонна или Падлу? — знаменитые «удары судьбы» до-минорной Пятой. На горизонте брезжит уже первый вагнеровский фестиваль с последующим вагнеровско-берлиозовским. У Ламурё «Испанию в музыке» заменят «Испанией и музыкантами», но сама программа будет прежней.

Публика спешит наполнить залы и проявляет всюду одинаковый энтузиазм. Все, казалось бы, отлично.

Но, однако, одна область музыкального искусства не притягивает к себе с той же силой. Это — камерная музыка. Исключение составляют только клавирабенды по причине их спортивного характера, на который я уже указывал и благодаря которому они обращены к слушателям, падким на особые эмоции. Толпу же привлекают, в основном, концерты, где участвуют большие исполнительские коллективы. Что ж, это вполне естественно.

За почти одинаковую плату можно слушать вместо двух или трех артистов — триста. Ясно, что последние концерты посещать неизмеримо выгоднее.

Если объявляют исполнение Реквиема Берлиоза с его хорами, четырьмя оркестрами, шестнадцатью литаврами, то это тот счастливый случай,

который не следует

55

упускать, тогда как выступление какого-нибудь трио — событие намного менее заманчивое, особенно при одинаковой расценке на билеты. Известно, что, чем больше исполнителей, тем больше будет шума. А для многих шум и музыка — вещи, к сожалению, идентичные. Слушателей у нас нынче много, чему, конечно, нужно радоваться. Но, быть может, стало меньше подлинных любителей, если иметь в виду таких, достоинства которых я хвалил, когда противопоставлял их «окаменелостям». Подлинный любитель — меломан-знаток. Он обладает вкусом, независимым от большинства, пытлив по отношению к новым необычным впечатлениям.

Я уже говорил, что отдаю себе отчет в существовании многих стимулов, побуждающих слушателей интересоваться листовско-шопеновскими «марафонами», происходящими ежемесячно в залах Плейеля и Гаво; я еще могу понять хроническое увлечение публики бетховенскими и вагнеровскими фестивалями. Там, по крайней мере, доброкачественность музыкальной пищи гарантирована.

Но, все-таки, мне бы очень хотелось, чтобы из всей этой огромной массы слушателей выделились подлинно достойные и, образовав свою передовую группу, возглавили бы общий кросс и заставили своим финальным спуртом подтянуться отстающих. (Вижу, что в порыве увлечения я заговорил языком спортивных репортажей, за что прошу меня простить.) Хочу сказать, что было бы очень отрадно видеть возрастающее число слушателей, интересующихся сочинениями камерного жанра, ибо в этом жанре музыка представлена в ее чистейшем виде. В нем музыкальная мысль может раскрываться во всей своей правдивой подлинности и одарять всех, глубоко любящих музыкальное искусство, наиболее тонкими и благородными эмоциями.

В двух страницах Квартета Форте, право, больше настоящей музыки, чем в импозантном театральном Реквиеме Берлиоза. К сожалению, вкус к камерным произведениям притупляется. Это происходит, с одной стороны, из-за развращающих влияний радиотрансляций, наводняющих вульгарными поделками весь мир. С другой же стороны, развитию упомянутого вкуса мешают слишком многочисленные и абстрактные занятия, которыми обременяют нашу молодежь, не оставляя ей времени для овладения игрой на инструментах.

56

К тому же в отношении камерного жанра критика не выполняла своих обязанностей, если у нее вообще есть некие обязанности. Камерные вечера в «Национальном обществе», в «Обществе независимых музыкантов», «Тритоне»⁶⁶ и других представлялись ей ужасным бедствием. Ей следовало высказывать суждения по поводу огромного потока сонат, квинтетов, вокальных циклов и т. д. Надлежало проявлять свою проницательность,

открывая среди вороха новых имен имя будущего гения. А поскольку очень трудно обновлять набор эпитетов, применяемых по отношению к чистой музыке, критика в девяти случаях из десяти старалась воздерживаться от каких-либо характеристик. Тем самым камерные сочинения пресса не пропагандировала.

Правда, сами композиторы также отвечают за создавшееся положение. За последнее сорокалетие камерная музыка стала крайне трудной для интерпретации. А что касается чтения с листа, то она способна полностью обескуражить не только наиболее смелого любителя, но и преданного ей профессионала. Большой дефект композиции, выдающий либо недостаточную оснащенность автора, либо его неуместную самонадеянность. А результат таков: программы в этом жанре ограничены столь тесным кругом сочинений и имен, какого нет даже в программах симфонических. Из классиков играют, в основном, Бетховена: десять сонат для скрипки и фортепиано (далеко не все, однако, характерны для его стиля) и семнадцать квартетов — великое наследие гения. Из новых французских ансамблей принято играть принадлежащие Дебюсси, Равелю, Форе. Но д'Энди, Русселя, Маньяра и всех современных авторов не исполняют.

Молодые композиторы, поскольку они больше не находят интерпретаторов для камерных произведений, не могут предлагать их издателям.

Что прикажете делать издателю с квартетом для струнных, которого никто не купит и партии которого придется одалживать инструменталистам в надежде, что последние рискнут включить квартет в репертуар? Вероятно, очень скоро наступит конец этой разновидности искусства, столь показательной для высокой культуры и для истинной любви к музыке.

Раздумывая над всем этим, я задавал себе вопрос: если теперь сознают необходимость дотаций для оркестровых

57

коллективов, чтобы они могли уделять время разучиванию не только наиболее прославленных классических произведений, то почему бы, спрашивается, не поступать таким же образом по отношению к камерным ансамблям? Ведь их тоже, вероятно, следовало бы поддержать, что пошло бы на пользу современной музыке. Неужели тот факт, что они всего-навсего «ансамбли», побуждает отказывать им в том, что соглашаются давать оркестрам? Неужели произведение камерное не имеет тех же прав на исполнение, какие признают и за симфонией, и за балетом или оперой? Все истинные музыканты будут здесь единодушны.

САКСОФОН В КОНСЕРВАТОРИИ

В Консерватории открыт класс саксофона, и это несомненно знак огромного прогресса в медленной и осторожной ее эволюции. <...> Наконец-то со столетним опозданием (инструмент был создан Саксом около 1840 г.) саксофон одержал здесь победу. При первом его появлении на свет против него был настроен весь тогдашний музыкальный мир. Это было проявлением

ретроградной сущности последнего. Исключение составляли только некоторые композиторы, интересовавшиеся новыми тембрами: Берлиоз и Вагнер. Вагнер ввел саксгорны в оперный оркестр. Из этого можно заключить, что немалое влияние на вагнеровскую оркестровку оказал гениальный конструктор этих инструментов.

Тем не менее саксофон оставался изгнанным в военные оркестры. Его не желали видеть в симфоническом оркестре, поскольку ни Бетховен, ни Моцарт им не пользовались. Он стал широко популярным благодаря джазу и различным видоизменениям своего основного тембра. Но из-за указанных видоизменений все без стеснения клеветали на него. Сделали из саксофона инструмент, виновный во всех непристойных звучаниях. Наибольшая вина за эти злоключения саксофона падает на долю литераторов. Им только дай поговорить о музыке. Все то, что они слышали и замечали в джазовом оркестре, приписывали саксофону, начиная с «дикого кудахтанья», «режущих слух воплей» и «навязчивой икоты»... А между тем

58

у саксофона голос благородный, серьезный и захватывающий. В руках хорошего солиста это инструмент-певец. А те звучания, которые пугают целомудренные уши, обязаны дурной славой кларнетам-пикколо, трубе с различными сурдинами американского происхождения, тромбонам, исполняющим опасные глиссандо.

Появление в Консерватории класса саксофона официально подтверждает наше уважение к нему. Быть может, вскоре в больших симфонических оркестрах отведут, так же как для кларнета, пюпитры для саксофона со всеми его разновидностями (сопрано, альт, тенор, басом или баритоном). Этому, однако, будет мешать привычная рутина. Ведь до сих пор еще состав оркестра основан на бетховенском. Даже теперь, в 1948 году, кларнет-пикколо или альтовую флейту считают «дополнительными» инструментами. Хорошо, что с некоторых пор хоть введение саксофона не наталкивается на формальное сопротивление, на испуганный отказ от исполнения партитуры, в которой его дерзнули применить.

Это факт, что даже выдающиеся виртуозы, играющие на духовых инструментах, не пользуются громкой славой, окружающей лучших пианистов, скрипачей и виолончелистов. А причина в том, что светские девицы не играют на кларнете и фаготе. На мой взгляд, они неправы. Многие из них принесли бы больше пользы, если бы оставили свои рояли и посвятили досуги и способности, коими они одарены, инструментам менее затасканным.

Что же касается нас, профессионалов, то мы отлично знаем: хороший корнетист стоит бесконечно больше полусотни средних скрипачей. Качество оркестра в очень большой мере зависит от достоинств его духовых групп, медной и деревянной *.

КИНОМУЗЫКА

<...> Давно известно, что кинематограф никто не посещает ради музыки и что там ее хотя и слышат, но не слушают. Итак, писать партитуры для

* Уже написав эту статью, я узнал: в Консерватории открыли класс игры на инструменте «Волны Мартено»⁶⁷. Браво!.. — *Примеч. автора.*

59

фильмов — обязанность неблагодарная. Но как раз поэтому она является единственной, приносящей композиторам такое материальное вознаграждение, что его хватает, чтобы прокормиться и в остальное время сочинять симфонии, коль скоро они желают обеспечить себе славу у потомков.

Присутствуя на заседаниях конгресса, посвященного документальным фильмам, я был приятно удивлен: значительная часть присужденных премий пришлась на долю музыкантов. Отличный прецедент, и я воспользуюсь им, чтобы привлечь внимание к киномузыке, несмотря на то, что уже десять лет подряд даю по этому вопросу интервью, подобно многим из моих коллег.

Партитура к документальному фильму средней величины длится приблизительно минут пятнадцать-двадцать. Такова обычно длительность первых частей в больших симфониях, в том числе — в Девятой. Но, в отличие от симфонии, музыкант тут должен подчиняться всему разнообразию кадров фильма и уметь за несколько секунд переходить от смешного к суровому, от безмятежного к бурному, и еще обязан в равной мере сильно вдохновляться как культурой разведения рододендронов, так и рациональной упаковкой синтетического камамбура. Давая волю импульсам своего гения, ему следует к тому же очень пристально следить за тем, чтобы цветение его мелодий и все его ритмические и гармонические изобретения соответствовали визуальным установкам режиссера и состоянию его души. Все это совсем не так легко.

После заглавия (титров — тут звучание может быть довольно плотным) слух нередко с удовольствием следит за приятным мелодическим рисунком саксофона или флейты, но спустя несколько тактов тембр начинает искажаться и деформироваться самым жалким образом, превращаясь в неразборчивое бульканье. Это означает, что сейчас начнутся пояснения «спикера». Его немного слишком зычный голос без особого труда подавляет невнятное бурчание оркестра, не желающего мирно уступать свою позицию. И действительно, стоит только речи на момент прерваться, мгновенно следует залп музыки. Она бросается в атаку, чтобы отстоять потерянную территорию. Но голос не дает ей это сделать, и битва продолжается на протяжении всего фильма. Слушатель, бед-

60

няга, сам не знает, кого он должен больше проклинять: то ли сию упорствующую музыку, то ли надоевшего ей болтуна, бесконечно разъясняющего все, что глаза уже видят в картине.

Мне кажется, что именно в документальных фильмах особенно необходима некая реформа. К чему расходовать большие средства на озвучивание партитуры, которую услышать невозможно и музыкальный смысл которой большую часть времени оказывается насильственно разрушенным? К тому же неясный музыкальный шум мешает слушать пояснения. И так?.. Остается ждать прихода реформатора. Пусть он, подобно патриархам Библии, укажет каждой из воюющих сторон их пределы, чтобы они жили в мире и не помышляли непрерывно о взаимном истреблении.

Особенно обидно, когда необходимые в научных фильмах пояснения невозможно разобрать из-за того, что одновременно с ними звучит описанное мной противное бурчание инструментов. Вместе с тем, надо подумать, что подобное «бурчание» — это, к сожалению, все, что можно уловить из партитур, написанных такими мастерами, как Луи Бейдт, Тони Обен, Артюр Хоере, Морис Тирье и другие... Разве это также не обидно? И сколь это обескураживающе для тех, кто в сочинении киномузыки видит не только тяжкий труд во имя заработка.

МУЗЫКАНТЫ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ДЕЯТЕЛЕЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

На долю знаменитых музыкантов выпадала жизнь большей частью трудная, иной раз — в нищете. Это весьма занимательно для грубой черни; такое представление о музыкантах сделалось традиционным, и попытки поколебать его были бы опасны. Сравнительно со всеми знаменитостями именно к великим композиторам деятели кинематографии относятся с особой нежностью и жаждут их «увидеть» и «услышать».

Любопытно, что их список возглавляет беззащитная фигура Франца Шуберта, за которой сразу следует романтик Фридерик Шопен.

61

В основном сценарии показывают композитора влюбленным в великосветскую даму или в благородную девицу. Последняя, само собой разумеется, с презрением и сарказмом отвергает чистую любовь артиста. Она предпочитает ему или богача, или блестящего военного. С разбитым сердцем наш бедняга-композитор удаляется. Ему необходимо поскорее исповедаться в симфонии, в которой он даст волю выражению своего отчаяния. На премьере симфонии, состоящейся очень вскоре (мы в кино, где невозможное возможно), «предмет любви» (по выражению Тёпфера), слушая вступление тромбона, особенно прочувствованное, мгновенно постигает силу гениальности и страсти музыканта. Увы, уже поздно! Она уже успела выйти замуж и, быть может, даже оказаться матерью двух-трех детей.

Могут быть и некоторые другие варианты, но и они почти всегда кончаются печально для творящего артиста. О воздаянии должны позаботиться потомки. Уже много раз показывали нам в картинах великую певицу — кумира публики. Из рук трепещущего от надежды и смущения молодого композитора она берет рукопись его романса. Мгновенно разобрав романс с

листа, она тут же на великосветском вечере поет его перед собравшейся элитой. Успех ошеломляющий, дающий композитору одновременно и славу, и богатство.

В одном недавнем фильме вальс, исполненный в кабачке, приводит к тем же результатам. Актер, играющий в этой картине роль скрипача, обращается со скрипкой примерно с той же ловкостью, как оперирующий катаракту грузчик. Правда, упомянутый актер сопровождает свою «скрипичную» жестикуляцию улыбками «под Фернанделя» (знаю, некоторые называют их «мольеровскими», некоторые — холеричными). В другой картине другой актер скоблит скрипку, словно отдирает кожуру со свеклы и, о чудо, льются звуки баховской Чаконь!

Режиссеры-постановщики подобных сценариев имеют, следует признать, абсолютно ложные понятия обо всем, касающемся композиторской работы. Поэтому отнюдь не бесполезно подсказать им некоторые уточнения.

Так, крайне редко случается (если это вообще возможно), чтобы композитор в состоянии наития чертил темы своей оперы концом трости на песке. Не так давно в кинокартине показывали Жоржа Бизе, выцарапывав-

62

шего ноты мелодии на обледеневшей окне дилижанса. А до этого он сочинял свою Римскую кантату под аккомпанемент метронома, стучавшего совсем не в такт музыке, которую он сочинял и рукопись которой демонстрировали на экране крупным планом.

Наконец, я помню одного Бетховена, который в очень неудобной позе пристроился на подоконнике и записывал углем на шторе вторую тему увертюры к «Кориолану».

Я лично знаю многих композиторов, но ни один из них не пользуется этим способом, когда его обуревают вдохновение. Берут обычно лист нотной бумаги, карандаш и записывают все, что диктует гений. Разумеется, это гораздо менее зрелищно. С этим я согласен, но зато разумней, рациональней. Другое из прискорбных и распространенных среди кинорежиссеров заблуждений — быстрота, с которой якобы рождаются музыкальные шедевры. Вот пример:

Фернан Гравей — Иоганн Штраус — совершает в коляске прогулку по лесу. Слышит: *ре, ре, фа, ля, ля* — доносящийся издалека наигрыш почтового рожка — и откликающихся на эту мелодию птиц. Дрозды, зяблики и вся прочая соловьиная братия октавой выше поют: *ля, ля, фа, фа*. Штраус одной рукой небрежно записывает эти звуки, другой обнимает свою спутницу за талию. И... двумя часами позже, во время обеда, оркестр, составленный из дам, уже играет плод этой прогулки — «Прекрасный голубой Дунай». Вот это да!..

Но это же неправда! Я нахожу показ подобных кадров вредным для молодых людей, чьи музыкальные влечения непреодолимы. Упомянутый пример может их направить на опасный путь композиторской карьеры, лишь очень отдаленно схожей с ее изображением в кинофильмах. Даже вальс не

сочиняют так легко и просто. Уважаемым деятелям кинематографии следовало бы отдать себе в этом отчет, заглянув хоть одним глазом в то, что называют оркестровой партитурой. Они увидели бы, что, помимо гения и вдохновения, создание партитуры требует длительного и упорного труда. Необходимо соблюдение правил ее нотной записи. Это также требует и времени, и прилежания, и, я добавлю, таких навыков и знаний, какие достигаются лишь в результате долгих упражнений.

63

Возможно, сделанные мной разоблачения, которые, конечно, не умалят блеска зрелищных концепций мастеров кинематографа, помогут им уменьшить презрительную снисходительность, которую они иногда выказывают злосчастным музыкантам, когда те пишут партитуры для их фильмов.

ПЕСНИ ДЛЯ ЮНОШЕСТВА

На каникулах мне довелось побывать по приглашению в загородном детском лагере, чтобы присутствовать на праздничном костре. Дети исполняли там целую программу, тщательно разученную и отрепетированную под руководством их наставников. Последние, по-видимому, выбрали те песни, которые имелись в их распоряжении, то есть ходовые, популярные. И вот тут меня необычайно поразили два явления. Во-первых, удивительно курьезное несоответствие слов этих песен возрасту их исполнителей. Я не считаю себя ни в малейшей степени каким-то щепетильным скромником. Обычно меня почти не смущают грубоватые соленые словечки. Тем не менее не могу сказать, чтобы мне понравилось, когда я услышал, как восьмилетние мальчишки загорланили:

Крепкое винцо погружает меня в сон, Но от любви я просыпаюсь.

Дальше они с тем же простодушием непринужденно распевали, что «Мадлена утешалась с целым взводом».

Я ожидал услышать песни «Три золотых дел мастера» или «Поспешим в Лориен на ловлю сардин», но они были заменены песней о супружеских несчастьях сира де Фрамбуаза. Быть может и вправду пора отбросить всякую тень лицемерия и с младенческого возраста обучать детей всему, что им встретится в жизни?

Мой второй упрек кажется мне более серьезным. Он касается ужаснейшего обращения в этих песнях с просодией французского языка. Ни малейшего следа уважения к составу слов, к их лепке. Слова искорежены на все лады: усечены, растянуты с такой жестокостью, что разобрать их смысл невозможно, акценты все время неверные, слоги с немymi гласными помещены на сильные

64

доли — искалечены с каким-то подлинным садизмом. <.. .>

Это, возразите вы, неважно. Лишь бы мелодия была увлекательной. Не согласен с таким мнением. Убежден, что инстинктивное стремление к

добросовестности не позволяет французскому народу петь слова, столь грубо деформированные. Не случайно часто говорят, что наш народ непевческий! «Нужно петь, как говоришь», — утверждал Шаляпин, и на самом деле, пение должно быть гармоничным дополнением слов. А возможно ли этого достичь, когда ломают структуру слова? Такое допустимо только в качестве нарочито комедийного приема, подчеркивающего преднамеренное шуточное изменение. <...>

Все перечисленное касается не только бытовых песен, но в еще большей мере оперного пения. Наш музыкальный театр все чаще упрекают, что разобрать в нем текст нельзя. Необходимо особо подчеркнуть, что вовсе не всегда виной тому плохая дикция наших певцов. Причина также в зловредном равнодушии довольно многих композиторов к вопросам просодии.

Музыкант, пишущий музыку на стихотворение, должен соблюсти элементарное условие: сделать так, чтобы стихотворение можно было услышать. Воображая, что можно трактовать слова лишь как трамплин для музыкального изобретения, композитор выказывает недопустимую самовлюбленность.

Я признаю, что проблема просодии — мой «конек». Но, хотя многие мои коллеги посмеиваются надо мной, я тем не менее буду упорствовать и стоять на своем.

«ЗНАМЕНИТАЯ „ГРУСТЬ" ШОПЕНА»

Хочу еще раз выступить в защиту жертвы музыкальных спекулянтов — Фридерика Шопена. На этот раз я протестую не против пианистов, а против потерявших всякий стыд аранжировщиков.

Уже немало лет тому назад певицы, соблазненные красотой начальной фразы шопеновского Этюда ми мажор и полагавшие, по-видимому, что пианисты не способны раскрыть полностью ее очарование, решили применить

65

к этой мелодии свои вокальные таланты, и с этой целью некоторым поэтам поручался подбор слов, которые позволили бы усилить ее экспрессивность и уточнить смысл выражаемых в ней чувств. От такого сотрудничества с поэтами родились многочисленные варианты этой пьесы и среди них — известный под названием «Грусть». Центральная, сугубо пианистическая часть Этюда, естественно, не поддавалась превращению в романс. Недолго думая, ее отбросили и попросту соединили начало и конец Этюда. Что можно требовать от нас, коль скоро мы Шопена обожаем!

Но вот еще один пример, почище.

Ездивший недавно в Брюссель Жан Берар откопал там на прилавке магазина пьесу, которую затем продемонстрировал мне со словами: «Ну, что вы скажете об этом?» Пьеса называлась — «„Грусть" Шопена. Транскрипция для фортепиано соло г. Икс...» Сие «переложение» состояло из несколько упрощенного повторения двух крайних частей Этюда, соединенных

переходом, который был настолько неуклюжим, что от него бы подскочил любой из самых нетребовательных музыкантов.

Итак, произведение Шопена дает возможность г. Икс пользоваться гонорарами аранжировщика, причем его права оберегаются законом — в отличие от прав Шопена, которые не перешли к его наследникам. Впрочем, в любом случае они были бы лишены возможности возражать против такой фальсификации. Вот вам прекрасные плоды «Общественного достояния» *.

Не скрою, что я не испытываю бурного негодования от факта подстановки слов под музыку этого Этюда. Желание спеть его красивую мелодию, по-моему, может послужить частичным оправданием. Конечно, было бы неизмеримо лучше не подвергать при этом оригинал сокращениям. Однако же последний существует таким, каким он был задуман, и мы можем к нему обратиться.

Но я глубоко возмущаюсь, когда вижу, как произведения «никем не охраняемые» (это именно те слова), становятся добычей паразитов от музыки, которые пользуются превращением сочинения большого мастера в «общественное достояние», чтобы извлечь средства для существования. Они видоизменяют его самым жалким об-

* См. сноску на с. 49. — *Примеч. ред.*

66

разом, принижая мысли автора, подставляя на их место свои непристойные «переложения».

Почему бы тогда, спрашивается, не поощрять издание расиновских трагедий с такими дополнениями, как комедийные тирады, или издание «Мыслей» Паскаля в виде сборника скабрёзных анекдотов?

В таком случае я мог бы пойти в музей Лувра, чтобы, запачкав там немного статую какого-нибудь Аполлона, пририсовав усы Джоконде и нацепив бюстгальтер на Венеру Милосскую, отправиться затем в Министерство изящных искусств с требованием признать мои права на получение авторских. <...>

В ответ мы получили от г. Икс письмо: «<...> Если бы моя аранжировка действительно была такой плохой, ее бы не давали играть своим ученикам очень многие профессора. К тому же тысячи ее экземпляров не были бы распроданы в течение нескольких недель, притом не только здесь, но также в Бельгии, Швейцарии и других странах. Если эта пьеса, по мнению г. Онеггера, столь ужасное переложение, то пришлось бы думать, что все играющие ее люди на самом деле полные „кретины“. <...>»

Ответ г. Икс, „загрустившему“.

Итак, вместо того чтобы стыдливо покраснеть, смутиться, г. Икс чувствует потребность возражать. В качестве аранжировщика он пытается растрогать нас, говоря о «маленьких ручках детишек, желающих во что бы то ни стало тренькать на рояле „Грусть“». Это — потрясюще!.. Он восстает и против выражения «паразит от музыки», которое я применил к нему, хотя, по-моему, это наиболее деликатное из всех прозвищ, возможных при подобных

обстоятельствах.

Что ж, если вы не паразит от музыки, кто же вы тогда?.. Ведь не по просьбе же Шопена вы так перековеркали его Этюд? Неужто вы, издав его начало и конец под фальсифицированным заглавием, выполнили труд транскриптора, «перетранскрибировав» для фортепиано то, что уже было создано для него автором? Вы попросту начисто изъяли всю среднюю часть этого Этюда. Но если это — труд транскриптора, тогда достаточно умения вырывать отдельные страницы из музыкальных пьес, чтобы стать им. Наконец, разве вы действовали ради бескорыстного служения искусству, а не ради выгоды? <...>

67

То множество людей, что раскупило вашу «Грусть», конечно, не «кретины», однако это чересчур доверчивые жертвы вашей публикации. <...>

Лишь одно могло бы извинить вас, сударь, — это если бы у вас хватило мужества признаться: «Я — коммерсант, желаю заработать, и я торгую музыкой, поскольку мне это дозволено законом».

«ОБЩЕСТВЕННОЕ ДОСТОЯНИЕ», ИЛИ ИЗЪЯТИЕ ЧАСТНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

Около ста лет назад вышел закон, охраняющий произведения великих мастеров на протяжении пятидесяти лет со дня их смерти, но изымающий эти произведения от наследников по истечении указанного срока. С этого момента произведения, согласно данному закону, переходят в ранг «Общественного достояния». Тем самым, они ваши и мои. Теоретически как будто все очень хорошо. Но чем кончатся ваши попытки получить бесплатно издания «Баховского общества» или просто полное собрание сочинений Виктора Гюго?! Вам возразят: бумага и чернила имеют свою цену. Оттого, что мысли Баха или Гюго сделались бесплатными, бумага и чернила не потеряли своей ценности, не правда ли? Придется согласиться с этим. Первенство всегда за материальными вещами.

Закон «Общественного достояния» принят всеми странами из числа так называемых «цивилизованных», за исключением Мексики и Венесуэлы, где авторское право признают бессрочным; но сейчас, быть может, там уже переменили это мнение...

«Произведения, отнесенные к „Общественному достоянию“, публике не принадлежат, — говорит об этом очень ясно г. Леон Берар, — ими распоряжаются книготорговцы, деятели театра, искусства фотографии, кино». Доктор правоведения Поль Бертъе, у которого я позаимствовал эту цитату, добавляет: «Публике „Общественное достояние“ приносит очень мало ощутимых благ; эффект его воздействия становится определенным в тех случаях —

68

всегда одних и тех же, в них нет недостатка, — когда им пользуются для того, чтобы лишить авторских прав семейство композитора во имя интересов

посторонних лиц...» (П. Б. «Законные меры по охране прав композитора».) <.. .>

<...> В самом деле, кому выгоден закон об «Общественном достоянии» в таком искусстве, например, как музыка? Разумеется, не публике, продолжающей втридорога платить за сборники произведений Баха и Бетховена. Извлекают выгоду издатели, которые конкурируют с первоиздателями. Не сделав ровно ничего для произведений композитора при его жизни, они, убедившись позже в их успехе, могут при желании разорить своих коллег-первоиздателей. В сфере музыкального издательства с таким вопросом дело обстоит значительно печальней и сложнее, чем в области литературных публикаций. Для того чтобы музыкальное произведение признали, требуется неизмеримо больше времени, чем для литературных сочинений. Довольно часто в тот момент, когда издатель, первым опубликовавший какую-нибудь симфоническую партитуру, мог бы окупить свои расходы, его лишают права на нее, превращая ее в «достояние».

Но, конечно, от такого положения дел страдает больше всего композитор, которому издатель, возможно, предоставил бы (по крайней мере, мы так думаем) лучшие условия вознаграждения, если бы он был уверен в длительном владении произведением. <.. .>

Бессмысленность закона об «Общественном достоянии» можно показать достаточно ярко на следующем примере.

Через несколько лет наступит срок перехода в «достояние» наследия Гуно. Результаты: от потомков композитора отберут права, которые они унаследовали; владельцем произведений композитора объявят, так сказать, всю публику. Тем не менее после этого при исполнении «Фауста» в Опере стоимость билетов будет прежней. Прежним будет жалованье певцам-солистам, артистам хора и оркестра. Прежней будет стоимость программ, да и чаевые капельдинерам не станут меньшими. Итак, для публики ничто не переменится. Ей останется лишь утешаться мыслью, что у потомков композитора, чьей оперой она так восхищается, уже нет больше унаследованных прав. Они отобраны.

69

Зато доходы будут принадлежать издателям, не покупавшим этой партитуры у Гуно, и всем «аранжировщикам» такого сорта, о котором мы уже упоминали. Они смогут с легким сердцем продолжать свои проделки. Доход получают, наконец, и кинопродюсеры из тех, что адаптируют любую вещь. Они преподнесут нам изготовленный по «Фаусту» фильмик, подобный тем, какие уже были сделаны из других опер и о которых ничего не скажешь кроме того, что они все же не всегда отмечены единым штампом.

Итак, роли околпаченных болванов предоставляют в этом фарсе публике и автору. Мы убедились еще раз, что и в данном случае закон сберегает коммерсантов в ущерб страдающим от их корысти жертвам.

А между тем создатель интеллектуальных ценностей, будь то ученый или же художник, есть тот, кто не желает наживаться, эксплуатируя других.

Напротив, каждый творец служит своим дарованием всему человечеству, и часто ради такой цели он добровольно отвергает материальные блага. Притом известно, что таких людей при жизни ценят и вознаграждают редко. Так, композиторов предоставляют их участи страдать от непризнания и непонимания, от разочарования и всеобщего презрения, а в некоторых случаях и от бедности. Казалось бы, достаточно. АН нет. За свой талант и гений композитор должен поплатиться еще и тем, что у него посмертно отбирают авторские.

НЕОСВЕДОМЛЕННЫЙ ГОСПОДИН ПАРЭ

В журнале «Опера» появилась статья без подписи, восторженно описывающая высокие деяния г. Поля Парэ в Соединенных Штатах и озаглавленная так: «Заслуги Поля Парэ перед французской музыкой». «Великий Мэтр» сообразовал включить в свои гастрольные программы наряду с творениями Бетховена и Чайковского произведения, написанные Франком, Форе, Дебюсси, Равелем и Дюка. Однако эти авторы принадлежат к самым прославленным в Америке, и их произведения постоянно играют все оркестры этого континента. Надо

70

очень мало уважать французскую музыку, чтобы причислять факт дирижирования их партитурами в 1945 году к особым героическим поступкам. К тому же ни Ибера, ни Дельвенкура, ни Мийо, ни кого-либо другого из живущих ныне композиторов г. Парэ не удостоил чести включить в эти программы. Мэтр не любит рисковать. Он держится за свой репертуар, который остается неизменным уже в течение четверти столетия. Дирижирует им, вероятно, хорошо. Впрочем, изумить могло бы лишь обратное.

Другие французские дирижеры, также выступавшие за границей, исполняли там более современные или менее известные повсюду произведения. Им казалось естественным, что иностранной публике будет интересно познакомиться с нашей музыкой, написанной за последние годы. Но об этих дирижерах в журнале «Опера» не сказано ни слова. Тем труднее без улыбки отнестись к энтузиазму, захлестывающему анонимного автора статьи, о которой идет речь. Или, быть может, автору казалось нужным подчеркнуть, что г. Парэ не является профаном в области французской музыки и признает ее существование. Предположить такую, цель возможно, ибо в этом нас не слишком убеждает просмотр его программ в Обществе Колонна с их нарастающим количеством «циклов Бетховена», которыми Мэтр угощает свою публику.

Но всякие улыбки тотчас же исчезнут, если мы начнем читать то интервью, которое г. Парэ дал 20 ноября 1945 года для «Бостонского Вестника» и о котором журнал «Опера» молчит. В этом интервью в Бостоне президент-директор Общества концертов Колонна⁶⁸ довольно странным образом пропагандировал французскую музыку, якобы обязанную ему многим. Он заявил, что «молодые композиторы во французской музыке отсутствуют» и

что он мог бы рекомендовать только двоих, но оба уже люди средних лет. Он назвал Жоржа Орика и Тони Обена. Я, разумеется, далек от мысли сколько-нибудь умалить заслуги автора «Крессиды» или недооценить создателя «Прощания с Нью-Йорком»⁶⁹, но, право же, подобный перечень кажется мне слишком уж неполным.

В одной комедии некий персонаж, пожелавший баллотироваться в Академию, принялся с этой целью учить наизусть словарь. Но выйти за пределы буквы *A* не успел. Он сделался неуязвимым знатоком всех слов, что начинались с буквы *A*, но в отношении всех других остался

71

абсолютнейшим невеждой. Не случилось ли нечто подобное и с нашим Мэтром дирижерской палочки? *

Сейчас, как никогда прежде, положение молодых французских композиторов особенно тяжелое. Обремененные налогами оркестры почти не проводят репетиций, и у них не остается времени для разучивания новых партитур. Если эти партитуры напечатаны, ноты приходится брать напрокат у издателей, и расходы сильно возрастают. Кроме того, подавляющему большинству молодых авторов не удается найти для своих работ издателей — у тех нет для них бумаги. И что же, как раз такой момент избирает главный дирижер и президент большого симфонического Общества, получающий от Общества значительное жалованье, чтобы обидеть нашу композиторскую молодежь. Не слишком-то это великодушно, благородно, особенно, когда это исходит от их старшего и преуспевшего собрата, ибо г. Парэ не только дирижер. Он — композитор, как он сам говорит **, и интервьюер-журналист из вежливости добавляет: «As if we didn't know» ***.

Позволю себе обратиться еще раз к журналу «Опера» и почерпнуть из пего мое заключение. Вот что пишет там Серж Вебер в номере от 30 января 1946 года: «Искусство представлять творения Франции не менее, хотя и по-иному, важно, чем искусство выпутываться из затруднений, делая деньги». Об этом стоило бы подумать господам из Министерства изящных искусств.

ПРИВИЛЕГИИ ДЛЯ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ

Недавно мной была написана статья, в которой я рассказывал о своем удивлении по поводу того, что дирижер французского оркестра, посланный нашей страной в Соединенные Штаты, заявил там в ходе интервью,

* Каламбур, основанный на том, что по-французски фамилии *Орик* и *Обен* пишутся *Auric* и *Aubin*, т. е. начинаются с заглавного *A*.

** «„I am composer myself", — he said» (англ.)—Я сам композитор», — говорит он. — *Примеч. автора.*

*** «Словно мы но знаем этого» (англ.).

72

что молодые композиторы у нас отсутствуют. Мое чистосердечное негодование оказалось, видимо, несвоевременным и неуместным, ибо, насколько мне известно, с момента появления упомянутого интервью

музыканты нашей современной школы не протестовали против этой странной пропаганды. Лишь один отважился на некий намек, но лишь с целью напомнить о себе в связи с этим руководителем оркестра.

Итак, не буду более настаивать. Готов даже признать, что, несмотря на ужасающую ложь, которая содержится в подобном заявлении, оно довольно скоро будет выглядеть внешне правдивым. О нет, не потому, что композиторы у нас переведутся, но потому, что те, которые появятся, не смогут проявить себя за недостатком у них материальных средств.

На самом деле, невозможно обсуждать произведения и считать их существующими до того, как с ними смогут познакомиться те, кто должен ими заинтересоваться, просмотреть их партитуры и исполнить. До тех пор, пока какая-либо симфоническая партитура находится у автора в виде уникальной рукописи, он лишен возможности ее пропагандировать, в особенности за границей. Если композитор должен сам оплачивать переписку оркестровых партий, то стоимость подобных копий почти всегда превосходит все его денежные запасы, ибо, следуя за общим повышением цен и всех видов платы за услуги, тариф на эти копии стал устрашающим.

Вследствие всеобщего повышения цен условия для музыкальных изданий во Франции сделались такими, что издателей надлежало бы превратить в каких-то чудо-меценатов, чтобы увидеть их предпринимающими публикации произведений, которые, быть может, не окажутся первоклассными. Правда, если имя молодого автора уже известно в такой степени, что способно обеспечить некоторый минимум сбыта его партитуры, он может все-таки надеяться, что ее напечатают, если он не станет требовать какого бы то ни было вознаграждения для себя. Но дебютанту, реноме которого еще не возгласили трубы славы, — ему, увы, придется примириться с тем, что его рукопись будет покоиться у него дома и покрываться пылью времени.

В нынешние дни публикация какой-нибудь симфонии в четырех частях, сходной по объему с франковской, об-

73

ходится издателю по меньшей мере в полмиллиона⁷⁰. Как окупить такую сумму? Быть может, отдавая ноты напрокат концертным обществам, которые возьмутся исполнить симфонию? Неплохо! Но симфонические общества считают, что, согласившись включить новое произведение в свои программы, они тем самым уже совершили очень трудное, достойное почтения усилие. Их возмущает сама мысль о расходах на аренду нот.

К тому же в библиотеке всегда есть старая, надежная симфония Бетховена. За использование ее нот ничего платить не надо, репетиций она не потребует, и уж она-то несомненно привлечет в зал много преданных ей слушателей. Что ж, колебаться долго не приходится.

Остается отдавать ноты в аренду за границу. Но таким намерениям победоносно помешают современные порядки. Отправка нотных материалов за рубеж — дело почти невыполнимое по сложности. Оно связано с невероятно трудоемкой работой по заполнению анкет различного формата,

деклараций всех сортов для всех встречающихся на пути таможен и других бесчисленных бумаг, представляющих собой гордость нашей высокоорганизованной цивилизации. Захлебывающийся в них издатель вскоре осознает, что не сможет окупить расходы, связанные с выполнением всех этих абсурднейших формальностей. В подобных случаях — довольно частых — издатели дают совет неопытному автору отказаться от своих наивных устремлений распространять интеллектуальный блеск Франции за рубежом и от надежд вкусить там чувство удовлетворения от успеха, которого, кстати, может и не быть.

Если этих нот там не получают, то этого «кота в мешке» тотчас же легко заменят сочинениями других композиторов, творчество которых больше поощряют. Это могут быть, к примеру, вещи Шостаковича или Бенджамина Бриттена. <...>

Ну, а новые произведения французской музыки с течением времени исчезнут из всеобщего репертуара, и тогда наш дирижер, отправляющийся мирно дирижировать за рубежом своими старыми программами, сможет утверждать, не опасаясь возражений, что молодые композиторы во Франции перевелись.

С июня 1944 года наше Национальное Радиовещание начало устраивать серии публичных концертов, посвя-

74

щенных исполнению французской музыки. Начинание ценное и очень своевременное после нескончаемого множества циклов Бетховена и клавирабендов из пьес Шопена, от которых пала духом даже самая неустрашимая часть публики.

В указанной серии мы уже прослушали фестивали Берлиоза, Лало и Шабрие. На очереди — посвященные произведениям Форе, Дебюсси и Равеля. Быть может, о Русселе, Шмитте позабудут. Но не скрою, что мне было бы очень приятно видеть, если бы эта привилегия для французских музыкантов распространилась на таких современных авторов, как Мийо, Жак Ибер, Дельвенкур, Пуленк, Мессиаан и другие.

Вместе с тем я не могу отделаться от некоторой тревоги, так как сколько бы раз ни устраивались такие циклы, включая те, что предназначены для молодежи, они вечно не доводятся до конца. Первые программы блистают именами великих мастеров нашего прошлого, но стоит концертам приблизиться к современности, и они останавливаются, как по команде «смирно».

Да, положение живых композиторов — не из завидных! Даже и самых старых. В отношении последних невольно создается впечатление, что музыкальные организации внушают им: «Мы не можем сейчас исполнять ваши произведения. Но после вашей уже близкой смерти нам придется пару раз показать их. Бесполезно забегать вперед, когда и так мы сделаем для нас все нужное».

Мелочными, суетливыми карьеристами считают тех, кто, еще не достигнув

70-летнего возраста, хочет добиться, чтобы их узнали. Признаю, что я опять завел свою любимую пластинку. Мне уже часто намекали, что своей неуклюжей настойчивостью я навожу на читателей тоску. Я, конечно, прошу у них прощения, но это все же сильнее меня.

Не могу никак уразуметь, почему музыке молодых полностью отказывают в том внимании и интересе, какие проявляют к молодой литературе, молодому театру. Даже наименее известные новые художники находят все-таки любителей, которые поддерживают их и покупают их картины. В киноискусстве жадно ищут новые таланты, будь то новые авторы и сценаристы, режиссеры или актеры. В спорте тех, что называют «подающими надежды», под-

75

бадривают, пестуют и ободряют. В одной лишь музыке их принимают как «непрощенных гостей». Все музыкальные организации инстинктивно отталкивают молодого автора: более резко, если он уже завоевал некоторый успех; мягче, если он успеха не имеет. У меня даже сложилось отчетливое впечатление, что охотнее откроют двери не талантливому, а бездарному. Талантливых стараются немедленно сбыть с рук. А тех, что, к удивлению старших, уже пользуются одобрением публики, — тех беспощадно отодвинут в тень.

Все это отнюдь не парадокс. Это можно объяснить достаточно исчерпывающе. Ежегодно одного ученика Консерватории отличают награждением Большой премией по музыкальной композиции (Римской премией, иначе говоря) . Победоносный лауреат видит свой портрет в журналах и, в принципе, получает право поставить свою оперу на сцене одного из музыкальных театров, субсидируемых государством. Эти субсидии — то единственное, чем поощряют данный вид искусства. За десять лет театр поставит, следовательно, десять новых опер; за тридцатилетие — тридцать. Предположим (не отказываясь от невероятного), что каждое из этих новых сочинений будет иметь у публики шумный успех, и поэтому их придется сохранять в репертуаре. Что в подобном случае произойдет с такими «фирменными угощениями» театров, как «Фауст» или «Риголетто», «Кармен» или «Баттерфляй»? Какую тесноту и беспорядок это вызвало бы! То же самое произошло бы с симфоническим репертуаром. Там едва хватило бы места, чтобы втиснуть ежегодно два-три цикла Бетховена. Разве можно допустить такое?!

Вот почему я всегда говорю новоиспеченным лауреатам: приветствую Ваши конкурсные лавры; поздравляю Вас, призеров Института. Так будьте же отныне и благоразумными, и скромными. Пишите партитуры изредка, притом такие, которые легко забыть почти тотчас после их премьеры. Не вздумайте претендовать на проникновение в «святая святых» постоянного репертуара, установленного раз и навсегда. На ваши попытки в этом отношении посмотрят очень косо и сумеют быстро показать вам непристойность вашего высокомерия. Всем ведь известно, что обладать не

только гением, но даже простым талантом могли лишь старые прославленные мастера, ко-

76

торые давно мертвы. К тому же разве вы и сами не согласитесь с этим мнением, как только речь пойдет о ваших однокашниках?

Ну, а если вам угодно верить в собственную гениальность — что ж, тем хуже для вас. Продолжайте тогда пачкать чистые листы бумаги с тридцатью нотоносцами, но, однако, непременно помните, что все сие — приятная лично вам мономания, и для того чтобы вам ее прощали, вы из предосторожности должны быть очень снисходительны к себе подобным и проявлять возможно большую и искреннюю скромность.

НЕ ОГРАНИЧИТЬ ЛИ РОСТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ?

Это в ходе разговора с Паулем Захером по поводу одной симфонии Гайдна, которую я услышал впервые, мне пришел в голову такой вопрос. Мы с Захером сошлись во мнениях. Нынче больше не играют симфоний Гайдна и Моцарта, за исключением примерно трех, ибо эти авторы написали их необычайно много. Не исполняют также и кантат Баха и по той же причине, а вовсе не потому, что здесь возникает сомнение в их качестве. Очень редко мы встречаем композиторов, музыка которых исполняется в масштабах, соответствующих количеству написанного ими. Я знаю только пятерых: это Бетховен, Вагнер, Шопен, Равель и Бенджамин Бриттен.

Между тем мне хорошо знаком один прославленный художник, работающий очень продуктивно. Он легко пишет за день одну акварель. Эти его акварели, которыми так справедливо восхищаются и за которыми охотятся, хотя их много, все время повышаются в цене, причем всех радует такая плодовитость мастера. Его щедрость ни в малейшей мере не снижает репутации этого художника, а лишь способствует увеличению его славы и богатства. <...>

Рассказы Сименона, написанные в 1937—1938 годах, составляют пятнадцать книг. Но лично я, будучи его почитателем, жалею, что их только пятнадцать, так как каждое из его новых произведений доставляет мне какое-

77

то особенное удовольствие. Вероятно, многие читатели разделяют мое мнение, ибо все эти тома сразу расхватили в книжных магазинах. Итак, чем больше возрастает продуктивность этого писателя, тем сильнее возрастает интерес к нему.

Предположим теперь, что некий композитор, обладающий большим талантом (в сфере музыки не меньшим, чем таланты упомянутых мной живописца и писателя) начнет нам выдавать, подхлестываемый своим гением, — не по пятнадцать, нет — только по пять симфоний в год! О, это будет подлинной катастрофой, и она окажется тем большей, чем лучшими будут эти симфонии.

Ведь если они пролежат в столе у композитора, нас станут презирать наши потомки. Эти партитуры, следовательно, надлежит сыграть. Но кто их

сыграет? Симфонические общества. Отлично!.. Но ведь у них имеются свои обычные программы, и есть еще бетховенские фестивали, без которых невозможно обойтись. Таким образом, все остальное время поглотят симфонии неводержанного автора. Для других молодых уже не найдется места. <.. >

Можно себе представить, какую волну симпатии обрушат на него его молодые и старые собраты.

Очевидно, далее обратятся в Организационный комитет концертных ассоциаций или в Союз композиторов, чтобы кто-нибудь все-таки пресек подобные невозможные злоупотребления, положил им конец. Обвиняемый, конечно, будет защищаться. «Вы не смеете мешать посещающему меня вдохновению, даже если оно никогда не исчезает. Вы, вы сами признаете, что мои творения гениальны. Я обогащаю художественную сокровищницу моей страны и всего человечества. Я усердно отдаю этому делу весь свой труд, всю свою жизнь, и т. д...»

Если Организационный комитет окажется на высоте своих полномочий, композитору ответят: «Именно Ваше усердие мы и ставим Вам в вину. Вы затопили все программы Вашими произведениями. А поскольку слушателям они нравятся и они требуют их повторения, оркестры, пианисты, радио и телевидение распространяют только их. Ведь в нынешнем сезоне едва-едва смогли всего лишь двадцать раз сыграть Концерт ми-бемоль мажор Листа и только четыре раза Девятую. А композиций молодых, даже наименее способных, вообще никто не

78

хочет слушать. Пора Вам ограничить Вашу продуктивность. Мы даем Вам право сочинять одну симфонию за пять лет, несколько романсов для ваших приятельниц-певиц и две-три фортепианные пьески. Вволю можете писать только музыку для кинофильмов, требуемую в грандиозных дозах и притом проходящую совершенно незамеченной. Ведь когда показывают фильм, буквально никто не прислушивается к музыке, что бы с ней ни проделывали: будь то насилие над Девятой или над „Весной священной" *. Кстати, партитуры к фильмам обеспечат Вас получше, нежели Ваши сонаты и концерты».

По отношению к некоторым композиторам уже сейчас успели принять меры: их стали назначать на разные официальные посты, предвидя, что там их так завалят бумагами, что им будет не до контактов с Музой.

Другие все уразумели сами, и как только их произведения стали несколько известными, решили замолчать из осторожности. Это — наиболее мудрые, и их примеру надлежало бы последовать.

МОЛОДЫМ МУЗЫКАНТАМ

Я получаю очень много писем и, к сожалению, не могу на все ответить. Тем не менее среди них есть такая категория, по отношению к которой я все-таки хотел бы это сделать. В нее входят письма неофитов, спрашивающих у меня

совета. Эти письма и по содержанию и по форме очень схожи, поэтому мне кажется возможным дать на них один общий ответ, рассчитанный на многих. Вот суть того, что пишут мне в подобных письмах: «Мне семнадцать лет, и я люблю лишь музыку. Хочу стать композитором. Бах и Сати — вот мои боги. Я не учился никогда ни гармонии, ни контрапункту. Пишу, естественно, только ультрамодернистскую музыку. Родители решили, что я должен стать торговцем бакалеи. Вы,

* Надо видеть, с каким равнодушием зрители фильма Диснея относятся к звучаниям «Весны священной»⁷¹, тогда как на концертах она все еще слывет «атомной» музыкой. — *Примеч. автора.*

79

любящий и защищающий нас, молодых, посоветуйте, что же мне делать?»

Подобные призывы, сознаюсь, трогают меня, и я в них ясно различаю, на какой ответ они рассчитаны. Но, даже рискуя прослыть ужасным эгоистом, подозрительным завистником, боящимся малейшей тени конкуренции, я почитаю своим долгом сказать правду.

Ваши родители, мои юные друзья, правы, когда желают, чтобы вы стали продавцами бакалеи или посвятили себя каким-либо другим профессиям, в такой же мере уважаемым, как и доходным. Ваши современники всегда будут нуждаться в ком-то, кто продавал бы им лапшу или мыло. Но им нисколько не нужны музыкальные новинки. В почтенном обществе мудрых эрудированных людей, вы, занимаясь музыкой, произведете впечатление взбалмошных мальчишек, осмеливающихся подавать свой голос. Что за дерзостное самомнение вклиниваться туда, где звучит музыкальная речь Моцарта или Бетховена, под предлогом, что и у вас есть нечто такое, о чем следует сказать! Сие нисколько не интересует дирижеров. У них уже давно без вас имеется так много партитур для исполнения. <...>

Положение молодого композитора мучительно и унизительно: он тот, кто изготавливает пищу, которую никто не хочет потреблять.

Пожалуй, нужно больше удивляться не тому, что сочинения молодых не исполняют, а тому, что все же иногда их включают в программы концертов.

Вывод: молодой человек, желающий стать композитором, должен выбрать для себя коммерческое дело, которое предлагают ему родители. Если призвание к музыке у него в крови, то занятия ради твердо обеспеченного заработка не помешают ему сочинять. Труд композитора — не ремесло и не карьера. Стремление писать музыку — это интеллектуальный вывих, род своеобразной мономании, с которой сами вы должны так управляться, чтобы вам ее прощали. Главное условие, чтобы добиться снисходительного отношения — не домогаться исполнения ваших сочинений и говорить о них как можно меньше.

Написав все втихомолку, пройдя сквозь тягостные муки непрерывных поисков, направленных на совершенствование, вы можете надеяться, что из законченных

вами пяти, десяти или двадцати работ удастся, при счастливых обстоятельствах, добиться исполнения одной. Не исключена возможность, что она будет иметь некоторый успех. Но в этот момент не вздумайте считать себя заправским композитором. Вы станете им лишь в тот день, когда путем различных тяжких мытарств добьетесь права получить вознаграждение за написанное вами сочинение. Иные музыканты умирают, так и не дождавшись этого, либо получают такой мизер, что об этом лучше не упоминать. Можете не сомневаться, что при жизни Шуберта его никто не почитал «великим композитором».

Нет, я вовсе не хочу в ответ на ваши возражения, которые предвижу, отделаться иронией или шуткой. Глубоко верю в вашу искренность, если вы скажете мне так: «Что значит жизнь, полная лишений и самоотверженности, если нас оценят по достоинству потомки». Ну что ж, от души желаю вам мужества. Оно очень понадобится даже и в тех случаях, если бакалейная торговля или различные бюрократические «должности» дадут вам средства, чтобы в свободные часы жить и творить для человеческого рода.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ (фрагмент)

Итак, мужайтесь, подающие надежды молодые дарования, желающие научиться писать музыку. Поступайте в классы композиции Консерватории, распахнувшей перед вами свои двери. Овладевайте знаниями и по гармонии, по контрапункту, фуге. Сочиняйте всевозможные слащавые «кантаты», чтобы завоевать ими Римскую премию. После этого вы сможете постичь искусство создания больших опер, которые Национальная Академия пылко жаждет поскорей поставить.

Пишите сонаты и симфонии, которые издатели будут стараться выхватить друг у друга из рук... Мечтайте, наконец, о дирижере, который весь горит желанием исполнить ваши новые симфонии.

81

В конце концов, лет через пятьдесят, быть может, случится даже и такое. Публика, состоящая из «окаменелостей», прослушав десять тысяч раз «Риголетто» и сто тысяч раз «Пасторальную» повернет свое длинное ухо в вашу сторону и сообразовалит прийти на вашу вещь.

«Надеяться так сладко», как поют на сцене в «Опера комик».

Я КОМПОЗИТОР

Хильде Жели-Дидо

I. ПИСЬМО БЕРНАРУ ГАВОТИ: ПЕССИМИЗМ БЕЗ ПАРАДОКСОВ

Тьма, тьма...

Поль Клодель

Мой дорогой Бернар Гавоти,

Вы просите у меня небольшую книжку о сочинении музыки для серии «Моя

профессия»⁷².

Не хочу усматривать в Вашем предложении ни малейшей скрытой иронии. Однако стоит мне провозгласить: «Я — композитор», как Вам придется вообразить себе усмешки публики, которую бы некий господин стал уверять: «Я — поэт».

При опросе в полицейском участке с целью удостоверения личности такое заявление привело бы к классическим пинкам и зуботычинам. Некоторые «профессии» следует обозначать определениями, более доступными для понимания наших современников, так как у них они ассоциируются только лишь с названиями улиц или станций метрополитена.

Допустим, все-таки, что «сочинитель музыки» еще существует в качестве изготовителя звучаний, воспроизводимых соответствующими инструментами. Эти звучания простираются от захватывающей симфонии до аккомпанеента неким двум персонам, движущимся в весьма ограниченном пространстве и воображающим, что они отдаются тем самым служению хореографическому искусству.

Те же звуки ритмуют перевоплощения более или менее удачно подобранной парочки, которой надлежит пре-

85

одолеть миллион препятствий, до того как она сможет безмятежно замереть в объятиях. При фотосъемке — это, кинофильм; при исполнении «во плоти» — опера или оперетта.

Последний жанр действительно способен стать источником доходов. Что касается других, то там это приятная мономания, род легкого недуга, о существовании которого известно лишь немногим.

Тем не менее большая часть молодых людей подвержена ему: ни время, ни опыт не способны излечить их. К подобной категории я отношу и самого себя, правда, сохраняя в данном случае известную трезвость ума, что, видимо, и послужило причиной Вашего ко мне обращения с просьбой о составлении этой маленькой книжицы.

Такое мнение, дополняющее отнюдь не утешительные соображения, высказанные мною в одной из наших бесед по радио, ляжет в основу искренних попыток поведать все мои мысли... или, по меньшей мере, хотя бы некоторую их часть.

Вполне возможно, что на протяжении еще какого-то отрезка времени, продолжительность которого, не будучи пророком, я не берусь определять, маленькая горсточка людей упрямо будет создавать партитуры, а другая — подчас приходить их слушать. Но все меньшим и меньшим будет интерес к ним. Берусь Вам изложить это достаточно подробно.

Я убежден до глубины души, что спустя немного лет музыкальное искусство, каким мы его представляем себе нынче, полностью перестанет существовать. Оно исчезнет, подобно другим искусствам прошлого, но, без сомнения, еще стремительней. Мы уже видим, что творится с ним сегодня; отдадим себе в этом отчет. Музыку как таковую не слушают: приходят только на

выступления знаменитых дирижеров либо прославленных пианистов. Это, как известно, имеет уже больше отношения к спорту, чем к искусству.

Ниже мы разовьем эту свою точку зрения. Даже не вмешиваясь в жизнь других «изящных искусств», а наблюдая, например, только за живописью, можно констатировать, на какие гнусности она обречена, когда пытается привлечь к себе всеобщее внимание.

86

* * *

Ответствен ли девятнадцатый век за головокружительное падение в двадцатого бездну? Быть может. Однако прошлое столетие только в одной Франции, если не упоминать о других странах, выдвинуло столь великих музыкантов, как Берлиоз, Дебюсси, Форе и еще десятка два других. Оно даровало нам таких поэтов, как Виктор Гюго, Верлен, Бодлер, Малларме и т. д., а также множество писателей и, наконец, непревзойденную школу живописи и скульптуры. Кроме того, тогда в цивилизованных странах знали мягкость обхождения, с тех пор уже навеки утраченную. Вам позволялось носить в карманах до десятка франков без того, чтобы государство отнимало их или, того почище, заставляло вас авансом оплачивать свои еще не полученные и весьма проблематичные доходы. Деньги можно было перевозить из одной страны в другую, не коллекционируя при этом виз, разрешений, дактилоскопических оттисков, паспортов различных типов и т. п., что мы считаем приметами чудовищного варварства. С той поры одни войны сменяли другие. <...>

Одна страна должна поставлять миллиарды, чтобы натянуть железную цепь, предназначение которой — преградить дорогу поезду смерти, пущенному на всех парах против другой страны. Мир, подстегиваемый машиной разрушения, работает на уничтожение цивилизации. Что же, спрашивается, тут остается на долю искусств и музыки? Когда наши два поезда разобьют друг друга вдребезги, и бомбы всяческих сортов превратят мир в груды развалин, разумеется, найдутся некоторые уцелевшие, которые начнут искать возможность существования среди руин погибших городов и сожженных деревень. Медленно возродится тогда росток цивилизации, видеть расцвет которого нам навряд ли доведется.

Можете ли Вы верить всерьез, что творец, мыслитель, представляющий собой тип индивидуалиста, надолго сохранит в таких условиях жизненную силу и способность настолько отдаваться своему искусству, чтобы писать музыку? Ведь важнее всего будет не погибнуть от голода и холода. Вот будущее, каким я его себе представляю, и оно близко.

87

Я описываю это, отнюдь не претендуя на какие-либо прорицания в области политики. Я простой обыватель. Я только скромно констатирую, что сам факт занятий человека музыкальным искусством вовсе не обязывает его строить воздушные замки относительно нашего будущего и искать

прибежища в башне из слоновой кости. Это не попытка самооправдания: это точка зрения, при помощи которой я надеюсь помочь новому поколению вооружиться терпением и мужеством.

* * *

Ну что ж, опишем композиторское ремесло повеселее, как если бы оно сулило нам в дальнейшем много радостей. Но я не хотел бы подготавливать эти страницы наедине с моим застарелым пессимизмом. Ведь молодежь станет отыскивать в них предлог для надежд на сколько-нибудь сносное будущее.

Итак, я предлагаю Вам, любезный Бернар Гавоти, повторить диалогическую форму. И когда мои чрезмерно огорчительные выводы покажутся Вам нарушающими допустимые границы, один иронический взгляд Ваших проныцательных глаз остановит меня, Ваша мудрая предусмотрительность представит мне такие возражения, что мне останется только посмеиваться над собою, чему я буду очень рад, имея детей, которые вполне резонно надеются жить еще и в 2000 году!

Артур Онеггер

88

II. ЖАЛОБЫ

Было бы любопытно узнать, что заставляет человека предпочтительнее становиться продавцом бумаги, чем булочником.

Оноре де Бальзак

Артур Онеггер. Особенностью профессии композитора является то, что она является делом и занятием человека, стремящегося изготовить вещи, которые никто не хочет потреблять. Я с удовольствием уподоблю его фабриканту шляп «Кронштадт», ботинок на пуговицах и корсетов «Тайна».

Мы отлично знаем, как презрительно относится сегодня публика к этим предметам, которые еще вчера казались ей признаком самой утонченной элегантности. Но в области музыки она — и вот здесь мое сравнение неудачно — желает лишь того, что было изготовлено лет сто назад. Для нее музыкальное искусство всецело сводится к исполнению классических и романтических произведений. Современный композитор, таким образом, своего рода непрошенный гость, который во что бы то ни стало хочет находиться там, куда его не приглашали.

Бернар Гавоти. Но ведь люди совершенно искренни в этом своем абсурдном заблуждении: они убеждены, что гений — достояние минувших веков.

А.О. Несомненно, первейшая заслуга композитора — скончаться.

В. Г. Гений — это посмертный ореол...

А.О. То с аппетитом, то с отвращением публика всегда поглотит все, что только ей преподнесут. Но сама она интересуется лишь тем, что слушает часто. Такова причина, в силу которой новые произведения возбуждают недоверие, сказывающееся в подчеркнуто равнодушном приеме премьер.

В. Г. Если произведение слушают часто и хотят притом еще его послушать,

то это — следствие приобретенного опыта.

А.О. Итак, вопрос заключается не в одном лишь «модернизме», как вопиют о том многие критики,

89

но и в предоставлении возможностей слушать. Вот один пример. Разумеется, Равеля невозможно отнести к авторам-классикам в общепринятом смысле слова. Он написал «Дафниса и Хлою» в 1912 году⁷³. Около трех десятков лет это произведение играли не слишком часто. Но после исключительно блестящего его исполнения в Обществе концертов консерватории под управлением Шарля Мюнша, оно тотчас же пошло в ход. С тех пор Вторую сюиту из равелевского «Дафниса» стали играть постоянно. Мне пришлось видеть, как ее анонсировали пять раз на протяжении одной только недели. Сюита сразу же проникла в необычайно узкий круг «играемых произведений»; теперь она способна конкурировать и с симфонией Бетховена, и с увертюрой к «Тангейзеру», поскольку каждый дирижер может исполнить ее без малейшего риска.

Другой показательный пример — Брамс. Никто во Франции не жаждал его слушать. Критики высмеивали немецкую тяжеловесность Брамса, его многословность и т. п. Но прославленные иностранные дирижеры неуклонно играли брамсовскую музыку. И теперь этот мастер признан наравне с Бетховеном и Берлиозом.

Б. Г. Вернемся, если это Вам угодно, к сравнению артистов прошлого с композиторами современности. Музыкант-классик получал у мецената кров и многочисленные заказы.

А.О. Но нам известно также и другое. Сам композитор теперь уже не является, как бывало прежде, исполнителем, клавесинистом, органистом, скрипачом. Обученный правилам композиции, он писал для того, чтобы пополнять свой собственный репертуар. В ту эпоху — и это самая значительная разница, ее необходимо подчеркнуть — слушатели требовали новых сочинений. Так было с Гайдном, Телеманом, Генделем и множеством других. Этим объясняется обилие их сочинений. Композиторы были ремесленниками, творившими по установленным канонам. Многие из их партитур столь похожи одна на другую, что их трудно отличить. Одна соната или симфония служила моделью для другой. Первая тема строилась главным образом на созвучиях основной тональности. Вторая — на доминантовых либо на параллельном мажоре. Заключение приводило к знаку повторения, встречающемуся еще у Бетховена. Повторяли экспозицию,

90

чтобы помочь слушателям лучше разобраться в темах. Затем следовала часть, именуемая разработкой, напоминавшая своим становлением схему развития фуги. Слышались отрывки первого мотива на фоне гармонических секвенций, поддержанных органным пунктом, который подводил к основной тональности. Тогда попросту возобновляли экспозицию, завершали ее

заключением, утверждавшим тонику, и первая часть была готова.

Б. Г. По счастью, это не мешало Гайдну или кое-кому из его современников находить время от времени оригинальную мысль и владеть той легкостью пера, которая являлась отличительной чертой их гения.

А.О. Вот почему некоторые композиторы известны как большие мастера. Однако другие, выполнявшие тот же ремесленный труд, не оставили никакого следа. Правда, они составляют неистощимый клад для музыковедов, периодически занимающихся их восхвалением.

Б. Г. Только что открыли сто пятьдесят неизданных квартетов Боккерини. Наследие этого композитора уже и раньше было огромным; тем не менее вдруг появилось на свет еще сто пятьдесят новых опусов. Вот увидите, снобы и любители сенсации набросятся на них и объявят, что все эти квартеты совершенно не похожи друг на друга. Музыковедам представится великолепный случай доказывать, что такой-то из них еще абсолютно классический, а другой уже содержит в себе все тайны романтизма!

А.О. Однако их отправятся слушать больше в силу совершенства их исполнения, чем из любопытства к ним самим.

Б. Г. Напичканная теориями публика признает все, что ей внушают специалисты. Если ей укажут, что Боккерини непрерывно обновлял свою манеру, она поверит.

А.О. Видите, как велика ответственность, лежащая на критике! И если в наши дни композитор считает себя мыслителем или философом, если он мечтает в каждой своей новой партитуре революционизировать музыкальное искусство, то так и знайте, что его обязывает к этому музыкальная критика, которая выносит приговор: «Это не дает нам ничего нового». Как часто выслушивал я такой приговор! Вспоминается, как некий болван после исполнения «Моря» Дебюсси цедил с презрением: «Кокто прав (убежден, что Кокто никогда не произносил ничего

91

подобного), это абсолютно бесполезное продолжение „Пеллеаса"» ⁷⁴.

Б. Г. Наивное заблуждение профанов, будто бы великий артист может и должен бесконечно модифицировать свое дарование.

А.О. А ведь у актера публика, напротив, любит снова находить все то, что ей уже понравилось однажды. В жанре песни она всегда жаждет «прославленного боевика», который она слышала раньше в грамзаписи или по радио.

Б. Г. Публика сама не знает, чего она хочет. Если мы поднимемся на уровень «большой» музыки, мы увидим ее аплодирующей Артюру Онеггеру, автору «Царя Давида», а затем требующей от этого же человека никоим образом не совместимых качеств: умения оставаться верным тому стилю, который она раз и навсегда отождествила с автором и, несмотря на это, умения эволюционировать. Примерно с тем же успехом можно предписывать кавалеристу абсолютную неподвижность, в то время как он скачет на коне во весь опор.

А.О. Не будем заниматься публикой без крайней необходимости. Но

посетуюем на ее леность. Сейчас здесь говорит не современный автор, а музыкант, который, защищая своих предков, как старших, так и младших, пеняет на узость вкусов публики. Бетховен — божество у меломанов. Пусть так. Но это ведь не означает, что все его творчество, от первой до последней ноты, восхищает нас одинаково. Среди его симфоний...

Б. Г. ...находим «прекрасные» и «менее прекрасные». «Прекрасные» — те, что помечены подзаголовками: «Героическая», «Пасторальная»...

А.О. Мы коснулись самой острой драмы нашего времени: чем более возрастает количество концертов, тем меньше все слушают музыку. Музыка превращена в трамплин для акробата — дирижера или пианиста, — а так как некоторые произведения, надоедая всем, отсеиваются, репертуар, вместо того чтобы расширяться, сужается.

Б. Г. Это наблюдается преимущественно в музыкальном искусстве. Далеко не так обстоит дело с живописью и литературой.

А.О. Я часто дивился тому, что та же самая публика, которая гоняется за литературными или живописными

92

новинками, как бы ужасны они ни были, которая стремится использовать все новые изобретения — от самолета до телевизора, от новейших лекарств до водородной бомбы — неподвижна в царстве музыки. Она словно парализована лишь с одной стороны — с музыкальной.

В литературе, в театре классики сами по себе не возбуждают пылких увлечений. На пьесу Мольера ходят единственно в том случае, если ее поставил Жувз: именно это кажется главным. А Расину предпочитают Ануйя либо, ступенькой ниже, водевиль Жана де Летраза. Этих авторов понимают лучше, чем классиков: они говорят современным языком. В музыке же интересуются только языком столетней давности. Молодежь читает Сартра, пренебрегая Виктором Гюго, Шатобрианом и Золя. Она устремляется на новые фильмы, вплоть до самых ничтожных. .. Ежегодно премия имени Гонкуров обеспечивает своему лауреату — даже если его имя никому неведомо — массу читателей...

Б. Г. Если Жан Поль Сартр имеет больше читателей, чем Стравинский слушателей, не происходит ли так потому, что стремительное изменение музыкального языка пугает тех, кто неспособен следовать за ним? Перед лицом нового произведения постоянным рефреном звучит: «Мы не в состоянии полюбить его, мы бессильны даже и судить о нем; это раздражает уши, и ваше так называемое наслаждение — не что иное, как ужасное мучение».

А.О. Критика говорит так значительно чаще, чем публика. В фильме Диснея «Фантазия» ни один зритель не вскакивал при исполнении «Весны священной»⁷⁵. слушая ее между «Пасторальной» и понкьеллиевской балетной музыкой⁷⁶. А ведь на концерте «Весна» возмущает немало людей. Глаз всегда подавляет ухо... По существу, никто и не вслушивается! По моему мнению, произведение, написанное четко, с ясно ощутимым развитием, подчиненным осознанной воле, почти всегда находит путь к уху слушателя,

каким бы ни был гармонический или полифонический материал, из которого оно складывается. Подлинная опасность — скука, возникающая от множества импровизаций, самых неуклюжих. Но произведения, которые при первичном соприкосновении с ними способны вызвать испуг, прежде всего требуют, чтобы их можно было чаще слушать. Публика быстро поднимается

93

до их восприятия, коль скоро они оказываются жизнеспособными. Пример тому — Равель!

Б. Г. Все-таки новая симфония — это горькая пилюля; чтобы проглотить, ее необходимо подсластить. Знаменитый виртуоз или известный дирижер охотно делают это.

А. О. Тем не менее имеющаяся среди публики группка «снобов» ищет крайностей, для того чтобы убедиться в новизне произведения. Постоянно смешивают смелое дерзание и простую неловкость. «Вам не нравится это произведение? — переспрашивают нас, поддразнивая. — О да... такие вещи тягостны. Для того чтобы уразуметь их, нужно упорно учиться». — «Нет, мадам, я их понимаю, и даже слишком, но усматриваю в них... Внешняя бесформенность маскирует здесь отсутствие подлинных находок, истинных дерзаний».

Все же простаки воспаляются и принимают за редкостные новинки невинное подражательство салонным композиторам. Когда Сати начинает копировать Шаминада либо Гедвигу Кретьен, вопят о гениальности. Реакция против Дебюсси, Рихарда Штрауса?.. Несомненно. Но прежде всего это незнание музыки как таковое. Разве сотрудник Кокто и Пикассо, думает про себя публика модных концертов, не должен быть передовым музыкантом? И, кроме того, о нем говорят в магазинах модельных костюмов...⁷⁷

Б. Г. Среди авангардных и арьергардных сочинений находится ли когда-нибудь соответствующее вкусам всей публики в целом?

А. О. После исполнения одной моей партитуры некий господин заявил мне: «Это очень хорошо, но... это странно... я полагал, что вы пишете модернистскую музыку! По существу же, здесь решительно все сверхклассично!». И, однако, эта партитура без всякого предвзятого намерения вся от начала до конца является полнейшей противоположностью классической. Но простак, не чувствуя себя шокированным, пришел к выводу, что мой язык таков же, как бетховенский! Лестное сравнение!

Б. Г. Бедная публика, столь часто обманутая! То, что отталкивает ее от новейшей музыки, это дурная новейшая музыка! Десятью девять отвратительных концертов наносят роковой удар по сотовому, который превосходит...

А. О. Вы правы до известной степени, заступаясь за широкую публику. Она плохо осведомлена о правилах

94

игры в «снобов». Она реагирует согласно старым условностям, от которых ей

освободиться нелегко. Ей недостает любознательности и стремления послушать новые произведения. Я разделяю ее чувства; довольно часто мне случалось посещать такие концерты новой музыки, по окончании которых я говорил себе: «Было бы очень обидно, если бы от меня потребовали плату за билет...»

Б. Г. Вот видите...

А. О. Главные виновники — критики. Им часто изменяет чувство меры и понимания иерархии. Так, руководствуясь похвальными намерениями поддержать молодежь, они расточают одинаковые хвалебные эпитеты и сочинению настоящего композитора, и бездарным поделкам.

Б. Г. Это вопрос лексики, никого обычно не обманывающей. Читатель хорошо распознает оттенки, отделяющие банальную похвалу по адресу неудачливого автора, от реляции, приветствующей настоящую победу. Не мне же объяснять это вам, опытному критику!

* * *

А. О. Вы справедливо указываете, что из сотни партитур девяносто девять вредят успехам современной музыки. Но публика, которая способна оценить книгу, полотно, скульптуру, в отношении музыкального произведения может сделать это только после его прослушивания. До момента исполнения самый замечательный шедевр — лишь тетрадь бумаги, покрытая значками, непостижимыми для большинства любителей. Это проклятие, тяготеющее над нашим искусством. Ведь книга покупается легко, картину или статую можно созерцать за умеренную плату, тогда как исполнение партитуры требует весьма существенных затрат.

Б. Г. Вопросы материальной стороны угнетают музыку... Но все же подлинный шедевр всегда в конце концов проложит себе путь к всеобщему признанию. Раздвигая наш оптимизм и особенно ваш, дорогой мэтр! Разве не само собой было достигнуто единодушие на премьере вашей «Жанны д'Арк на костре»?⁷⁸ Тогда профаны присоединились к специалистам, чтобы в унисон восславить рождение великого творения. Как ни густ бывает иной раз туман, однако же маяк всегда объединяет вокруг себя дрейфующие суда...

95

А. О. Сравнение весьма лестно, но ни в чем меня не убеждает. Вы добиваетесь любой ценой, чтобы я сделался веселым, то есть восторженным наивным простаком.

Б. Г. Итак, передо мною двойной парадокс. Прославленный и высокочтимый артист взирает мрачным оком на будущее своего искусства и скептически судит о цивилизации, в которой музыке отведено огромное место. Так не будем же пессимистами из принципа!

А. О. Да, правда, устраивают множество концертов, привлекающих в 1951 году намного больше публики, чем в 1900-м; но я повторяю, что на самом деле теперь играют меньше новой музыки, чем прежде. И подчеркиваю еще раз: девять десятых всего этого — виртуозничание спортивного характера.

Что же касается моей «удачи», то я приписывают ее тому, что моя карьера

началась в атмосфере, абсолютно противоположной современной: после заключения мира в 1918 году наступило время всеобщего подъема. Мы твердо верили, что новая война немыслима, что силы всех будут направлены на служение науке, искусству, красоте. Перед молодыми композиторами — моими друзьями и мною — были открыты все двери. Мы пользовались множеством различных привилегий, о которых теперешняя молодежь не имеет никакого представления, почему я не хочу перечислять их, чтобы это не выглядело издевкой. Подумайте только, что с нами, двадцатидвухлетними, сочинившими всего лишь по несколько незначительных пьесок, издательские фирмы заключали годовые контракты, тогда как в наши дни многие композиторы с именем, о которых пишут монографии, не могут найти тех, кто позаботился бы об издании их сочинений. Издатели обременены такими материальными расходами, что печатать симфонические произведения современных авторов могут лишь в том случае, если решаются стать подлинными меценатами. Мы еще вернемся к этому.

Б. Г. Итак, ваш пессимизм весьма относителен. Но то, что наша эпоха — время всевозможных трудностей, это, увы, несомненно!

А.О. Скажу больше того: я считаю, что мы переживаем последние мгновения существования нашей культуры; поневоле они так мучительны. И чем далее, тем больше и больше.

96

В. Г. Намеряете ли вы на возможное разрушение земного шара или просто на мир, в котором уже не будет места для явлений искусства?

А.О. Одно другого стоит!

Б. Г. По крайней мере, не станет ли автоматически конец мира причиной конца музыки? Обратное представляется сомнительным. А в настоящий момент музыкальная жизнь довольно цветуща...

А.О. И да, и нет. Повторяю: вы правы лишь в том, что касается растущего количества томов музыкальных сочинений. И еще! Обратите внимание, как сильно суживается круг исполняемых произведений! Вы, очевидно, признаете, что и симфонии Бетховена уже начали подвергаться отбору. А если подобный отбор проделывают над творчеством наиболее часто исполняемого во всем мире автора, то как же вы хотите, чтобы положение улучшилось по отношению к композиторам второстепенным и, особенно, молодым, еще не завоевавшим общего признания? Положение будет ухудшаться, так как репертуар не обновляется даже за счет происходящих в нем потерь.

Б. Г. Что же станет с музыкой в мрачной вселенной, которую вы представляете в своем воображении?

А.О. Вам известно, что человек, поставленный надолго перед источником слишком яркого света, слепнет. Нашу жизнь все более и более подавляют шумы среды, которая нас окружает. Из-за жизни в этом шуме в скором времени мы оглохнем. Радиоприемник вашей сторожики или вашего соседа извергает с раннего утра и до полуночи лавину звуков. Это может быть

Месса си минор⁷⁹ либо наглое рокотание взбесившегося аккордеона. Эти звуки вас настигнут повсюду: на улице, на рынке, в кафе, в ресторанах, а также в такси. Они проникли даже на фабрики. Уж не воображаете ли вы, чтобы человек, выслушавший за день до-минорную симфонию⁸⁰ раз шесть, рвался бы вечером в концертный зал, где за сравнительно высокую плату мог бы выслушать ее еще в седьмой раз? Многие учащиеся делают свои уроки, сидя перед включенным радиоприемником. Они привыкают относиться к музыке, как к некоему «фоновому шуму», которому сознание не уделяет ни малейшего внимания или — не больше, чем окраске стен... Разве мы рассматривали бы картину Веласкеса, если бы она бесконечно маячила перед нашими глазами? Это о ближайшем будущем.

97

А как же с настоящим? Все отмечают: публика не желает слушать ни того, ни этого... Но, быть может, ей как раз приятно было бы не то, а это... Однако кто же решает, что будет исполняться? Просмотрите афиши оперных театров. Уже полвека репертуар «Гранд-Опера» и «Опера комик» не меняется. Каждый новый директор при своем приходе к власти заявляет прессе: «Я твердо решил ввести в свой театр все новинки и т. д. и т. п... и освежить его репертуар». Это такая же условность, как речь министра при окончании банкета; тотчас же принимаются разыгрывать пьесы, делающие сборы. В один прекрасный день мне заявили в «Опера комик»: «По сути, для того, чтобы все шло хорошо, следовало бы исполнять „Кармен" ежевечерне». Публика состоит из старцев; она не хочет слышать ни о чем, кроме пьес, идущих «на ура». Она идет послушать «Манон», чтобы припомнить свои юношеские переживания. Старый господин отправляется в Оперу * с супругой, и, едва начинается ариозо «Прощай, мой столик-крошка»⁸¹, он жмет ей руку, приговаривая: «Ты припомни, когда мы были женихом и невестой...» Если бы этому господину предложили послушать «Воццека» Альбана Берга, он считал бы, что его достоинство унизили. Образовавшаяся пустота столь обширна, что при самом добром намерении публика не в состоянии интересоваться современным театром. <...>

Перехожу сейчас к симфоническим концертам. Они устраиваются комитетами, которые определяют программы сезона. Однако что же получается? Для открытия сезона предлагают хорошенький небольшой бетховенский циклик. И вот играют симфонии Бетховена, после чего повторяют почти буквально программы прошлых лет. Дирижеры радуются: не придется много работать, а оркестранты в восхищении: в тех концертных обществах, где доходы от поступлений делятся на части соответственно числу явок, чем меньше будет репетиций, тем больше они заработают на жизнь.

Б. Г. Это возвращает нас к тому, что уже говорилось: не от избытка ли рутины погибнет музыка, если ей суждено погибнуть?

* Опера — здесь и дальше автор так называет т-р «Гранд-Опера». — *Ред.*

А.О. Вам, посещающему запросто концерты, вам хорошо известно, что симфония молодого современного композитора обладает множеством особенностей, невыгодных при сопоставлении ее с классической. Известная классическая партитура всегда имеется в библиотеке Общества; нужно только принести ее, и нет необходимости над ней работать; при заботливом дирижере просматривают определенные трудные пассажи, и на том все и кончается... Совершенно иначе обстоит дело с неизвестной еще симфонией: ноты необходимо одолжить за плату у издателя. Это накладно. Затем, чтобы представить себе хоть как-то замысел произведения — современные партитуры не принадлежат к числу репертуарных, известных оркестру, — требуются репетиции. А каждая репетиция отягощает общий бюджет ассоциации. Итак, нет ни малейшей выгоды включать эти произведения в программу, разве только для того, чтоб оправдать крохотную субсидию... К тому же зал окажется пустым...

Б. Г. Невозможно понуждать ассоциацию к самоубийству, и весьма трудно с **барабанным боем** требовать от публики, чтобы она неслась слушать современные произведения. Только оркестр, одновременно абсолютно зависимый — потому что он зависит от государства — и независимый — потому что государство может дать ему значительную субсидию — был бы в состоянии оказать поддержку, в точном смысле этого слова, музыке нашего времени. Это тем более касается оркестров радио.

А.О. Все же в один прекрасный день симфонические концертные общества скончаются... Разве уже не угасла незаметно камерная музыка? Часто ли вы слышите квартеты? Естественно, что я не имею здесь в виду квартеты Бетховена, сопровождаемые исполняющимися обычно тремя квартетами: Равеля, Дебюсси и Франка⁸². Их играют знаменитые иностранные ансамбли во время своих гастролей.

Б. Г. Иногда также и Квартет Форэ.

А.О. На конкурсах по композиции учащиеся, представляющие квартетную музыку, всегда приносят жалкие имитации квартетов Равеля или Дебюсси. И иначе и не могло бы быть, так как большинство не слышало других ансамблей. Многие ли знают гайдновские, моцартовские, брамсовские? Не больше, чем самые новые. Зато Квартет Равеля молодежь знает наизусть!

Б. Г. Тем не менее исполнение шести квартетов Бартока ансамблем Вега⁸³ собрало года полтора назад полный зал в консерватории.

А.О. Радуюсь этому. Но исключение подтверждает правило, о котором я упомянул выше... И тут мы видим преклонение отнюдь не перед авторами, а перед их интерпретаторами... Если бы ансамбль Вега заменили другим — неким Икс из Парижа — так ли выглядели бы те же самые залы?

Б. Г. Сомневаюсь. Мы снова возвращаемся к одной из ваших заветных мыслей: первенствующей роли «звезд» за счет исполняемых ими произведений.

А.О. Это еще заметнее на примере клавирабендов. Чтобы отметить столетие смерти Шопена в 1949 году, нам преподнесли добрую сотню шопеновских фестивалей. Извечное спортивное соперничество «мировых чемпионов» и «дуэлянтов»...

Составьте статистику, сколько за один сезон на всех вместе взятых клавирабендах фигурировало имен. Это устрашает! В свое время я получил письмо от одного провинциала, любителя музыки. Он жаловался, что на протяжении одного сезона ему пришлось прослушать пятнадцать раз шопеновскую сонату с похоронным маршем и почти столько же раз «Аппассионату», «Аврору» и Симфонические этюды. Другой писал мне: «Трое пианистов явились к нам давать концерты, причем их программы отнюдь не свидетельствовали о богатстве воображения устроителей: „Произведения Шопена“ в исполнении Жана Дуайена, „Произведения Шопена“ — Марсея Чампи, „Произведения Шопена“ — Вальтера Руммеля. А с тех пор все стало еще хуже».

Б. Г. ...

А.О. Другой вид камерной музыки — трио — не существует больше. Сколько насчитаете вы их после ухода на покой трио Корто — Тибо — Казальс?⁸⁴ Конечно, это вызвано и причинами материального порядка. Известный пианист может выступать в полном одиночестве. Весь сбор (обильный, если идет речь о пресловутых шопеновских клавирабендах, на которых присутствуют ученики-пианисты, изучающие те же пьесы) поступает в его полное распоряжение. В ансамблях же все делится на части, что сильно уменьшает доход от таких концертов, тем более что и расходы также возрастают в три или четыре раза.

100

Б. Г. Столько пессимизма сразу, признаюсь, может раздавить меня... Уж не такую ли обескураживающую точку зрения на музыкальную деятельность внушаете вы своим ученикам по композиции?

А.О. Тут я вступаю в противоречие с самим собой. Я уверен в близкой гибели нашей музыки и, несмотря на это, я — профессор класса композиции. У меня в «Эколь нормаль»⁸⁵ занимаются тридцать семь учеников. Но они вам могут подтвердить, что мои уроки неизменно начинаются с краткой речи, содержание которой примерно таково: «Господа, вы решительно хотите стать сочинителями музыки? Хорошо ли вы поразмыслили над тем, что вас ожидает? Когда вы напишете музыку, ее не будут играть, и вы не сможете заработать на хлеб! Если ваш отец в состоянии содержать вас, тогда ничто вам не мешает пачкать бумагу. Ее вы найдете повсюду, а что вы нанесете на нее — это вопрос весьма второстепенный для окружающих; они отнюдь не жаждут открыть вас — вас и вашу сонату... Ваше единственное оправдание — писать честно ту музыку, которую вам требуется воплотить, вкладывая в нее все старания и душу, какую вносит честный человек в важнейшие деяния своей жизни. Предположите на одно мгновение, что вы все тридцать семь окажетесь людьми — я даже не говорю гениальными, но просто

талантливыми — и каждый станет писать за год по одному произведению, настолько удачному, что его следовало бы сыграть, ведь это вызвало бы подлинную катастрофу в музыкальном мире».

Б. Г. Весьма обнадеживающе!

А. О. Что вы хотите! Композиция — не профессия. Это мания, тихое помешательство (редко случается встретить непризнанного композитора, предающегося буйству, нарушающего общественное спокойствие, правда, за исключением концертных залов, где исполняют сочинения соперников). Обыкновенно же композитор озабочен, рассеян и с болью в сердце констатирует непонимание его творений современниками. Если он не чудак с нелепыми претензиями, ему будет свойственна робость человека, удрученного своей аномалией, которая, по счастью, не касается тех пунктов, где она была бы постоянно ощутимой. Вот так-то!

101

III. Жить...

Нужно ли, чтобы жили все? Я не вижу в этом необходимости.

Барбе д'Орвилли

Б. Г. Сочинение музыки — самая возвышенная профессия. Раз так, то на что же все-таки живет тот, кто является композитором?

А. О. Светские дамы, промышленники, банкиры утверждают, что такое беспокойство прозаично, недостойно творцов: музыканта кормит талант, то бишь гений. Установив правило, они предпочитают не вникать в этот вопрос глубже. Хорошо делают, иначе им пришлось бы разочароваться в своих иллюзиях, чего они особенно боятся, если речь идет об «идеальном царстве искусства».

Б. Г. Но в силу того, что артисты редко живут за счет великосветских дам, — право, не всегда! — чем они кормятся?

А. О. Очевидно, не музыкой! Если говорить серьезно, перед композитором открыты многие дороги: преподавание, административная служба, карьера виртуоза или деятеля в области киномузыки. Преподаватель в институте или руководитель консерватории — так обстоит дело с Дельвенкуром; опекун лауреатов первых Римских премий в Вечном городе — такова должность Ибера; или вершитель судеб радиопередач — Анри Барро. Если композитор играет на рояле подобно Рахманинову, на скрипке подобно Энеску либо на органе подобно Марселю Дюпре — он спасен. Наконец, если он добьется прочной известности в жанре оратории или — что предпочтительнее — в оперетте, то не исключена возможность, что кинопродюсер предложит ему сочинить пару танго и еще три модных танца, чтоб оживить свой ближайший фильм.

Б. Г. И это все?

А. О. Существует же гипотеза об определенном фамильном состоянии. Отец — промышленник, поверенный или коммерсант — может весьма ощутимо помочь своему

сыну заниматься профессией, которая, быть может, принесет ему некоторый успех, но, разумеется, не обеспечит его существования.

Сошлюсь на собственный пример. Мой отец был в Гавре полномочным представителем крупного предприятия по импорту кофе. Когда закончилось мое обучение, он объявил мне: «Ты войдешь в состав администрации нашего предприятия. Хлопот у тебя будет немного: утром ты побудешь часа два на бирже, в полдень подпишешь свое досье, а в остальное время сможешь сочинять музыку».

Б. Г. И вы не последовали его заманчивому совету?

А. О. Я сопротивлялся, потому что был юн, полон энтузиазма и нелепых претензий. Я говорил себе: «Никогда Шуберт, Моцарт, Вагнер не приняли бы подобного предложения. Торговать кофе и создавать „Лесного царя“, „Волшебную флейту“, „Парсифаля“! — Это невозможно делать одновременно!» Заметьте, в ту пору еще ничто мне не внушало веры, что я когда-нибудь смогу привлечь к себе внимание хотя бы крошечным романсиком! Тем не менее я отверг отеческий совет... Мои родители были великолепны: имея еще четверых детей, они, однако, согласились с тем, что я выберу музыкальную карьеру, хотя сознавали очень ясно, что им придется содержать меня на протяжении нескончаемого ряда лет, а быть может, и всю мою жизнь.

Б. Г. Это у них получилось удачно...

А. О. Но вопреки всякой логике: почти все гаврские торговцы кофе разорились после войны 1914 года. Если бы я послушался моего отца, то едва зарабатывал бы на жизнь в роли второй скрипки в кафешантане родного города ...

Б. Г. Каким образом можно вести одновременно жизнь крупного чиновника и жизнь музыканта, сочетать административную деятельность с артистической? Или приносят в жертву делам творчество, или ради своего призвания выполняют служебные обязанности как попало. Возможно, идеалом было бы делить жизнь артиста лишь на более подходящие друг к другу части с тем, чтобы музыка к фильмам «прокармливала» его симфонии?

А. О. Делить свою жизнь? Что же, это было неплохо и даже приятно, например, в довоенной Германии. Там

каждый композитор руководил оркестром, капеллой или хоровым обществом либо преподавал, являлся профессором в учебных заведениях. Он получал весьма приличное вознаграждение, позволявшее ему сочинять почти всегда за один год ораторию или оперу, исполнявшуюся в том городе, где он жил, либо в соседнем... Это было прелестно. Но во Франции все складывается иначе. Все сконцентрировано единственно в Париже. Вы не парижанин? Тогда никто о вас ничего не знает. Нам известен волнующий пример Ги Ропарца: став директором консерватории в Нанси, а позднее Страсбургской, он принес в дань подобным обязанностям львиную долю своей возможной

славы. Он отказался от блистательных успехов, сопутствовавших ему в Париже.

Едва только артисту удастся дать убедительные доказательства своего дарования, как ему присваивают одну из тех почетных должностей, о которых мы только что беседовали. Погребенный под огромным ворохом служебных бумаг и всевозможных дел, несчастный быстро утрачивает способность вредить, то есть, я хочу сказать — писать произведения, которые могли бы фигурировать в концертном или оперном репертуаре, составляя конкуренцию венским, немецким и итальянским мастерам. «Чинуша! чинуша!» — могли бы спеть ему последние на мотив арии миллионера в кинофильме Рене Клера⁸⁶.

Б. Г. Говорит ли это вновь о том, что «серьезная музыка» никоим образом не обеспечивает пропитания своим представителям?

А. О. Романы, театральные пьесы и кинофильмы часто изображают нам некоего композитора, чье сочинение сразу завоевывает сердца всех: он женится на молодой красавице и поселяется в частном отеле близ Булонского леса. Я уже протестовал весьма энергично против подобных злоумышленных «подстрекательств к сочинительству», виновниками которых являются невежественные писаки. Успех в Опере! И вот вы уже владеете богатством и славой... Идиотизм! Быть может, так когда-то и бывало в действительности. Во всяком случае все сильно изменилось за последние полвека. Раньше можно было составить себе состояние в оперном театре, поскольку такой театр жил полнокровной жизнью. За его счет существовали Массне во Франции, Рихард Штраус в Германии и Пуччини в Италии. Для сравнения стоит вдуматься

104

в то, что Массне зарабатывал за год 150 000 франков, то есть это составило бы теперь около тридцати наших миллионов⁸⁷. Такую же сумму выплатили Верди за «Аиду», написанную им для каирской Оперы. Это ли не мечта!.. Нам известны теперь только мясники и подрядчики, обладающие такими капиталами!

Как редки в наше время те, что еще пишут для сцены! Опера — агонизирующий жанр. Приходится держаться только симфонии, сонаты или писать различные мелочи. Но если бы все узнали, насколько незначительны гонорары авторов, вознаграждающие их за такой род деятельности! Известно ли, что Габриэль Форе, директор Консерватории, командор Почетного легиона, не мог, невзирая на свое громкое имя, собрать необходимую сумму авторских гонораров для того, чтобы быть принятым в действительные члены S.A.C.E.M.?* Вот о чем стоит поразмыслить.

* * *

А. О. Рассмотрим для примера постановку во дворце Шайо⁸⁸ крупного произведения для солистов, хора, органа и оркестра. Я подчеркиваю — произведения композитора, чья репутация уже установилась прочно. Расходы по найму зала, расходы на рекламу, различные поборы составляют

сумму настолько значительную, что и при переполненном зале в итоге получился бы большой дефицит. Не забудем, что государство продолжает взимать налоги, отнимая тем последнюю возможность сбалансировать бюджет. Правда, оно же субсидирует концертные общества и определенные содружества, а также те или иные отдельные мероприятия. В чем причина такого великодушия? Дело в том, что, предоставив названным организациям рушиться и гибнуть, государство потеряло бы на этом сумму, далеко превосходящую ту, что оно могло бы сэкономить на субсидиях. В итоге оно выигрывает при любой игре.

Б. Г. Описанная вами картина столь мрачна, что я невольно спрашиваю себя, не изображаете ли вы ее нарочно в черном цвете?

* Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique — Общество авторов, композиторов и нотоиздателей (*франц.*).

105

А. О. Чтобы разуверить вас, приведу цифры, а раньше — вы меня простите — представлю в качестве примера самого себя.

Вообразите, что я пишу симфонию или ораторию с хорами, согласно моей отвратительной привычке. И вот я за работой. Откуда же появились на моем лбу морщины от забот? Чего ищу я? Темы? Но нет. Я все твержу себе одно и то же: «Будет ли это когда-либо исполнено? издано? Хо! Хо! повторено? Да никогда в жизни!». Вот таков примерно мой монолог перед лежащей на столе нотной бумагой.

Но подождем — благо у меня еще есть время: добрых три месяца для сочинения. Затем придется делать оркестровку: пять месяцев работы без передышки. Наконец все готово. Я надписываю последнюю фермату... но тут-то и берут начало все заботы! Я, конечно, отправляюсь показать это Дезормьеру или Парэ. Год или два они выдерживают вещь в своих папках. Таков необходимый стаж: сочинения созревают, словно груши в плодовом саду... Наконец в один прекрасный день Комитет санкционирует чудо.

Но на завтра счастливый смертный, которому поручено дирижировать шедевром, призывает меня к себе. Он озабочен. Не это ли Адажио с хорами его беспокоит? Или он будет возражать против размера в пять четвертей? Ничего подобного. Он подталкивает меня к своему бюро и на моих глазах делает подсчеты. Цифры! Извечные цифры!

— Нам понадобятся шесть хоровых репетиций.

— Прекрасно.

— Шесть хоровых... сто двадцать хористов с оплатой по шестьсот пятьдесят франков; потом генеральная репетиция и премьера: в целом — шестьсот восемьдесят тысяч франков.

— Согласен!

— Три оркестровых репетиции (восемьдесят музыкантов), потом генеральная, премьера, контрамарки шефу, непроизводительные расходы — это семьсот пятнадцать тысяч франков с накидкой по двадцать пять на сотню на различные налоги и поборы.

— Хе!..

— Зал (репетиции и концерт) : сто пятьдесят пять тысяч; реклама — минимум сто тысяч; оплата распоряд-

106

дителя — пятьдесят тысяч. В итоге один миллион шестьсот пятьдесят четыре тысячи расходов.

— И только?..

— С полного зала в Шайо можно получить выручку восемьсот тысяч франков; но необходимо учесть налоги и сбор в пользу бедняков (16,25%) и в пользу авторов (8,8%). Из выручки вычтем двести тысяч четыреста. Чистый доход достигнет пятисот девяноста девяти тысяч.

— И не более?

— Подождите — еще не все: следует помнить о трехстах тысячах налогов и обложений на контрамарки хористам и оркестрантам. Таким образом, от сбора останется около двухсот девяноста девяти тысяч. Отсюда дефицит в миллион триста пятьдесят четыре тысячи четыреста.

— Вы в хороших отношениях с Министерством изящных искусств. Нужно будет вам лично попросить у них помощи... Очевидно, это будет нелегко.

Один миллион триста пятьдесят четыре тысячи... один миллион триста тысяч, быть может, если сократить расходы... Один миллион триста тысяч, кошмар, который будет ритмовать своим навязчивым рефреном каторжный труд... Один миллион триста: одно-единственное исполнение... Один миллион триста тысяч: наваждение, вынуждающее меня прислушаться к предложениям кинодельца... Один миллион триста тысяч... Запрет скорее нашу ораторию и обратимся к серьезным вещам: один фильм, два фильма... имя на экране вспыхивает на мгновение: музыка благопристойная, старательно завуалированная, не привлекающая ничего внимания: нельзя же пугать публику!

Вот так-то!

* * *

Б. Г. Вообразим, что автор является в одно и то же время руководителем оркестра и дирижирует сам.

А.О. Это ничуть не повлияет на неустойчивый баланс бюджета. Привести мне еще один раз мой собственный пример? Однажды, после наиболее «блестящего» концерта, мне довелось в итоге всех удержанных налогов стать обладателем такой денежной суммы, что за нее

107

едва удалось бы перевезти рояль с фабрики Плейеля во дворец Шайо!

Б. Г. Слава — солнце мертвых; фортуна — их утеха!

А.О. Это посмертное утешение длится только полвека. Через пятьдесят лет после смерти композитора его потомки теряют все права. Его труды превращаются в «общественное достояние» *. Банкир завещает свой банк сыну или внуку, и он остается в семье. Но в царстве музыки государство не

допускает наследования. Представьте чудовищные доходы, выкачанные Австрией при помощи моцартовских опер! Или еще Германией благодаря размножению там всевозможных фестивалей! Повторяю снова, только наследники автора не имеют доли в таких приятнейших делах.

Публике это «достояние» принадлежит только в качестве приманки, при помощи которой над ней издеваются всласть, как то блестяще доказали отменные юристы — Поль Бертъе, Жак Шартъе и Леон Берар. Один пример. Снижается ли плата за места в Опере или в «Комеди Франсез», когда там исполняется произведение из числа вошедших в «достояние общества»? Так следует ли верить тогда, что одни лишь исполнители заслуживают оплаты, а сама пьеса не оплачивается? Наследие Баха и Бальзака перешло в распоряжение общества: попробуйте, однако, добыть себе комплект их сочинений, они вам обойдутся дороже, чем книги авторов, еще живых. Надлежит оплачивать бумагу, чернила, корректуру. Но мысль авторов не стоит ничего, если иметь в виду ее денежный эквивалент: ее дают вам наподобие бесплатного довеска.

Б. Г. Итак, с мертвыми разделяются не лучше, чем с живыми: что ж, лестный удел!

А. О. Участь же молодого композитора совершенно трагична. Если одно из его сочинений примет для первого исполнения какое-нибудь концертное общество, то на композитора возлагается обязанность снабдить нотами весь оркестр **безвозмездно**, что означает для него — при отсутствии крупных денежных средств — работу многих дней и ночей. Авторские будут вычислены пропорционально длительности пьесы. Станет этот юноша знаменитым — его гонорары не поднимутся вслед за линией подъ-

* См. сноску на с. 49. — *Примеч. ред.*

108

ема его репутации. Это обескураживает. Несомненно, самые великие живописцы продавали на заре карьеры свои картины за пару франков. Но к концу их творческого пути цены менялись, доходя порою до самых сногшибательных. Ничего подобного не происходит в отношении бедных музыкантов.

Б. Г. Быть может, их выручает само количество концертных исполнений?

А. О. Исполнения новых сочинений необычайно редки... Могу сослаться на случай с одним знаменитым композитором, членом Академии. Его симфонию играли первый раз с большим успехом, но несмотря на это ее повторили только тридцать лет спустя...⁸⁹ К тому же еще композитора (подобно каждому независимому работнику умственного труда) преследуют с особым пристрастием сборщики налогов. Он не только платит подати, подобно всем, но все сборы, взимаемые за вход в концертный зал, которые могли бы ему помочь если не заработать что-то, то, по крайней мере, уменьшить дефицит, служат основой для первого по счету налога, выхватываемого у него авансом. До последних нескольких лет практика двукратных обложений приводила к тому, что произведение, исполненное в

Англии, подвергалось еще до того начислению на него подоходного налога. Остатки сбора, переводимые Обществу авторов, взимаемому с них, как обычно, комиссионные, поступали затем на текущий счет композитора, с тем чтобы он мог внести поборы, налагаемые на свободные профессии и на все его остальные доходы. В некоторых случаях на долю автора остается не более 1 % от первоначально предусмотренных гонораров. <...>

Если бы авторы и композиторы могли добиться законного вознаграждения за свой труд, они не имели бы столь жалкого вида. Но как можно бороться против легально организованного грабежа?

Б. Г. O, infortunatos nimium!..*

А.О. Поэзия, пусть даже латинская, способна лишь слегка умерить мою горечь!

* О, сверх меры несчастные!.. (лат.)⁹⁰.

109

IV. ДРАМЫ И ТАЙНЫ ИЗДАНИЯ

Сочинить шедевр — это еще ничто: суметь заставить его напечатать — это все!

Стендаль

Б. Г. Какая пропасть разделяет издание книг от издания нот! Относительно нетрудно добиться издания книги. Но гравировка партитуры — это целая драма. Откуда возникает подобная разница?

А.О. Извечный вопрос соотношения предложения и спроса. Ведь партитуры раскупаются все хуже и хуже. И причин тому немало. Прежде всего современную музыку очень трудно прочесть. Эта нарастающая трудность устрашает любителей, когда-то с удовольствием проводивших свой досуг за инструментом, читая с листа ноты. Лет пятьдесят назад во всех зажиточных семьях, где только было в доме фортепиано, всегда имелись «Кармен», «Фауст», «Манон», «Вертер». Но после «Пеллеаса» к чему бы послужило приобретение совершенно неудобочитаемых вещей! И кому нужны столь мучительные усилия, когда есть радио, услужливое, неистощимое и более разнообразное, чем любая нотная библиотека? Стоит ли пытаться конкурировать с виртуозами, которых можно услышать вечером в эфире! Как и каким образом могут любители приняться за разучивание квартета Шёнберга, когда и читка с листа и исполнение его равно необычайно трудны!⁹¹ Настолько трудны, что продажа всех подобных партитур практически равна нулю!

Б. Г. Даже если автор знаменит?

А.О. Не сомневайтесь. Конечно, в силу скорости, с какой у нас распространяются все слухи о новинках, и традиционных знаков уважения на поверхности земного шара существуют четыре или пять композиторов, о которых нотоиздатель не может не сказать себе: «Я не в состоянии поступить иначе, придется их печатать, опубликовать какой-либо принадлежащий этим авторам квартет или квинтет!».

Б. Г. Кто же тогда такой издатель — меценат или делец?

110

А.О. Он может и должен быть и тем и другим. Финансовая организация музыкального издательства вещь весьма деликатная. Вот один тому пример. Он касается Сенара, выпускавшего каждый квартал сборник под названием «Камерная музыка», содержащий одну сонату для скрипки и фортепиано, одну — для виолончели и фортепиано, трио, один фортепианный квартет и по нескольку фортепианных миниатюр. На это издание подписывались точно так же, как на журнал, причем за исключительно умеренную плату.

Б. Г. Дело процветало?

А.О. Шутите! Поиски авторов оказались почти такими же трудоемкими, как поиски подписчиков. Отбирать ежегодно по столько сонат, трио, квартетов, пусть, так сказать, не выдающихся, но действительно заслуживающих публикации, какое хлопотливое занятие! На лету просматривая рукописи, Сенар не избежал издания и таких, достоинства которых были спорными. Порою самый захудалый композитор выступал в роли спасителя, появляясь со свернутой сонатой под мышкой!

Б. Г. Но для подписчиков?..

А.О. Они тогда сказали себе: «Лучше мы купим немного подороже те сонаты, что нам нравятся».

Б. Г. Каковы же бестселлеры крупных издательств: Дюрана, Ледюка, Лемуана, Салабера и т. п.?

А.О. Прежде всего это педагогические учебные работы, трактаты, сборники сольфеджио — как ни странно, но оказывается, что сольфеджио расходятся легко. Затем это фортепианные и скрипичные этюды и, наконец, сочинения классиков под редакцией и с аннотациями лучших корифеев эстрады. Шопен под редакцией Корта возглавляет все, что продается в данном жанре.

Во всеоружии своего огромного запаса симфонических произведений Салабер всегда и неизменно является и самой крупной фирмой по изданию легкой музыки: песенки и оперетт. Успех одной-единственной песенки позволяет ему выпустить одну симфонию. Таким образом «маленькая музыка» способна помочь жить «большой». <...>

Б. Г. Вернемся к издательству в точном смысле этого слова и рассмотрим, что произойдет с композитором, который, еще не попав в число знаменитостей, написал бы, однако, вещь, признанную превосходной. Что с ним могло бы случиться?

111

А.О. Он бы прежде всего исполнил ее. Трудности, которые необходимо победить, чтобы добиться первого исполнения — большей частью бесперспективного — сейчас стали несколько меньшими. Некогда в Париже было только три оркестра. Их репертуар был классическим до умопомрачения. Один из композиторов предшествующего поколения рассказывал мне как-то о произведении, которое он вручил Колонну,

надеясь, что тот осуществит его премьеру. Тот просматривает партитуру, отвергает ее и возвращает автору, сердито восклицая: «Ведь это особенно досадно: если не сыграю ее я, разве возьмется за нее хоть кто-нибудь другой? Да, — никогда!» Наше время даровало нам необычайно важную трибуну — радио; последнее к тому же помогает композиторам, принимая на себя порой заботу снабдить оркестр нотным материалом. В некоторых случаях оно оплачивает автору его работу...

Б. Г. Великое чудо!

А. О. Что до издания, то это дело иное. Теперь уже не гравировать больше. Но и поликопия, и фотокопия также обходятся довольно дорого, и в девяти случаях из десяти даже превосходное сочинение остается никому не ведомым. Что в состоянии сделать композитор, если эту партитуру попросит у него иностранный оркестр, намеревающийся ее сыграть? Что лучше: самому писать копии партий, либо согласиться на оплату соответствующих расходов? В первом случае это принесение в жертву своего времени, во втором — своих денег. <...>

* * *

Б. Г. Если я верно понимаю вас, то молодой композитор всегда сталкивается со следующей дилеммой: «Добейтесь издания, и тогда вы станете известным», «добейтесь известности, и тогда я издам ваши вещи».

А. О. Стародавние обычаи всегда пользуются правами законов. <...>

Самое прискорбное — следующее. Во Франции насчитываются сотни писателей с различной репутацией, которым удастся жить за счет издания своих трудов. Это естественно: почти все люди умеют читать книги, тогда как партитуры — лишь немногие. Поэтому не наберется и десятка композиторов, чье материальное положение можно было бы уподобить положению их собратьев по перу.

112

Б. Г. Меньше десятка? Во Франции или во всем мире?

А. О. На поверхности всего земного шара их, может быть, имеется двенадцать. Это не блестяще...

Вот видите, какие факты дают пищу для моих печальных размышлений. И здесь, как и повсюду, необходимо выбирать между оптимизмом и трезвым рассудком...

V. ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА *

Один издатель попросил меня написать книгу о технологии живописи. Перечитывая ее, я научился рисовать.

Сальвадор Дали

В очерке, который именуется «Моя профессия», необходимо иметь мужество фиксировать решительно все, что касается этой профессии, включая также сведения в какой-то степени технологические, которые весьма важны для специалистов. Те, кто не интересуется такими сведениями, пропустят данную главу: книга — это не симфония, которую приходится вытерпеть всю подряд.

Как говорил очаровательный Дювернуа, описания в романе помещены только для того, чтобы приучать читателей смелее пропускать их...

Здесь мне придется коснуться странностей, бессмыслиц и выходящих из употребления приемов музыкальной нотации, весьма дорогих, однако, сердцу патриархов нашей системы обучения. Они так кичатся знанием хоть чего-то, эти старые профессора, которые во всех уголках нашей земли усердствуют над тем, чтоб отвратить своих учеников от музыки, что чем более затруднено применение на практике их «науки», тем сильнее они гордятся ею.

Мне самому пришлось уже принять участие в полемике по поводу реформы нотации, предложенной Николаем Обуховым, которую я упорно продолжаю считать

* Здесь, как и в других местах немного дальше, мои высказывания представляют собой монологи. Прошу прощения за такую форму. — *Примеч. автора.*

113

весьма своевременной. Это навело меня на мысль об усовершенствованиях. Наипростейшая музыка уже трудна для чтения. Зачем же еще усложнять ее нелепыми условностями? «Чтобы отпугнуть этим тупиц», — отвечал Сати, забавлявшийся записью в скрипичном ключе того, что следовало обозначать в басовом, либо проделывавшего то же самое, но в обратном соотношении. Так было в его «Узпуде» («Христианском балете для одного персонажа»). «Тупицами» оказалось большинство, а «Узпуд» справедливо остался никому не ведомым.

Обухова упрекали главным образом за то, что он ориентировался на клавишные инструменты — фортепиано, орган, челесту, клавесин, — а также за его решение пользоваться для обозначения диезов и бемолей — например, фа-диеза и соль-бемоля — одним и тем же знаком. Невероятное волнение, негодование в высоко авторитетных кругах. Куда же денется тогда пресловутая комма, все еще отделяющая *соль-бемоль* от *фа-диеза*?⁹² Разве не вызовет ее исчезновение разрушение «этоса»?

А на мои законные недоумения я никогда не получал ответа по той простой причине, что в каждом такте каждой оркестровой партитуры нетрудно обнаружить обозначенные бемолями ноты, дублирующие ноты, помеченные диезами. Так, одна и та же мелодия, исполняемая кларнетом *in B*, будет записана в ля-бемоль, тогда как скрипка сдублирует ее же в тональности фа-диез. Сошлюсь на «Тристана», где в заключительном аккорде валторны, именуемые валторнами *in F*, играют си-бемоль и ре-бемоль, а остальной оркестр — в си мажоре. И никого не повергает в ужас такой мнимый выпад против звуковой орфографии. Все очень легко забывают, что написанный знак не что иное, как условность, которая способствует озвучиванию произведений. Писатели менее мелочно совестливы: они пользуются стенографией и стенотипией. Меняется ли хоть что-нибудь от этого в выраженных ими мыслях? Но жрецы Евтерпы, те, напротив, требуют, чтобы мы

принуждали себя к применению четырех различных знаков — диеза, бемоля, дубль-диеза и дубль-бемоля — для обозначения все одного и того же звука. Видите, как все это просто и логично! . .

Не настаивая на том дальше, упомяну только бегло о следующем факте: вплоть до Бетховена виолончель,

114

когда на ней играли в верхнем регистре и записывали ее партию в ключе Соль, без того, чтобы предварительно употребить ключ До, нотировалась на октаву выше звука, который требовалось получить. Почему? . . Тайна и традиция, сегодня, по счастью, исчезнувшая.

То же можно сказать и по поводу нотации хоровых партий в четырех ключах (трех ключах До и одном Соль) : последние употреблял еще д'Энди. Теперь же это усложнение умудрились сохранить для оркестровых партитур, несомненно в назидание потомству дирижеров. Однако при переложении для фортепиано все преспокойно переключаются в скрипичный ключ.

Где вы, упрощение, логика, экономия сил?

* * *

Другая аномалия, без всякой пользы усложняющая чтение нот, это то, что я назвал бы «черным письмом», примеры которого мы находим даже у самых величайших мастеров — Баха, Бетховена и им подобных... Разве не выиграли бы вариации Сонаты ор. 111, *Adagio semplice*, если бы запись была менее устрашающей?

Но, «что сделано, то сделано», как говаривала леди Макбет. Я пытаюсь только заранее переубедить наших грядущих бетховенов!

В музыке классической, которая модулировала относительно редко, было принято обозначать в самом начале диезы и бемоли, характеризующие основную тональность. Все же и в совсем недавнее время, когда модуляции стали нескончаемыми, большие мастера сохранили верность этому изжившему себя обычаю. Так, в опере Дюка «Ариадна и Синяя борода» (отнюдь, однако же, не шуточном произведении) мы можем лицезреть сразу же в начале второго акта сооружение из шести ключевых бемолей, факт существования которых вскоре совершенно исчезает из памяти. Тем не менее они продолжают красоваться там, подобно брошенной вязке сосисок, тогда как дальнейшие ноты украшаются уже по мере надобности какими-либо новыми бемолями или диезами. Этим обуславливается необходимость гравировки примерно восьмидесяти восьми знаков на каждой странице — не только бесполезных, но мешающих всему.

Кроме того, несколькими страницами далее эти бемоли уступают место сооружению из диезов, после чего

115

нотные линейки немедленно испещряются абсолютно непредвиденными бемолями.

Другое замечание педанта. В пору господства *bel canto* было в обычае

растягивать каждую гласную на два или более звуков. Но в настоящее время мы в основном довольствуемся одной нотой для одной гласной. Все же, несмотря на это, мы благоговейно сохраняем обычай писать для голоса отдельными восьмыми или шестнадцатыми, не сливая, не объединяя их единой общей чертой (как это принято в отношении инструментальной музыки), что ослабляет, и к тому же весьма часто, наглядность восприятия ритмов и приводит в непрерывно возрастающее замешательство певцов, чьи возможности как сольфеджистов довольно ограничены. <...>

Неизменно увеличивающиеся помехи, казалось бы, должны были побудить композиторов к поискам рационализированной системы нотной записи. Некоторые уразумели это; другие же, напротив, вносят в усложнение чтения нот какое-то опасное кокетство. Тем самым композиторы вредят не только своим собственным произведениям, которые отталкивают и любителей и специалистов, но и всей современной музыке в целом. Так, Оливье Мессиан, чьи партитуры вовсе не грешат излишней простотой, открыл новый способ усложнения нотного письма, необходимость которого он никогда не мог мне объяснить. Когда ему требуется связать лигой два одинаковых аккорда, он не начинает лигу на первом из них, что было бы разумно, а ставит ее лишь перед вторым аккордом. Но вот случается такой пустяк: между этими аккордами требуется перевернуть страницу. Какой же редкостной способностью предвидения необходимо обладать, чтобы догадаться о том, что второй аккорд слигован с первым и потому его не нужно ударять еще раз!

Перехожу к вопросу об инструментах, именуемых транспонирующими. В наше время они аномальны. Так как все они инструменты хроматические, зачем закреплять за ними одну тональность предпочтительно перед другими? Это — перворазрядная глупость. Откуда это пошло, известно. До изобретения пистонов и вентилях валторна или труба не в состоянии были издавать естественным способом ничего другого, кроме обертонов, определяемых длиной их трубок. В ту пору они имели строй либо ми-бемоль, либо *ми*. Кулаком закрывали раструб и

116

извлекали таким образом тоны, которые пусть и не очень хорошо, по все же пополняли собой звукоряд тональности. Чтобы сгладить неудобства, связанные с разницей между закрытыми и открытыми звуками, композиторы взяли себе за правило писать для каждого инструмента, основываясь на свойствах различных строев. В итоге партитуры, как это уже отмечал Геварт в 1885 году, превратились в весьма трудоемкое упражнение для чтения нот. Но в наши дни, когда инструменты совершенно одинаково издают все хроматические звуки, отчего же все еще придерживаются прежней системы? Все валторнисты играют на трубках равной длины, а именно — длины валторны строя *фа*. Почему строя *фа*? По причине основного тона, что теперь уже, однако, не играет больше никакой роли, ввиду того что он дополняется всей хроматической гаммой. Что же мешает писать партию валторн в строе *до* соответственно ее звучанию, как это делают с партиями флейт либо

тромбонов? Так нет, напротив, присовокупляют еще одно дурацкое усложнение. Если нотация дана в скрипичном ключе, текст следует читать на квинту ниже и, наоборот, на кварту выше с того момента, когда переходят в басовый ключ. Видор обратил внимание на эту нелепую условность тридцать лет назад в своем «Трактате по оркестровке»: «Представим себе две валторны, играющие в унисон. Если первая играет в ключе Соль, а вторая в Фа, унисон для слуха будет выглядеть для глаза октавой! О! Триумф алогичности! Почему бы не посчитать ключ Фа за естественное продолжение ключа Соль?» Это было бы чересчур просто, разумеется!

В «Ноктюрнах» и «Море» Дебюсси еще писал трубы in F. Я спрашивал первого трубача в Опере, на каком инструменте исполняются эти сочинения: «Мы играем все на трубе строя *до*», — ответил он мне. — «Но по партиям, написанным в строе *фа*?» — «Да, что же делать, приходится транспонировать! А Дюран и компания продолжают непоколебимо печатать партии для не существующего больше инструмента!..

Где вы, упрощение, логика, экономия сил!

* * *

Те же самые вопросы встают и те же самые глупости обнаруживаются, когда дело касается кларнетов, саксофонов и английских рожков. Здесь причина кон-

117

фликта — военная. Солдаты духовых оркестров и фанфаристы претерпели в свое время немало мучений, выучив ключ Соль. В ту пору по инициативе славного Сакса все для них писалось в ключе Соль. В партитуре это производит комическое впечатление: партии басового саксофона или контрабасовой тубы выписаны, словно концертное соло виолончели, с добавочными линейками над нотоносцем. Повторяю, это, быть может, имело право на существование столетие назад, но сегодня?! .

Однако среди виртуозов дирижерской палочки вы встретите всегда и таких, которые будут уверять вас твердо: «Для меня партитура, написанная вся полностью в строе *до*, недоступна, настолько я привык к чтению партий транспонирующих инструментов...» Ответьте им на это с полным хладнокровием: «Если так, то целый ряд классических произведений вам противопоказан, так как весьма часто Моцарт, Бетховен, Шуман, Лист и другие нотировали и кларнеты, и валторны в строе *до*. Значит, вы не сможете прочесть их партий.. . Или, быть может, когда вы их штудировали, вы не заметили этого?» Если у вас появится желание повеселиться, водрузите на ваш пюпитр какие-либо из партитур мейерберовской эпохи, где вам нетрудно будет обнаружить по четыре валторны, играющие к примеру так: первая — в строе *си* высокого регистра, вторая — в *фа*, третья — в *ми*, четвертая — в *си-бемольном* басовом строе, — попросите тогда хранителей «благотворных» традиций воспроизвести все это на рояле. Твердо обещаю вам забавные сюрпризы!

Попытаемся же быть более понятными, насколько это возможно. Первыми

отказались от устаревших правил Шёнберг и Прокофьев. Ведь партитуры — это звуковой фотоснимок, а не подобие некоего ребуса. Какова бы ни была нотная запись и для каких бы инструментов она ни предназначалась, все равно, каждый обозначенный в ней звук должен быть тем самым, который будет уловлен затем слухом. Произведем ревизию по отношению к обычаям, не имеющим никаких разумных оснований для существования в наше время! Я еще помню нарекания, которые высказывал мне старый оркестрант: «Здесь, сударь, стоит *соль-диез*, но раньше был ведь *соль-бемоль*; необходимо, следовательно, выставить бекар перед диезом, чтобы подчерк-

118

нуть, что бемоль аннулирован». Как нескоро утверждается новое в области, где властвует рутина!

Я желал бы, наконец, обратить внимание будущих композиторов на одну моду, которая длится ужасающе долго: непрерывные и преувеличенно частые смены метров. Множество крупных мастеров пользовалось этим приемом и явно злоупотребляло им. Метр должен играть роль указателя километража на дороге. Удлинять его или укорачивать согласно видоизменениям ландшафта — бессмыслица: зачем усложнять попусту исполнение? А как только композиторы, обвиняющие руководителей оркестра, которые запутываются в этом нагромождении бесполезных трудностей, начинают сами дирижировать своими партитурами, то сейчас же принимаются за переделки. Они переписывают заново в одинаковых метрах целые страницы, к чему их вынуждает страх провала на концерте. Ведь можно обозначить любые наисложнейшие ритмы в рамках двух-, трех- и четырехдольного размеров. Исполнение станет от этого только совершенней, не затрудняя никого сложными подсчетами, убивающими какое бы то ни было ощущение свободы. К тому же такой род записи, где 7/32 переплетаются с 5/1, не ослепляет больше никого. Итак, это напрасная претенциозность.

Где вы, упрощение, логика, экономия сил!

* * *

Можно ли мне высказать еще несколько пожеланий на будущее? Тогда я с радостью буду приветствовать введение саксофонов и саксгорнов в симфонический оркестр. Последний неизменно основывается на составах классиков или романтиков. До сих пор только в очень больших оркестрах кларнет-пикколо (так называемый, в строе *ми-бемоль*) и маленькая труба (в строе *ре*) не считаются экстраординарными инструментами. Зато — прошу прощения у исполнителей — я без малейших сожалений согласен был бы распрощаться с таким неблагоприятным инструментом, как контрафагот. Его сила недостаточна в басах, он расплывчат и тяжеловесен в среднем регистре. Электроволновой аппарат Мартено⁹³ его заменит наилучшим образом. Электроволны мощны и извлекаются

119

со скоростью, не сравнимой с той, какой располагает контрафагот — унылое бревно, высывающееся из оркестра, которое, принимая во внимание размеры инструмента, профаны вполне логично именуют столбом. Кроме того, аппарат Мартено в состоянии воспроизводить большинство тембров существующих инструментов в практически ничем не ограниченном диапазоне.

Ополчимся же смело против дурацкой рутины и против ложного уважения тем традициям, которые уже находятся в состоянии агонии.

VI. ИНТЕРМЕДИЯ: МУЗЫКА И СВЕТСКИЕ ДАМЫ

«Какой шедевр „Пеллеас"! Я влюблена в него», — воскликнула мадам де Камбремер.

Марсель Пруст

После ряда выводов, по преимуществу довольно мрачных, мне думается, справедливость требует отметить, что в жизни композитора еще существуют некоторые приятные моменты. Действительно, ее населяют очаровательные существа.

На первый план хотелось бы выдвинуть дам, которые необычайно страстно интересуются изящными искусствами, и особенно музыкой. Но только не сочтите эти слова за нелепую претензию написать обязывающую книгу «Знатные дамы и Музыка». Такая книга требует особой эрудиции, отсутствующей у меня всецело, а также памяти, питаемой различными историческими сведениями, явное незнание которых мне приходится оплакивать. Все, что я мог бы сообщить, свелось бы к весьма немногому: Мария-Антуанетта, покровительствовавшая Глюку, мадам д'Эпинэ, признававшая, что юный Моцарт не лишен таланта, княгиня Меттерних, побудившая Оперу поставить «Тангейзера»⁹⁴, мадам Вердюрен, допустившая в своем салоне исполнение сонаты Вентейля...⁹⁵ По существу, этого хватит, чтобы подчеркнуть весьма похвальную деятельность прекрасного пола,

120

Не буду много говорить о поклонницах, окружающий пылким культом обожания прославленного дирижера, пианиста-виртуоза или, если он еще водится у нас, крепкого тенора, горло которого вызывало благороднейшие обмороки. Таких обмороков и сейчас бывает слишком много.

Те, кого хочу восславить я, — подруги высшего полета, посещающие с неизменным постоянством премьеры, закрытые концерты, которые возможно устраивать лишь благодаря их непременно присутствию.

Ах! Если бы пришлось рассчитывать на одних только мужчин, загруженных повседневными обязанностями и материальными заботами, наши залы быстро б опустели, либо превратились в весьма некомфортабельные спальни. Напротив, женщины прекрасно сознают, что им надлежит выполнять свою миссию. Они покупают билеты и распространяют их между собой, не щадя ни времени, ни сил. Более того, в часы сумерек, столь располагающих к тому, чтобы предаться приятным развлечениям (если последние еще подходят им

по возрасту), какие предлагают им юные красавцы из числа тех, что не питают еще окончательного отвращения к полу, которому обязаны жизнью и становятся все большей редкостью, — от всего этого дамы отказываются. Но почему? Чтобы присутствовать в маленьком зале, летом страшно жарком, зимою — ледяном, на исполнении, обычно из рук вон плохом, ужасающих звуковых комбинаций, о которых они храбро отзовутся: «Как это интересно!»

Эти неоценимые слушательницы делятся на две категории. Одна из них образует группу заправил: их встречаешь в каждом достаточно крупном городе, где они безапелляционно навязывают всем свои мнения. Они председательствуют в Комитете помощи десятичнотоновой музыке и в Обществах увековечения памяти позабытых предтеч. Они угощают музыкальных критиков виски, чтобы расположить их слух к большему вниманию. Дамы расточают самые неотразимые улыбки богатым предпринимателям, друзьям своих мужей, с тем чтобы собрать нужную сумму для устройства гала-концертов «Квинтдецималистов-антитематиков». Своим всепобеждающим очарованием дамы привлекают и дряхлого академика, и чемпиона мира в тяжелом весе. После двух часов тоски и скуки, галантно скрываемых этими гостями, они

121

заставляют их выражать восторги по адресу абстрактного искусства.

Вторая категория блистает своей скромностью. Пылкие кандидатки втайне, но нетерпеливо жаждут занять места среди избранниц, одно слово которых или одна улыбка способны создавать либо уничтожать репутации. Эти будут бдительными друзьями «молодых» (а каждому известно, что в царстве музыки в звании «молодого» пребываешь весьма долго). Деликатными похвалами они умеют внушить «молодому», что он уже «персона», что сам факт его непонимания всеми ставит его в один ряд с самыми великими художниками. Дамы будут знакомить «молодого» с теми лицами, что смогут быть ему полезны: от посыльного оркестра до члена Академии. Самоотречение этих дам способно дойти до расхваливания заслуг своих протеже богатой престарелой меценатке, славящейся тем, что ей свойственно брать на себя расходы по устройству убыточных концертов. Короче — эти дамы питают своих протеже и материально и духовно с бескорыстностью, которой невозможно нахвалиться должным образом.

Сказать, что таким дамам дано совместить благие стремления с пониманием дела, было бы, быть может, преувеличением: мы и не требуем от них так много. Их убежденность большей частью искренна, по крайней мере в тот момент, когда она у них проявляется.

* * *

Мне бы хотелось, чтобы прославить их неистощимую любезность, рассказать несколько коротких анекдотов из личного опыта. Надеюсь, что никто не попытается усмотреть в них иронию, на которую я неспособен и которая к тому же была бы здесь совсем некстати.

Молодым дебютантом я попал в один из тех салонов, где создаются репутации, и хозяйка дома весьма любезно пригласила меня предоставить всем возможность прослушать мою Сонату для скрипки и фортепиано.

Я объявил, что сам сыграю скрипичную партию, а один из моих приятелей будет мне аккомпанировать на рояле. Наше маленькое выступление встретило лестный прием, и хозяйка спросила меня как нечто само собой разумеющееся: «Но кто же сочинил тогда фортепианную

122

партию?» Я робко признался, что она также плод моей работы. Энтузиазм моей собеседницы тотчас поднялся на несколько градусов: «Вы слышите, Адемар, партию для фортепиано он тоже писал сам, хотя и не играет на нем, это нечто сверхъестественное!»—«Но, милый друг, — возразил ей супруг, — ведь так принято!» Тем не менее недоверие ко мне осталось, за что я поплатился зачислением в ранг скучных музыкантов, но таких, ученость которых не вызывает, разумеется, никаких сомнений!

В другой раз одна балерина (из Оперы, коль вам угодно) предложила мне принять участие в утреннике, организованном Осенним салоном. Она выступала в маленьком балете, написанном Андре Хёлле и мною⁹⁶. Но, вполне естественно, звезда не может принести свой личный успех в жертву современной музыке. В итоге ее выступление заканчивалось под звуки трех мазурок Шопена. В конце представления одна дама, немного знакомая со мною, подошла ко мне и, стиснув мои руки, с волнением воскликнула: «Как восхитителен ваш балет! Да! Да! Уверяю вас! Мне не вскружило, правда, голову его начало, зато три маленьких номера в конце...» — «Как я одобряю вас, мадам, и какое доказательство непогрешимости вашего вкуса: то были три мазурки Шопена». Я получил в ответ улыбку умиления: «Ах! Узнаю вас в этом... вы говорите так из скромности!»

Много времени спустя я как-то вечером пришел по приглашению на обед к некой знатной даме, которая тотчас же начала восторженно кричать: «Дорогой мой! Я недавно слышала по радио вашего „Навуходоносора": мой бог, какая роскошь, это потрясающий шедевр, это...» Сознывая, что мы катимся в объятия преопаснейшего недоразумения, я попробовал внести поправку и, набравшись духу, стал орать в свою очередь: «Да, да, вы хотите сказать, что слышали „Навуходоносора" Тартиколя и Фризнуя, или Фризнуя и Тартиколя...»⁹⁷

Вот каким образом следует беседовать в хорошем обществе! Эта дама считала, что знает артистов и еще лучше музыкантов. Ей было известно, что ничто так не чарует композиторов, как прославление их собратьев, и что это для них самая нежнейшая музыка. О! Какие бы только козни мы ни строили сами, эти знатные дамы всегда намного превзойдут нас, хотя Нельская башня и не существует больше!⁹⁸

123

VII. ДУХ И МАТЕРИЯ

Те слова, что я употребляю, — это слова из вашего же повседневного обихода, и вместе с тем уже не те! Эти цветы — ваши же цветы, а вы уверяете, что не узнаете их. И эти ноги также ваши, но вот я шествую ими по морю и победно попираю его воды.

Поль Клодель

Б. Г. Итак, начнем беседу о состоянии композитора. Это слово применяется в двух смыслах, и весьма различных. Бывает состояние материальное, благодаря которому современный композитор может существовать и иногда преуспевать: мы уже достаточно долго обсуждали эту сторону вопроса. Но бывает также состояние духовное, которое хотя и не внушает беспокойства, но выдвигает ряд проблем...

А.О. Суть в том, что для невежд акт сочинения музыки остается непостижимым делом. «Итак, когда вы сочиняете, то вы подбираете на вашем фортепиано все, что могло бы составить пьесу? Ну, а если это пьеса для оркестра, как тогда? Вы ведь не можете играть партии всех инструментов одновременно?»

Пытаюсь объяснить, что композиция из звуков должна быть сперва создана в уме, а затем записана на бумаге с длинными линиями: «Как, даже не услышав, как это звучит на инструменте?» — «Вот именно, поскольку я не являюсь, так сказать, пианистом.» — «Значит, вам тогда приходится просить играть кого-нибудь другого?» — «О нет, это работа мысли, сознания композитора. Я, однако, не хочу этим сказать, что проверка некоторых мест на рояле бесполезна хотя бы только в виде вспомогательного средства для сцепления различных элементов, как бы накладываемых на некий трафарет»...

Ведь когда вы читаете книгу, вам не требуется произносить вслух слова: они запечатлеваются в вашем уме. Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должны творить музыку. Тем не менее иска-

124

ния за фортепиано могут стать плодотворными по преимуществу у композиторов, которые, играя хорошо, любят предаваться импровизации. Шуман осуждал творческую практику такого рода, но вполне вероятно, что ее применяли Шопен или Лист. Порою она может приводить к отличным результатам. Счастливый случай превращается тогда во вдохновение: первый взлет оказывается подхваченным, переработанным, улучшенным, уточненным благодаря музыкально-теоретическим познаниям автора. Я вполне ясно представляю себе следующую картину: композитор сидит перед своим роялем и берет разные аккорды. Внезапно его могут соблазнить сочетания из двух или трех-четырех таких аккордов. Они послужат ему дальше в качестве основы для определения всего гармонического склада пьесы. Берлиоз, например, записывал сначала только мелодическую линию, а гармонизацию ее искал, наигрывая на гитаре. Это объясняет свойственное ему тяготение к гомофонии. Бах и другие полифонисты должны были не

часто пользоваться таким способом.

Чтение музыкального текста без инструмента кажется непосвященным головоломным подвигом. Один мой друг рассказывал мне с невероятным восхищением, что в поезде он встретил певицу, разучивавшую свою партию вопреки отсутствию рояля! Сознаемся к тому же, что чтение оркестровой партитуры бесконечно труднее чтения литературного текста, и для того, чтобы научиться этому, требуется длительная тренировка. Достаточно познакомиться с приемами чтения партитур некоторых дирижеров, чтобы убедиться в том... Знаки многочисленны, и глазу требуется пробегать весьма обширное пространство, поскольку он обязан охватить одновременно и верх и низ страницы, содержащей около тридцати нотоносцев. По существу, вполне естественно, что люди удивляются тому, что несомненно относится к специфике нашей профессии, и постоянно спрашивают нас: «Неужели вы, глядя на ноты, слышите все то, что записано в них?»

Все это далеко не столь остро обстоит в легкой музыке. Тут мы довольно часто встречаем композиторов, не имеющих понятия о технологии. Они наигрывают на рояле найденные ими «мелодии», которые нередко вскоре же превращаются в то, что «у всех на устах». Это

125

в основном коротенькие вещички, чуть ли не всегда в одной и той же форме: куплет и припев. Такие композиторы — обычно данники своих соавторов, редактирующих их импровизации, гармонируя их и оркеструя. Здесь, с одной стороны — изобретатель идей, с другой — технический работник, строящий на их основе пьесу.

В музыке американских фильмов подобная практика сделалась уже традицией. Последняя узаконена полностью: людей, способных находить мелодию, вовсе не обязывают знать всю технологию своего дела.

Когда музыку приравнивают к индустрии, все данные меняются. Нам никогда не приходило в голову потребовать, чтобы гг. Форд и Ситроен собственноручно устанавливали кузова автомобилей на шасси, основываясь только лишь на том, что оба они сами и изобретали, и вводили в обиход свои моторы. Тем не менее на всех кузовах красуются имена этих изобретателей. Вернемся все же к симфонической музыке. Существование глухих композиторов извечно вызывало изумление толпы. Совершенно не исключена возможность, что значительная часть восторженных похвал Бетховену связана с фактом его глухоты. В самом деле, если даже мы оставим в стороне трагическую сторону подобной ситуации, то все же сколько трудностей технического рода он должен был преодолевать, утратив навсегда способность слышать, как звучат его произведения при исполнении! Постепенно у Бетховена стирались представления о реальных звуковых возможностях воплощения некоторых замыслов. Это нетрудно заметить по особенностям его вокального письма в Торжественной мессе и Девятой симфонии. Аналогичные явления наблюдаются в бетховенской фортепианной фактуре с ее необычайно широкими расстояниями между

правой и левой руками, и особенно в парадоксальной гармонизации затактовых вступлений.

Но все же это почти не влияло на существо его замыслов. Я, по-видимому, не смогу удержаться от соблазна заявить во всеуслышание, что глухота Бетховена, замыкавшая его в своем собственном мире, способствовала концентрации сил этого гения и уводила его в сторону от обиходных общих мест и от современных ему пошлостей. <...>

126

* * *

Б. Г. Справедливо ли мнение, что творческий процесс протекает одинаково и в музыкальном искусстве, и в живописи, и в поэзии? Если писатель пользуется общеупотребительными словами, если скульптор и художник воспроизводят реально осязаемую действительность — хотя бы и в измененном несколько виде, — то музыкант, напротив, создает все сам. Вот почему сочинение музыки производит на профанов впечатление загадочного чуда.

А. О. Обычно недостаточно известную большинству людей профессию считают либо слишком легкой, либо относятся к ней с боязливым уважением, как к некоему диву. У меня у самого на совести лежит грех никчемных споров, в которые я втягивал мастеров живописи, доводя их тем самым до бешенства. Я дерзко заявлял им: «Как поразительно легко вам дается в руки ваше искусство! Вы воспроизводите уже увиденную вами модель. Вам дозволено писать на протяжении долгих лет тарелку с тремя яблоками, и вашим оправданием служит ссылка на то, что так же поступал Сезанн. Эти пресловутые три яблока, они всегда перед вами, когда вы их рисуете. Вы обладаете прообразом, реально существующим. Иной раз вы создаете натюрморты, изображая бутылку вина, трубку, ломоть колбасы, а порою вы пишете портреты красавиц, либо обнаженных, либо нарядно одетых. И все это всегда доступно вашему зрению».

Дар скульптора состоит в том, чтобы придать анатомически изученному телу некий новый поворот, способствующий выражению индивидуальности. Скульптор в процессе работы также имеет перед собою модель. А бедняге музыканту, прежде чем он сможет воспроизводить свои модели, необходимо самому создать их. Так, у меня, когда я собираюсь сочинять сонату для скрипки и фортепиано, нет никаких прообразов ни в окружающей меня действительности, ни в моей собственной памяти.

Б. Г. Разве другие скрипичные сонаты не служат для вас прототипом?

А. О. Невозможно довольствоваться копированием форм. Иная соната действительно способна играть роль модели, но и в таком случае сам создаешь свой собственный звуковой материал: темп, мелодии, ритмы. Если

127

мною будет сделана простая копия, то я окажусь эпигоном, пусть добросовестным, но никому не нужным.

Б. Г. Однако наши предки вовсе не были столь щепетильны.

А. О. Да, несомненно. Такие гении, как Иоганн Себастьян Бах, перекладывали сочинения своих предшественников и... вдохновлялись ими. Но в наше время от композитора привыкли требовать, чтобы он вносил в искусство лишь сугубо индивидуальный вклад: подражать в какой-либо одной сонате другой — дело совершенно бесперспективное. Необходимо мысленно создавать и безупречно конструировать свою собственную модель. Но до момента воплощения ее формы остаются неопределенными: она будет менять свой облик в зависимости от качеств применяемого материала. Так, например, внезапно статуе понадобится новый, иной нос. И ракурс и пропорции начнут столь сильно видоизменяться, что, быть может, вынудят меня заняться, скажем, превращением некоей нагой красавицы в леопарда.

Б. Г. Итак, после того как мы высмеяли все ребяческие представления публики о композиторском труде, мы же сами преподносим жертвам нашей иронии аргументы, говорящие в их пользу! Ведь, действительно, в описанном вами процессе наблюдается немало загадочных моментов! Это попросту магия!

А. О. Да, по счастью в музыке содержится определенная доля магического и непостижимого. Она не сравнима ни с каким другим искусством. Наши предки проявили себя мудрецами, не включив ее в сонм «изящных искусств»; на одном полюсе стоит она, на другом — скульптура, живопись, архитектура, графика. Невзирая на все правила, обусловленные традициями, музыка содержит в себе некий элемент волшебства.

Б. Г. Тем более, что правила, о которых идет речь, сами весьма эмпиричны.

А. О. Но не совершаем ли мы ошибку, почитая их неуловимыми? В качестве примера сошлюсь на особенности развития музыки в двутемной сонате. Все трактаты учат нас, что здесь развитие основано на столкновении двух тем. Но никто, однако, не упоминает о другом: между первой и второй темами могут в изобилии встречаться еще и другие. Так, в экспозиции бетховенского Первого квартета из ор. 59 их, на мой взгляд, не меньше

128

девяти, причем довольно явно отличающихся друг от друга. Когда встречается такое, теоретики ищут выхода из затруднительного положения в следующих оговорках: кроме тем бывают еще переходные эпизоды, бывают...

Б. Г. Связки...

А. О. Но, право же, все это равнозначно! Почему тому или иному мотиву следует отказывать в праве на достойное название темы из-за того только, что он по счету пятый либо шестой? Неужели лишь по той причине, что сонату принято считать битематичной? Это явная нелепость!

Б. Г. Не является ли самым сильным доводом в пользу вашего тезиса вторая часть «Литургической симфонии»? Там вы стремились дать — вы сами говорили мне о том — сквозное неуклонное развитие, единую мелодическую линию, способную дойти в своем непрерывном движении вперед от

отправного пункта *А*, играющего роль первотолчка, до заключительного пункта *Б*. Совершенно невозможно вообразить себе форму более чистую и вместе с тем более неуловимую, чем эта.

А.О. Вы, право, чересчур любезны. Конечно, прежде всего мне хотелось создать не отработанные тщательно сопоставления кратких эпизодов, плохо вяжущихся друг с другом, а полнокровную мелодическую линию, текучую и щедро изливающуюся. Но непрерывный подъем мелодической линии отнюдь не исключает возможности членения музыкальной речи; он — пробный камень всех произведений, и мы всегда находим его у истинных мастеров своего дела. Тем не менее и в прошлом и теперь все еще постоянно спорят о том, что следует понимать под настоящей мелодией. В свое время критика отказывалась признать мелодический дар у Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Вагнера, Гуно, Дебюсси. Ее извечный отзыв на впервые появляющиеся произведения — «Тут нет мелодии!». Для Пуженов, Оскаров Комметанов, Фетисов, Скюдод и *tutti quanti* * мелодией являются только мотивы, сопровождаемые наибанальнейшими формулами в аккомпанементе: арпеджио (на профессиональном жаргоне — «лапша»), вальсовыми ритмоформулами (на том же жаргоне — «марионетки», «рубленный ритм»). Едва только тем же мотивам начинают сопутствовать еще другие, то есть

* Всех прочих (*итал.*).

129

аккомпанемент становится полифоническим, как тотчас же в глазах ограниченных критиков они теряют все свои достоинства и право именоваться мелодиями. Как странно видеть эту точку зрения у Стравинского в его «Музыкальной поэтике»⁹⁹.

«В то время как Бетховен делился с человечеством своими сокровищами, происхождение которых было обусловлено тем, что ему было *отказано в даровании мелодиста*, другой композитор, чей вклад никогда не считали равноценным бетховенскому, разбрасывал повсюду с неутомимой щедростью великолепные мелодии самого высокого качества. Он раздавал их столь же *безвозмездно*, как и получал их свыше сам, причем отнюдь не помышлял о выяснении своих заслуг, хотя своим рождением на свет эти мелодии были обязаны ему». Далее читаем еще. «Беллини обладал как раз тем, чего недоставало Бетховену». Если такая точка зрения может во многом показаться нарочито парадоксальной, то тем глубже нам удастся оценить следующее заявление Стравинского:

«Я начинаю приходить к выводу, который совпадает с мнением публики и заключается в признании первостепенной важности мелодии среди всех связанных между собою элементов, образующих музыку».

Наилучшую форму мелодии я представляю себе мысленно в виде некоего подобия радуги, арка которой поднимается и опускается таким образом, что не дает ни на мгновение возможности заметить: «Видите, вот здесь он снова взял фрагмент *Б*, а там — фрагмент *А*». Все такого рода вещи имеют отношение лишь к сфере ремесла, и не более того, и должны интересовать

только одних учеников. Что касается слушателей, то им следовало бы отдаваться во власть потока мелодических или ритмических линий, не заботясь ни о чем другом.

Б. Г. Мы знаем, что Бах основывался на весьма бледной мелодии при сочинении им Хорала № 45 «О человек, оплакивай свои грехи» (в тональности ми-бемоль). Но все же он и тут не переставал проявлять свой дар изобретательности.

А.О. То была вышивка узоров по канве определенной темы, что принято именовать строгими вариациями. Примерно так же поступил Бетховен с ничтожным диавеллиевским вальсиком, вдохновившим его, однако, на тридцать три вариации, иные из которых уже никак не

130

связаны ни с настроением, ни с масштабом начального мотива.

Б. Г. Такого рода связь ничем не больше той, что можно видеть при падении камня в воду и появлении затем concentрических кругов на водной глади. Тут мы уже затрагиваем вопрос о творческой индивидуальности, закономерность возникновения которой выяснить, конечно, весьма трудно.

А.О. Это просто невозможно. Какие-либо гармонии, мелодические линии, модуляции, ритмы, употребленные Пьером, не порождают ни малейшего отклика. Но вот их чуть ли не дословно воспроизводит Поль, и благодаря иной манере, с которой он их преподносит, получается, что те же элементы вдруг превращаются в приметы своеобразия его индивидуальности, делаются проявлениями именно его дарования...

Б. Г. С какой конкретно областью связан дар изобретения? Не со сферой ли разработки новых гармоний? Виднейший критик Эмиль Вюйермоз утверждает, что все склонности к оригинальному мышлению заключены в способности к обновлению гармонических средств. Он сказал об этом в восхитительной фразе: «Новая гармония — завязь цветка, зарождающаяся на стволе вечно живой музыки».

А.О. Сказано красиво, но присмотритесь повнимательнее: подобная формулировка приведет нас к тупику. Если бы Вюйермоз был прав, это означало бы не что иное, как невозможность появления теперь у нас крупных композиторов, в силу того что все комбинации наслоений друг на друга различных гармоний уже исчерпаны.

Некоего абсолюта самобытности не существует. Несмотря на поразительную новизну всего созданного Дебюсси, и у этого новатора были свои предшественники. Некоторые из последних фортепианных пьес Листа совсем не так уже далеко отстоят от Прелюдий французского мастера. Великий Рихард Вагнер намного раньше, чем, наш Клод Ашиль, развил весьма сильно искусство гармонической изобретательности Современник Дебюсси, другой Рихард, автор «Электри»¹⁰⁰, сумел открыть в царстве гармонии новые, не ведомые никому еще сокровища. Вспомним также Мусоргского, наметившего с гениальной чуткостью ту сферу средств, из которой Дебюсси почерпнул весьма многое. Итак, даже сам Клод Ашиль

не возник из ничего внезапно. Но при всем том его произведения настолько своеобразны, что в них, вне всякого сомнения, запечатлелась сила его гениальной натуры и им довелось повлиять на весь музыкальный мир.

Б. Г. Следовательно, композитору приходится оперировать и уже известными средствами, и еще чем-то неведомым. Даже зная в совершенстве свое дело, он все-таки обязан сам творить нужные ему мелодии. Вы уже затрагивали вопросы мастерства и вдохновения или — если это вам нравится больше — поисков на ощупь, продвижения вперед в потемках, лишь постепенно рассеивающихся под воздействием пламени труда.

А. О. Рассмотрим один фрагмент из музыки Дебюсси «Мученичество св. Себастьяна»¹⁰¹ — явление доброго пастыря. Там есть несколько тактов, которые неотразимо вызывают ощущение чего-то исключительного — гениального открытия. Для специалиста здесь все представляется довольно ясным: честное простое сочетание тоники и доминанты. Но наиболее простые средства, примененные особым способом, оказываются и наиболее воздействующими. Вопрос сводится к тому, чтобы научиться находить нечто подобное и как можно чаще!

Б. Г. Клодель писал: «Слова, употребленные мною, это ваши же повседневные слова, и тем не менее вы стараетесь уверить меня в том, что вы уже не узнаете их». Не значит ли это, что любое творение рождается на почве необычного употребления обычных средств?

А. О. Случается порой, что и поэты бывают правы!

VIII. КАК Я РАБОТАЮ

Истинный артист в процессе творчества всегда наполовину не осознает сам себя.

Андре Жид

А. О. Как я работаю? В состоянии ли я определить мой метод? Вовсе не уверен. Чтобы объяснить это как следует, необходимо было бы иметь возможность описывать усилия, происходящие всецело под покровом

черепной коробки, проникнуть сквозь стену, позади которой разыгрывается что-то особое. Сочинение музыки — самое загадочное искусство из всех остальных. Наблюдая за работающим живописцем или скульптором, можно чему-то научиться. Многие писатели диктуют свои книги, работая, таким образом, при свидетелях. Но в момент, когда композитор задумывает симфонию, и в процессе ее сочинения, он находится наедине с самим собой, и к тому же многого еще не понимает сам. Ему необходимо полностью закончить партитуру до того, как он сможет ее услышать. Как я уже упоминал, и живописец, и скульптор обладают возможностью сопоставлять свою модель с тем, что получается у них согласно их трактовке. На ваших глазах они отступают на несколько шагов назад, сличают и снова берутся за кисть или резец, чтобы поправить неверно сделанную ими деталь. Мы, музы-

канты, лишены возможности выверить что-либо до того, как вещь будет исполнена, а когда у нас возникает потребность внести в нее поправки, непременно окажется, что сделать это уже слишком поздно!

Б. Г. Итак, ваш самый пламенный последователь никогда не смог бы почерпнуть для себя чего-либо полезного, следя за вами, когда вы сочиняете?

А. О. Боюсь, что ничего — за исключением тех часов, на протяжении которых я занимаюсь оркестровкой. В таком случае он мог бы помогать мне в буквальном смысле этого слова, подобно тому, как это делали ученики старых мастеров живописи, выписывавшие под их наблюдением отдельные фрагменты, входящие в общее целое. В музыкальном искусстве и процесс сочинения, и создание замысла произведения — дело, скрытое от всех, таинственное, словами не передаваемое. Даже при самом полном доверии к людям, разве можно объяснить им существо творческого процесса?

Я охотно сравнил бы симфонию или сонату с романом, в котором музыкальные темы выполняли бы роль персонажей. После первого знакомства с ними мы следим за их судьбой, углубляемся в их психологию. Они все время представляются нам в своем неповторимо своеобразном облике. Одни из них возбуждают у нас симпатию, другие же внушают отвращение. Они противостоят друг другу либо сближаются; испытывают взаимную любовь, объединяются или вступают в борьбу между собою.

133

Но, если это предпочтительнее, я обращусь за примерами к архитектуре: представьте себе здание, за постройку которого вы еще только принялись; первоначально лишь смутно угадываются контуры общей планировки, но с течением времени конструкция предстает перед вашим мысленным взором все более определенно.

Так же, как и в области других искусств, имеются правила, которые мы изучаем и которым нас учат наши наставники. Но помимо обдуманного, преднамеренного «умения», перешедшего к нам по наследству, должен быть еще и некий импульс, за проявление которого мы не можем, так сказать, нести ответственность. Он связан с нашим подсознанием, непостижимым и для нас самих.

Б. Г. Теперь вы уже стоите на распутье между Берлиозом, писавшим свои лучшие мелодии всецело по наитию, и Стравинским, у которого ни одна мельчайшая частица созданного им произведения не ускользает от контроля его объективного рассудка.

А. О. Заверяю вас совершенно искренне: у меня в моей деятельности встречается немало такого, что совершается как бы само собою. Сочиняя музыку, становишься подобным человеку, который пытается поставить лестницу, не надеясь прислонить ее к стене. Строительные леса отсутствуют: равновесие воздвигаемого здания достигается лишь благодаря чуду — чутью к требованиям внутренней логики и врожденному чувству пропорций. Мне приходится быть одновременно и строителем, и сторонним наблюдателем того, как подвигается моя работа: я ее выполняю и я же ее обсуждаю. Когда

какое-либо неожиданное препятствие заставляет меня вдруг остановиться, я покидаю мой рабочий стол, усаживаюсь в кресло слушателя и вопрошаю сам себя: «Чего еще пожелать, после всего только что прослушанного, чтобы ощутить если не дуновение гения, то хотя бы удачу? Чему, согласно логике вещей, здесь надлежало бы быть, чтобы внушить мне чувство полного удовлетворения?» И я принимаюсь за поиски устраивающего меня продолжения. Я не ищу его в банальных формулах, которые дано предвидеть каждому, но, напротив, — в элементах новизны, в том, что способно быстро усилить интерес. Шаг за шагом с помощью такого метода партитура подвигается к концу.

134

Б. Г. И вот в один прекрасный день на оркестровой репетиции вам впервые удастся услышать свою симфонию, существовавшую до тех пор только в вашем воображении. Но перед лицом реализованной таким путем мечты не придется ли вам чему-то изумляться, как совершенно не предвиденному вами?

А. О. Как правило, подобные сюрпризы — плоды рук музыканта, неуверенного в себе, плохо знающего свое дело. Композитор, если только он действительно достоин этого наименования, должен уметь предвидеть все заранее. Настоящий мастер довольствуется тем, что выверяет ухом все созданное ранее его умом. Если бы мне даровали такие же примерно привилегии, какими обладают живописцы, то я заставил бы оркестр проигрывать по очереди все мои наброски один за другим. Тем самым я получил бы возможность проделывать по-своему все то, что делают живописцы, отступая от мольберта на несколько шагов назад. К несчастью, это неосуществимо. Волей-неволей ждешь генеральной репетиции. К этому времени оркестр получает все нужные ему материалы. С партий уже сняты копии, почему любые сколько-нибудь крупные поправки могут повлечь за собой массу хлопот. Приходится довольствоваться малым: устранением ошибок в копиях. Правда, мне известно, что после состоявшейся премьеры некоторые издатели дают свое согласие на перегравировку целого ряда страниц. Но сколь редки подобные издатели, понять нетрудно! Впрочем, риск — благородное дело!

По-моему, уместнее всего уподобить композитора судостроителю, когда тому при спуске корабля на воду грозит опасность увидеть его перевернувшимся вверх дном. По счастью, в мире музыки такие катастрофы не бросаются столь резко в глаза. Многие из современных партитур преспокойно плавают и в перевернутом виде. Но лишь немногим людям дано это подметить...

* * *

Б. Г. Начинаю наблюдать за вами в то время, когда вы сочиняете. И вдруг оказывается... Чуть ли не все, что мне особенно сильно хотелось бы уловить — зарождение тем, гармоний, общего плана композиции, — ускользает от меня. Но как, по меньшей мере, обстоит здесь

дело с вами: в состоянии ли вы сами, окончив свою работу, представить себе мысленно снова ее различные этапы, препятствия, которые вам удалось преодолеть, горькие для вас минуты или, напротив, счастливые? В силах ли вы описать постфактум процесс создания какого-либо из законченных вами произведений?

А.О. Это на редкость трудно. Воспоминания о своих неудачах и удачах угасают быстро. Ребенок родился, думаешь о зачатии следующего.

Б. Г. И без особых опасений?..

А.О. Говорят, у истых матерей их не бывает никогда...

Б. Г. Вот рассуждения мужчины!

А.О. Нет, просто все забывается, и в первую очередь — тяжелые минуты.

Б. Г. Когда вы избираете какой-нибудь вариант как окончательный, не уничтожает ли он в вашей памяти воспоминания обо всех остальных, казавшихся вам в свое время приемлемыми?

А.О. И да, и нет... После завершения работы мною может овладеть одно из двух весьма отличных друг от друга чувств. Либо я говорю себе: «Здесь ничего не получилось... Если бы пришлось начать с начала, все было бы решено мною иначе...». Либо я признаюсь себе втайне: «Это неплохо... мысли развиваются естественно. Ничего иного тут не требуется...». Однако это всего лишь мои субъективные суждения.

Описать процесс сочинения музыки я могу только с сугубо личной точки зрения: по-моему, он должен проходить по-разному у каждого из композиторов. Так, мне трудно что-либо сказать об его особенностях у Жака Ибера...

Б. Г. Даже несмотря на то, что Ибер был вашим сотрудником, когда вы писали партитуру «Орленка»?..

А.О. Или у Дарьюса Мийо...

Б. Г. Хотя вы и учились, вместе в консерватории.

А.О. Еще в меньшей мере я имею представление о том, какими методами действовали мастера прошлого. Мой собственный процесс работы известен мне лишь с его внешней стороны либо с точки зрения результатов, которые за ним последовали. Обычно меня просят поведать именно о том, о чем мне особенно трудно припомнить хоть что-нибудь.

Так, во время подготовки в Цюрихе первого исполнения моей «Симфонии для струнных»¹⁰², устроители этой премьеры просили меня поделиться с ними некоторыми воспоминаниями, относящимися к той поре, когда я работал над нею. «Расскажите нам, в какой обстановке зародился у вас ее замысел...» Но мне не удалось припомнить ровно ничего, за исключением каких-то смутных обрывков. Единственный конкретный факт, не позабытый мною, касался температурных условий!.. В то время, когда я писал эту симфонию, стояли холода, и мне приходилось постоянно мерзнуть, так как в моей комнате отсутствовала печь.. . Вряд ли стоит доказывать, что между

данным неприятным обстоятельством и замыслом произведения, о котором идет речь, не могло быть ни малейшей связи.

Б. Г. Как важно было бы, однако, для всех наших потомков запечатлеть основные этапы созревания замысла и воплощения его при создании вами одного из ваших музыкальных шедевров, что удалось бы, видимо, осуществить в чем-то, подобном кинофильму или хронике. Правда, для того чтобы такая кинохроника могла отличаться безупречной точностью, потребовалось бы поместить кинокамеру в голове композитора, а не на его письменном столе...

А.О. Довольно часто я невольно спрашивал себя: «А как же сочинял музыку Вагнер?» Его литературное наследие весьма обширно¹⁰³, и тем не менее оно нам не дает настоящего ответа на этот вопрос. Вагнер бесконечно долго разглагольствует о том, как он работал над своими поэтическими текстами, но его сомнения, радости, приемы музыканта остаются нам, по сути дела, неизвестными.

Б. Г. Мне хотелось бы провести в вашем обществе целое лето. Днем я предоставлял бы вам полную свободу сочинять музыку вволю. Но зато по вечерам атаковал бы вас вопросами, вооружившись предварительно пером. Не сомневаюсь, что в подобном случае сама свежесть впечатления от вашего рабочего дня позволила бы нам составить его хронограф.

А.О. Замечу, кстати, — мне действительно не раз случалось говорить себе: «Сколько интересных соображений я мог бы высказать по поводу моей работы над этой оперой! Поведаю их журналистам на ближайшем интервью».

137

Но я скоро забываю эти мысли, ибо по своей лени не записываю их, почему они и улетучиваются из моей памяти еще задолго до того, как мне приходится вернуться снова к ним... К тому же разрешите обратить ваше внимание на следующее: стоило бы только вам оказаться... по счастливому стечению обстоятельств... подле меня в то время, когда я занят своим делом, и тотчас же моим первым побуждением было бы отправить вас куда-нибудь подальше. Одной лишь мысли о том, что кто-либо может подслушивать и подсматривать за тем, как я работаю, уже вполне достаточно, чтобы на меня напал столбняк и моя фантазия иссякла мгновенно. Такова еще одна причина, почему мне нравится жить в полном одиночестве, подобно старому медведю! А если бы вы вечером пришли расспрашивать меня: «Ну-с, дорогой маэстро, что удалось вам сделать за день? Довольны ли вы сами этим?» — я расправился бы с вами точно таким образом, как и с прелестными дамами, что вечно задают нам неуместные вопросы: «Наш милый мэтр, чем собираетесь вы нас порадовать в будущем сезоне?» Тут мной немедленно овладевают припадки столь достойной сожаления грубости, что...

Б. Г. Вы, вероятно, не имеете привычки обсуждать с кем-нибудь свою работу по мере ее продвижения?

А.О. Для этого мне не хватает сил: все сделанное за день еще безраздельно

властвует надо мною. Если день был неудачным, мне неприятно говорить о нем. Если удачным... Ну что же, тогда я прячу от сторонних глаз свое чувство скоропреходящего удовлетворения и поучаю сам себя: «Сегодня результаты оказались неплохими, но, быть может, уже завтра придется переделывать все заново...» Тем не менее каждый вечер я положил себе за правило просматривать перед сном все написанное мною за истекший день. По сути дела — правило отличное: отчитываешься перед собственной совестью.

Б. Г. Ну хорошо, не стану спрашивать вас ни о чем другом, кроме того, как ваш композиторский опыт реализуется на практике, в конкретных фактах.

А. О. Но чем смогу я поделиться с вами даже при подобной постановке вопроса? Как сильно ни стремился бы я к этому, вряд ли мне удастся сообщить вам что-либо иное, кроме следующего: здесь потребовалось переменить бас, а там — дописать еще три такта; данный мотив ка-

138

зался мне сперва довольно многообещающим, как вдруг меня внезапно осенила мысль, что он ни в коей мере не подходит для произведения, над которым я работаю. Мне пришлось бы непрестанно повторять вам различные малоинтересные вещи вроде, например, таких: «Вот это было раньше чересчур растянутым, а это — слишком лаконичным. ..» Быть может, некоторые из моих коллег намного превосходят меня своей способностью достаточно ясно описывать все, что они намереваются создать, но я, увы, не вправе отнести себя к этой высшей породе людей.

* * *

Б. Г. С того момента, когда ваше очередное произведение начинает обретать свою форму, вы, несомненно, уже можете ввести меня в курс ваших будущих творческих замыслов?

А. О. Пожалуй! . . Но все же не вполне уверен в этом.

Предположим, что у меня возникло намерение написать симфонию. В таком случае я прежде всего сталкиваюсь с трудностью выбора ее общего композиционного плана. Согласно моим убеждениям, план строения симфонии должен быть настолько логичным, чтобы ни в одну из всех ее частей не мог проскользнуть ни малейший элемент чего-либо случайного.

Повторяю еще раз: необходимо добиваться впечатления абсолютно непрерывного повествования, в котором все взаимосвязано; иметь проект законченной постройки. Часто именуют архитектуру «застывшей музыкой», но я скорее сказал бы о другом: сама музыка — геометрия, движущаяся во времени. Для того чтобы добиться полной соразмерности пропорции в музыкальной композиции, здесь, как, впрочем, и повсюду, требуется властная рука. Что, если бы иным композиторам пришлось выступать в роли строителей их собственных домов или конструкторов своих автомашин! . . Как долго оставались бы безрезультатными их хлопоты!

Б. Г. Итак, вы настаиваете на ваших аналогиях из области различных искусств?

А. О. Да, это кажется мне вполне естественным. Разумеется, я вижу их

отличия, касающиеся некоторых подробностей. Так, в живописи сюжет, как известно, не столь важен; вместе с тем сопутствующую многим крупным выставкам скуку можно всецело уподобить той,

139

которую нагоняют на нас иные сонаты... И еще раз я настаиваю на том, что живописцы обладают многими неоспоримыми преимуществами по сравнению с нами. Более близко знакомым мне художникам я довольно часто замечаю с известной долей зависти: «Какие вы счастливы! У вас всегда ваша модель перед глазами! Идет ли речь о пресловутых яблоках, которыми вы беспощадно пичкаете нас со времен Сезанна, или об уродливейшей обнаженной даме, или об одном из очередных арлекинов, изображениями которых пестрят сотни стен (вот уже лет пятьдесят), — все это — будь то живое существо либо предметы — вы имеете возможность узреть воочию. Затем вы начинаете писать их, внося в увиденное вами отпечаток вашей индивидуальности, то более, то менее заметный, и так длится до скончания ваших дней».

Б. Г. Очевидно, они возражают вам на это, что художник, действительно достойный именоваться так, никогда не задается целью достичь только внешнего сходства с реальными формами самой действительности (чем бы тогда живопись превосходила фотографию?), а, напротив, ищет возможности видоизменить как-либо данные формы. В этом и проявляется его талант.

А. О. Вот вам один пример из юмористического журнала. Художник заявляет даме: «Мне хочется написать ваш портрет», а далее, показывая ей три треугольника, один куб и два круга, заверяет ее: «Мадам, именно такую я вас воспринимаю...»

Б. Г. Но можно взять другие примеры, отнюдь не шуточного плана: сослаться на Мане, созерцающего пейзаж, или на Моне, рисующего нимф из Живернэ. Не сказывается ли гениальность этих двух мастеров в искусстве превращать реальную действительность в некое празднество и воссоздавать ее в аспектах, совершенно новых для неискушенного глаза?

А. О. У психиатров все это именуется «возвеличиванием». Из самого обыкновенного букета или кипариса художник типа Ван-Гога умудряется извлечь целый фейерверк красок. Но не будем углубляться дальше в эту сферу и упрямо отрицать необходимость подражания моделям, что некоторые современные живописцы считают смехотворным пережитком. Подобные воззрения и открывают путь к возникновению таких «этюдов», которые

140

весьма похожи на сделанные вкривь и вкось рисунки, встречающиеся в местах общественного пользования или на полях тетрадей, исчерканных малыми детьми. Я ни на грош не верю в какую бы то ни было наивность восприятия у прожженных пройдох шестидесятилетнего возраста и в их наигранное простодушие. Боюсь, не об этюдах ли подобного сорта говорится

в предисловии к одному каталогу, недавно выпущенному в свет под следующим заглавием: «Оккультные самозарисовки разностных проекций моего я»? Здесь нас оповещают далее о том, что господин Икс «...не занимается живописью в том понимании этого дела, какое свойственно ничтожным современным пачкунам: он просто мыслит вслух на полотне картины...» О, пусть бы композиторам было дано «мыслить вслух» на партитурной бумаге; как это облегчило бы их труд!..

Б. Г. Вы обмолвились опасным словом...

А. О. Каким же?

Б. Г. Легкость. Не вздумайте назвать свою работу легкой. Этим вы тотчас же разуверите публику в наличии у вас каких-либо заслуг. А если вы еще признаетесь в некоторых своих слабостях, она сочтет вас за бездарность.

А. О. Отвечу вам согласно моей чисто личной точке зрения: восторг и зависть вызывают у меня композиторы, подобные Мийо и Хиндемиту, пишущие настолько легко, что их сочинения выходят из печати нескончаемым потоком. Правда, Жорж Орик заметил как-то раз в связи с таким вопросом довольно метко и язвительно: «Бывают композиторы, легко сочиняющие трудную для восприятия музыку, а наряду с ними другие, которые с трудом пишут легкую». Мне лично тяжелей всего даются произведения симфонических жанров, так как они требуют всестороннего обдумывания. Но, в противоположность этому, как только передо мною открывается возможность исходить из литературных или зрительно-наглядных посылок, мой труд становится намного легче. Я мечтал бы не писать ничего другого, кроме опер. Но теперь, когда музыкальный театр находится на грани гибели, это значило бы тратить силы попусту.

Б. Г. Остается киномузыка.

А. О. Я сочинял ее, руководствуясь различными соображениями. Она являлась для меня довольно приятной

141

работой ¹⁰⁴, так как у меня имеется достаточная техника, для того чтобы быстро писать оркестровые партитуры. С другой стороны, кинокартины давали мне сюжет и сами непосредственно подсказывали мне характер музыкальных образов.

Б. Г. Причисляете ли вы себя к композиторам такого рода, про которых говорят иной раз фамильярно: у них на протяжении всего дня голова забита музыкой столь сильно, что их мозг перерабатывает в звуки любую пищу, в том числе впечатления, получаемые при помощи зрения, осязания и даже — обоняния. Так, Мессиан рассказывает об особом музыкальном отзвуке, который возникает у него мгновенно, стоит только ему посмотреть на сталактиты в какой-либо пещере.

А. О. Это попросту вопрос привычки. Едва лишь мне вручают киносценарий или сценарий балета, как я начинаю уже представлять себе музыку, подходящую к той или иной ситуации, причем даже в том случае, если у меня появляется дурное предчувствие, что данные сценарии не будут

никогда реализованы. А упомянутые Мессианом сталактиты предстают передо мной в таком облике: чистые и увеличенные кварталы чередуются между собой и то обрушиваются вниз каскадами, то громоздятся вверх пирамидами, простираясь от басов до высших точек звукоряда.

Б. Г. Но вот в вашем мозгу стихают созданные воображением импульсы; не начинается ли тогда звучать в нем некая нескончаемая симфония?

А. О. О нет, избави боже! По правде говоря, я поступаю следующим образом. Сперва стараюсь представить себе общую схему и характер всего симфонического произведения в целом. Это выглядит примерно так, словно среди необычайно плотного тумана передо мною постепенно начинают вырисовываться очертания какого-то подобия дворца. Порой луч солнца внезапно освещает одно крыло, и, окруженное еще лесами, оно становится тогда моей моделью. Затем подходит время обобщить все наблюдения такого рода, и я устремляюсь на поиски своих средств для постройки. В моих черновиках появляются заметки.. .

Б. Г. Неужели вы их делаете?

А. О. К этому меня приучил Жедальж. Как только мне приходит в голову какой-либо мотив или ритмиче-

142

ская формула, либо целая фраза, я их сейчас же записываю. Вы, верно, слышали о черновых нотных тетрадах Бетховена. Отнюдь не претендуя на сравнение с ним — это было бы чрезмерно смело, — я тем не менее не утаю от вас, что поступаю точно таким образом и рекомендую данный метод своим ученикам.

Обычно я просматриваю свои тетради для заметок в надежде обнаружить в них какой-нибудь мелодический или ритмический рисунок или пригодные к употреблению сочетания аккордов. Подчас мне мнится, что все искомое уже найдено, и я принимаюсь за работу. Но нередко меня запутывает ложный след. Поняв это, я начинаю вновь перебирать свою корзину наподобие тряпичника, охотясь за более подходящими средствами. И снова подвергаю их проверке. Затем, дав время созреть какой-либо мелодии, прикидываю мысленно все то, что из нее можно извлечь. И сколько тут бывает разочарований! Требуется немало мужества, чтобы начинать все сызнова по три, четыре, по пять раз...

Как-то, отвечая на одну анкету, я определил талант таким образом: «Мужество начинать все сызнова».

Случается иной раз, что ключ к решению проблемы дает некая деталь. Такой-то ритм, такая-то мелодия, которые казались мне сперва банальными, внезапно предстают передо мной в их истинном значении, захватывают меня полностью, и я уже не отступаю от них ни на единую пядь...

Б. Г. Ваша деталь подобна даме, следуя за которой по улице, вы вдруг обнаруживаете, что она отнюдь не сухопара...

Играет ли для вас важную роль тональный план в процессе воплощения ваших замыслов? Для Венсана д'Энди его значение было решающим¹⁰⁵.

А.О. Для меня «тональный план» — понятие слишком отвлеченное. Что в точности подразумевается под ним, мне далеко не ясно. Я даже вступал в дружеские споры по этому поводу с самим д'Энди, отваживаясь заявлять ему, что каноны соотношения тональностей, по-моему, совершенно устарели. Ведь никто не заставляет нынче наших драматургов соблюдать единство места классицистической трагедии: без него прекрасно обходятся во множестве шедевров. А то, что придает единство музыкальной пьесе, — это сочетание согласованных между

143

собой родственных мелодий и ритмов — средств, значительно сильнее влияющих на восприятие музыки, чем соотношения тональностей. Далеко не всем дано «слушать абсолютным слухом».

Б. Г. Говорят, будто в рукописи своей Симфонии Франк выписал рядом с названием ее тональный план¹⁰⁶. Он установил его, по слухам, еще до того, как написал хотя бы первую ноту Симфонии или ее отдельных тем.

А.О. Это абсолютно чуждая мне техника. Но если она идет на пользу производству, мне трудно не признать ее вполне закономерной.

Б. Г. Вообразим себе художника, который, стоя перед нетронутым еще полотном, рассуждал бы так: «Я хочу создать картину, где будут красный, желтый и зеленый цвета», причем не знал бы в это время сам, какой предмет он станет рисовать и действительно ли избранная им модель обяжет его применить такие краски.

А.О. Выражаясь грубо, ему, конечно, следовало бы заметить самому себе: «То будет не настоящая картина, а всего лишь этюд, решенный в красном, зеленом и желтом тонах». Точно таков же, как мне кажется, один из принципов абстрактной живописи. Когда его распространяют на музыкальное искусство, это повергает меня в крайнее смущение: постичь музыку, сфабрикованную на основе заранее придуманных правил, какими бы они ни были, я решительно не в состоянии. никоим образом не отношу себя ни к политоналистам, ни к атоналистам, ни к додекафонистам. Разумеется, мы извлекаем весь наш современный музыкальный материал из двенадцати полутонов хроматического звукоряда, которым распоряжаемся не менее свободно, чем поэт — буквами алфавита или художник — всеми цветами солнечного спектра.

Б. Г. В общем, то, к чему другие стремятся преднамеренно, получается у вас интуитивно?

А.О. Восхищаясь безгранично Франком и д'Энди и относясь с почтением к их композиционным принципам, я тем не менее считаю эти принципы теперь уже нежизненными. Нет, дело здесь еще не в том, что тональная система музыки отжила свой век: мы просто, как мне кажется, не имеем больше права мириться с догматическим обожествлением данной системы, которое давило своей тяжестью целые поколения музыкантов. Неизмеримо более, чем в области тонального плана, согла-

сованность соотношений важна в мелодике и, особенно, в области ритмики. Будем же неукоснительно заботиться об архитектурных пропорциях или, привлекая для примера литературу, — учитывать меру значения какого-либо одного персонажа при сопоставлении его с каким-либо другим. Переведем это на язык музыки: вот перед нами тема *А* с присущим ей характером, а дальше тема *Б*, только сопутствующая первой, дополняющая ее либо противопоставляемая ей. Очевидно, что если развитие первой займет шестьдесят тактов, то у второй оно сведется к двадцати четырем.

* * *

Б. Г. Скажите, вам приходится много трудиться?

А. О. Еще бы! И с какими муками, поверьте мне!

Б. Г. Не опишете ли вы ваш рабочий день? Например, проведенный вами за сочинением симфонии...

А. О. Для того чтобы рабочий день был плодотворным, его следует освободить от всего, что способно побудить или настроить автора прервать свой труд. Я обычно запираюсь в кабинете и стараюсь не прислушиваться к звонкам посетителей или к вызовам по телефону... Но если кто-нибудь сумел бы подсматривать за мною потихоньку, он, несомненно, принял бы меня за человека, находящегося в отпуске: я не спеша расхаживаю взад и вперед, занимаюсь поисками книг на полках, перечитываю в них любимые страницы, листаю партитуры... Безусловно, я произвожу впечатление занятого бездельника!

Вместе с тем предаться всей душою чтению либо другим каким-то приятным занятиям я решительно не в состоянии. Меня все время беспокоит растущее во мне стремление к созиданию, ищущее выхода вовне *.

* «... то обстоятельство, что тема или замысел возникают в голове музыканта даже в то время, когда он спит или совершает прогулку, вовсе не столь уж удивительно... Он спит. Но природная сила, действующая совершенно скрытно в подсознании спящего, печется об его обогащении новыми ресурсами. При этом именно тогда, когда сознание композитора кажется отсутствующим, в нем зарождаются разнообразнейшие виды форм, замыслов, проектов. Их вызывают к жизни предыдущие искания композитора и дремлющие в нем стремления; присущая ему потребность изобретать, тяга к созиданию, которая, являясь его особым личным свойством, вынуждает его ум к внешне неприметному, но непрестанному бодрствованию» (*Самсон Ж.* Музыка и наша внутренняя жизнь). — *Примеч. автора.*

Порою я просиживал сутки, так и не написав хотя бы одну ноту. Нередко также требуется еще раз отыскивать с карандашом в руках то начало, которое, как мне казалось, было уже найдено мною однажды, но внезапно улетучилось куда-то... Как паровую машину, меня следует разогревать заранее: мне необходима длительная подготовка к производительной работе.

После месячного отдыха приходится затрачивать многие дни или даже недели для того, чтобы привести мою машину в действие. Год от году все подобные пертурбации делаются для меня все более мучительными. Но все-таки машина двигается не иначе, как в должном направлении...

Источник всех моих терзаний — присущая мне совесть. Конечно, все, о чем я здесь упоминаю, имеет отношение только к процессу сочинения вещей серьезных, как, например, симфоний. Но если речь идет о киномузыке, то там я принимаюсь за работу сразу же после просмотра монтажа кинокартины, с тем чтобы она как можно более рельефно представлялась моему мысленному взору. Чем более свежи мои воспоминания о ней, тем легче делается для меня мой труд. Здесь важнее всего — незамедлительное воплощение в музыке впечатлений, еще не утративших свою живую непосредственность.

Б. Г. Точно такая же разница существует между написанием рецензий и созданием романа.

Но разрешите мне вернуть вас к проблеме симфонического творчества, попросив удовлетворить мое любопытство по поводу двух следующих вопросов. Первый: не сочиняете ли вы сначала за роялем?

А. О. Я играю на рояле весьма плохо, вследствие чего лишен возможности призывать к себе музу при помощи виртуозных пассажей либо путем наигрывания лирически звучащих арпеджио, к которым она, видимо, должна питать особую склонность! Обычно я довольствуюсь тем, что пользуюсь этим инструментом, чтобы проверить все ранее написанное мною. Затем я «разогреваюсь» за клавиатурой, которая, кроме того, еще и помогает запоминанию. Музыкальный «шум» полезен мне до наступления того момента, когда внезапно — словно закипающая

146

вдруг вода — нечто скрытое во мне начинает глухо волноваться.

Б. Г. Какого вы мнения о композиторах, сочиняющих не иначе, как только за роялем?

А. О. Это несущественно; в нашем деле важно лишь одно: умение достичь своей цели. Так, Стравинский, всегда испытывающий острую потребность непрерывного контакта с реально звучащей музыкой, неизменно сочиняет сидя за роялем. Но в определенных случаях тем, кто предоставляет своим пальцам полную свободу блуждать по фортепианным клавишам, грозит опасность впасть в бездумное импровизирование...

Б. Г. Второй вопрос: играет ли для вас существенную роль сама обстановка, в которой вы сочиняете?

А. О. О, нет! Мне требуется лишь одно — полное уединение: никто не должен видеть или слышать, как я работаю. Моя стыдливость достигает поистине чудовищных размеров. Стоит мне только заподозрить, что кому-нибудь удастся проникнуть в комнату, в которой я работаю, и для меня все кончено! Вот вам и объяснение того, почему я крайне редко отвечаю на вызовы по телефону и отчего мои двери продолжают оставаться закрытыми даже в

момент серенад из звонков, которые устраивают визитеры...

Вечно тебе не дают покоя, зачастую — понапрасну! Вот каков типичный визитер: «Надеюсь, я не помешал вам? Но я не пробуду у вас и минуты». А двумя часами позднее: «Не стану задерживать вас. Позвоню вам по телефону и тогда попрошу назначить мне новую встречу с вами».

В противоположность всему этому шум улицы, по счастью, безлик и до известного предела даже способен подбодрить. Погруженный в его гущу, я кажусь себе крошечным листиком, который тонет в лесной чаще, укрытый ею от всех взоров. К тому же шум, производимый транспортом, заглушает звуки людской ругани, радиол, роялей, собачьего лая, болтовни кумушек и т. п.

Любое время года способно в равной мере быть для меня благоприятным или неблагоприятным... Если вам желательно выведать буквально все подробности, то я признаюсь в следующем: мне работается лучше не в просторном помещении, а в тесном закутке. Иной раз я готов поверить — доставив этим удовольствие

147

Берлиозу — в то, что будто бы некие токи, исходящие от данного субъекта, могут особенно стремительно заполнить собою небольшое помещение, что помогает испытать весьма приятное ощущение собранности и сосредоточенности¹⁰⁷. Право, несмотря на быстрый рост числа маниакальных заблуждений, некоторые из них все же бывают искренними.

Б. Г. Вот идеал отшельнической жизни!

А. О. Занимаясь целый день своей работой, я почти совсем не позволяю себе отвлечься от нее чем бы то ни было. И только вечерами посещаю кинотеатры или друзей. Зато, когда произведение уже закончено вчерне и остается лишь оркестровать его, от меня уже не требуется ничего другого, кроме применения на практике своих профессиональных навыков, что ничуть не менее приятно, чем заниматься живописью.

Подлинная трудность моей профессии — рождение концепции.

Б. Г. В то время, когда вам приходится блуждать на ощупь в потемках, не выручают ли вас иногда благотворные минуты счастливых озарений?

А. О. Любой способный мыслить композитор всегда сумеет найти для себя нужную меру соотношения между прозой и поэзией, между кропотливым трудом и тем, что вам угодно именовать вдохновением. Слишком доверять последнему не стоит, но нужно научиться принимать его дары.

Б. Г. В состоянии ли вы описать нам эти счастливые мгновения?

А. О. О да! . . . Ничто не может быть обманчивее их. Стоит мне — человеку с беспокойным нравом — приблизиться с нескрываемой радостью к этому источнику блаженства, и тотчас же некий ангел-хранитель начинает остерегать меня, нашептывая: «Это нечто маловероятное... Скорее всего — реминисценция либо светлая греза... Все непременно рухнет и рассеется в прах... Вспомни, с каким трудом далась тебе восемь страниц, откуда же такое чудо, что их вдруг стало шестнадцать!»

Прошу вас, вообразите, что перед вами стоит некий золотоискатель, который все стучит по камням своей киркой, начиная еще с предутренних часов. Этот человек весь в поту, изнеможен. О нет, никогда ему не улыбнется

148

счастье найти хоть какие-то крупинцы золота. И вдруг, внезапно — самородок! Счастливец в замешательстве не доверяет собственным глазам! . . В дополнение к этому сошлемся на наших прославленных предшественников. Так, в свое время Вагнер писал Матильде Везендонк: «Дитя мое, первый акт „Тристана" — это нечто такое, во что невозможно поверить». Это явно означало: неправдоподобное — в силу своей небывалой красоты. И здесь Вагнер был всецело прав! Столкнувшись с таким восторженным порывом, постараемся не осудить его. Поступим так же и по отношению к артисту, еще не успевшему создать что-либо, равное «Тристану», но от того не менее страстно любящему дело своих рук. Вспомним, что оно — единственное оправдание его жизни.

Иной раз вашему воображению представляется какая-то мелодия в столь уже законченном и совершенном виде, что в силу этого ее необычайно трудно записать. В результате у вас невольно возникает недоверчивое отношение к ней: «Действительно ли она — доподлинное откровение?..» И в подобных случаях требуется проявить истинное мужество, чтобы устоять от соблазна и не вносить в эту мелодию по ходу записи ненужные поправки.

Б. Г. Итак, при всей изнурительности вашего труда, он все-таки приносит вам отдельные мгновения чистой радости.

А. О. Поверьте мне — слишком мало нашлось бы охотников выполнять работу, не сулящую ни малейшей отрады. Так не будем же мешать существованию некоторых иллюзий!

Б. Г. Значит, Берлиоз не заблуждался?

А. О. Да, если не считать того, что он принимал исключение за правило. Только ценой упорного труда дается право на счастливые находки. Особая окрыленность, в силу которой окружающее как бы перестает существовать для вас, умение быть необычайно терпеливым и выжидать, застыв на месте, — вот что требуется для проникновения хотя бы ненадолго в царство вечно живой музыки!

149

IX. КАК Я ОЦЕНИВАЮ СЕБЯ

Истинный художник не ищет в деле своих рук предлога для самолюбования, а с тоской сопоставляет уже созданное им с тем, что он мечтал создать.

Куртелин

Б. Г. Публику значительно сильнее интересует сам художник, нежели его творчество. Она всегда надеется узнать, что думает о своем творчестве его же создатель. Вот почему она столь часто домогается возможности расспрашивать авторов, хотя порою ждет этого совершенно напрасно. Большей частью ей либо совсем не отвечают, либо отвечают не по существу

вопроса. Прикрываясь маской лицемерного доброжелательства, от нее утаивают истину ради того, чтобы автор мог еще при жизни создать вокруг своей персоны ряд легенд...

А.О. Вы спрашиваете, каковы мои суждения о самом себе? Это весьма сложный и трудный вопрос. Прежде всего согласно лексикону, употребляемому в паспортах, я представляю собой гражданина, которому положено именовать себя «дважды подданным». Под этим подразумевается, что во мне видят некоего метиса: помесь француза со швейцарцем.

Родившись в Гавре от четы швейцарцев, я провел во Франции большую часть моей жизни. Мне довелось учиться точно таким же образом, как и всем французам. Но при этом в моем характере сохранилось нечто, унаследованное мною от моих швейцарских предков, что позднее было названо Мийо «свойственной мне гельветической чувствительностью»¹⁰⁸.

Чем я обязан Швейцарии? Вне всякого сомнения, традициями, связанными с характерным для нее протестантизмом: полной неспособностью преувеличивать ценность своей деятельности, бесхитростно прямыми представлениями о честности и хорошим знанием библии. Теперь все это назвали бы пережитками.

Чем я обязан Гавру? Моим счастливым детством и страстным увлечением морем в пору моей юности. Меня

150

охватывал неистовый восторг при одном виде лодок, и особенно парусных. Я вызубрил назубок названия всех разнородных парусных судов — трехмачтовых бригов, шхун, баркасов и т. д., включая и наименования любых частей их оснастки.

Влияние моря на мое духовное развитие было огромно: оно как бы расширило мой детский кругозор. К тому же жизнь на морском побережье не давала заглухнуть моим увлечениям спортом: плаванием, дальними пешеходными прогулками, регби, футболом...

Гавр явился для меня тем местом, где я впервые начал сочинять музыку. Даже до того, как меня начали учить ей, во мне жило неясное влечение к композиции. Совсем еще ребенком я придумывал воображаемые отзывы о моих будущих творениях: «Свою прославленную увертюру Артур Онеггер написал в 1903 году...» <...>

Полагаю, что для окончательного выбора карьеры притягательным магнитом является навязчивая мысль о ней. Однако мои инстинктивные стремления развивались в среде, которая им явно не благоприятствовала. К моей семье никоим образом не подходило название «музыкальной»; в ней хотя и занимались музыкой, но смотрели на нее как на забаву. К тому же Гавр тех лет был одним из самых бедных в отношении музыкальной жизни городов. Постановки в его театре опер были явно редкими. Правда, время от времени происходили концерты гастролирующих виртуозов. На них я услышал впервые Энеску, Сарасате, ансамбли Изаи — Пюньо и Корто — Тибо — Казальса, а также восхитительный квартет Капэ, который выступал, однако,

перед несколькими десятками слушателей... Так же, как и моя семья, мои соученики по лицу с увлечением толковали только о коммерческих делах; большинство из них навряд ли знало о существовании серьезной музыки. Как-то раз один из лицеистов сурово оборвал меня, услышав, что я назвал имя Моцарта: «Ты, видно, собирался сказать Мансар!» — «Нет, Моцарт». — «Нет, Мансар — изобретатель мансард.» Но и о нем он помнил лишь по той простой причине, что в лицее имелись мансардные надстройки, тогда как славное имя Вольфганга Амадея Моцарта не говорило ему ровно ничего. Уроки музыки у нас бывали один раз в неделю. А во время торжества распределения наград мы пели хор

151

«Любовь и весна» Вальдтейфеля. Слова этого произведения на редкость плохо подходили детям восьми- или десятилетнего возраста. Но ведь музыка облагораживает все что угодно, не правда ли?

Все страждут, Все жаждут, Томятся, вздыхают И ночью и днем! Невинная дева Трепещет и ждет! И сердце поет, Что это любовь!

* * *

Вначале я был самоучкой.

Усвоив некоторые основы, я сразу принялся за читку бетховенских сонат, которые помогли мне познакомиться поближе с принципами ладотональной гармонии. В результате у меня вполне естественно возникла мысль, что мне также следует писать сонаты. Затем я заставлял свою бедную мать разбирать за роялем жалкие плоды моего рвения. Позднее мне нашли преподавателя по гармонии, но я работал с прохладцею, без особой ловкости и увлечения этой дисциплиной, представлявшей мне не имеющей большого значения.

Затем мне показалось мало сочинять одни сонаты. Я решил, что пора приняться за оперы. В ту пору, когда мне еще было нелегко разбираться в различных ключах, у меня уже имелись две оперы, и притом — законченные. В них я сочинил и сделал все сам: и текст, и музыку, и переплет!.. Последний доставил мне особенно много хлопот и огорчений!

Едва в мои руки попало либретто «Эсмеральды», которое было написано Виктором Гюго для Луизы Бертэн, как тотчас же, без всяких колебаний, я вознамерился соперничать с нею. Ее громкое имя отнюдь не пугало меня, и я отважно взялся за работу. Но во время сочинения музыки II акта отдельные стихи показались мне бледными, почему я с радостью вернулся к своим излюбленным сонатам...

В связи с тем, что в эту пору я начал учиться игре на скрипке, мне захотелось в подражание классикам создавать скрипичные сонаты в таком количестве, которое

152

позволило бы мне объединять их в сборники — по шести штук в каждом. Несколько позднее, по просьбе моего друга Жоржа Тоблера, начинающего скрипача (ныне директора Французского банка в Рио-де-Ла-Плата), я при-

нялся за сочинение музыки того же жанра для двух скрипок с фортепиано. Несомненно, все это было ребячеством и к тому же — пренаивным. Вот почему, едва я поступил в Парижскую консерваторию, где начал заниматься в классе Жедальжа, как сразу обнаружилась моя отсталость, несмотря на то, что раньше я уже успел проучиться в Цюрихской консерватории целых два года. В ту пору ее директор Фридрих Хегар (друг Брамса) настолько заинтересовался мною, что сумел уговорить моего отца разрешить мне посвятить себя всецело весьма ненадежной композиторской карьере. Дав свое согласие, мой отец поступил как истинный герой, — называю его так отнюдь не в шутку: имея четверых детей, он решился содержать меня на протяжении долгих лет, а быть может, и пожизненно.

Б. Г. Не поведаете ли вы нам теперь, чем вас одарила Франция?

А. О. Как мне кажется, Гавр расположен на французской территории, а о том, что он мне дал, я уже говорил достаточно подробно... Впрочем, и всем остальным я обязан Франции: она озарила меня светом своего блистательного разума, она утончила мои духовные и музыкальные запросы.

В Париж мне довелось приехать, когда мне было девятнадцать лет. До того меня воспитывали на классиках и романтиках. Я был влюблен в Рихарда Штрауса и Макса Регера, которого совершенно не знали в Париже. Там я нашел взамен всего этого не школу, а дебюссизм в полном расцвете; меня представили д'Энди, Форе, причем, чтобы разобраться в индивидуальности последнего, мне пришлось затратить много времени, так как ранее он представлялся мне салонным композитором. Но зато с каким огромным наслаждением я начал подражать ему, разуверившись в своем ошибочном мнении! Принимая во внимание мои эстетические взгляды и умонастроения, Форе и Дебюсси оказались для меня весьма полезным противовесом по отношению к классикам и Вагнеру.

В. Г. Коль скоро мы уже приоткрываем с вами главу, в которой говорится о влияниях на вас...

153

А. О. ... то придется сразу же назвать имена Стравинского и Шёнберга.

Но не забудем также Дарьюса Мийо, моего соученика. Он трудился рядом со мной, он спорил, рассуждал с такой находчивостью, дерзновенной смелостью, что просто потрясал всем своим поведением застенчивого юношу-провинциала, каким я был тогда. Мийо представлял меня буквально всем знаменитостям, показывал мне композиторов, о существовании которых я раньше даже не подозревал (Маньяр, Северак), и, сверх того, любил меня по-настоящему, на что я отвечал ему сторицею! Однако его влияние на меня и ваша дружба не лишали нас необходимой независимости мнений. Он вскоре превратился в ревностного приверженца Эрика Сати, тогда как я ни разу за все время не выступал с призывами: «Низвергнем Вагнера!»

Есть еще одно лицо, которое я не упоминаю, когда со мной беседуют на тему об испытанных мною влияниях. То был, однако, человек, который дал неизмеримо больший толчок развитию моего творчества, чем иные

знаменитости. Мне хочется назвать имя Фернана Оксе — музыканта, живописца, писателя, декоратора, — оказавшего на мой духовный рост необычайно плодотворное воздействие. Он являлся моим бесценным другом, к которому я до сих пор питаю глубокую признательность. Его гибель в страшные для нас дни оккупации — одна из самых тяжелых утрат в моей жизни. После этой утраты я уже не могу слушать новое произведение, написанное мною, без того, чтобы не спросить себя: «А как отнесся бы к нему Фернан?».

* * *

Б. Г. Теперь нам известно, кто принадлежит к числу ваших богов и какие две страны являются для вас родными: одна — в связи с вашим происхождением, другая — в силу данного ей права на усыновление. Нам хотелось бы узнать еще следующее: к чему сильнее всего влечет вас ваше композиторское честолюбие?

А. О. Мои желания и мои усилия всегда были направлены на то, чтобы писать музыку, доступную широким массам слушателей и интересную для знатоков отсутствием банальных «общих» мест.

154

В. Г. То есть — искусство популярное и в то же время индивидуально своеобразное.

А. О. Подобную двойную цель я преследовал главным образом в партитурах, которые любезно именуют «монументальными фресками». В них я всегда старался дать возможно более четкие линии, не отказываясь, однако, от обогащения их насыщенно звучащим фоном — гармоническим или полифоническим. Мои творческие принципы в известной мере отражаются в советах, которые я даю своим ученикам: «Если ваши мелодические или ритмические рисунки достаточно определены и легко улавливаются слухом, то сопутствующие им диссонансы никогда не испугают публику. Слушатель противится лишь одному: опасности погрязнуть в некоей трясине звуков, берега которой невозможно разглядеть и которая стремительно засасывает его. Вот в подобных случаях он начинает томиться и вскоре же отказывается слушать все последующее».

С широкой публикой можно и должно говорить без всякой ложной снисходительности, но непременно ясно, четко! Вот почему сравнительно большая часть моих произведений находит себе слушателей среди широких масс: подразумеваю здесь «Царя Давида», «Юдифь», «Пляску мертвых», «Жанну д'Арк на костре».

Б. Г. После того как Стравинский отказался от своей «первой манеры»¹⁰⁹, а Фалья скончался, у нас осталось весьма мало композиторов, обладающих таким двойным преимуществом: умением сохранять свой индивидуальный облик и вместе с тем общаться с другими людьми, непохожими на них самих.

А. О. Некоторых авторов всегда терзает страх, как бы их не обвинили в тривиальности. Они боятся быть простыми и опасаются лишь одного: вдруг их очередное новое творение окажется бессильным потрясти весь мир. Это

— презабавное маниакальное стремление делать все абсолютно по-новому во что бы то ни стало. Но ведь подобные попытки обновления как некая самоцель таят опасность преждевременного истощения музыкальных средств. Поэтому я часто повторяю про себя слова великого Форе: «Совсем не обязательно стараться проявить весь свой талант чуть ли не в каждом отдельном такте». И это говорил тот, кто обладал талантом в преизбытке!

155

Б. Г. Основные пункты ваших требований выглядят намного убедительнее, чем иные умозрительные манифесты. А то, что вы однажды заявили вашему другу Кокто, представляется особенно важным:

«Если я все еще продолжаю принимать участие в нашем гиблом деле, то только потому, что считаю совершенно обязательным условием любого малейшего движения вперед крепкую опору на наследие прошлого. Отделенный от ствола побег засыхает быстро. Нам надлежит быть новыми партнерами в старой игре, но не больше того. Нельзя вносить какие-либо изменения в ее правила: это значило бы свести эту игру на нет, вернув ее к исходной точке. Право, не стоит взламывать двери, если их можно открыть без труда».

Теперь — другая ваша декларация...

А. О. ...Декларация! Это слово, отдающее духом таможни, неспособно мне напомнить о чем-то хоть мало-мальски интересном.

Б. Г. Но вы ведь заявили Полю Ландорми: «Я придаю первостепенное значение архитектоническому плану музыкальной композиции и мечтал бы не присутствовать при том, когда его приносят в жертву литературному началу либо живописному. Что касается меня, то я, быть может, даже слишком увлекаюсь поисками сложных полифонических приемов. Идеал, который я избрал себе для подражания, — Иоганн Себастьян Бах. В отличие от некоторых антиимпрессионистов, я не стремлюсь к открытию путей, ведущих к опрощению гармонии. Напротив — полагаю, что нам необходимо пользоваться всеми гармоническими средствами, созданными предыдущей школой, употребляя их, однако, иначе, чем прежде: лишь как некую основу для образования из них новых мелодических и ритмических рисунков. Я всеми силами стремлюсь к тому, чтобы заставить все новейшие аккордовые сочетания служить мне столь же верно, как служили Баху элементы ладотональной гармонии.

Мне абсолютно чужд культ ярмарок и мюзик-холлов. Зато я преклоняюсь перед совершенно противоположным: перед серьезной, строгой музыкой наиболее величественных камерных и симфонических произведений»¹¹⁰.

Все такие ваши заявления означают нечто несравненно большее, чем субъективные суждения: они образуют целое учение. Вам свойственны преемственные

156

связи с наследием старых мастеров, но вместе с тем вас невозможно не

назвать свободомыслящим. В наших глазах вы уже теперь являетесь классиком, хотя вам ни разу за всю жизнь не доводилось оставаться в арьергарде. Язык ваш нов, но он отнюдь не вычурен. В зависимости от ваших собственных желаний либо от конкретного контекста вам удастся создавать и тональную музыку, и политональную или, иной раз, атональную. Вы музыкант не только много знающий и самобытный, но и владеющий секретом популярности. Вам удастся внушить интерес к своему творчеству (пожалуй, это даже слишком осторожно сказано) со стороны специалистов, и вы же одновременно обладаете способностью привлекать к себе сердца народных масс.

А.О. Это только ваше личное мнение. Я подписался бы охотно под подобным отзывом, если бы у меня была надежда хоть как-то оправдать его. Удалось ли мне достичь желанной цели?! Право, не знаю, но я пытался. Мне хотелось увлечь две категории слушателей: профессионалов и массы. В иные минуты мне казалось, что я уже добился этого, например, когда я слушал, как крестьяне горной области Жора расппевают аллилуйя из «Царя Давида».

Б. Г. Вспоминается ли вам орлеанская премьера вашей «Жанны д'Арк»? Знатоков присутствовало мало: большую часть публики составляли никому не ведомые слушатели. Но разве не пришли бы также в неистовый восторг композиторы и музыковеды, наблюдая изумительное мастерство, с каким вы создали линию подъема драматического напряжения в заключительном хоре? Сотни орлеанцев еле сдерживали слезы. Они уже чувствовали себя не публикой, находящейся в концертном зале, а той толпой руанцев, что теснилась некогда вокруг костра и взирала на святую Жанну, горевшую «подобно пламенному вихрю, что возносится из сердца самой Франции»¹¹¹. Разве все это не подтверждает вашу славу! Много ли найдется у нас композиторов, способных проявить свой дар таким же образом?..

А.О. На такой вопрос мне надлежало бы отвечать самым последним из всех.

Б. Г. По крайней мере, отмечаю, что вам не удастся возразить мне...

157

* * *

Б. Г. Теперь, когда уже вы сами дали нам определения своих целей, а я прокомментировал ваши победы, остается лишь узнать о средствах, которыми вы пользовались...

А.О. Я выделил бы здесь на первый план присущие мне методы истолкования просодии. Добавлю тут же нечто весьма дерзновенное: французские композиторы, по-видимому, даже не подозревают, какое важное значение имеют разные пластические качества тех текстов, к которым они пишут музыку. Упомянув об этом, мне невольно хочется присоединиться к недоуменным вопросам Рихарда Штрауса, возникшим у него во время сочинения «Саломеи» по пьесе Оскара Уайльда, написанной на французском языке¹¹². Штраус тревожно вопрошал: «Почему французы поют совсем не так, как они говорят? Что это — какой-то пережиток либо какая-то особая традиция?»¹¹³ В ответ на это Ромен Роллан посоветовал ему проштудировать

внимательно «Пеллеаса», которого он почитал за лучший образец правильной французской просодии. Штраус покупает партитуру оперы, изучает ее и с изумлением восклицает: «Опять все то же самое! Такое же пренебрежение к декламации, которое и раньше всегда столь неприятно удивляло меня во французской музыке».

С этой проблемой я столкнулся сходным образом при сочинении мною музыки к «Антигоне». Ее литературный текст отличался такой мужественной энергией и даже грубостью, что заставлял меня порою вступать в следующие споры с самим собою:

«Если я начну применять к такому тексту обычные правила музыкальной декламации, он утратит всю свою рельефность и силу. „Пеллеас" — это особый случай: поэма Метерлинка, сплошь выдержанная в одном блеклом колорите, действительно обязывала к монотонной речитации с абсолютно непоколебимым слоговым делением, которым все позднейшие дебюссисты злоупотребляли столь сильно, что довели оперный театр до гибели... Достижения Дебюсси нельзя ни в коем случае принять за образец при создании современной драматической речитации».

Одну вещь мне требовалось найти во что бы то ни стало. То было средство, с помощью которого я мог бы делать «удобопонятным» словесный текст во время пе-

158

ния. Мне думается, что это основной закон игры, происходящей в царстве оперной музыки. Французским композиторам было присуще особое пристрастие к самодовлеющей мелодике при сравнительно прохладном отношении к вопросу соответствия музыки тексту. Этим и объясняется происхождение легенды о принципиальной невозможности разобрать в музыкальном театре слова, которые поют артисты. Заметим: в девяносто девяти случаях из ста в том повинны сами композиторы, а не певцы.

Ценой любых усилий следовало преодолеть всецело подобную неряшливую просодию, а также дебюссистскую манеру псалмодирования. Тогда я стал искать правильного произношения в самой музыке слов и особенно начальных согласных.

На этой почве мне пришлось вступить в открытый спор со всеми общепринятыми правилами. И вот тут-то меня, по счастью, поддержал Клодель, учения которого я тогда еще совершенно не знал. Самое существенное в слове не гласная, а согласная: она, по правде говоря, играет роль локомотива, который тянет за собою весь остальной состав слова.

В классическом вокальном стиле, в царстве *bel canto*, его владычицей являлась гласная, ввиду того что на *a, e, и, o, y* можно выдерживать один какой-либо звук ровно столько времени, сколько вам потребуется. В нашу эпоху, если речь идет о драматической декламации, нужны согласные, при помощи которых слово мгновенно устремляется с подмостков в зал. Согласные придают произношению ударную силу. Ведь слово уже таит в себе свой мелодический рисунок. Но стоит только наложить на слово какую-

то иную линию, противоречащую его собственной, и оно тотчас остановится в своем полете и, тяжело рухнув вниз, на сцену, распластается по ней, как мертвое. Я взял себе за правило относиться бережно к пластическому рельефу слова, чтобы подчеркивать всю свойственную ему силу выражения. Приведу один пример из «Антигоны». Это место, где Креон внезапно прерывает хор резким криком: «*Assez de sottises vieillesse!*» *. Условные каноны просодии предписывали бы здесь следующие ударения: «*Assez de sot-ties, vieillesse!*».

* «Довольно глупостей, старье» (*франц.*).

159

Попробуйте добиться, чтобы при подобных ударениях вся эта фраза прозвучала гневно: ее напор немедленно исчезнет. Принимая во внимание и драматизм ситуации, и ярость, овладевшую Креоном, я проскандировал: «*Assez de sottises, vieillesse!*», подчеркнув корни слов. Аналогичные примеры: «*L'homme est inouï... l'homme laboureur... l'homme*» *chasse*» *. Акценты перенесены мною на сильные доли.

Как правило, и композиторы и критики осуждали принятую мною систему просодии. Но тем сильнее радовали меня певцы. Если вначале они возмущенно потрясали кулаками, восклицая: «Боже, что за сложная музыка!», то уже после второй репетиции спешили сообщить мне: «Да, вы оказались правы: стоит лишь немного попривыкнуть, и уже забываешь о том, что можно было петь как-либо иначе». Моя система помогает певцам особенно сильно тогда, когда им требуется произносить слова в быстром темпе и при переходах из низких регистров в высокие.

Б. Г. В свою очередь и публике ваш метод дает многое. Так, в тот момент, когда в последней картине вашей «Жанны д'Арк на костре» хор начинает запевать: «*Louée soit notre soeur Jeanne, qui est debout, pour toujours, comme une flamme, au milieu de la France!*» **, слушателей столь же сильно потрясают непривычные для них акценты, приданные вами этой фразе, как и ее прекрасные мелодия и гармония.

А. О. В «Антигоне» моя система просодии доведена до некоторых крайностей. Тем не менее я пользовался ею и в других произведениях.

Когда передо мной встает задача написать музыку на какой-либо текст, я начинаю обычно с того, что прошу самого автора прочитать мне его вслух. В том случае, если автор оказывается плохим чтецом, я пытаюсь мысленно представить себе, как прозвучал бы этот текст в устах хорошего актера и где бы он расставил в нем все главные акценты. Ведь достаточно подчеркнуть во фразе два-три важнейших слова, и тотчас же раскроется

* «Это человек исключительный... Человек пашет... Человек охотится...» (*франц.*).

** «Да будет прославлена в веках наша сестра Жанна, бодрствующая за нас вечно, подобно пламенному вихрю, что возносится из сердца самой Франции» (*франц.*).

весь общий ее смысл. Тут моя точка зрения совпала полностью со взглядами Клоделя, что меня сильно подбодрило. Его поддержка стала для меня неоценимой драгоценностью: выдвигаемые мною положения уже не выглядели больше некими причудами маньяка, пустыми домыслами музыканта. Они предстали в качестве концепции, которую подтверждал своим опытом крупнейший поэт нашей эпохи. В равной мере я имею право сослаться и на Поля Валери, также считавшего, что правда на моей стороне. Применяя свой метод, я стремился только к одному: вернуть французскому пению его естественную звуковую окраску. Мне не хотелось прибегать к речитативам в точном понимании этого термина. Я писал особые мелодии, которые необходимо петь настолько быстро, что из-за этого они могли казаться многим чем-то вовсе не похожим на мелодии. Как правило, восторги вызывают только такие мелодические линии, которые разворачиваются довольно медленно. Попробуйте, попросите кого-нибудь спеть красивую мелодию, и непременно окажется, что она принадлежит к числу записанных в темпе адажио. Не кажется ли вам это абсурдным? Что, если бы нам с вами пришлось описывать все благоглупости, порожденные силой привычки? Ведь такими описаниями можно было бы заполнить несметное число библиотечных полок...

* * *

Б. Г. Итак, вы объясняете нам подоплеку некоторых ваших исканий; почему вы их предпринимали и каким образом вели. Однако наша любознательность неистощима: нам хотелось бы узнать ваше собственное мнение о каком-либо одном вашем творении. Аналогичным образом я атакую в лоб отцов семейства, окруженных целым роем дочерей, вопрошая их: «Которая вам кажется красивейшей из всех?»

А.О. Слава богу, у меня плохая память! Я узнаю своих дочерей только в тот момент, когда они рождаются, а дальше я их забываю. И если после длительной разлуки я сталкиваюсь почему-либо с одной из них, то мне уже отнюдь не трудно судить о ней довольно объективно. В зависимости от конкретных обстоятельств, я говорю себе: «Ба! Она, право, недурна!...» Или, напротив: «Вот эта... Бр-р-р...»

Как и у всех моих коллег, наибольшее число погрешностей я допустил в тех партитурах, которые писал согласно последним «веканиям времени». В них встречается ряд нарочитых трюков. В какой-то степени они еще были приемлемы в обстановке 1920-х годов, но теперь, в 1951 году, имеют самый жалкий вид.

Б. Г. Чистосердечность ваших признаний делает их особенно драгоценными...

А.О. У меня есть несколько произведений, которые я сочинял «насилуя себя»: так отзываются обычно о наименее удачных сочинениях.

В определенном аспекте они мне представляются плодами моих потуг

уподобиться Бетховену. Но какому Бетховену — не такому ли, каким его способны представить себе одни только ничтожества! — можете вы возразить мне. Согласен, но все же в моем бетховенианстве проявляется моя действительная сущность. С этими явлениями связаны и мои тайные симпатии к отдельным моим пьесам из числа не слишком популярных: к квартетам и особенно к Первому, который я люблю за то, что в нем запечатлелся облик молодого автора, написавшего его в 1917 году. В этом квартете есть немало недостатков, длиннот, но я вижу в нем себя, словно в зеркале. В качестве примера более профессиональной работы упомяну Третий квартет: в нем отразились мои успехи в овладении разнообразной фактурой и лаконизмом формы. Наконец, я отношусь довольно тепло к Lamento из «Пляски мертвых». Здесь уже нет большого расхождения между тем, что мне хотелось сделать, и тем, как это получилось.

В области симфонической музыки отмечу одну особенность моей «Литургической симфонии»: присущую ей свободу (едва ли не полную) от подчинения канонам традиционной эстетики. По-моему, следующая симфония — «Базельские удовольствия» — свидетельствует об обогащении фактуры и вся в целом представляется удачным контрастом по отношению к своей предшественнице. Мою Пятую мне удалось услышать впервые совсем еще недавно под управлением моего друга Шарля Мюнша. Оценить ее объективно мне трудно: я еще не отошел от нее на достаточно большое расстояние (она была окончена мною в конце 1950 г.). Наряду с отдельными просчетами мне удалось обнаружить в ней одно место, ко-

162

торым не могу не гордиться... какое... утаю от вас. К тому же рецензии ваших коллег просветят всех нас насчет нее...

В. Г. А ваша «Жанна на костре»?

А. О. Вклад в нее Клоделя был настолько велик, что у меня есть основания считать себя не столько главным автором, сколько простым сотрудником Клоделя при ее создании.

В. Г. Правда ли, что «Антигона» — одно из ваших любимейших детищ?

А. О. Это справедливо. Я придаю ей большое значение. Она — живое воплощение моих честолобивых замыслов и моих покушений на сочинение оперной музыки. Без ложной скромности и без зазнайства я все же смею вас заверить, что «Антигона» — это некий новый камешек, брошенный в огород оперного театра. Но, к сожалению, он попал в колодец, на дне которого покоится поныне.

В. Г. Что вы испытываете при очередном прослушивании «Царя Давида»?

Л. О. Он сумел каким-то образом проскользнуть в пресловутый замкнутый круг «репертуарных произведений». К тому же, когда на всевозможных фестивалях заходит речь о постановке чего-то «поновее», выбор устроителей концертов всегда падает на «Царя Давида». И хористам и оркестрантам уже знакома его музыка. Отсюда проистекает немало выгодных преимуществ: минимальное число репетиций, возможность сэкономить средства и

доставить вместе с тем удовольствие публике.

Основной порок «Царя Давида» связан с его исполнением в настоящее время в виде оратории, тогда как партитура этого сочинения предназначалась для сопровождения сценического действия и была задумана как музыка к пьесе. Эту пьесу я иллюстрировал наподобие гравера, украшающего главы какой-либо книги своими рисунками. Получились главы различной длины, что при постановке в театре не обратило бы на себя никакого внимания. Но когда «Царя Давида» исполняют на концерте, то его первая часть производит впечатление слишком дробной из-за лишнего числа встречающихся в ней кратких эпизодов.

Б. Г. Прошу, побольше деталей...

А. О. Вам желательно узнать, когда именно я начинаю испытывать скуку. Укажу вам это место совершенно

163

точно: шестой номер в первой части. Позднее, при приближении музыки к восьмому номеру, я вновь немного оживляюсь, собираюсь удостовериться в том, что его еще раз (уже в который!) сыграют слишком быстро. Под звуки «Хора пророков» и «Битвы Израиля» меня охватывает сладкая дремота. Просыпаюсь на словах «Вечен мой свет...». Пляска «Перед ковчегом»¹¹⁴ вызывает во мне чувство некоторого самодовольства: несмотря на отдельные слабые моменты, она развивается с должной напряженностью. В третьей части мне больше всего остального нравится «Хор покаяния». С наивной гордостью признаюсь, что сочетание хора с напевами аллилуйя в финале получилось примерно таким, как я на то надеялся в своих мечтах.

Б. Г. Можете ли вы сообщить нам что-нибудь о вашем «Пасифик»? Все утверждают, что якобы в этом произведении вам вздумалось изобразить, как паровоз марки «Пасифик № 231» отправляется в путь и, набирая постепенно скорость, мчится на всех парах.

А. О. Да, действительно, так утверждают многие. У меня, однако, не было такого замысла.

Б. Г. ...

А. О. Не причинять ненужных затруднений окружающим — таково одно из правил, которых следует придерживаться, написав какое-либо музыкальное произведение. Ведь на редкость большое число критиков описывало самым подробнейшим образом весь путь моего паровоза по безграничным просторам прерий. Право, было бы поистине бесчеловечной жестокостью разуверять их во всем этом. К тому же один критик даже попытался вызвать у читателей ощущение особых запахов, которыми веет от широких просторов, для чего ему потребовалось сопоставить друг с другом два слова: «Pacific» и «Pacificque»¹¹⁵.

В процессе сочинения «Пасифик» я, признаюсь, руководствовался весьма отвлеченным замыслом вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, несмотря на то, что в это время его темп делался бы более медленным. С чисто

музыкальной точки зрения у меня получилось нечто вроде обширной хоральной вариации, пронизанной насквозь контрапунктическими линиями в духе баховского стиля.

164

Б. Г. Ну, а название?

А. О. Первоначально я назвал пьесу «Симфоническое движение». Но, поразмыслив, счел его несколько бледным. Внезапно меня осенила романтическая идея и, закончив партитуру, я озаглавил ее «Пасифик № 231» — такова марка паровозов, которые должны вести за собою с огромной скоростью тяжеловесные составы (теперь эти паровозы, к сожалению, заменены электровозами).

Б. Г. Надеюсь, вы не собирались злоупотребить нашей доверчивостью?

А. О. О нет: мне только хотелось поэкспериментировать. Как вам уже известно, мной было написано три «Симфонических движения»: «Пасифик № 231», «Регби» и...

Б. Г. «Симфоническое движение № 3».

А. О. Да, у меня не хватило выдумки для третьего названия. Но примите к сведению, — пресса оказалась весьма щедрой на отзывы о «Пасифик» и «Регби». Даже некоторые весьма талантливые люди наполняли свои высокопрофессиональные статьи описаниями шума шатунов и лязга тормозов либо — овального мяча и возникающих вокруг него схваток центров нападения и т. д., и т. п.

Все подобные образы служили темой для самых тщательных исследований. Но как сильно поплатилось за свое сухое, невыгодное название мое несчастное «Симфоническое движение № 3»! Лишь иногда ему уделяли несколько беглых и ни о чем не говорящих строк. Мораль здесь такова... Нет, лучше промолчу. Я ведь также был в свое время музыкальным критиком, и мне не подобает отзываться дурно о профессии, при помощи которой я добывал свой кусок хлеба!

Б. Г. Какого мнения вы о...

А. О. ... Нет, нет! Довольно! Готов охотно отвечать на все вопросы, связанные с одной основной проблемой, но и только. Вдумайтесь, ценой каких мучительных трудов дается композитору создание его произведений, и в воздаяние за это освободите нас, по меньшей мере, от обязанностей выносить им приговор!

Б. Г. Согласен, но лишь при одном условии...

А. О. Каком?

Б. Г. Чтобы вы сами не мешали нам от души любить ваши творения...

165

Х. Я СОТРУДНИЧАЛ!

Не сотрудничайте никогда ни с кем.

Октав Мирбо

Едва у композитора возникает потребность выйти за пределы симфонической

или сонатной музыки и он вознамерится связать свою судьбу с театральным искусством либо попросту заняться сочинением романсов, как тотчас же ему придется звать к себе на помощь сотрудника из числа поэтов. А если речь идет об авторе, уже умершем? Тогда для получения текста не требуется ничего, кроме выполнения всех предусмотренных на этот случай правил. Принадлежность текста к «общественному достоянию» позволяет вам коверкать его совершенно безнаказанно. По истечении пятидесяти лет со дня кончины автора бедняга попадает в наши руки: горе ему!

Сотрудники музыкантов обычно многочисленны и разных рангов: от переписчиков нот — до поэтов, от инструментаторов — до балетмейстеров и кинорежиссеров. Все вместе взятые, они свидетельствуют о том, насколько велика зависимость композитора от своих близких.

Как правило, претензии сотрудников становятся тем большими, чем менее они талантливы. Подтвердить это особенно легко на примере кинематографии: сюда музыканта допускают лишь на правах бедного родственника.

Правда, если сценарист и кинооператор оказываются культурными людьми, имеющими некоторое представление о том, что такое музыка, договориться с ними относительно нетрудно. Они доверяют композитору. Но в противном случае приходится буквально день за днем оспаривать нелепые выдумки, которые они стремятся навязать вам. Сколько времени уходит понапрасну, и все из-за того, что постановщикам кинокартин дана ничем не ограниченная власть.

По счастью, все-таки на долю музыканта выпадают не одни только хмурые дни. Порою ему удастся испытать радость общения с выдающимися художниками нашей эпохи — поэтами или прозаиками. Это вознаграждает его за все пережитые им огорчения и наилучшим образом питает его собственное творческое воображение.

166

* * *

В то время, когда мной уже были положены на музыку некоторые стихотворения Аполлинера (отобранные из его «Алкоголей»), я, благодаря содействию нашего общего друга Генриетты Шарассон, смог познакомиться довольно близко с ним самим.

Он тогда только что оправился от операции, сделанной ему по возвращении с фронта, так как на войне он получил тяжелое ранение. В ту пору Макс Жакоб отзывался об Аполлинере так: «Он ровно ничего не смыслит в музыке: никого не любит, кроме Шёнберга...»

Однажды в кафе «Флора», где позднее обосновались экзистенциалисты, меня представили Кокто, игравшему большую роль в послевоенной музыкальной жизни. Он был душою наших превосходных и веселых сборищ. Они происходили по вечерам и в них участвовали художники Фоконне, Пикассо, Дюфи, литературные деятели Жироду, Моран, Радиге, Люсьен Доде и музыканты «Шестерки» под предводительством Сати. Когда Кокто задумал

ставить в Ателье¹¹⁶ «Антигону» в своей обработке, я написал к ней музыку для гобоя и арфы. Динамичный, грубоватый текст Кокто вдохновил меня в дальнейшем на сочинение трагической оперы.

Кокто не разбирался в музыке как специалист, но, несмотря на это, он являлся чем-то вроде гида для многих молодых ее представителей. Он был живым воплощением того протеста против всей эстетики предвоенного времени, который каждый из нас выражал на свой лад.

Мне довелось также сойтись довольно близко с Максом Жакобом. От него я получил либретто, называвшееся «Жрица священных плясок». Оно и до сих пор еще хранится у меня, погребенное под ворохом моих бумаг.

В те же годы мне представилась возможность познакомиться с Блезом Сандраром, необычайно своеобразное дарование которого сказывалось во всевозможных областях искусства. Он поддержал меня в моих намерениях написать музыку к отдельным эпизодам его великолепной поэмы «Пасха в Нью-Йорке».

Встречался я и с другими поэтами: Полем Фором, человеком, щедро наделявшим музыкантов своими стихами, и бельгийским поэтом Полем Мералем, моим соавтором

167

при сочинении «Сказания об Играх Мира». Это произведение было поставлено в 1918 году в театре «Старая Голубятня», руководительницей которого только что сделалась тогда Жанна Батори. Но, несмотря на то, что постановка этого произведения не обошлась без злобного шипения некоторых лиц, все-таки, благодаря оригинальнейшим костюмам Фоконне, оно явилось важной вехой в истории данного театра.

В начале 1921 года я получил письмо от Рене Моракса, который вместе с своим братом Жаном положил начало существованию театра в Мезьере, небольшом селении местности Жора, расположенном на расстоянии двенадцати километров от Лозанны. Спектакли менялись каждые два года. В мае 1921 года Рене Моракс намеревался ставить там «Царя Давида», в связи с чем и заказал мне написать к нему музыку.

Сперва я даже не подозревал о том, насколько важной для меня окажется подобная работа. Но, несмотря на это, я весьма охотно согласился выполнить ее: сам сюжет «Царя Давида» соответствовал склонностям моей «библейской» натуры. Дни первых представлений этого произведения и особенно его репетиций запечатлелись в моей памяти, как необычайно светлые. Счастливая пора!

Учащаяся молодежь, простые крестьяне, профессиональные артисты — все радостно трудились сообща. Три художника — Жан Моракс, Сингриа и Гюгоннэ — писали декорации и придумывали костюмы. Мы стали обладателями не только декораций для всех двадцати семи картин, но и настоящих живых лошадей, которых можно было впрячь в колесницы. Наши труды увенчались успехом.

Желая облегчить восприятие моей музыки при концертном исполнении

«Царя Давида», Моракс подал мысль связать между собой ее довольно лаконичные фрагменты при помощи словесных вставок, поручаемых рассказчику, оповещающему о совершившихся событиях. В дальнейшем подобный прием применялся еще много раз.

Спустя два года в том же Мезьере шла моя «Юдифь» с участием Круаза и Альковера. За дирижерским пультом я увидел снова моего верного друга Поля Бёппля, в недавнем прошлом первого дирижера «Царя Давида». Затем последовал водевиль «Красотка из Мудона», в ис-

168

полнении которого участвовал весь мезьерский любительский духовой оркестр.

В годы оккупации мною была закончена музыка к драме «Карл Смелый». К сожалению, данную свою работу я так и не слышал никогда.

Замечу, что в пору постановки в «Старой Голубятне» «Саула» Андре Жида мне пришлось писать к нему музыку для весьма скромного по своему составу ансамбля, который к тому же ютился где-то внизу под авансценой. Зато лет тридцать спустя я стал автором всего музыкального оформления спектакля «Гамлет», которым Жан Луи Барро открыл свой театр Мариньи.

* * *

Мне потребовалось бы много глав для рассказа обо всем, чем я обязан разным людям, сотрудничавшим со мною, и я, право, опасаясь, что дальнейшее перечисление их может показаться скучным.

С Сен-Жоржем де Буэлье, с Клоделем и с д'Аннунцио мне помогла ближе познакомиться Ида Рубинштейн — несравненная артистка, а также покровительница артистов.

Сен-Жорж де Буэлье памятен мне в связи с сочинением на его текст музыки к пьесе «Императрица среди скал», постановка которой в роскошных костюмах и декорациях Бенуа должна была стать одной из самых пышных премьер в Опере¹¹⁷. Но Буэлье всего казалось мало. В частности, он находил сцену оргии чрезмерно скромной: ей не доставало, как он полагал, большего количества статисток. Мы всячески пытались убедить его, что невозможно нарушать обычаи, принятые в театрах, субсидируемых государством. Но он упрямо восклицал: «Я требую, чтоб было больше обнаженных женщин!» <...>

Сочинение мною музыки к «Лилиули» сделало меня сотрудником Ромена Роллана. <...>

Далее последовал заказ на новое произведение, полученный мной от хорового общества города Солёра¹¹⁸, которое готовилось торжественно отметить пятидесятилетний юбилей своего существования. Я попросил соответствующий данному случаю поэтический текст у Рене Бизе, после чего он дал мне свои «Крики Мира».

169

Некоторые из моих друзей в шутку говорили, что мне следовало бы самому

составить текст, даже если бы для этого пришлось предоставить Рене Бизе право писать партитуру вместо меня.

В Швейцарии музыку «Криков Мира» встретили весьма тепло, но в Париже к ней отнеслись довольно плохо. Одни усматривали в ней творение коммуниста, другие — гимн реакционеров. А в действительности в ней был выражен протест против обезличивания индивидуальности толпой. В какой мере актуальна эта тема? . .

Подвизаясь в сфере легкой музыки, я подготовил на текст Вийемерца оперетту «Король Позоль» (по мотивам романа Пьера Луиса), которая благодаря блестящим исполнителям (Дорвилль, Рене Коваль, Паскали, Жаклин Франсель и еще некоторые другие) выдержала около пятисот представлений. Менее счастливой оказалась сценическая жизнь другой оперетты — «Малютки Кардиналь», — которая была написана мною в соавторстве с Жаком Ибером. Далее я и Ибер поделили между собой работу по созданию музыки на текст роستانовской драмы «Орленок». Это наше детище было впервые поставлено в Монте-Карло Раулем Гюнцбургом, а спустя немного времени в парижской Опере. Но в дальнейшем его больше не возобновляли, несмотря на то, что оно пользовалось большим успехом у публики.

* * *

Примерно в те же годы я приступил к осуществлению проекта Валери, которым он со мной делился еще за много лет до того. Так появился «Амфион», поставленный затем на сцене Оперы Идой Рубинштейн. За ним вскоре последовала и моя «Семирамида».

При сочинении музыки «Амфиона» мне следовало воплотить в ней тот же самый сценарий, который в свое время Валери предоставил в распоряжение Клода Дебюсси, но чем почетней это было для меня, тем и ответственнее!

Поль Валери весьма пространно комментировал свой сценарий в статье, помещенной в «Анналах», а затем вошедшей в его сборник «Заметки об искусстве».

Радость от сознания, что я работал над «Семирамидой» под руководством этого мастера, полностью возна-

170

градила меня за равнодушное отношение к ней публики. Валери был не только великим поэтом, но и обаятельнейшим человеком. Непрестанно по любому поводу он развивал перед вами свои мысли, находя для выражения их необычайно яркие слова.

Как и на большинство людей его поколения, на него сильней всего воздействовала музыка Вагнера, и, рассуждая обо всем музыкальном искусстве, Валери представлял себе мысленно только ее. Он относился с большим уважением к музыкальному искусству, но не разбирался ни в его языке, ни в его уязвимых местах. Не случайно текст «Семирамиды» содержал монолог главной героини сразу после двух картин, сильно перегруженных музыкой. Пытаясь все же как-то подчеркнуть значение слов как таковых, я

тогда совсем было решился уничтожить аккомпанемент. Вдруг Валери остановил меня и попросил не то шутя, не то серьезно: «Оставьте мне в басах хоть легонькое тремоло!». А ведь этому монологу было положено длиться целых семнадцать минут! . .

Но вместе с тем не кто другой, а тот же автор предложил мне великолепный замысел произведения, который, к сожалению, мы не смогли осуществить за недостатком времени. Все должно было начинаться с текста, написанного обычной прозой, после чего этой прозе придавалась бы все большая гибкость, с тем чтобы она могла незаметно перейти в стихи. А далее, по мере нарастания в стихах импульсивной ритмики, их могла бы сменить музыка, причем как раз в то самое мгновение, когда слова становятся уже излишними...

Вспоминается мне также и Риччотто Канудо. Это был истый апостол седьмого по счету искусства — киноискусства. Он познакомил меня с Абелем Гансом, с которым я часто сотрудничал в пору моих первых попыток сочинения музыки для кинофильмов ¹¹⁹. Вместе с Канудо я написал «Скетинг-Ринк» для шведской балетной труппы. Этот балет поставил Театр Елисейских полей в декорациях и костюмах Фернана Леже. <...>

В связи с швейцарской выставкой 1939 года уполномоченный кантона Невшатель заказал мне произведение в жанре оратории на стихи Дени де Ружмона «Николай Флюанский» (гельветический святой, канонизированный Римом). Война помешала постановке этого произведения, и его исполнили только спустя два года в Лозанне.

171

Вилльям Аге соблазнил меня начать писать для передач по радио, предложив мне текст «Христофора Колумба», которого затем мы оба посвятили Клоделю и Мийо в знак памяти об их монументальном произведении на ту же тему.

Вскоре за «Колумбом» последовали «Биения Мира» (снова для лозаннского радио) и «Святой Франциск Ассизский».

Как никому другому, Аге было присуще понимание специфики радиопостановок, и все, что он делал, всегда встречало полную поддержку и у авторов, и у технического персонала.

Не знаю, стоит ли упоминать о миниатюрной музыкальной картинке, созданной для «Пасифаи» Монтерлана. Мне заказала ее Экспериментальная студия ¹²⁰, но «Пасифая» так и не была исполнена в силу того, что ее сюжет считался в ту пору неприличным.

* * *

Одной из самых больших радостей в моей жизни явилась для меня возможность заполучить такого «либреттиста», как Поль Клодель, — если только позволительно назвать словом «либретто» его чудесные поэмы «Жанна д'Арк» и «Пляска мертвых».

В противоположность многим другим представителям литературы Поль Клодель горячо интересовался всем, что связано с музыкой. Правда,

музыкантам некоторые его мнения могут показаться не слишком приятными. Таковы, например, непонятные целому ряду лиц нежнейшая привязанность Клоделя к берлиозовскому искусству и неприязнь к вагнеровскому, которую ничто не может поколебать.

Он осведомлен буквально обо всем, что только в состоянии дать музыка в области театра и в какой мере она может способствовать выделению в тексте всех его достоинств. Опера как таковая или музыкальная драма его интересуют мало: он отрицательно относится к их ограниченности, обусловленной господством рутины, предписывающей порядок, при котором на оперной сцене должно петься решительно все, вплоть до того, о чем петь не следовало бы никогда, никоим образом. Клодель

172

желал, чтобы в театре был достигнут действительный синтез всех его составных элементов, при котором каждый из них занимал бы только строго соответствующее его особенностям место.

Когда мне выпадало счастье работать вместе с ним, он в любом произведении всегда подсказывал мне план построения музыки, причем от сцены к сцене (можно было бы даже сказать и от строки к строке). Ему удавалось заставить меня проникнуться определенным общим настроением и представить себе и очертания музыкальной ткани в целом, и мелодический ее рельеф того характера, который ему требовался. Мне приходилось позаботиться лишь об одном: о выражении всего этого на близком мне языке музыки. <...>

Значительно труднее бывало делать так, как хотелось этого Клоделю, в тех случаях, когда он, например, предписывал дать ему «музыку, похожую на шум, получающийся от выколачивания пыли из ковров». Но зато насколько вдумчиво и чутко подсказывал он мне воплощение первой картины «Жанны д'Арк», рисуя мне ее общий колорит и образы! Я попытался записать все это тут же:

«Сцена 1. — Голос с неба: „Слышишь, пес рычит в ночи“. Один раз, второй раз. Во второй раз оркестр присовокупляет к этому какую-то неясную смесь рыданий и зловещего хохота. При третьем повторе — хор. Потом — тишина. А далее — „голоса ночи, парящие над спящим лесом“, и, быть может, также чуть доносятся издалека пение Тримацо и еле слышная трель соловья. Снова тишина и несколько тактов музыки мучительно тяжелого раздумья. Опять хор поет с закрытым ртом. Диминуэндо. И отчетливые голоса: „Жанна! Жанна! Жанна!“».

Итак, музыкальная атмосфера уже создана, состав партитуры намечен; композитору остается только руководствоваться всем этим, для того чтобы творить звучащую музыку.

А чтение Клоделем вслух своих собственных текстов! Сколько оно дает! Он читает с такой образной пластичностью, что из текста вырастает — если позволительно так выразиться — весь его музыкальный рельеф и делается ясным и доступным каждому, кто только обладает хоть малейшей искоркой

музыкальной фантазии.

173

* * *

Да, немало было у меня сотрудников и почти столько же радостей. Вы, молодые музыканты, мои будущие читатели, выбирайте тщательно себе своих поэтов. И никогда не забывайте одного гораздо более авторитетного суждения, чем мое, — слов Корнеля: «Дружба с великим человеком — дар богов».

XI. НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ

Теперь для совершенствования наших сочинений больше нет двух условий, которые существовали издавна: достаточного времени для созревания произведений и жизнеспособных замыслов.

Поль Валери

Б. Г. Не так давно по вашей инициативе на страницах «Фигаро» была опубликована анкета, основным пунктом которой был вопрос об эволюции музыкального языка. Помню, вы тогда советовали мне сравнить столь малоощутимую эволюцию литературного языка со стремительным развитием музыкального.

Как и следовало ожидать, вы одним из первых откликнулись на анкету «Фигаро». По вашему мнению, вопрос о средствах музыкальной речи имеет лишь второстепенное значение: определяющую роль играют сами мысли, к выражению которых и стремится композитор.

А. О. Да, и теперь я понимаю этот вопрос именно так.

Б. Г. Но некоторые лица утверждают все же, что сила композиторского дарования находится в прямом соотношении с тем, насколько самобытно может оно проявляться в области гармонии...

А. О. Если бы это соответствовало истине, то музыке пришлось бы умереть давным-давно. По счастью, есть еще и иные возможности для обновления ее средств.

Существуют, как мне думается, композиторы двух типов. Одни смело берутся за поставку камней для по-

174

стройки здания, тогда как другие отшлифовывают эти камни. Затем они раскладывают их по местам и строят из них хижины или соборы. Первые композиторы считают свое дело сделанным, как только им удастся применить где-либо интервалы собственного изобретения — четверти, трети тонов и, наконец, десятичные доли. Перед вторыми же авторами открыта дорога для дальнейших поисков в том случае, если им действительно есть, что сказать.

В наши дни вряд ли встретятся гармонические комплексы и мелодические рисунки, не употреблявшиеся кем-либо ранее. Но зато даже теперь, как, впрочем, и всегда, их можно применить по-новому — будь то гармонии довольно старые или сравнительно недавнего происхождения. Я лично

полагаю, что данная задача стоит не только перед композиторами, но и перед писателями. Помните ответ Луи Бейдта на анкету «Фигаро»: «Все сходятся на том, что Андре Жид — один из выдающихся писателей наших дней, и, однако, его лексика такая же, как и у Расина».

Б. Г. Несомненно справедливо поделить и молодых композиторов на две категории: тех, что стремятся к обновлению мыслей, а не языка как такового, и других, которые готовы поступиться чем угодно, лишь бы им найти какие-либо новые слова для высказывания своих мыслей.

А.О. Новых слов не существует более: все средства применялись уже много раз, но их можно комбинировать по-новому. Для уяснения вопроса напомним: сами комбинации последования двенадцати хроматических полутонов, из которых состоит наш звуковой материал, имеют свой предел. Так, встречается известное число мелодических рисунков, неизменно повторяющихся при переходах от первой ступени к пятой и обратно. Вот почему не представляется возможным создать теперь мелодию, которая ничем бы не напоминала какую-то иную. Это дает повод некоторым критикам утверждать, что в современной музыке будто бы отсутствует что-либо новое *.

* «Необходимо признать следующее: за малым исключением все композиторы нашей эпохи лишены мелодического дара; в их мелодиях проявляется плачевное отсутствие творческого воображения, изобретательности, почему все они сводятся к повторениям избитых формул и общих мест. Наша несостоятельность

175

В. Г. Какую роль вы отводите в будущем всем опытам, производимым, исходя из возможности делить тоны на их трети, четверти и десятые доли?

А.О. Не верю ни на грош в успешность всех этих рискованных затей. Повторяю: слух человека не способен делаться все более тонким, хотя бы в силу той простой причины, что он подвергается теперь воздействию столь разнородных шумов, о возможности возникновения которых наши деды даже не подозревали.

Б. Г. Означает ли это, что у них был более тонкий слух, чем у нас?

А.О. Прежде всего, в отличие от нас, им еще не приходило в голову требовать от музыки оглушающего грохота. Силе они предпочитали градации динамики и придавали большое значение мельчайшим оттенкам, отличающим отдельные тембры, к чему теперь мы совершенно равнодушны. Прежде любитель музыки был ее подлинным любителем. Он обладал достаточной культурой, позволявшей ему следить за ходом музыкального развития пьесы и подмечать ее достоинства. Во времена Иоганна Себастьяна Баха случалось даже, что какой-нибудь владетельный князь давал вам собственную тему для фуги, но вряд ли стоило бы нам сегодня ожидать того же самого. <...>.

В настоящее время мы скорее похожи на обжор, чем на гурманов... Обратите внимание на то, что происходит в кинотеатре: музыка иных фильмов,

которую изготавливают наши ловкие поставщики любой дешевки, звучит достаточно мерзко, чтобы заставить вас рычать от злости. Невольно ждешь: не вспыхнет ли хоть некое подобие бунта? Нет, ничего подобного: все покорно слушают эту стряпню с таким же равнодушием, как и самую добропорядочную партитуру.

На концертах рядовой слушатель восприимчив только к одному: эмоциональной встряске, которую он получает от всего произведения в целом. Он вовсе не стремится прочувствовать какие-либо детали. Их к тому же не улавливает его слух.

в области мелодики — неопровержимый факт» (*Шлецер В.* Современная музыка). Если бы Шлецер сам был музыкантом, вряд ли он торопился бы с подобными поспешными выводами, которые напоминают высказывания Скюдю, Пужена и комметанов новой формации... — *Примеч. автора.*

176

В. Г. Пожалуй, нас можно уподобить горьким пьяницам, у которых пищевод настолько сильно обожжен различными спиртными напитками, что...

А. О....что они способны пить керосин, даже не поморщившись! Примерно так же умерщвляет наши слуховые органы шум. И через несколько лет, считая от настоящего времени, мы сможем различать одни только большие интервалы. В этом я уверен весьма твердо. Сначала от нашего восприятия ускользнет полутон, затем мы дойдем до того, что перестанем замечать терцию, далее — кварту, а под конец — даже квинту. Уже недалек тот час, когда основную роль для нас будут играть одни лишь резкие синкопы, а не чувственная прелесть мелодики. Здесь стоит вспомнить Эрика Сати с его музыкой, которую иные специалисты считают тем талантливее, чем сильнее сказывается в ней ее направленность на возрождение былой примитивности средств: к отказу от богатств гармонии и полифонии... При таком ходе дела мы еще задолго до конца текущего столетия сделаемся обладателями некоего обезличенного музыкального искусства, сочетанием своей примитивнейшей мелодики с невероятно грубо акцентируемыми ритмами похожего на варварское. Подобное искусство окажется на редкость подходящим для атрофированного слуха меломанов двухтысячного года!

Б. Г. Заметим, что предшествующий нашему период отличался изысканной утонченностью, нередко чрезмерной. Не это ли явилось единственной причиной реакции протеста против школы Форе и Дебюсси? Протеста слишком резкого, быть может, но все же своевременного?..

А. О. Действительно, около 1920 года Кокто провозгласил необходимость сочинения пародийной музыки: здесь пальма первенства досталась Сати и некоторым моим товарищам из числа «Шестерки». Но еще задолго до этого времени против дебюссизма выступали и Штраус, и Стравинский, и Шёнберг. С Дебюсси произошло все то, о чем он говорил, имея в виду Вагнера: «Вагнер — это свет солнечного заката, который приняли за свет утренней зари...» Меткие слова! Но их можно применить ко всем крупным новаторам, которые, войдя в какую-то не ведомую ранее дверь, тем самым и

закрывают ее за собою. Правда, всегда вокруг великого художника суще-

177

ствует нечто вроде его школы. Однако эпигоны могут делать лишь одно: пропагандировать некоторые ошибки и причуды своего кумира.

* * *

Б, Г. Как вы расцениваете музыкальную практику нашей эпохи?

А.О. Сильней всего меня в ней удивляет поспешность резких перемен и быстрота, с какой изнашиваются ее ресурсы. Для того чтобы прийти от Монтеверди к Шёнбергу и получить возможность делать все, что вам угодно, со всеми двенадцатью полутонами, потребовалось несколько столетий. Но как только это совершилось, темп дальнейшей эволюции невероятно ускорился. И мы уже теперь дошли до тупика. Его образовали наши средства, нагромождавшиеся друг на друга день за днем. Искать какой-то выход приходится нам всем, но каждый из нас делает подобные попытки на свой лад, как ему это подсказывает его собственная интуиция.

Так, одна группа — сторонники теорий Сати — призывает всех вернуться снова к полной простоте... *Sancta simplicitas!* *. Другая группа, занимаясь возрождением опытов Шёнберга сорокалетней давности, ищет спасения в атонализме и старается еще усилить деспотичный произвол додекафонной системы. Эта серийная система кичится нарочитой строгостью своей регламентации: додекафонисты кажутся мне чем-то вроде каторжников, которые, желая стать победителями в быстром беге, решились бы разбить свои кандалы, но единственно лишь для того, чтобы приковать затем к своим ногам стокилограммовые ядра...

Догматы додекафонии можно было бы сравнить с правилами школьной полифонии, за исключением того, что школьный контрапункт не претендует ровно ни на что, кроме выработки должной легкости пера и укрепления путем тренировки изобретательной жилки, тогда как принципы серийной техники нам рекомендуют в качестве самодовлеющей конечной цели, а не в виде вспомогательных приемов!

Я уверен в том, что данная система полностью отни-

* Святая простота (*лат.*).

178

мает у композитора свободу выражения мыслей, так как он обязан подчинять ее суровым правилам свой дар изобретения мелодии. Тем не менее я вовсе не чуждаюсь самодисциплины в качестве желательного и даже непрямого условия артистичной тонкости отделки. Но нужно, чтобы дисциплина имела разумный смысл, а не являлась самодовлеющим императивом.

Другая сторона додекафонии — свобода произвола. Здесь следует иметь в виду те перспективы для возникновения любых самых опасных выдумок, какие открывают гармонические вертикали, представляющие собою производный результат от наложения друг на друга различных линий. Сошлюсь при этом на слова Рене Лейбовица, виднейшего теоретика

додекафонии: «...мысль композитора получила, наконец, возможность линейного (горизонтального) течения, ибо ни одно из **обязательных правил, касающихся вертикалей, не имеет для нее ни малейшего значения**. Отныне уже нет ни запрещенных диссонансов, ни нормативных гармонических последований (в заключительных кадансовых оборотах), ни ладотонального контрапункта; это означает, что композитор волен предоставить голосам самые широкие возможности для проявления их инициативы, с тем чтобы они таким путем обрели сразу и полнейшую свободу индивидуальных действий, и способность сплетаться друг с другом достаточно непринужденно». А далее Лейбовиц утверждает, что композитор обладает «извечной врожденной способностью писать музыку в чисто горизонтальном аспекте, нисколько не заботясь заранее об ее вертикалях» *. Без сомнения, подобная «свобода» — слишком дорогая расплата за все ограничительные правила, установленные сонмом ортодоксов. Все это позволяет нам понять, почему к додекафонной технике сильнее прочих устремились только те из молодых, у которых дар творческого воображения имелся в меньшей мере, чем у остальных. Кроме того, недопустимо забывать, что слушатель воспринимает музыку по вертикали и что любые самые изобретательные, сложные контрапунктические комбинации теряют всякий смысл и превращаются в элементарные

* *Лейбовиц Р.* Введение в двенадцатитоновую музыку. — *Примеч. автора.*

179

фокусы, если в них нарушена логика определенных закономерностей.

Другой упрек по адресу додекафонной системы: уничтожение ею модуляций, дающих столько богатых, поистине неистощимых возможностей. «Переходы от одного обращения серии к другому лишь приблизительно, — признается Лейбовиц, — могут быть уподоблены значению модуляции в ладотональных композициях». Наконец, меня сильно тревожит перспектива обеднения формы, «поскольку позволительно сказать, что любая додекафоническая пьеса является не чем иным, как цепью вариаций на первоначальную серию» *.

Конечная цель каждого победоносного сражения — расширение территории, границ владений, а не их сужение. Усилия истинных творцов всегда были направлены на борьбу против засилия схем и искусственных условностей. Но, к сожалению, как много в окружающей нас музыкальной жизни примеров совершенно противоположных явлений! <...>

Я сильно опасаюсь, что додекафоническое направление, которое к тому же клонится к закату, вызовет такое контрдействие, как тяготение к нарочито уплощенной примитивной музыке. Пытаясь излечиться от последствий отравления серной кислотой, все станут поглощать сиропы. Ухо, утомленное нагромождениями нон и септим, с радостью потянется к аккордеонным наигрышам и сентиментальным романсикам!

Б. Г. Тем не менее Альбану Бергу удалось достигнуть многого, идя по пути, который вы столь резко осуждаете.

А.О. Это потому, что он не применял серийных догматов со всей присущей им категоричностью. Альбан Берг скорее атоналист, чем додекафонист. Притом он преспокойно разрешал себе при каждом подходящем к тому случае проникнуть в запретную зону тональной музыки, обращая тем самым в пух и прах все установления строгих блюстителей додекафонии. Отсюда и проистекает то, что его считают подозрительным субъектом: некоторые наши молодые «дикие» дошли даже до утверждений, будто бы он был всего лишь пошлым фабрикантом венских вальсиков...

Б. Г. Все же слава Берга кажется довольно прочной...

** Лейбовиц Р.* Шёнберг и его школа. — *Примеч. автора.*

180

А.О. Единственно по той простой причине, что до сих пор еще додекафонистам выгодно ссылаться на него! Но на самом деле все лучшие страницы «Воццека» созданы за счет нарушения додекафонных правил. В качестве примера сошлюсь на развернутое оркестровое вступление к последней картине: за исключением весьма немногих тактов, это музыка, которая могла бы принадлежать перу последователя Вагнера.

Б. Г. В музыкальной игре, которую ведет ныне Франция, она имеет крупный козырь в руках: Оливье Мессиана...

А.О. Я питаю самые горячие симпатии к нему и нередко восхищаюсь им. Он, несомненно, лучший представитель своего поколения. Такие произведения Мессиана, как «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», «Видения Аминя», «Маленькие литургии» и его большая симфония «Турангалила», принадлежат к числу самых достопримечательных вещей последних лет; они — живое подтверждение неистощимой творческой силы этого композитора. Мне нравятся его полновесные мелодии даже тогда, когда их упрекают в чувственности... Правда, некоторые замыслы, которые избирает Мессиан, импонируют мне меньше.

Он разработал свою систему средств и в дидактическом труде «Технология моего музыкального языка» объясняет приемы, которыми пользуется, с откровенностью, достойной всяческих похвал, но порою все же несколько неосторожной. Вспомним, как упорно фокусники хранят секреты всех своих проделок.

К тому же система приемов Мессиана настолько отчетлива, что ее ни с чем не спутаешь, особенно в его последних сочинениях. Но несомненно также и другое: она уже не помогает больше автору, а, напротив, давит его, подобно непосильно тяжелому грузу. Это, к сожалению, роковая неизбежность!

Года два-три назад один журнал провел опрос. Примерно двум десяткам композиторов из числа современников Мессиана было предложено ответить, действительно ли он талантлив. Это мне напоминает о том, что происходило лет тридцать назад в зале Гаво, когда целый синклит авторитетов занимался там выяснением отношения публики к некоему молодому композитору, знакомому мне до мельчайших подробностей...

Лишь один из защитников этого молодого человека дерзнул связать его имя с бетховенским, и тотчас же вся клика критиков едва не растерзала по ошибке на клочки какого-то несчастливца, который первым подвернулся ей под руку. А кому-то другому милостиво посоветовали отправиться подальше лет на десять, чтобы созреть под сенью пальм.

Композиторские приемы Мессиана вполне определены. Нам хорошо знакомо его тяготение к сопоставлению чистых кварт с увеличенными внутри аккордовых комплексов. Точно так же нам памятна его склонность к употреблению экзотических ладов и усложненных ритмов.

Правда, я отношусь ко всем подобным ухищрениям в ритмике весьма скептически: они выглядят внушительно лишь на бумаге, тогда как при прослушивании их можно даже вовсе не заметить. Так, например, произошло со мною, когда Мессиаан пришел ко мне, чтобы сыграть свои «Двадцать взглядов». В это время с меня писали портрет. Я был вынужден сидеть неподвижно, сохраняя нужную позу. От этого еще сильнее обострилось мое слуховое восприятие. С нами вместе был такой отличный музыкант (того же возраста, что и Мессиаан), как Альфред Дезанкло.

Одна из пьес произвела на меня впечатление необычайно ясной и воздушно светлой. «Как это прозрачно!» — воскликнул я невольно. Но Дезанкло, следивший за музыкой по нотам, моментально возразил мне: «Напротив, здесь все слишком сложно!» — «Вы шутите», — настаивал я на своем. — «Тогда возьмите и взгляните сами». И действительно, я убедился в том, что все, казавшееся мне случайными погрешностями пианистической манеры исполнения, на самом деле оказалось записанным в нотах самым тщательным образом. То были весьма дробные пунктиры и лишь наполовину слигванные доли. Все это крайне усложняло вид пьесы в нотной записи. Итак, в то время как глаз страдал, уху показалось неприятным только одно место в трехчетвертном размере, сыгранное с некоторым рубато.

Б. Г. Я так же, как и вы, считаю поиски научно точной записи рубато пустой затеей. Овчинка выделки не стоит: у чуткого исполнителя ускорение или замедление каких-либо тактов получается как бы само собою.

А. О. Аналогичные затеи наблюдаются в музыке, изобилующей переходами от одного метра к другому. Не случайно после генеральной репетиции Третьей симфонии Стравинского оркестранты жаловались: «У нас не остается времени для того, чтобы слушать и оценивать: мы заняты одним — отсчитыванием восьмушек!»! Превращаясь в некий метроном, и авторы и исполнители утрачивают творческую инициативу.

Б. Г. Что вы думаете о мистических литературных комментариях, которыми Мессиаан снабжает свою музыку?

А. О. На некоторых слушателей они, быть может, и воздействуют как-то. Я же восторгаюсь богатством музыкальных образов, но далеко не всегда способен разобраться в подобном их истолковании. Право, не стоит распространять на

музыку наши впечатления, положительные или отрицательные, вызванные этой вздорной писаниной.

Б. Г. Мессиа́н — этот ходячий парадокс — сам однажды охарактеризовал себя, дав одной из глав своего трактата следующее симптоматичное название: «Очарование невозможностей». Он претендует на изображение в одно и то же время как божественного, так и чувственного. Тому виною, очевидно, некоторые двусмысленные тексты, которые он извлек из книг священного писания.

А. О. Искушение было немалым. «Песнь песней» считается духовной книгой, но она же вместе с тем — любовная поэма. А описание святым Иоанном мистических экстазов показывает нам, сколько чувственности в них содержится. Думаю, что иные люди склонны к аскетизму в силу своей чувственности или, если вам угодно, сладострастности.

Б. Г. Без этого навряд ли были бы на свете аскеты...

А. О. Но мы говорим о пустяках. Творчество Мессиа́на ценно только потому, что его создатель наделен подлинным чутьем музыканта.

* * *

Б. Г. Среди современного Мессиа́ну поколения он далеко, однако, не единственный из крупных композиторов. Кроме него, есть еще многие: Дюрюфле, Дютыйе,

183

Галлуа-Монбрюн, Лесюр, Жоливе, Бодрие, Ландовски, Жан Франсе, Ривье...

А. О. В скромной по размерам книге, где все сосредоточено вокруг проблемы композиторского мастерства, вряд ли может идти речь о многочисленных композиторах того поколения, которое последовало за нашим, и еще менее возможно здесь анализировать их сочинения. И все же не могу отказать себе в удовольствии упомянуть о присущей Андре Жоливе грубоватой терпкости, которая, однако, прекрасно уживается у него с нежностью, а также о силе подлинного драматизма, проявленной Марселем Ландовски в «Иоанне Грозном» и в его произведении «Смех Нильса Хавериуса». Единодушное одобрение и критики и публики справедливо заслужил Реквием Дюрюфле.

Весьма талантливы и досконально знают свое дело Галлуа-Монбрюн, Лесюр, Бодрие. Пять действительно интересных симфоний удалось создать Жану Ривье — автору прекрасного «Псалма». Наконец, моя обязанность — высоко оценить утонченное искусство Жана Франсе, хотя оно абсолютно непохоже на все то, к чему я стремлюсь сам в своих работах. А сколько еще других композиторов следовало бы упомянуть!

Не стану останавливаться на моих современниках — Мийо, Орике, Пуленке, Тайефер, Ибере, Дельвенкуре, Луи Бейдте, Марселе Деланнуа. Они уже настолько хорошо известны всем, что нет необходимости снова говорить о завоеванном ими полном признании. Правда, среди композиторов моего поколения есть и такие, талант которых еще не оценен в должной мере. Это Харшаньи, Михалович, Хоере и целый ряд других...

Число даровитых артистов велико, как никогда. Но, к несчастью, им редко

удается проявить себя: больших публичных смотров до смешного мало.

Б. Г. Доводилось ли вам слышать пространные тирады по поводу конкретной музыки и шумовых симфоний, в которых шумы разнородного происхождения (будь то производимые людьми, будь то грохот машин) извлекают в одних случаях из глоток неких лиц, а в других — даже из кастрюль, опрокинутых вверх дном?

А. О. Воздержимся от рассуждений об открытиях. Такого рода звуковые монтажи имеют своими истоками опыты Руссоло и Маринетти, итальянских «шумови-

184

ков»¹²¹. В какой-то степени они закономерны, и я не осуждаю их с негодованием.

Разве невозможно попытаться как-либо согласовать между собою шумы от паровых кузнечных молотов и авиационных моторов, с тем чтобы они служили нам подобно звукам скрипок, флейт, тромбонов? Быть может, получились бы интересные результаты, пригодные для применения их в музыке кинофильмов и театральной. И чем это не подтверждение моей мысли, которую я высказал ранее? Надо же как-то воздействовать на органы чувств, и особенно на наш слух, который с каждым днем все больше притупляется, словно у склеротика. Канули в вечность те времена, когда Россини наделяли прозвищем «Маэстро шумов» за применение им нескольких ударов большого барабана.

Б. Г. Не поражает ли вас маниакальное упорство, с которым молодые композиторы пытаются стереть с лица земли все, что существовало до них? Их беспокоит лишь единственный вопрос: удастся ли им стать оригинальными решительно во всем или не удастся?

А. О. Таковы наивные стремления юности, для нее, впрочем, естественные, но оттого не менее бесплодные. Юность хочет все создать сама, сотворить из ничего, без чьей-либо помощи, даже если это помощь тех, кто, покоясь мирно под землей, уже не может ей грозить своим соперничеством...

Ощущение неожиданности какого-либо открытия рассеивается весьма быстро, и тогда мы сразу начинаем различать стоящих за его спиной великих мастеров прошлого. Так, за Шёнбергом нам видится тень Вагнера, за Стравинским — Римского-Корсакова, за Равелем — Сен-Санса и т. д....

«В искусстве нет и не может быть поколений, независимых от своих предков» — так было сказано однажды, но не помню кем. Это абсолютно верно. Нескончаемой и непрерывной длинной цепью связаны и старейшие создатели традиций, и наиболее ретивые новаторы. Нарочито громкие презрительные отзывы последних по адресу первых — не что иное, как неуклюжая попытка прикрыть хоть чем-нибудь от любопытных глаз свои раны, натертые звеньями этой цепи.

Б. Г. Не слишком ли мрачна ваша точка зрения на современную нам музыку?

185

А.О. Так происходит потому, что я довольно ясно предчувствую близкий конец нашей цивилизации. Нас подстерегает декаданс, и мы уже сейчас ему подвластны... Наши искусства возносятся прочь от земли, отдаляясь от нас. Боюсь, не улетучилась бы первой музыка?! Чем дальше, тем больше она уклоняется в сторону от своего назначения. Где теперь ее бывшие магические чары? Куда исчезла торжественная сосредоточенность, которой надлежит сопутствовать ее проявлениям? И вина за это лежит уже не только на самих музыкантах. Изменился весь строй музыкальной жизни. Прежде концерт был чем-то вроде праздника, где чары музыки представляли перед собранием людей, способных вести себя при этом словно в храме.

Перечитаем еще раз то, что справедливо отмечал Стравинский в своей «Музыкальной поэтике»:

«Пропаганда музыки всеми возможными средствами — вещь сама по себе превосходная. Но распространять это искусство наспех, без соответствующих мер предосторожности, предлагать его вниманию широкой публики, не подготовленной иной раз к его пониманию, — это значит питать данную публику пищей абсолютно несъедобной. Прошли те времена, когда Иоганн Себастьян Бах радостно пускался в длительное путешествие пешком, для того чтобы услышать игру Букстехуде. В наши дни радио поставляет нам музыку на дом в любой час дня и ночи и освобождает слушателя от всех хлопот, кроме необходимости нажать определенную кнопку. Однако невозможно достичь понимания музыки и нельзя его совершенствовать без соответствующих упражнений. Здесь, как и в любой другой области, бездеятельность ведет к окостенению, к атрофии способностей. При подобном слушании музыка кажется чем-то таким, что приводит в полное недоумение и не только не стимулирует работу мысли, но, напротив, парализует ее и делает тупой. Дело, начатое с целью пробуждения любви к музыкальному искусству, часто достигает, из-за злоупотребления им, совершенно противоположных результатов: отвращает от музыки как раз тех, кому оно должно было привить к ней интерес, помогая им развить свои музыкальные вкусы».

В 1919 году Сати провозгласил необходимость иметь «обстановочную музыку», которая звучала бы совсем не

186

для того, чтобы ее слушали, а служила бы чем-то вроде обоев. Сегодня мы умудрились свести к подобному уровню наше отношение к баховской Мессе h-moll или, например, к бетховенскому Квартету op. 132.

Концерты многочисленны, но превратились в сеансы выступлений рекордсменов дирижерской палочки либо фортепианной клавиатуры. Устроители концертов допускают лишь ортодоксальные программы: для дирижеров — из бетховенских произведений; для пианистов — из шопеновских. Публика спешит к билетным кассам, но не удосуживается поинтересоваться программой.

Повторяю еще раз: сама музыка не принимается в расчет — важна только

виртуозность исполнения. Мы стали теперь зрелыми уже настолько, что готовы поместить перед оркестром шестилетнюю девчушку и умиляться ее сумбурными «дирижерскими» жестами.

Невольно вопрошаешь самого себя, а к чему тогда великими мастерами прошлого было написано так много выдающихся произведений, если они совершенно позабыты исполнителями. И еще один вполне законный вопрос: почему еще не ведомые никому молодые композиторы обольщают себя надеждами на то, что каждому из них все же уготовано место на предельно переполненной эстраде?

Вот оно — проклятье, — нет, это слово вряд ли слишком резко, — тяготеющее над «нашим ремеслом»! Музыка гибнет вовсе не от анемии, но, напротив, — от излишней полнокровности. Она располагает слишком многим; предложение превышает спрос. А ведь кроме французских композиторов и композиторов, живущих в Париже, еще и в других странах имеются весьма талантливые люди (гениальность предусмотрена как воздаяние умершим). Это Хиндемит, Прокофьев, Малипьеро, Даллапиккола, Гартман, Тох, Эгк, Орфф, Бриттен, Уолтон, Абсиль, Франк Мартэн, Бекк, Набоков, Барбер, Копленд, Шостакович... а кроме них еще «прочие», которых оркестры не исполняют...

Не настало ли время умолкнуть перед лицом столь очевидного приступа смертельной болезни? Прошу, поймите меня правильно: речь идет вовсе не обо мне одном. Меня тревожит участь тех, кто отваживается избрать карьеру композитора, с каждым днем все более трудную и подвластную рутине <...>.

187

Молодые композиторы, не смотрите на меня как на ископаемое чудовище, соглашающееся не лишать вас жизни лишь при том условии, что оно заранее успеет отравить ее вам до скончания ваших дней. Мне только хотелось бы уверить вас в одном: не ждите от своей профессии никаких материальных благ, кроме самых скудных. Помните: если ваши произведения доставят радость вашим друзьям или современникам, этого должно быть для вас совершенно достаточно, чтобы вы почувствовали себя вознагражденными за все и испытывали чувство глубокого удовлетворения. Это единственная привилегия, которую никто не в силах отнять у творцов...

СТАТЬИ

МУЗЫКА И ОСВОБОЖДЕНИЕ

Один новый журнал выдвинул перед музыкантами следующий вопрос: «Какие задачи стоят перед французской музыкой в связи с Освобождением?» Хотя говорить догматическим тоном по этому поводу — не лучший вариант, я отвечаю: «Назначение французской музыки перед войной, во время оккупации и после Освобождения остается одинаковым: свободное и жизненное искусство». <...>

Со своей стороны, я предпочитаю поставить другой вопрос: «Что принесло

Освобождение современной французской музыки?»

Прежде всего снова появились в программах знаменитые имена, запрещенные нацизмом: Мендельсон, Дюка, Дарьус Мийо, Прокофьев и т. д. Это обновление ощутимо главным образом в концертах Государственного радио под руководством Мануэля Розенталя; оно подтверждается большинством важных премьер, как «Псалмы» Ривье, Симфония Эльзы Баррэн и «Святой Франциск» Розенталя.

Но в программах сольных вечеров изменений не видно. Точно так же, как в прошлом, шопеновские вечера следуют за вечерами Шопена—Листа. В программах больших концертных обществ старые имена открываются снова в старой последовательности.

Лишь единственное имя, которое долгое время было всюду распространено, совершенно исчезло из афиш — имя Рихарда Вагнера. Он — козел отпущения, на котором сконцентрировались все антинемецкие чувства. Но, кроме

191

этого «опального», немецкие романтики все еще составляют основу всех концертных программ.

«Великий мастер» дирижерской палочки¹²² возвратился в Париж с настоящим триумфом. Что же он представил публике освобожденной столицы, чтобы усилить свой триумф? Нет, не отгадаете, — это «большой» бетховенский цикл! Точно, как Абендрот, Менгельберг или Кнаппертсбуш. Удивляет такая безмерная фантазия... За четыре года оккупации немецкая пропаганда беспрерывно наводняла программы симфониями Бетховена, которыми дирижировали все музыканты, стоящие во главе Берлинской филармонии, и этот французский дирижер, находившийся в огне Сопротивления, не может представить ничего другого своей публике! Мне возразят: Бетховен принадлежит французам так же, как и немцам. Я сам люблю его достаточно, чтобы доказать, что француз может его произведениями дирижировать так же хорошо (если не лучше), как немец. Но, по моему мнению, было бы целесообразнее охватывать и демонстрировать полнее мировые богатства, показать, что, кроме Дебюсси и Равеля (единственные французы, которых играют), есть еще другие большие мастера, совершенно преданные забвению.

В последние годы я много раз пытался привлечь внимание к имени Альберика Маньяра. Казненный немцами во время первой мировой войны, он, кажется мне, заслужил некоторое право на внимание слушателей. На мой призыв откликнулся лишь Шарль Мюнш единственным исполнением «Гимна справедливости»¹²³.

Раньше ссылались на материальную ситуацию, на необходимость притягивать публику соответствующими любимыми программами. Сейчас залы переполнены. За места борются, и абонемент на консерваторские концерты достать так же трудно, как фунт шоколада. Почему не извлечь пользу из этого благорасположения публики, чтобы расширить, возобновить

весь репертуар, который может дать ведущий дирижер?!

Согласен, что нужно исполнить симфонии Бетховена. Но почему не соединить их с чем-нибудь новым?

Я прихожу в ужас от невероятной инертности и вялости, которая господствует в музыкальной жизни.

Этого нет в других областях искусства. Интересуются новой живописью, читают произведения молодых писате-

192

лей, охотно смотрят новые спектакли и фильмы, занимаются новыми видами спорта — мотогонками, регби и боксом. Только жизнь музыки остается окоченевшей и вращается вокруг эпохи Бетховена—Вагнера.

Мир возвращается, а играют те же произведения, что играли до и во время войны.

О господи, как скучны музыканты!..

К «МУЗЫКАЛЬНОЙ МОЛОДЕЖИ» ¹²⁴

Я — старый пессимист. Я думаю, что всей нашей культуре — всем искусствам, и прежде всего музыке — суждено вскоре исчезнуть. <...>

Часть бюджета, предназначенная для литературы, изобразительного искусства и музыки, становится день ото дня меньше. Один сенатор по случаю запроса в парламенте представил доказательства. Эта часть в 1932 году составляла 2%, что уже не блестяще. В 1936 году она упала до 1%, а сегодня — в 1951 — достигла 0,09%. Это было бы смешно, если бы не было так грустно... К счастью, существуют еще люди, которые посвящают свою жизнь пропаганде нового искусства; смысл жизни они видят не в том, чтобы во что бы то ни стало разбогатеть, а в служении искусствам. Эти люди должны были бы рассчитывать на вас, их смену. Вы — их будущее, и, с вашими молодыми силами, вы должны их поддержать, если хотите, чтобы культура, знания и искусства могли существовать в дальнейшем.

В области музыки, о которой я хочу сказать особо, мне кажется, я мог бы дать вам несколько советов.

На сегодняшний день дается много концертов, но большое число их носит не столько музыкально-художественный, сколько спортивный характер. Это — матчи между виртуозами или дирижерами, для которых произведения искусства — только ринг, где они могут продемонстрировать свою борьбу.

Доказательством может служить однообразие программ. В исполнении господствуют постоянные конкурсы, но не думайте, что они принесут вам знание новых произведений. Вы не станете слушать, если вам в десятый раз за год будут декламировать «Смерть волка» или

193

«Ворону и лисицу», хотя эти стихотворения — отличного качества! Но как же вы можете терпеть и даже наслаждаться, если в десятый раз играют одну и ту же симфонию Бетховена или одни и те же мазурки Шопена? Старайтесь же расширять ваши музыкальные знания!

Отдавайте предпочтение программам, содержащим те старые или новые произведения, которых вы еще не слышали! Вы можете иметь свои пристрастия. Но если вы хотите сверх того способствовать развитию музыки, то обратите главное внимание на произведения, а не на исполнение, ибо именно содержание в хорошем смысле слова должно вас заинтересовать, вызвать ваше восхищение или осуждение.

ВЕЛИЧИЕ МОЦАРТА

Я верю в существование «чудесного» в сфере музыки. Я обозначаю этим выражением то, что в процессе музыкального творчества все еще остается для нас необъяснимым. Почему одно последование нот нам кажется гениальным, в то время как другое вообще не воспринимается? Но если назвать имя В. А. Моцарта, то перед нашим внутренним взором откроется бездна чудес, и это не может не волновать нас, если только мы обладаем хоть малейшими чуткостью и восприимчивостью.

Молодой человек создал за свою короткую жизнь творения, сделавшие его имя для всего мыслящего человечества равнозначным Музыке.

Такое существо, как он, способно нейтрализовать глупость и злобу, царящие в мире. Мы должны воздать ему благодарность, любовь, восхищение и почитание.

Он принадлежит к великим благодетелям человечества.

Это редкость.

РАВЕЛЬ И ДЕБЮССИЗМ

Никто не кажется мне более ясным в своей выразительности и реализации художественных замыслов, чем творчество Равеля. Тем более удивительно, что

194

Равеля вначале принимали за эпигона Дебюсси, и потребовалось столько времени для того, чтобы стала вполне признанной роль, которую он сыграл в развитии французской и мировой музыки.

Стремилась ли к этому или нет, но дебюссизм у его подражателей развивает ярко выраженный вкус к изнеженности, ритмической расслабленности и неопределенности формы. Но это отнюдь не означает, что Дебюсси недоставало чувства ритма (ведь ритм может проявляться и в медленном движении: приведем в пример «Ноктюрны», «Иберию» и др.) или что его формы оставляют желать лучшего.

Однако все, что проистекало у Дебюсси из внутренней необходимости (как бывало у Шопена, строившего свои разработки на простых колоритных сопоставлениях), — у эпигонов становится формальным средством выражения.

В этом смысле Равель возглавил весьма полезное движение «реакции», которое было продолжено Стравинским. Последний, впрочем, многое почерпнул и в ритмической настойчивости и инструментальном колорите

«Ученика чародея» Поля Дюка, и в оркестровой гибкости Равеля. Так мастера выковывают звенья единой цепи эволюции музыкального искусства, опираясь на традиции и в то же время открывая перспективы будущего.

Сегодня легко установить, в чем Равель противостоял Дебюсси и какие художественные цели преследовал.

У Равеля форма вполне классична. Его Квартет, Сонатина, Соната для скрипки и фортепиано имеют строгое строение, крепко «сколочены». В них мы найдем противопоставление двух тем, разработку, репризу. Равель не дробит и не расчленяет тему согласно схоластическим школьным правилам, однако тематизм у него играет важную роль, и в ряде случаев он сумел достичь большой силы и мощи развития. В этом у Равеля нечто сен-сансовское, выступающее особенно отчетливо в его Трио для фортепиано, скрипки и виолончели и в Adagio его фортепианного Концерта.

Наконец, создатель «Моей матушки-гусыни» в совершенстве владел инструментальным стилем: с легкостью переходя от контрапункта к простым мелодиям с аккордовым сопровождением, он по-новому, современными средствами, осуществлял тот синтез полифонии и гомофонии, которым славился Моцарт.

195

Воля и даже своего рода азарт (как мы отваживаемся сказать) играли в его творчестве огромную роль, до какой-то степени «подстегивая» его. Характерный пример — «Болеро» с его монотематизмом и преднамеренным отсутствием модуляционных отклонений: это заставляет особенно остро прочувствовать неожиданный поворот в заключении пьесы. Как далеко это от Дебюсси!

Особая точность в общей планировке произведения, ясность голосоведения, ритмическая четкость, некоторая суховатость и лаконизм языка, сила чувства, порою с трудом удерживаемого в рамках, — все это специфические особенности стиля автора «Дафниса и Хлои».

Доменико Скарлатти, великий Куперен, Моцарт, Мендельсон, Шабрие, Сен-Сане, Форэ... — вот ряд предшественников, который ведет к Равелю; причем мы должны указать еще влияние Листа и Римского-Корсакова в оркестровке. Путь, ведущий к Дебюсси, при всех аналогиях и «перекличках» в музыке обоих композиторов, — совсем иной. Сегодня невольно дивишься, что можно было недооценивать творческую оригинальность такого художника, как Морис Равель, самобытность которого проявилась уже в начале его пути.

СТРАВИНСКИЙ - МУЗЫКАНТ-ПРОФЕССИОНАЛ

Личность Стравинского столь всеобъемлюща, что любая из сторон его индивидуальности заслуживает специального исследования. Особенно поражает меня в творце «Весны священной» профессионализм. Я понимаю под этим все то, что характерно для него как сочинителя музыки: умение создавать концепцию, осуществлять ее технически (то есть реализовать замысел) и проводить в жизнь (осуществлять на практике). <...>

I.

Во-первых, немного о творческих замыслах. Собственный опыт позволяет мне оценить, насколько Стравинский смотрит на все глазами музыканта-профес-

196

сионала. Так, встретившись с ним однажды в зале Гаво в ту пору, когда я получил заказ на «Царя Давида», я рассказал ему о затруднениях, возникших у меня в связи с сочинением партитуры: мне предстояло добиться равновесия звучания между хором из ста певцов и оркестром из семнадцати инструментов.

«Очень просто, — заметил он. — Представьте себе, будто вы **сами задумали** такой состав, и принимайтесь сочинять для этих ста хористов и семнадцати оркестрантов».

Пусть не покажется это наивным, но мне его единственная фраза послужила отличным руководством к сочинению: всегда принимать заданные условия не как предписание извне, но как собственные намерения, соответствующие внутренней потребности! Нужно исходить из звучания ансамбля, чтобы постичь, какую музыку следует для него писать и что за звуковые комбинации можно из него извлечь.

У Стравинского такой подход наблюдается часто — особенно в Октете для деревянных духовых и в Концертино для струнного квартета. Эти произведения сочинены не для ансамбля «деревянных» или «струнных», а, наоборот, сам ансамбль дает повод к сочинению соответствующей музыки.

Между тем многие произведения современных композиторов могут быть исполнены любыми составами, так как их инструментальный стиль выражен недостаточно определенно.

Особенность облика Стравинского в известной мере объясняет его поворот к классицизму. И. С. Бах чаще всего мыслил контрапунктическими линиями, которые могли звучать у любых инструментов. Однако именно ему принадлежат также и сонаты для скрипки соло и сюиты для солирующей виолончели, и здесь особенности инструмента обуславливают специфику техники сочинения. И когда он переложил для четырех клавесинов Концерт для четырех скрипок Вивальди, он значительно изменил фактуру, чтобы приспособить ее для новых инструментов.

Вспоминаю, как однажды в гостях у Дарьюса Мийо Стравинский резко осуждал дилетантизм инструменталистов, пренебрегающих занятиями сольфеджио, игнорирующих искусство пения. Ансерме, только что вернувшийся из Швейцарии, советовал ему остерегаться цимбалистов

197

(Стравинский работал тогда над «Свадебкой»¹²⁵), которые, как правило, не знают нот и, играя по слуху, чаще всего импровизируют. Стравинский, собиравшийся в своей «Свадебке» применить цимбалы как ударные инструменты (они должны были служить опорой для выдержанных звуков хора),

заменял позже «ненадежные» цимбалы четырьмя роялями, трактованными подобно ударным, но с точно определенными по высоте звуками.

Необходимо заметить, что упомянутое выше возвращение Стравинского к классицизму нельзя смешивать с «поворотом к Баху» — неоклассицизмом последних лет. Уже давно в Германии и Центральной Европе, в сонатах Макса Регера для скрипки соло, сюитах, фугах возродился стиль «à la Бах», и об этом у нас не знали только потому, что это движение началось сначала в Восточной Европе. Современные немецкие композиторы считают возможным исходить из классической традиции: по той же причине и Рихард Штраус выступал против вагнеровской драмы, возрождая в «Кавалере роз» и «Ариадне на Наксосе» стиль итальянской оперы.

Неоклассицизм образовал движение, охватившее все искусства; его черты — упрощенность, лаконизм, устранение малейших украшений, отказ от преувеличений, изысканной «кокетливости», всяческих искусственных усложнений и перегруженной фактуры. Возвращение к чистым линиям есть только реакция против вычурности.

Что касается Стравинского, я не берусь решать, является ли его теперешний классицизм действительным продолжением его так называемой «русской» манеры или нет. Если сказать откровенно, то должен признать, что мои симпатии принадлежат той эпохе, которая ведет от «Петрушки» и «Весны священной» к «Свадебке».

II.

Если перейти теперь к вопросам техники композиции, то тут Стравинский выступает как профессионал в любое мгновение, в каждой мелочи. Вспомним хотя бы его каллиграфические рукописи, эту настоящую инженерную работу; его линейку, карандаш и ручку, расположенные в строжайшем порядке на его рабочем столе. Жан Кокто образно говорит в «Петухе и Арлекине» о «наборе

108

хирургических инструментов». Известна та тщательность, какую ремесленник Стравинский вносил в музыкальное дело. Он даже изобрел рулетку, позволяющую ему самому линовать нотную бумагу.

Если говорить о Стравинском как о дирижере и пианисте — нет более точных, сознательных и требовательных художников, чем он. Чувствуешь себя в присутствии строителя, который следит за исполнением всех правил ремесла.

III.

В практической жизни музыкант Стравинский занимает типично аптиромантическую позицию. Его эстетические воззрения и костюм, духовный облик и внешность, труд и его деловое использование, короче: искусство и ремесло — образуют у него единое целое. Развевающийся галстук, густая борода, фантастическое оформление ателье, дикий

беспорядок в мансарде, в которой художник ожидает поцелуя укутанной в плащ музы, — все эти романтические атрибуты и символы он выбрасывает, как ненужный хлам. В этом смысле Стравинский представляет для нашего поколения спасительный пример, которому все мы должны подражать. Он всегда защищал профессиональные интересы музыканта; этим объясняется также его поведение в переговорах с издателями. В то время как Равель почти не заботился о своих правах (например, о праве владения своими рукописями), автор «Байки про лису...»¹²⁶ строго следит за их соблюдением. Как музыкант-профессионал, Стравинский во всем существенно и решительно защищает позиции своей музыкальной корпорации. Он неустанно борется: за творчество, в котором необходима высшая добросовестность; за исполнение произведения, в котором он требует как от себя, так и от своих интерпретаторов совершенства; за «интересы» музыкального творчества. Гениальный композитор вновь поднял на высоту ремесла музыканта. Все мы должны быть ему признательны за это.

199

ЦАРЬ ИГОРЬ

Два мастера, непосредственно предшествовавшие моему поколению, неоспоримо оказали ощутимое влияние на развитие всей современной музыки: Игорь Стравинский и Арнольд Шёнберг. Разумеется, влияние Шёнберга оказалось менее «универсальным», чем влияние автора «Петрушки». (Твердолобые сторонники кодифицированного 12-тонового учения довели дело Шёнберга до результатов, почти противоположных его духу.) В музыке, как и в других искусствах, «влияние» всегда изменяется согласно темпераменту того, кто подпадает под это влияние. Для одних оно означает чудесный стимул, для других является подавляющим бременем.

Но как мы в нашей юности могли избежать влияния взорвавшейся, подобно атомной бомбе, «Весны священной», опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль? Эта бомба была выдумана и брошена мудрейшим и сильнейшим из композиторов. И с тех пор господствует Царь Игорь. Он дает бой всегда новым оружием и, нанося поражения противникам, открывает новые перспективы своим приверженцам.

Есть ли еще гений такой же ошеломляющий, переменчивый и более хитроумный, чем он? Поэтому так грандиозен список его сочинений. Хотя не все в этом ряду имеет вес, значительность и изобретательность главных произведений (таких, как «Весна», «Свадебка» или «Симфония псалмов»), это отнюдь не умаляет моего глубокого восхищения Стравинским, не заставляет меня менее ценить его партитуры. Благодаря своему мастерству он добился новых достижений в искусстве фразировки и нашел новые сочетания тембров.

Я думаю, что эту необычность художественного творчества усугубляла атмосфера Парижа времени кануна первой мировой войны: ее суммировали и упорядочили поиски Сергея Дягилева¹²⁷, которые, в свою очередь, оп-

лодотворяли пленительное дарование творца «Жар-птицы» в то время, когда ему было едва ли более двадцати пяти лет.

С давних пор я почитаю Стравинского как мастера-профессионала, а он таков при всех обстоятельствах. Стравинский имеет моральное право защищать положение композиторов всех рангов, и он непрестанно борется:

200

за уточнение музыкальных идей, за их осуществление, в котором он требует совершенства как от себя, так и от интерпретаторов своих произведений; выступает в защиту музыкального произведения как такового. Мало того, что он обновляет наше искусство, — он также придает значение и вес положению музыканта.

Молодежь может принять во внимание его высказывание: «Идея приходит во время работы, так же как аппетит — во время еды». Иными словами: «Гений есть терпеливый, длительный труд!».

И гений Стравинского есть нескончаемый труд.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК

<...> Ты просишь меня написать статью о музыкальной критике, о которой, впрочем, я и сам частенько думаю. Почему не композитору, а критику всегда предоставляют последнее слово? Перед судом защитник обвиняемого обычно выступает последним. А затем перед обвиняемым ставят общепринятый вопрос: «Желаете ли вы добавить что-либо в вашу защиту?»

Почему так не заведено в мире искусства?

Тебе известны мои взгляды на музыкальную критику; они в общем изложении будут длинны. Единственная польза критики в том, чтобы направить внимание инертного слушателя на новые произведения, которые он так мало склонен слушать.

К сожалению, я должен констатировать, что публика часто не читает музыкальной критики, потому что симфонию нельзя так описать, как содержание фильма, театральной постановки или волнующего происшествия, интриги романа. Только композитор знает ее содержание, и он чувствует себя почти как несправедливо осужденный, когда критика плоха, и, наоборот, испытывает удовольствие, если она хороша.

Существуют различные категории людей, занимающихся ремеслом музыкальной критики.

Во-первых, более или менее пострадавший композитор, который поддерживает свое скудное жизненное существование критикой, если его произведения не могут ему ничего принести. Естественно, он не слишком

201

склонен анализировать работу своего коллеги. Почти всегда он делает из нее вывод, что искусство приходит к упадку, и прозрачно намекает, что наряду с вводящими в заблуждение талантами есть якобы несправедливо непризнанные авторы, чьи партитуры обладают замечательными качествами: свои ошибки он приписывает другим.

Затем существует также образованный любитель — друг музыки или искусств вообще, который стал музыкальным критиком вследствие стечения обстоятельств и не располагает никакими специальными знаниями. До тех пор, пока он судит только по своим ощущениям, все в порядке. Но очень часто он выпячивает профессиональные знания и афиширует их, потому что они у него полностью отсутствуют. Так, например, этот критик пишет после исполнения произведения, которое строится на оstinatо (повторяющемся) ритме: «Эта вещь плоха, потому что вторые скрипки от начала до конца играют *фа, фа, фа, ми*». Но это были не вторые скрипки, а альты, которые повторяли мотив *ми, ми, ми, ми, до*. Кроме того, ритм, инструментовка и интервалика взаимосвязаны, составляя единое целое, в котором одно дополняет другое!

Другой критик подобным же образом восстал против одной из частей моего произведения, упрекнув меня в фальшивом звучании валторны, тогда как в действительности там применены только флейта и труба.

Некий, еще в настоящее время работающий, уважаемый критик считает возможным взять у знакомого музыканта интервью по телефону, чтобы не слишком блуждать в потемках. И на завтра же мы можем прочесть его корреспонденцию, пестрящую несуразными ошибками.

Музыканты рассказывают массу таких анекдотов.

Все чаще встречаются юнцы, которые, едва составив представление об элементарной музыкальной грамоте, благодаря своим связям занимают должность музыкального критика в той или другой из бесчисленных ежедневных или еженедельных газет. Не имея никакого опыта в области искусства, они беспрепятственно занимаются надувательством, без малейшей компетентности, бесцеремонно обсуждая и осуждая произведения благороднейших художников, которые хотя и не всегда гениальны, но понимают в музыкальных проблемах бесконечно больше. В отношении этих молодых людей я всецело присоединяюсь к колоритному высказыванию Ксавье

202

Леру (автора столь же остроумных, сколь непринужденных музыкальных произведений), который, когда такой критикан его задел, воскликнул, желая оскорбить его тонкий вкус: «Кто сам не обладает внутренней потребностью творить музыку, начхать тому на музыку других!».

Могу себе вполне отчетливо представить, какое дьявольское наслаждение ты получишь, когда увидишь, как в порыве непростительной слабости я взялся за перо, чтобы написать нечто отличное от восьмых и шестнадцатых, которыми я обычно воюю.

Но мной владеют лучшие намерения. Даже сомневаясь в успехе, я пытаюсь заступиться за новые произведения, хотя бы за счет классиков и романтиков, которые господствуют почти во всех программах. Это дает мне мужество изобретать новые выражения, чтобы со свежими силами клеймить ретроградов.

Я объявляю поход против пианистов с их неизменными «шопеновскими вечерами», против дирижеров с повторяющимися «бетховенскими циклами», против лени, косности и рутины; пытаюсь вызвать реакцию, задевая самолюбие. Но, к сожалению, часто результат бывает совершенно противоположный...

Некоторые композиторы, выступающие в печати, защищают традиционные классические программы исполнителей из страха, что кто-либо рискнет исполнить произведение их соперника, — ибо они так страдают от успеха, который может иметь другой, что предпочитают, чтобы их самих не исполняли, лишь бы не допускать на эстраду товарищей.

Кроме категории критиков-пропагандистов (к ним, если позволишь, причислю и себя), имеется еще когорта псевдонаучных музыкальных писателей. Они пишут в специальные журналы глубокомысленные, грандиозные, туманные и странные статьи, не понятные обычным смертным; вследствие несчастного случая у таких горе-писателей почти всегда отсутствует внутренний слух, что делает их нечувствительными к подлинной сущности музыки. Они принимают во внимание только этикетки, которые наклеивают на явления, и вокруг признания этикеток идет борьба между «атоналистами» и «реалистами», «субъективными сторонниками 12-тоновой системы» и «политональными монодистами». С трогательной наив-

203

ностью попадают они на удочку каждого лозунга. Все-таки в одном деле они уже поупражнялись — в мгновение ока они снова становятся свободными и сегодня сжигают то, чему поклонялись вчера. Их формальные игры лишены какого бы то ни было значения, так как они вращаются в очень тесном кругу тихопомешанных.

Наконец, представим себе еще некоего идеального критика. Он должен обладать техническими знаниями композитора и иметь глубокую любовь к музыке, к «музыкальным событиям», к «звучащей материи». Он должен быть восприимчивым к красоте мелодической линии, к жизненной силе ритма, к прелести и заманчивости модуляции, к ясности и уравновешенности звуковых построений. К оценке целого он должен относиться совершенно объективно, без предвзятой ненависти или любви.

Существует ли в природе этот феномен? — Отвечу прямо: «Нет!» Ибо таким может быть только бог-отец, а критик всегда остается человеком...

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОТМАРЕ ШЁКЕ

Моя первая встреча с О. Шёком относится примерно к 1909 году. Я был в то время учащимся Цюрихской консерватории у профессоров Лотара Кемптера и Виллема де Бозра. Это было в маленьком зале на Флергофгассе, где однажды вечером был организован концерт из произведений Шёка, быть может, один из первых, за которым затем последовали многие другие. В программе стояли песни, фортепианные пьесы и Первая соната для скрипки и фортепиано, исполненная композитором и моим учителем де Бозром.

Я уже тогда был наслышан о Шёке, на которого возлагали большие надежды; и действительно, юный композитор оправдал доверие. Он покорила меня поэтичностью и своеобразным обаянием, излучаемым его мелодиями, а полная силы и жизнерадостности «Попутная песня пражских студентов» доставила мне истинное удовольствие. Что касается Сонаты, то ее я играл еще в пору своего увлечения инструментом Паганини. Непосредственно после концерта Виллем де Боэр представил меня Шёку, к которому я обратился с поздравлениями. Его улыбка,

204

блеск голубых глаз и сердечное рукопожатие еще свежи в моей памяти.

Потом я его встретил в Парижской консерватории, но тут разразилась война, и я познал «привлекательность» обучения новобранцев и воинской службы на границе!¹²⁸ Шёка я снова увидел уже после увольнения. Сущность милитаризма (являющегося причиной всех бед «чудесного» времени, которое мы переживаем сегодня) он «одобрял» так же, как и я, и это послужило почвой для нашего взаимного сближения.

С удовольствием вспоминаю уютно проведенные нами вечера в кафе «Павлины», где мы встретили также Вальтера Шультхесса. Сигары и трубки беспрерывно следовали одна за другой, в то время как мы обменивались то восторгами, то негодованием и возмущением. Так как полицейский час нас прогонял прежде, чем были исчерпаны наши темы, мы отправлялись к Шёку, который жил поблизости в дорожной палатке, и дружеские споры продолжались часто вплоть до глубокой ночи. Иногда, если мы очень настаивали, музыкант проигрывал нам только что оконченную песню или мы имели удовольствие слышать Моцарта или Шуберта — его любимых авторов, которых он не устал одарять проникательной и нежной хвалой.

Молодой композитор работал без усталости, и его творчество постоянно обогащалось новыми песнями или оперными эскизами. Когда его назначили капельмейстером Сен-Галлена, он оказался одним из первых, кто включил в программу мои партитуры.

Каждый раз, когда я возвращался в Париж, мы встречались либо у цюрихских друзей, либо у Вернера Рейнхарта.

Я присутствовал на его репетициях и с живейшим интересом следил, как он дирижировал своей «Элегией». Со своим оркестром он работал снисходительно, но со сдержанной страстью, которая передавалась исполнителям. Я оркестровал тогда «Пасифик». Он наблюдал за моей работой и давал мне отличные советы. Когда в «Диссонансах» появилась маленькая заметка, в которой я излагал свою точку зрения, он прислал мне нарисованную им открытку, на которой изображен Артур с дико растрепанными волосами, с ужасом созерцающий зрелище опрокинутого на кровать локомотива. Текст под

205

этим гласил примерно следующее: «Великий боже, что я слышу! Локомотив

вместо лошади или женщины!! Представляю себе твою брачную ночь!» Потом произошла наша прекрасная поездка в Зальцбург с Вернером Рейнхартом, Альмой Муди и моей женой в большом белом автомобиле Рихенберга. Там мы встретили весь международный музыкальный мир, среди них Ансерме, Рудольфа Ганца и даже Алоиза Моозера, ожесточенного и несправедливого врага Шёка. Каждое утро и каждый вечер (после обеда) можно было слышать нескончаемые концерты, в которых за оригинальными квартетами без перехода следовала политональная музыка для рояля, сменяющаяся, в свою очередь, циклами тональных песен.

Чтобы отдохнуть, мы пили у Моозера аперитив, шли в «Австрийский двор» или в «Замок Мирабель». Там встречались Ансерме и Стефан Цвейг, Казелла дискутировал с Альбаном Бергом, собирались квартеты Хиндемита¹²⁹ и «Про Арте»¹³⁰, чтобы серенадой Моцарта очистить свои инструменты от четвертитоновой музыки, преследовавшей их после обеда.

Весной 1923 года Шёк окончательно обосновался в Париже <...>

В 1927 году Шёк написал свою «Пентесилею», которая, может быть, является его наиболее смелым произведением, во всяком случае — одним из наиболее характерных, ярко выраженных в его богатом творчестве. Мне представился случай слушать ее в Цюрихском театре вторично — в связи с Международным конгрессом театров, где она произвела глубокое впечатление на представителей всех стран.

Мой дорогой Отмар, много лет протекло между 1909 и 1946, и если мы рассматриваем с некоторой меланхолией то, что в течение этого времени вышло из-под моего пера, то этим мы обязаны политическим событиям и руководителям наций... Но оба мы имеем полное право сказать, что вопреки всем трудностям прямо и честно продолжали нашу работу.

В. Н. Александрова, В. И. Быков

КОММЕНТАРИИ

Заклиание окаменелостей

«Заклиание окаменелостей» («Incantation aux fossiles») — сборник статей А. Онеггера, изданный в конце 1948 года издательством Уши в Лозанне. Онеггер выбрал для него 35 своих статей (из числа опубликованных им с середины 1941 года в парижском журнале *Somœdia*), дополнив их статьей М. Лонг и специально написанным «Заключением», в которое включил фрагменты из очерка французского музыковеда Р. Бернара «Положение музыканта».

Смысл оригинального названия сборника автор объясняет в фельетоне «История окаменелостей». процитировав из словаря определение геологического термина *окаменелость*, он заявляет: «Для меня „окаменелостью“ является тот слушатель, который раз и навсегда решит присутствовать на фестивалях классической музыки и всегда отсутствовать на тех, где исполняют новые произведения».

В сборнике представлены все основные жанры журнальных статей Онеггера:

небольшие очерки, фельетоны, рецензии, «открытые письма» (см. «Ответ г-же Маргарите Лонг», «Молодым музыкантам»). Обличение различных проявлений рутины, косности, спекулятивного подхода к музыкальному искусству, корыстного использования музыкального наследия и пропаганда современной музыки представляют собой основные темы большей части его статей.

Желая придать сборнику композиционное единство, Онеггер начинает его статьей, выполняющей функцию своеобразного введения (такую роль играет «Маленький прелюд», в котором автор излагает свои взгляды на задачи музыкальной критики), а в завершающем «Заключении» обобщает свои взгляды на положение музыканта в современном ему обществе и напутствует молодых композиторов.

207

В книге не указаны даты первых публикаций составляющих ее статей. Но в отношении некоторых время появления в печати можно приблизительно установить, исходя из содержания. Эта данные приведены в комментариях к каждой статье отдельно.

Сборник «Закливание окаменелостей» публикуется на русском языке впервые. Не переведены статьи, содержание которых полнее раскрыто в других материалах этого же сборника или в книге «Я — композитор»; из «Заключений» публикуется только фрагмент, принадлежащий перу Онеггера. Все пропуски и сокращения внутри статей отмечены знаком <...>.

МАЛЕНЬКИЙ ПРЕЛЮД

Впервые — журнал *Comoedia*, 20 июня 1941 г. (см.: Tappolet V. Arthur Honegger. Zurich, 1954, S. 230). Упоминание в тексте статьи «слушателей 1948 года» говорит о том, что автор редактировал ее перед включением в сборник.

¹ Онеггер имеет в виду первую из двух больших работ Стендаля по вопросам музыкального искусства — «Письма из австрийской Вены о знаменитом композиторе И. Гайдне, сопровождаемые жизнеописанием Моцарта и рассуждениями о Метастазии и современном состоянии музыки во Франции и Италии». Напечатанная в конце 1814 года под псевдонимом Луп-Александра-Сезара Бомбе, книга эта сразу же вызвала бурную полемику, не утихавшую почти сто лет — спор о плагиате Стендаля. Действительно, Стендаль не во всем был полностью оригинален: он широко воспользовался сочинениями Луиджи Галанти и итальянского музыкального критика Джузеппе Карпани. Но в основном его книга содержит личные впечатления, анализ собственных переживаний при встречах с музыкой и размышления о природе этого искусства. Поэтому, несмотря на скандал, поднятый потерпевшим Карпани, книга имела успех и переводилась на другие языки.

ПЕРСПЕКТИВЫ

² «Панурговы бараны» — стадо баранов, бессмысленные подражатели.

Выражение связано с эпизодом из романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (кн. IV, гл. 8), где один из главных героев романа, Панург, чтобы отомстить торговцу скотом Дидено за нанесенные ему оскорбления, покупает у Дидено одного барана и бросает его в море. И тогда остальные животные, повинаясь стадному инстинкту, прыгают за этой злополучной жертвой в воду. Дидено бессилен их остановить. Последний из баранов, которого он тщетно пытается удержать, увлекает его за собой.

РЕПРИЗА

³ Вероятно, речь идет о последней, Четвертой симфонии А. Русселя (1934.).

⁴ Можно предположить, что здесь подразумевается дирижер П. Парэ (см. статью «Неосведомленный господин Парэ», с. 70).

ОТВЕТ ГОСПОЖЕ МАРГАРИТЕ ЛОНГ

⁵ О том, что у самого Онеггера восхищение гением Шопена было действенным, говорит факт создания им пьесы для фортепиано «Воспоминание о Шопене» (1947).

208

МОЦАРТ

⁶ «Апофеоз танца» — Седьмая симфония Бетховена.

⁷ Беллэг К. Моцарт. Критическая биография, Париж, 1906.

БЕТХОВЕН

⁸ Гуро́нами (от франц. слова «hure» — кабанья голова) франц. колонизаторы презрительно называли индейцев из племени виандотов. Вольтер, сделавший главным героем своей философской повести «Простодушный» (1767) Гурона, заставил читателей его глазами — глазами так называемого «естественного человека» — взглянуть на эпоху Людовика XIV. Чуждый цивилизации юный дикарь, попав во Францию, судит обо всем, что видит, с точки зрения природного здравого смысла и легко обнаруживает извращенность, фальшь и нелепость всех понятий феодального общества.

⁹ Онеггер не знал, что А. Н. Серов еще в 1868 г. (статья «Девятая симфония, ее склад и смысл») указывал на появление в трио Скерцо будущей темы Финала.

БЕТХОВЕНОМАНИЯ.

Можно предположить, что статья была написана осенью 1945 г.

¹⁰ Тумба Морриса — тумба для афиш, прозванная по фамилии французского издателя Морриса, печатавшего главным образом концертные и театральные афиши.

¹¹ Дворец Шайо построен для Всемирной выставки 1937 г. на месте дворца Трокадеро (воздвигнутого в 1878 г.); кроме Музеев Человека, Народных искусств и традиций, Французских Памятников и Музея Морского Флота, во

дворце находится громадный зал бывшего Народного театра («Театр Популяр»).¹²

¹² Квартет Лёвенгута был организован в Париже (1929) скрипачом А. Лёвенгутом; известен как один из лучших франц. ансамблей.

БЕРЛИОЗ, ЭТОТ НЕПРИЗНАННЫЙ

¹³ Эти письма Берлиоза («Lettres intimes»), адресованные его близкому другу Ю. Феррану, были изданы в Париже в 1882 году.

¹⁴ Так же, как и перечисленные Онеггером оперные героини, «умирает от любви» Дидона, героиня оперы «Троянцы в Карфагене» — 2-й части дилогии Берлиоза «Троянцы» по «Энеиде» Вергилия (впервые поставлена в Париже на сцене «Театр-Лирик»; 1-я часть — «Взятие Трои» — при жизни композитора поставлена не была).

¹⁵ «Тайные судьи» — увертюра, написанная Берлиозом в 1827—1928 гг. к задуманной им годом ранее одноименной лирической драме в трех актах. Опера осталась незаконченной. Марш из нее Берлиоз впоследствии использовал в «Фантастической симфонии» (1830).

¹⁶ «Гарольд в Италии» — симфония для солирующего альта с орк. (1834). «Шествие пилигримов» — II часть симфонии.

¹⁷ Премьера «Бенвенуто Челлини» состоялась 10 сент. 1838 г. (театр «Королевская академия музыки и танца», Париж).

¹⁸ Этот успех Реквиема Берлиоза отметил в своей рецензии В. Ф. Одоевский («Петербургские ведомости», 1 марта 1841 г.).

209

¹⁹ «Детство Христа» — ораториальная трилогия (1. «Сон Ирода» 2. «Бегство в Египет» 3. «Прибытие в Саис») для солистов, хора и орк., ор. 25 (1854).

²⁰ «Беатриче и Бенедикт» — комич. опера по пьесе Шекспира «Много шума из ничего» (1860—1862; премьера — Новый театр, Баден-Баден, 1862).

²¹ Упоминание П. Ландорми в настоящем времени говорит о том, что примечание написано до смерти Ландорми 17 ноября 1943 г. Между тем во фразе, завершающей статью, говорится об улыбке «музыканта 1948 года». Очевидно, это расхождение в датах явилось результатом не вполне внимательного редактирования автором в 1948 году статьи, впервые опубликованной пятью-шестью годами ранее.

«ПАЛЕСТРИНА»

²² «Палестрина» — музыкальная легенда в трех актах, написанная Г. Пфицнером на собственное либретто (1912—1915; премьера — Мюнхен, 1917).

²³ Опера «Бедный Генрих».

²⁴ *Абендрот* В. Г. Пфицнер. Мюнхен, 1935.

²⁵ На этот текст Поля Валери Онеггер написал балет-мелодраму «Амфион» (1929).

²⁶ Морон, Жан (ок. 1508—1580; епископ Новарский, затем Моденский; в 1542

— папский нунций в Германии, потом кардинал) — один из персонажей оперы «Палестрина».

²⁷ Речь идет о «Мессе папы Марчелло» (1555).

«ПЕНЕЛОПА»

²⁸ «Пенелопа» — вторая из двух опер Г. Форе (премьера — Монте-Карло, 1913; первая его опера — «Прометей»; премьера — Безье, 1900).

КЛОД ДЕБЮССИ

²⁹ Третий очерк книги Ж. Жан-Обри «Музыка и нации» (Париж, 1922) озаглавлен «Клод Дебюсси — французский музыкант».

³⁰ Группа Шести или «Шестерка» («Les Six») — название группы молодых французских композиторов-новаторов, присвоенное ей по аналогии с русской «Пятеркой», как называли во Франции «Могучую кучку»; в нее входили Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайефер.

³¹ «Аркёйская школа» (от парижского предместья Аркёй) — группа франц. композиторов (А. Сеге, Р. Дезормьер и др.), объединившихся вокруг Эрика Сати после его разрыва с «Шестеркой».

³² «Море». Три симфонических эскиза К. Дебюсси (1903—1905): I. «Море от зари до полудня». II. «Игра волн». III. «Диалог ветра и моря».

³³ Цитата из книги Сен-Санса «Гармония и мелодия» (*Saint-Saëns K. Harmonie et Mélodie. Paris, 1885, p. 160*).

³⁴ В действительности Дебюсси получил заказ на сочинение музыки к спектаклю «Мученичество св. Себастьяна» не от Иды Рубинштейн, а от самого Г. д'Аннунцио — автора этой мисте-

210

рии-драмы; Ида Рубинштейн исполнила роль Себастьяна на премьере («Театр Шатлэ», 22 мая 1911).

³⁵ Интервью Дебюсси в «Excelsior» (11 февр. 1911; работать над музыкой Дебюсси начал в янв. 1911).

³⁶ В балладе И. В. Гёте «Ученик Чародея» рассказывается о том, как ученик в отсутствие учителя-волшебника заставил заклинаниями двигаться метелки, щетки, но позабыл затем магическую формулу, которая могла бы прекратить их буйство. Сюжет этой баллады послужил программой одноименного симфонического скерцо Поля Дюка (1897).

³⁷ *Штробль Г.* Клод Дебюсси, 2-е изд. Цюрих, 1943. — Франц. перевод — Париж, 1952.

МОРИС РАВЕЛЬ

³⁸ Равель сочинил этот Концерт (1930—1931) по заказу известного австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, в первую мировую войну потерявшего правую руку. В течение нескольких лет Концерт оставался личной собственностью П. Витгенштейна. Лишь в год смерти Равеля (1937) он был опубликован, и его стали исполнять другие пианисты.

ОЛИВЬЕ МЕССИАН

Можно предположить, что статья была написана в конце весеннего сезона 1943 г.

³⁹ В 1939 г. Мессиян был мобилизован и, попав в плен, был отправлен в концлагерь Герлиц (Силезия). В лагере один охранник, оказавшийся любителем музыки, подарил Мессияну нотную бумагу и карандаш, и Мессиян написал там свой «Квартет на конец времени», который удалось исполнить при участии товарищей по заключению (15 янв. 1941).

⁴⁰ Квартету автор предпослал предисловие, в котором, в частности, сформулировал некоторые основные положения своей теории ритма, вошедшей позже в его трактат «Техника моего музыкального языка» (опубл. в 1944 г.).

⁴¹ «Плеяда» (Pléiade) — название одной из концертных организаций в Париже.

⁴² «Видения Аминя» — цикл для двух фп. в семи частях (премьера — 10 мая 1943 г.).

⁴³ «Аминь агонии Иисуса» и «Аминь желания» — 3-я и 4-я части «Видений Аминя».

⁴⁴ Концерты, адресованные «Музыкальной молодежи Франции»; см. коммент. к статье Онеггера «К „Музыкальной молодежи"», с. 219.

«ЖИНЕВРА»

⁴⁵ «Жиневра» — опера М. Деланнуа (1938), либретто С. Море и Ж. Лушера по новелле Дж. Боккаччо (премьера — т-р «Опера комик», 25 июля 1942 г.).

⁴⁶ Из всех перечисленных произведений наиболее жизнеспособной оказалась опера Ж. Ибера «Король Ивето» (1930).

⁴⁷ Вероятно, прежде чем эта статья попала в сборник, автор несколько переработал и дополнил ее, на что указывает замечание о вкусах «просвещенного зрителя 1948 года». О том, что статья была написана намного раньше, говорит тот факт, что в качестве

211

новой комедийной оперы в ней назван «Соловей из Сен-Мало» — произведение, поставленное еще в мае 1942 г.

«ПРИМЕРНЫЕ ЖИВОТНЫЕ»

⁴⁸ «Примерные животные» — балет Ф. Пуленка (1941) на собственный сценарий по мотивам басен Лафонтена. Премьера («Гранд-Опера» 8 авг. 1942 г.) прошла с большим успехом, усиленным еще и тем, что в сцену «битвы петухов» автор ввел мелодию франц. патриотической песни «Нет, нет, вы не получите нашу Эльзас-Лотарингию». В рецензии, опубликованной в условиях оккупационного режима, Онеггер, естественно, не мог упомянуть об этом, но остальные качества балета он оценил очень высоко.

⁴⁹ «Пять песен на стихи Ронсара» (1924), «Четыре песни на стихи Г. Аполлинера» (1931), шесть песен на стихи Аполлинера (1939 и 1940).

ВОСПОМИНАНИЯ И СОЖАЛЕНИЯ

⁵⁰ Театр «Гете лирик» — один из старейших театров Парижа; с 1759 г. назывался «Театр танцоров короля», в 1792 г. был переименован в «Театр дю Гете» («Театр веселья»). В начале XIX в. в нем исполнялись феерии, драмы и водевили; в 1870—1890-х гг. — оперетты и оперы. В 1872—1876 гг. театр возглавлял Оффенбах. Позднее этот театр стал всецело музыкальным и получил название «Гете лирик» (во Франции слово «лирик» иногда употребляется как синоним понятия «музыкальный»). ч

⁵¹ «Семирамида» — опера Дж. Россини (1822).

⁵² Здесь и далее Онеггер в качестве примера традиционных оперных текстов приводит перефразированные строки из либретто оперы Россини «Вильгельм Телль» (1829).

⁵³ Автор либо не заметил вкравшейся здесь опечатки, либо в том сокращенном виде, в каком это произведение ставилось в «Гете лирик» во время оккупации, 3-й акт был превращен во 2-й (в опере эти декорации относятся к 3-му действию).

ИСТОРИЯ ОКАМЕНЕЛОСТЕЙ

⁵⁴ С 1897 г. было установлено, что концертные общества Колонна и Ламурё, получавшие дотацию от государства, обязаны исполнять в течение сезона не менее четырех больших новых произведений или восьми законченных фрагментов из новых сочинений.

⁵⁵ Концертами в зале «Театр Шатлэ» («Théâtre du Châtelet»), вмещавшем 3 тыс. человек, руководил с 1874 г. дирижер Эдуард Колонн, основавший годом ранее муз. о-во «Национальный концерт». После перенесения концертов из помещения театра Одеон в Шатлэ их стали называть «Концертами Шатлэ», а позднее — «Концертами Колонна».

⁵⁶ «Фауст-симфония» Ф. Листа (1854).

⁵⁷ Сведения о Дюшноке и Тастешозе в справочных изданиях отсутствуют: Онеггер сам придумал их имена, звучащие для француза комически.

⁵⁸ Характеристика «окаменелостей», данная ученым-геологом Альбером Лаппараном, цитируется Онеггером по словарю Ларусса. (Larousse du XX^e siècle en 6 v., t. III. P., 1930, p. 575).

212

«ПРИРОДА В МУЗЫКЕ»

⁵⁹ Скорее всего речь идет о симф. картине А. П. Бородина «В Средней Азии» (1880).

⁶⁰ Намек на симф. поэму В. д'Энди «Летний день в горах» (1905); орк. сюита Ж. Лелё «Летний день в горах» написана в 1939 г.

⁶¹ «Немая из Портичи» — опера Д. Обера; «Глухой, или Переполненная гостиница» — опера А. Адана; «Прокаженная» — опера С. Лаццари. Последней Онеггер посвятил рецензию (Cornoedia, 10 апр. 1943 г.), в которой отмечал яркий драматизм некоторых эпизодов.

⁶² «Летучая мышь» — оперетта И. Штрауса; «Баллада жирных индюков» —

произведение для голоса и фп. Э. Шабрие.

⁶³ «Серебряный колокольчик» — опера К. Сен-Санса; «Бразильская жемчужина» — опера Ф. Давида; «Коронные бриллианты» — опера Д. Обера; «Королева Топаз» — опера В. Массе.

⁶⁴ «Тайные судьбы» — увертюра Берлиоза; «Багдадский калиф» — опера А. Буальдьё.

⁶⁵ «Венецианский карнавал» — 20 вариаций Н. Паганини; «Итальянские впечатления» — симф. сюита Г. Шарпантье; «Мадам Хризантем» — опера А. Мессаже.

В ЗАЩИТУ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

⁶⁶ «Национальное муз. общество» («La Société nationale de musique») было основано 25 февр. 1871 г. Р. Бюссином и К. Сен-Сансом при поддержке С. Франка; в него входили также Т. Дюбуа, Э. Гиро, Г. Форе. «Ars Gallica» («Галльское искусство») — таков был девиз этого о-ва, целью которого была защита нац. традиций, уничтожение итальянского и мейерберовского влияний в опере, возрождение симфонии, камерн. музыки, пропаганда значит. произведений франц. композиторов.

«Независимое муз. общество» («La Société musicale indépendante») — концертная организация, созданная в Париже в 1909 г. группой молодых музыкантов (Г. Форе, Ф. Шмитт, М. Равель и др.) в оппозицию к «Национальному муз. обществу». Своей задачей о-во считало исполнение и популяризацию произведений композиторов нового направления.

«Тритон» — о-во совр. камерной музыки, основанное в 1932 г. в Париже П. Ферру; в своих концертах пропагандирует камерные произведения композиторов XX века: Мийо, Пуленка, Онеггера, Стравинского, Хиндемита, Бартока и др.

САКСОФОН В КОНСЕРВАТОРИИ

⁶⁷ Аппарат Мартено, или «Волны Мартено» — клавишный электроинструмент, названный по имени его изобретателя, франц. инженера М. Мартено. Часто используется французскими композиторами.

НЕОСВЕДОМЛЕННЫЙ ГОСПОДИН ПАРЭ. Статья написана Онеггером весной 1946 г.

⁶⁸ Главным дирижером и президентом Общества концертов Колонна Парэ стал в 1944 г.

⁶⁹ «Крессида» — произведение Т. Обена для голоса и оркестра (1935); «Прощай, Нью-Йорк» — фокстрот для фп. Ж. Орика (1919).

213

ПРИВИЛЕГИИ ДЛЯ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ. Статья написана в 1946 г.

⁷⁰ В настоящее время во Франции введены новые франки, которые относятся

к старым, как один к ста.

НЕ ОГРАНИЧИТЬ ЛИ РОСТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ?

⁷¹ Цветной мультипликационный фильм Диснея «Фантазия» представляет собой опыт экранизации музыки балета И. Стравинского «Весна священная». В фильме изображается жизнь на земле в те времена, когда ее населяли динозавры. И. Стравинский резко протестовал против такого применения его музыки.

Я композитор

Книга «Я — композитор» была создана А. Онеггером вместе с французским музыковедом Берпаром Гавоти в 1950—1951 годах для парижского издательства «Конквистадор». Написанная в форме непринужденной беседы между Онеггером и Гавоти, она представляет собою яркое и очень искреннее изложение мыслей и взглядов композитора на эстетику, на процесс сочинения музыки, на современное искусство. Вместе с тем книга знаменует собою вполне определенный этап в развитии мировоззрения художника: в ней Онеггер обобщает свой опыт и как бы подводит итог всей творческой жизни.

В настоящем сборнике книга А. Онеггера «Я — композитор» на русском языке выходит вторично (по 1-му изд: Л., «Музыка», 1963). Источником публикации является первое французское издание (Париж, 1951). При переводе подверглись сокращению последняя глава, написанная Гавоти, отдельные фрагменты из других глав, не представляющие интереса для современного читателя (главным образом рассуждения по некоторым внешнеполитическим вопросам, полушутя названные самим композитором «обывательскими»), слишком подробные разъяснения работы нотоиздательских фирм, порядков выплаты авторских гонораров и т. п. Частично сокращен длинный перечень либреттистов и других сотрудников композитора. Все купюры и пропуски отмечены знаком <...>.

I. ПИСЬМО БЕРНАРУ ГАВОТИ: ПЕССИМИЗМ БЕЗ ПАРАДОКСОВ

⁷² В конце 40-х годов парижское издательство «Конквистадор» подготовило выпуск серии брошюр, посвященных описанию различных специальностей, профессий, ремесел. Редакция с особой тщательностью подбирала авторов — крупнейших мастеров своего дела. Брошюру «Я — театральный деятель» писал выдающийся актер Жан-Луи Барро; «Я — дирижер» — Шарль Мюнш; «Я — летчик» — генерал французской авиации Пакье; «Я — портной» — законодатель мод Парижа Диор и т. д.

Но долго не могли решить вопрос, кому доверить составление книги, описывающей профессию композитора.

Тогда Бернар Гавоти предложил кандидатуру Онеггера, которого знал лично и, восторгаясь его творчеством, ценил также как замечательно талантливого разностороннего критика — сво-

его рода «Берлиоза XX века». К тому же его имя пользовалось популярностью у широкой публики — читателей брошюр издательства «Конквистадор». Гавоти было получено обратиться к Онеггеру с просьбой принять заказ издательства.

II. ЖАЛОБЫ

⁷³ В автобиографии Равель относит начало работы над «Дафнисом и Хлосей» к 1907 г.; в 1909 г. он принял предложение С. Дягилева написать балет для его труппы (премьера в 1912 г.).

⁷⁴ Три симфонических эскиза «Море» были исполнены впервые в концерте Ламурё 15 октября 1905 г. дирижером К. Шевийаром. Исполнение оказалось неудачным, и мнения критиков разошлись. Многие дебюссисты были неудовлетворены большей ясностью, определенностью образов и выразительных средств партитуры сравнительно с сочинениями прежних лет, а также присутствием в ней отголосков музыки русских композиторов и С. Франка.

«Море» — самое крупное из симфонических произведений Дебюсси — отличается внушительностью масштабов, эпическим размахом, силой и яркостью красок. Эти изменения в стиле композитора были отмечены франц. муз. критиками. По их мнению здесь Дебюсси «поднялся на вершину своего искусства и выше самого себя». М. Д. Кальвокоресси отметил в сочинении «моменты мужественности, четкости линий и силы красок». В 1908 г. Луи Лалуа, биограф Дебюсси, подчеркивал, что сила «Моря» — в новых творческих тенденциях, в уходе от зыбких, намекающих образов и в утверждении сжатого, полного и четкого классического стиля. Характерна запись Н. Я. Мяковского в дневнике (24 ноября 1934) : «„Море" — лучшая партитура на свете».

⁷⁵ «Фантазия» — мультипликационный фильм Уолта Диснея, созданный в 1940 г. (см. коммент. 71). Первое исполнение балета И. Стравинского «Весна священная» в Париже (29 мая 1913) вызвало шумный скандал.

⁷⁶ ...попкьеллиевская балетная музыка — балетная музыка из оперы итал. композитора А. Понкиелли «Джоконда» (1876).

⁷⁷ Онеггер имеет в виду балет Э. Сати «Парад» (1917), для которого Кокто написал либретто, а Пикассо сделал декоративное оформление, и исполнение романсов композитора (16 мая 1916) на вечере у сестры Поля Пуаре — знаменитого портного, законодателя парижских мод.

⁷⁸ Первое исполнение во Франции театрализованной оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре» состоялось в Орлеане 6 мая 1939 г.

⁷⁹ Речь идет о Мессе си минор Баха.

⁸⁰ Имеется в виду Пятая симфония Бетховена.

⁸¹ «Прощай, мой столик-крошка» — ариозо Манон из II акта одноименной оперы Ж. Массне.

⁸² Каждый из этих композиторов написал по одному квартету: Сезар Франк — Квартет ре мажор (1889). Клод Дебюсси — Квартет соль минор (1893),

Морис Равель — Квартет фа мажор (1905), Габриэль Форе — Квартет до минор (1879).

⁸³ Ансамбль Вега основан в 1946 г. выдающимся венг. скрипачом Шандором Вегом.

215

⁸⁴ Ансамблевые выступления А. Корто, Ж. Тибо и П. Казальса начались в 1905 г.

⁸⁵ «Эколь нормаль» («Ecole Normale de musique» в Париже) — одно из наиболее авторитетных высших муз. учебных заведений Франции; основана А. Корто и А. Манжо в 1919 г. С первых лет существования в ней преподавали выдающиеся педагоги — Поль Дюка, Пабло Казальс, Жак Тибо, Надя Буланже и др.

III. ЖИТЬ...

⁸⁶ Речь идет о фильме франц. кинорежиссера Рене Клера «Последний миллиардер» (1934).

⁸⁷ См. коммент. 70.

⁸⁸ См. коммент. 11.

⁸⁹ Возможно, здесь имеется в виду Симфония Поля Дюка, который пользовался репутацией одного из наиболее знаменитых франц. композиторов XX в. и являлся членом Академии.

⁹⁰ Перифраз, стиха «О, сверх меры счастливые...» из поэмы Вергилия «Георгики» (II.458).

IV. ДРАМЫ И ТАЙНЫ ИЗДАНИЯ

⁹¹ Из двух квартетов Арнольда Шёнберга — ор. 7 и ор. 10 — особенно сложен второй (1909); это произведение экспрессионистское и атональное.

V. ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА

⁹² Комма (греч. — отрезок) — едва различимый слухом интервал между некоторыми близкими по высоте звуками. На клавишных инструментах темперированного строя комма в расчет не принимается.

⁹³ См. коммент. 67.

VI. ИНТЕРМЕДИЯ: МУЗЫКА И СВЕТСКИЕ ДАМЫ

⁹⁴ Речь идет об исполнении «Тангейзера» в «Гранд-Опера» 13 марта 1861 г.

⁹⁵ Перечень исторических персонажей Онеггер дополняет литературными: мадам Вердюрен, Вептейль — персонажи романа М. Пруста «По направлению к Свану» (*Du côté de chez Swann*). В мадам Вердюрен, светской даме, для которой ее салон стал делом жизни, сочетаются честолюбие, апломб и любопытство дилетанта к искусству, о котором она безапелляционно судит на уровне флоберовских Буvara и Пекюше. Композитор Вентейль, чья Соната для скрипки и фп. была исполнена в салоне госпожи Вердюрен, олицетворяет эстетические воззрения Пруста.

⁹⁶ Онеггер имеет в виду балет «Правда? — Ложь?», написанный им на либретто Хёлле в 1920 г.

⁹⁷ Фамилии Тартиколь и Фризнуй придуманы Онеггером (как Дюшнок и Тастешоз, см. коммент. 57).

⁹⁸ Польская башня существовала в эпоху средневековья в Париже. За ней укрепилась мрачная слава места оргий, многие из участников которых бесследно исчезали: по преданию, их трупы сбрасывали с башни в Сену.

VII. ДУХ И МАТЕРИЯ

⁹⁹ «Музыкальная поэтика» — курс лекций, прочитанных И. Стравинским в Гарвардском университете; издай под этим на-

216

званием в Париже и Нью-Йорке в 1942 г.; 2-е, перераб. изд. — Париж, 1952.

¹⁰⁰ Рихард Штраус. Опера «Электра» сочинена им в 1908 г.

¹⁰¹ Музыка к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» написана Дебюсси в 1911 г.

VIII. КАК Я РАБОТАЮ

¹⁰² «Симфония для струнных» (№ 2; с участием трубы в III, последней части) была закончена зимой 1941 г.; первое исполнение состоялось в Цюрихе в начале 1942 г. под упр. Поля Захера.

¹⁰³ Немецкое издание литературного наследия Вагнера насчитывает 10 томов (Лейпциг, 1912—1914 гг.); во франц. изд. (1907—1925 гг.) — 13 томов.

¹⁰⁴ Онеггер написал музыку примерно к сорока кинофильмам.

¹⁰⁵ Д'Энди придерживался мнения своего учителя С. Франка о роли тональных планов как главного условия единства музыкальной композиции, о чем написал в воспоминаниях об уроках Франка («Сезар Франк», Париж, 1906).

¹⁰⁶ Речь идет о единственной Симфонии ре минор Франка, написанной им в 1886—1888 гг.

¹⁰⁷ Берлиоз высказывал предположение, что исполнение музыки рождает некие токи, воздействие которых ослабляется в больших театральных и концертных залах (статья «О современном состоянии вокального искусства». — В кн.: Г. Берлиоз. Избранные сочинения. М., 1956).

IX. КАК Я ОЦЕНИВАЮ СЕБЯ

¹⁰⁸ «Гельветический» — от древнего названия Швейцарии — Гельвеция.

¹⁰⁹ К «первой манере» Стравинского франц. муз. критика относит обычно все его произведения, написанные до 1918 г.

¹¹⁰ Прочитированное заявление Онеггера появилось на страницах журн. «Виктуар» 20 септ. 1920 г.

¹¹¹ Цитата из текста оратории Онеггера «Жанна д'Арк на костре».

¹¹² О. Уайльд написал «Саломею» в 1893 г. на франц. языке для Сарры Бернар. Р. Штраус пользовался при сочинении оперы в 1903—1905 гг. нем.

переводом Гедвиги Лахман, но, желая внести ряд изменений в литературный текст, изучал его оригинал, в связи с чем обращался за помощью к Ромену Роллану.

¹¹³ Во франц. разговорной речи гласная *e*, которой оканчиваются некоторые слова, не произносится, почему и называется «*e muet*», т. е. «*e* немое». При пении эта же немая гласная начинает произноситься как едва заметное *ё*. и количество слогов э одном и том же слове из-за этого увеличивается. Соблюдение правильной просодии в музыкальной речи поэтому довольно трудно для композитора, не владеющего французским языком.

¹¹⁴ Онеггер изобразил описанную в Библии пляску царя Давида во время церемонии торжественного перенесения ковчега в древний Иерусалим.

¹¹⁵ Здесь нарочито обыграна разница транскрипции двух довольно близких по своему звучанию слов: английского — «*Pacific*» и французского — «*Pacifique*». Первое имеет па английском языке несколько значений (мирлобивый, спокойный; Тихий океан),

217

но во французском языке воспринимается только как название паровоза определенной конструкции.

Х. Я СОТРУДНИЧАЛ!

¹¹⁶ «Ателье» — труппа актеров, организованная в 1922 г. выдающимся французским артистом и режиссером Шарлем Дюлленом; труппа выступала в театре «Старая Голубятня», а позднее — в театре Мариньи.

¹¹⁷ Речь идет о музыке к мистерии Буэлье «Чудо богоматери», поставленной в «Гранд-Опера» (1925).

¹¹⁸ Солёр — город в Швейцарии, расположенный в долине реки Аар.

¹¹⁹ Онеггер написал музыку к четырем кинофильмам Абеля Ганса: «Колесо». «Рим», «Наполеон» и «Капитан Фракасс».

¹²⁰ Экспериментальная студия — студия радиопостановок.

ХІ. НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ

¹²¹ Шумовые концерты, организованные в Париже итал. футуристами Руссоло и Маринетти в 1914 г., проходили в атмосфере бурных скандалов и часто завершались драками.

Статьи

В октябре 1954 года А. Онеггер послал Вилли Райху, переводчику и издателю немецкого издания его книги «Заклинание окаменелостей» (Берн, 1955), ряд своих статей, предполагая включить их в книгу, так как они могли бы обогатить ее содержание. Однако издатели решили выпустить их отдельным сборником, озаглавленным «Отзвук. Статьи, фотографии, документы» (Honegger A. Nachklang. Schriften, Photos, Dokumente. Zurich, 1957).

Эти статьи представляют значительный интерес, так как они дополняют

книгу «Я — композитор» — многие мысли являются своеобразным развитием тезисов книги. В этих статьях Онеггер поднимает важные эстетические проблемы, выражает свое отношение к атональной, додекафонной, «четвертитоновой» музыке, буржуазному музыковедению, свои взгляды на общественную роль музыки.

В настоящем издании публикуются не все статьи, вошедшие в сборник «Nachklang»: так, опущена самая крупная по размеру статья «Музыкант в современном обществе» (*L'artiste dans la société contemporaine*, 1954), написанная для Международной конференции артистов в Венеции и опубликованная первоначально в сборнике ЮНЕСКО, поскольку в ней почти буквально повторяются положения книги «Я — композитор».

Сведения о первых публикациях переведенных статей помещены ниже. На русском языке все они издаются вторично. Впервые — в кн.: А. Онеггер. «Я — композитор». Л., «Музыка», 1963 г. [Приложение]. Автор комментариев к статьям — Л. Г. Раппопорт.

МУЗЫКА И ОСВОБОЖДЕНИЕ. Впервые — газ. «Лабиринт», Женева, 15 февр. 1945 г.

¹²² Дирижер Поль Парэ, руководивший с 1944 г. Обществом концертов Колонна.

218

¹²³ Симфонический «Гимн справедливости» (1903) Маньяр создал в честь Дрейфуса.

К «МУЗЫКАЛЬНОЙ МОЛОДЕЖИ». Впервые — в сб. «Nachklang». Рукопись датирована 10 февр. 1951 г.

¹²⁴ «Музыкальная молодежь Франции» («Jeunesse Musicale de France») — массовая организация, насчитывающая около 300 тысяч любителей музыки. Ее задачи — популяризация классической и современной музыки, проведение встреч композиторов и исполнителей с молодежью, организация любительских хоровых коллективов и т. д. Начало этому движению положил в 1941 году франц. муз. деятель Рене Николи.

ВЕЛИЧИЕ МОЦАРТА. Впервые — газ. «Neue Züricher Zeitung», 13 февр. 1955 г. Это последняя статья Онеггера.

РАВЕЛЬ И ДЕБЮССИЗМ. Впервые — журн. «Revue musicale», Париж, дек. 1938 г. — в номере, посвященном Равелю.

СТРАВИНСКИЙ - МУЗЫКАНТ-ПРОФЕССИОНАЛ. Впервые - в журн. «Revue musicale», май—июнь 1939 г. — в номере, посвященном Стравинскому.

¹²⁵ «Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой (1914—1917 гг., либр. автора на тексты русск. народн. песен; премьера — июнь 1923 г., Париж, балетмейстер Б. Ф. Нижинская) — хореографическая

кантата Стравинского, воспроизводящая русский свадебный обряд.

¹²⁶ «Байка про лису, петуха, кота да барана» — веселое представление с пением и музыкой на тексты русских сказок (1916—1917 гг., либр. III. Рамю; премьера — июнь 1922 г., балетмейстер Б. Ф. Нижинская).

ЦАРЬ ИГОРЬ. Впервые — журн. «Musik der Zeit», Бонн, 1952 — в номере, посвященном Стравинскому. Статья написана для серии о современной музыке.

¹²⁷ Труппа Дягилева поставила три балета И. Стравинского: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК. Впервые — в виде предисловия к книге Р. А. Моояева «Взгляды на современную музыку, 1921—1946» (Лозанна, 1946). Статья возникла как отклик композитора на обращение Роберта Алоиза Моозера, собиравшего материалы для своей книги. Этим вызван непосредственный тон статьи, ее характер частного письма.

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ О. ШЁКЕ. Впервые — газ. «Schweizerische Musikzeitung», Цюрих, сент. 1946 г.

¹²⁸ Онеггер был мобилизован и в 1914—1917 гг. служил в пограничных войсках Швейцарии.

¹²⁹ Онеггер подразумевает квартет Амара — Хиндемита (1921—1929). Хиндемит играл в нем на альте.

¹³⁰ «Про Арте» — бельгийский квартет, основан в 1922 г. (Брюссель); состав: А. Онну, Л. Аллё — скрипки, Г. Прево — альт, Р. Маас — виолончель.

Список СОЧИНЕНИЙ ОНЕГГЕРА

Произведения в Списке систематизированы по жанрам, а внутри разделов перечислены в хронологическом порядке.

После названия на русском языке приводится название на языке оригинала — в тех случаях, когда буквальный перевод невозможен. Затем уточняется жанр произведения и состав инструментов, для которого оно написано; при наличии текста указывается его автор. Первая дата — год создания произведения, затем следует дата первого исполнения (если была возможность ее указать) — она приводится в прямых скобках вместе с местом исполнения; если год создания и год исполнения совпадают, дата и место исполнения даются без скобок. В конце, после тире, приводятся при наличии сведений название издательства и год первого издания.

Ссылки на издательства даются в следующих сокращениях: *Booseit & H.* — Boosey & Hawkes. Music Publishers Ltd., Лондон — Нью-Йорк — Париж; *Chester* — J. & W. Chester Ltd., Лондон; *Choudens* — Ed. Choudens, Париж; *Deiss* — Ed. R. Deiss, Париж (с 1946 приобретено изд-вом Salabert); *Démets* — Ed. E. Démets, Париж (с 1923 приобретено изд-вом Eschig); *ESI* — Ed. Sociales Internationales, Париж; *Foetisch* — АКЦ. о-во братьев Foetisch, Лозанна; *Hansen* — W. Hansen Musik-Forlag, Копенгаген — Франкфурт; *Heugel* —

Neugel & Cie, муз. Изд-во, Париж: *Leduc* — Alphonse Leduc & Cie, Париж; *Mathot* — Coll. A. Z. Mathot, Париж (с 1930 приобретено изд-вом Salabert); *Rouart* — Rouart, Lerolle & Cie, Париж (с 1941 приобретено изд-вом Salabert); *Salabert* — Ed Salabert. Париж; *Senart* — Ed. M. Senart & Cie, Париж (с 1941 приобретено изд-вом Salabert); *Sirène* — La Sirène Musicale, Париж (наследник: Eschig); *UE* — Universal Edition AG, Вена.

Произведения комментируемые и упоминаемые Онеггером в книге, отмечены звездочкой * (после названий) ; ссылки на соответствующие страницы даются в конце таких рубрик (курсив в скобках).

220

При составлении Списка использовались различные источники, в том числе: The MacMillan Encyclopedia of Music & Musicians, N. Y., 1938, p. 837; Coeroy A., Dictionnaire critique de la musique, P., 1956, p. 232—233; Larousse de la Musique en 2 v., P., 1957, t. I, p. 453; Feschotte J., Arthur Honegger, P., 1966; Riemann Musik Lexikon (A—K), Mainz, 1972, S. 547; Cyclopedia of Music & Musicians, ed. by O. Thompson, Dodd, Mead Co, N. Y., 1975.

Е. Быков

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. «*Царь Давид*», 1-я ред.* Драматич. псалом. Для солистов, хора и орк. (без струнных). Текст Р. Моракса по Библии. Февр.-апр. 1921 [1921, т-р «Жора», Мезьер].—Foetisch, 1923 (92, 155, 157, 163, 168).
—»— 2-я ред. * Симф. псалом; драматич. оратория в 3-х ч. Для чтеца, солистов, смешан. хора, орк. и органа (ad libitum). 1923, Винтертур; 1924, Париж. — Foetisch, 1924—1952 (163, 164).
—»— Опера. 1960, Париж.
2. «*Юдифь*», 1-я ред.* Библейская драма. Либр. Р. Моракса. 1925, т-р «Жора», Мезьер (155, 168).
—»— Драматич. оратория. Для чтеца, солистов, смешан. хора, орк. и органа. 1926, Роттердам.—Senart, 1925.
—»— Опера, 2-я ред. 1926, Монте-Карло.
3. «*Антигона*» *. Лирич. трагедия в 3-х актах. Для солистов, смешан. хора и орк. Либр. Ж. Кокто по Софоклу. 1924—1927 [1927, т-р «Де ла Монне», Брюссель; 1944, «Гранд-Опера», Париж].—Senart, 1927 (159, 160, 163).
4. «*Амфион*» *. Мелодрама-пантомима. Для чтеца, баритона, четырех женск. голосов, смешан. хора и орк. Либр. П. Валери. 1929 [1931, «Гранд-Опера», Париж].—Rouart, 1931 (170).
5. «*Крики Мира*» (Cris du Monde) *. Сценич. оратория. Для сопрано, баритона, смешан. хора и орк. Текст Р. Бизе. 1930— 1931 [1932. Соллер].—Senart, 1931 (169, 170).
6. «*Жанна д'Арк на костре*» *. Драматич. оратория. Для двух чтецов, солистов, смешан. и детск. хоров и орк. Пролог и 11 сцен. Текст П. Клоделя. 1934—1935 [1938, Базель; 1939, Орлеан и Париж]. — Salabert, 1947 (95, 155, 157, 160, 163, 172, 173).

7. «Орленок» *. Опера в 5-ти актах. В соавторстве с Ж. Ибером. Либр. А. Кэпа по драме Э. Ростана. 1936 [1937, Монте-Карло].- Neugel, 1937 (136, 170).
8. «Тысяча и одна ночь». Спектакль-феерия. Для солистов, хора и орк. Текст Ж.-Ш. Мардрюса. (для Парижск. выставки 1937г.). 1937. Париж.
9. «Пляска мертвых» (Danse des Morts) *. Драматич. оратория. Для солистов, хора, органа и орк. Текст П. Клоделя по мотивам гравюры Г. Гольбейна и Библии (Книги Пророка Иезекииля и Иова). 1938—1939 [1940, Базель].— Senart, 1939 (155, 162, 177).

221

10. «Николай Флюанский» (Nicolas de Flue).* Драматич. легенда. Для детск. и смешан. хоров и орк. Текст Д. де Ружмона. 1939 [1941, Невшатель]. — Foetisch, 1939 (171).
11. «Карл Смелый» (Charles le Téméraire) *. Опера. Либр. Р. Моракса. 1944, т-р «Жора», Мезьер (169).

ОРАТОРИИ И КАНТАТЫ

12. «Оратория Голгофы». В 7-ми ч. Не опублик.
13. «Пасхальная песнь» (Cantique de Râques). Для трех женск. голосов, женск. хора и орк. 1918 [1923].
14. «Песнь песней». Оратория. 1926.
15. «Песнь Освобождения» *. Кантата. Для баритона, хора и орк. Текст Б. Циммера. 1942 [22 окт. 1944, Париж].
16. «Рождественская кантата». Для баритона, двух хоров, органа и орк. на литургич. и пар. тексты. 1953 [1958, Базель]. — Salabert, 1953.

ВАЛЕТЫ

17. «Правда?-Ложь?» *. Балет марионеток. Либр. А. Хелле. 1920, Париж (123).
18. «Новобрачные с Эйфелевой башни». Либр. Ж. Кокто. Для труппы «Шведский балет». Один номер: *Похоронный марш*. 1921, «Одеон», Париж.
19. «Скейтинг-Ринк» (Skating Rink) *. Роликовый балет. Либр. Р. Канудо, декор. Ф. Леже. 1921 [1922, «Т-р Елисейских Полей», Париж].- UE, 1922 (171).
20. «Фантазия». Балет-скетч. 1922.
21. «Подводная музыка» (Sous-marine). 1924 [1925, т-р «Опера комик», Париж].
22. «Металлические розы» (Rosés de métal). Либр. Э. де Грамона. 1928, Париж.
23. «Свадьба Амура и Психеи». На темы «Французских сюит» И. С. Баха. 1930, Париж. — UE, 1930.
24. «Семирамида» *. Балет-пантомима с речитативами. Либр. П. Валери. 1931 [1934, «Гранд-Опера», Париж] (170, 171).
25. «Икар». Либр. С. Лифара. 1935, Париж.
26. «Белая птица улетела...» (Un Oiseau blanc s'est envolé). Балет для авиационного праздника. Либр. Саша Гитри и С. Лифара. 1937, «Т-р

Елисейских Полей», Париж.

27. «*Песнь песней*». Либр. С. Лифара и Г. Буасси. 1937 [1938. «Гранд-Опера», Париж]. — Neugel, 1938.

28. «*Рождение цвета*». 1940, «Гранд-Опера», Париж.

29. «*Пожиратель снов*» (Mangeur de Rêves). 1941, Париж.

30. «*Призыв гор*» (l'Appel de la Montagne). 1943 [1945, «Гранд-Опера», Париж].

31. «*Шота Руставели*». Совместно с А. Черепниным и Т. Харшаньи (Онеггером написаны 1-я и 4-я карт.). Пост, С. Лифара. 1945 [1946, «Гранд-Опера», Париж].

32. «*Человек в леопардовой шкуре*». 1946,

33. «*Музыка*» (De la Musique). 1950.

222

ОПЕРЕТТЫ

34. «*Похождения короля Позоля*» *. Либр. А. Вийеметца по роману П. Луиса. 1929—1930 [12 дек. 1930, т-р «Буфф-Паризьен», Париж].- Salabert, 1930 (170).

35. «*Красотка из Мудона*» (La Belle de Moudon) *. Водевиль. Либр. Р. Моракса. 1931, т-р «Жора», Мезьер (168, 169).

36. «*Малютки Кардиналь*» (les Petites Cardinal) *. Совм. с Ж. Ибером. По роману Л. Галеви «Семья Кардиналь». 1937 [1938, т-р «Буфф-Паризьен», Париж]. — Choudens, 1938 (170).

37. «*Калиф, его Визирь и его врач*». Водевиль. Либр. Ж. Копо. Не оконч.

МУЗЫКА К СПЕКТАКЛЯМ

38. М. Жакоб. «*Смерть Св. Альмеены*» (Mort de Sainte Alméenne). 1918.

39. П. Мераль. «*Сказание об Играх Мира*» (Le Dit des Jeux du Monde) *. 1918 [1920, т-р «Старая голубятня», Париж] (167, 168).

40. Ш. Ларронд. «*Пляска Смерти*». 1917—1918 [1919].

41. А. Жид. «*Саул*» *. 1922, т-р «Старая голубятня», Париж (169).

42. Софокл в пер. Ж. Кокто. «*Антигона*» *. Музыка для гобоя и арфы. 1922, т-р «Ателье», Париж (167).

43. Ж. Ваг. «*Фантазио*». 1922.

44. Р. Роллан. «*Лилюли*» *. 1923 (169).

45. В. Шекспир. «*Буря*». 1923, т-р «Одеон», Париж.

46. Сен-Жорж де Буэлье. «*Императрица среди скал*» (l'Impératrice aux Rochers) *. Пост. А. Санина, декор. А. Бенуа. 1925, «Гранд-Опера», Париж (169).

47. Г. д'Аннунцио. «*Федра*». 1926, Рим.

48. Р. Роллан. «*14 июля*». Совм. с Ориком, Ибером, Кекленом, Лазарусом, Мийо и Русселем. Онеггером написан эпизод взятия Бастилии. 1936, Альгамбра.

49. М. Ростан. «*Свобода*». Массовый спектакль на свежем воздухе.

- Онеггером написан «Прелюд на смерть Жореса». 1937, Альгамбра.
50. Ж.-Р. Блок. «Постройка города». Совм. с Мийо. Онеггером написаны: «Песня эмигранта», «Песня Четырех». 1937.
51. Эсхил в пер. А. Боннара. «Просительницы» (Les Suppliantes). 1941.
52. А. Обе. «800 метров». 1941.
53. С. Ру. «Линия горизонта» (Ligne d'Horizon). 1941, Париж.
54. Н. Макиавелли. «Мандрагора». 1942.
55. П. Клодель. «Атласный баимачок» (Soulier de satin). 1943, Париж.
56. Ж. Жироду. «Содом и Гоморра». 1943, Париж.
57. Эсхил в пер. А. Боннара. «Прометей». 1946.
58. В. Шекспир в пер. А. Жида. «Гамлет» *. 1946, т-р «Мариньи», Париж (169).
59. Софокл в пер. А. Обе. «Эдип». 1947, Париж.

223

60. А. Камю. «Осадное положение» (Etat de siège). 1948, Париж.
61. П. Клодель. «Золотая голова» (La Tête d'or). 1948, Париж.
62. А. Мюссе. «С любовью не шутят» (On ne badine pas avec l'amour). 1951, Париж.
63. Софокл в пер. Т. Мольнье. «Эдип-царь». 1952, Париж,
- МУЗЫКА ДЛЯ РАДИО**
64. «Двенадцать ударов в полночь». Радиомистерия. Для хора и орк. Текст Ш. Ларронда. 1933.
65. «Радиопанорама» (Radio Panoramique). К 10-й годовщине «Радио Женева». 1935.
66. «Христофор Колумб» *. Радиооператория. Текст В. Аге. 1940 (172).
67. А. Монтерлан. «Пасифая» *. Музыка к радиоспектаклю. 1943 (172).
68. «Бияния Мира» (Battements du Monde) *. Текст В. Аге. Кантата, посвящ. памяти детей — жертв фашист. интервенции. 1942—1943 [1944, Радио Лозанны] (172).
69. «Серенада для Анжелики». 1946.
70. В. Аге. «Св. Франциск Ассизский» *. Музыка к радиоспектаклю. 1949 (172).
71. Ж. Брюир. «Искушение Франсуа Вийона» (Rédemption de François Villon). Музыка к радиоспектаклю. 1951.

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

- 72—115. «Колесо» (La Roue), реж. Абель Ганс, 1923; «Рим», реж. Абель Ганс, 1925; «Наполеон», реж. Абель Ганс, 1927; «Король Камаргии» (Roi de Camargue), совм. с Р. Манюэлем по роману Ж. Экара, 1934; «Преступление и наказание», по роману Ф. М. Достоевского, 1934; «Отверженные», М. Тирье по роману В. Гюго, реж. Бернар, 1934; «Похищение» (Rapt, ou la Séparation des Races), совм. с А. Хоере по роману Ш. Рамю, реж. Кирсанов, 1934; «Идея» (l'Idée), реж. Бартош, 1934; «Прекращение огня» (Cessez le feu), 1934; «Демоны Гималаев» (Démon de Himalaya), 1935; «Экипаж» (Equipage), реж.

Литвак, 1935; «Майерлинг», реж. Литвак, 1935; «Мятежники Эльсенора» (Mutinés de l'Elseneur), 1935; «Ничего» (Nichevo), 1937; «Мадмуазель Доктор», реж. Пабст, 1937; «Цитадель молчания» (Citadelle du Silence), реж. Лербье, 1937; «Марта Ришар» (Marthe Richard), реж. Бернар, 1937; «Возвращение юности» (Regain), реж. Паньоль, 1937; «Мьярка» (Miarka), 1937; «Перевозчики» (Passeurs d'Hommes), совм. с А. Хоере, 1937; «Свобода», совм. с А. Хоере, 1937; «Пигмалион», по пьесе Б. Шоу, реж. Эскит, 1938; «Дезертир», 1938; «Золото в горах» (L'Or dans la montagne), 1939; «Фальшивомонетчики» (Les faux Monnayeurs), совм. с А. Хоере, 1939; «Кавалькада любви» (Cavalcade d'Amour), 1939; «Вечерняя газета» (Journal tombe à 5 heures), 1942; «Восемь человек в замке» (Huit hommes dans un château), 1942; «Большое препятствие» (Le grand barrage), 1942; «Древности Западной Азии» (Antiquités de l'Asie occidentale), 1943;

224

«французский бокс» (La Boxe de la France), 1943; «Каллисто», совм. с Р. Манюэлем, 1943; «Капитан Фракасс», А. Ганс по роману Т. Готье, реж. Абель Ганс, 1943; «Мермоз», реж. Кюни, 1943; «Тайны» (Secrets), 1943; «Единственная любовь» (Un seul amour), 1943; «Друг придет сегодня вечером» (Un ami viendra ce soir), 1945; «Демоны Зари» (Démons de l'Aube), реж. Ив Аллегре, 1946; «Привидение» (Un Revenant), реж. Кристиан-Жак (в этом фильме Онеггер принял участие и как актер, снявшись в роли композитора), 1946; «Бурдель», 1950; «Поль Клодель», 1951; «Жанна д'Арк на костре», реж. Росселини, 1954; «Полет над Атлантикой»; «Маленькая нимфа Диана».

116. Документальный фильм о профсоюзах («Песня парней». На слова Р. Дено), 1938.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

117. Прелюдия к драме М. Метерлинка «Аглавена и Селизетта». 1917.

118. «Песнь Нигамоиа», сцены из индийской жизни. Симф. поэма по роману Г. Эмара «Мышонок». 1917 [1918]. — Senart, 1927.

119. «Сказание об Играх Мира» (Le Dit des Jeux du Monde). Сюита из музыки к пьесе П. Мераля. Для камерн. орк. 1918 [дек. 1918]. — Senart, 1928.

120. «Летняя пастораль». Сюита. По мотивам стихотворения А. Рембо «Заря» (из сб. «Озарения»). Для камерн. орк. Премия «Verley». 1920 [1921]. — Senart, 1922.

121. «Гораций-победитель» (Horace-Victorieux). Мимическая симфония по Титу Ливию и Корнелию. 1920—1921 [1921]. — Senart, 1924.

122. «Песнь радости». 1922 [1923]. — Senart, 1924.

123. Прелюдия к драме В. Шекспира «Буря». 1923. — Senart, 1924.

124. «Пасифик 231» *. Симфоническое движение № 1. 1923 [8 мая 1924, «Гранд-Опера», Париж]. — Senart, 1924 (164, 165).

125. «Федра». Сюита из музыки к пьесе Г. д'Аннунцио. В 6-ти ч. 1926.

126. «Императрица среди скал» (l'Impératrice aux Rochers). Сюита из музыки

- к пьесе Сен-Жоржа де Буэлье. 1926 [1929]. — Senart, 1928.
127. «Регби» *. Симфоническое движение № 2. 1928. — Senart, 1928 (165).
128. *Симфония № 1*. 1929—1930 [февр. 1931, Бостон; июнь 1931, Париж]. — Senart, 1930.
129. «Свадьба Амура и Психеи» (на темы «Французских сюит» И. С. Баха). Сюита из музыки к балету. 1930.
130. *Симфоническое движение № 3* *. 1932—1933 [1933]. — Senart, 1933 (165).
131. *Прелюдия, ариозо и фугетта на тему ВАСН*. Для струнного орк. 1933.
132. «Отверженные». Сюита из музыки к фильму. 1934.
133. *Ноктюрн*. 1936. — Boosey & H., 1936.
134. «Возвращение юности» (Regain). Сюита из музыки к фильму. 1937.

225

135. *Симфония № 2* *. Для струнных и трубы. 1941 [1942, Базель]. — Salabert, 1942 (137).
136. «День Швейцарского праздника» (Jour de fête Suisse). Сюита из музыки к балету «Призыв гор». В 7-ми ч. 1943.
137. «Мермоз». Сюита из музыки к фильму. 1943.
138. *Симфония М 3 («Литургическая»)* *: I. Dies Irae. Allegro marcato; II. De profundis clamavi. Adagio; III. Dona nobis pacem. Andante con moto. 1945—1946 [1946, Цюрих]. — Salabert, 1946 (129, 162).
139. *Симфония № 4 («Базельские удовольствия» — Deliciae Basilienses)* *. Для камерн. орк. 1946 [1947, Базель]. — Salabert. 1947 (162).
140. *Прелюдия, fuga, и постлюдия из балета «Амфион»*. 1948. — Salabert, 1948.
141. *Симфония № 5 («Симфония трех Ре» — Di tre re)* *. 1950 [1951, Бостон]. — Salabert, 1951 (162).
142. «Архаическая сюита» (Suite archaïque). В 4-х ч.: 1. Увертюра. 2. Престо 3. Ритурнель и серенада 4. Шествие. 1950 [1951, Louisville].
143. *Монопартия*. 1951. — Salabert, 1951.

КОНЦЕРТЫ

144. *Вступление, ноктюрн и колыбельная*. Для фп. и камерн орк. 1919.
145. *Концертино*. Для фп. с орк. 1924 [1925]. — Senart, 1926.
146. *Концерт*. Для виолончели с орк. 1929 [1930]. — Senart, 1931.
147. *Камерный концерт* (Concerto da Camera). Для флейты, англ. рожка и струн. орк. 1948 [1949]. — Salabert, 1949.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ОРКЕСТРА

148. *Пять поэм Г. Аполлинера*. 1910—1917.
149. *Две песни Ариэля* из пьесы В. Шекспира «Буря». 1923 [1926]. — Senart, 1926.
150. *Песня*. Для вокального квартета, флейты и стр. квартета. На слова Ж. Фагю. 1923.

151. *Песня*. Для голоса, флейты и струнного квартета. На стихи П. Ронсара. 1924. — Senart, 1924—1929.
152. *Три песни*. Для голоса, флейты и струнного квартета. Из пьесы Р. Моракса «Русалочка» (по Андерсену) : «*Песня Русалок*», «*Колыбельная Русалочки*», «*Песня о груше*». 1927 [1928]. — Senart, 1928.
153. *Три народные песни*: «*Жена моряка*» (La Femme du marin), «*Три принцессы*», «*Из Атлантического в Тихий*» (De l'Atlantique au Pacifique). 1926.
154. «*Смерть проходит*» (La Mort passe). Для среднего голоса и камерн. орк.

226

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

155. *Струнный квартет №1* *. 1916—1917 [1919].—Sirène, 1921 (162).
156. *Рансодия*. Для двух флейт, кларнета и фп. (или для двух скрипок, альты и фп.). 1917. — Senart, 1923.
157. *Соната № 1*. Для скрипки и фп.* 1916—1918 [1918]. — Senart, 1921 (122).
158. *Соната № 2*. Для скрипки и фп. 1919 [1920]. — Senart, 1924.
159. «*Пасха в Нью-Йорке*» (Pâques à New-York) *. Три фрагмента из одноименного сб. Б. Сандрара. Для сопрано и струнного квартета. 1920 [1924]. — Composer's Music Corporation, 1924 (167).
160. *Соната*. Для альты и фп. 1920. — Sirène, 1921.
161. *Сонатина*. Для двух скрипок. 1920 [1921].—Sirène, 1922.
162. *Соната*. Для виолончели и фп. 1920 [1921]. — Sirène, 1922.
163. «*Гимн*». Для десяти струнных. 1920 [1921].
164. *Сонатина*. Для кларнета и фп. 1921—1922 [1923].—Rouart, 1925.
165. *Три контрапункта*. Для флейты, англ. рожка, скрипки и виолончели. 1922—1923 [1926]. — Hansen, 1926.
166. *Прелюд и блюз*. Для квартета хроматических арф. 1925.
167. *Сонатина*. Для скрипки и виолончели. 1932. — Senart, 1932.
168. *Маленькая сюита*. Для саксофона и фп. (I ч.), двух флейт (II ч.), скрипки, кларнета и фп. (III ч.). 1934. — ESI, 1936.
169. *Струнный квартет М 2*. 1934 [1936].—Senart, 1936.
170. *Струнный квартет №3* *. 1936—1937 [1937]. — Senart, 1937 (162).
171. «*Интрада*». Для трубы и фп. 1947. — Salabert, 1947.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

172. Три пьесы: *Скерцо*, *Юмореска*, *Adagio espressivo*. 1910. — Дефорж, Гавр, 1910.
173. «*Посвящение Равелю*». 1915. — Mathot, 1921.
174. *Токката и вариации*. 1916. — Mathot, 1921.
175. *Прелюдия и танец*. 1919. — Mathot, 1921.
176. *Семь пьес*. (Sept pièces brèves). 1919—1920.—Sirène, 1920.
177. *Сарабанда* (в «Альбоме „Шести"»). 1920.—Démets, 1920.

178. *«Швейцарская тетрадь»* (Cahier Romand). 5 пьес. 1921— 1923 [1924]. — Senart, 1923.
179. *«Посвящение Альберу Русселю»*. 1928. — Senart, 1929.
180. *Сюита*. Для двух фп. 1928.
181. *Прелюдия, ариозо и фугетта на тему ВАСН*. 1932. — Senart, 1933.
182. *«Железная дорога»* (Scenic Railway). Из альбома «Парк аттракционов» для Парижской выставки 1937 г.
183. *Партита*. Для двух фп. 1940.
184. *Два эскиза*. Записаны по новой потной системе Н. Обухова. 1941—1944.
185. *«Воспоминание о Шопене»*. 1947.
186. *Переложения для фп. в 4 руки симфонических поэм*: «Песнь радости», «Гораций-победитель», «Пасифик 231», «Летняя пастораль», Прелюдия к пьесе Шекспира «Буря».

227

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО

187. *Четыре поэмы*. Для среднего голоса. На стихи А. Фонтена Ж. Лафорга, Ф. Жамма и А. Чобаняна. 1914—1916.
188. *Шесть поэм **. На стихи из сб. Г. Аполлинера «Алкоголи» (Alcools). 1915—1917.—Mathot, 1921—1946 (167).
189. *Три поэмы*. На стихи П. Фора. 1916. — Senart, 1922.
190. *Шесть стихотворений Ж. Кокто*. 1920—1923. — Senart, 1924.
191. *«Молитва»*. Из пьесы Р. Моракса «Юдифь». 1925.
192. *«Большой пруд»* (Le Grand étang). Гармонизация народной песни. 1932.
193. *Вокализ-этюд*. Для среднего голоса. 1929. — Leduc, 1929.
194. *«Желтая лихорадка»* (Fièvre jaune). Сл. Нино. 1935.
195. Две песни к спектаклю Ж.-Р. Блока «Постройка города»: «*Песня эмигранта*», «*Песня Четырех*» (Chanson des Quatre). 1937. - Deiss, 1938.
196. *«Юность»*. Массовая песня на слова П. Вайан-Кутюрье. 1937.
197. *«Песня парней»*. (Les Gars du bâtiment). Из документального фильма о профсоюзах. На слова Р. Дено. 1938.
198. *Три поэмы*. На стихи П. Клоделя. 1939—1940. — Salabert, 1942.
199. *«Три псалма Давида»*. Пер. на франц. Т. де Бэза и К. Маро. 1940—1941.—Salabert, 1943.
200. *«Небольшой курс морали»* (Petit cours de morale). На стихи Ж. Жироду. 1941. — Salabert, 1947.
201. *«О, Salutaris!»*. Для сопрано, органа и фп. (или арфы ad libitum). 1943.—Neugel, 1943.
202. *«Panis angelicus»*. 1943. — «Opéra de Paris» № 2, 1950.
203. *Шесть вилланелл*. На слова Г. Дю Бартаса. 1943.
204. *Четыре поэмы*. Для низкого голоса. На слова А. Чобаняна, В. Аге, П. Верлена и П. Ронсара. 1944—1945. — Salabert, 1947.
205. *130-й псалом («Митаатаким»)*. 1946. — Salabert, 1947.
206. *«Тревога»*. Массовая песня. На слова Л. Муссиака.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОТДЕЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

207. *Фуга и хорал*. Для органа. 1917. — Chester, 1917.
208. *Импровизация и каденция*. Для скрипки соло. Из балета Д. Мийо и Ж. Кокто «Бык на крыше». 1920, Париж.
209. *Соната*. Для скрипки соло. 1940. — Salabert, 1948.
210. «*Танец козы*» (*Danse de la chèvre*). Для флейты соло. 1919.—Senart, 1932.
211. «*Колдовство*» (*Sortilèges*). Для «Волн Мартено». 1928.

228

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ К СПИСКУ СОЧИНЕНИЙ ОНЕГГЕРА

«Аглавеиа и Селизетта» 117; *Adagio espressivo* 172; «Амфион» 4, 140;
«Антигона» 3, 42; «Архаическая сюита» 142; «Атласный башмачок» 55
«Базельские удовольствия» 139; «Белая птица улетела...» 26; «Биения Мира»
68; «Блюз» 160; «Большое препятствие» 100; «Большой пруд» 192;
«Бурдель» 111; «Буря» 45, 123, 149, 186; «Бык . на крыше» 208
«Вечерняя газета» 98; «Возвращение юности» 89, 134; Вокализ-этюд 193;
«800 метров» 52; «Восемь человек в замке» 99; «Воспоминание о Шопене»
185; Вступление, ноктюрн и колыбельная 144
«Гамлет» 58; «Гимн» 163; «Гораций-победитель» 121, 186
Два эскиза 184; «Двенадцать ударов в полночь» 64; Две песни Ариэля 149;
«Дезертир» 94; «Демоны Гималаев» 81; «Демоны Зари» 109; «День
Швейцарского праздника» 136; «Древности Западной Азии» 101; «Друг
придет сегодня вечером» 108
«Единственная любовь» 107
«Жанна д'Арк на костре» 6, 113; «Железная дорога» 182; «Желтая
лихорадка» 194; «Жена моряка» 153
«Золотая голова» 61; «Золото в горах» 95
«Идея» 79; «Из Атлантического в Тихий» 153; «Икар» 25; «Императрица
среди скал» 46, 126; Импровизация и каденция 208; «Интрада» 171;
«Искушение Франсуа Вийона» 71
«Кавалькада любви» 97; «Калиф, его Визирь и его врач» 37; «Каллисто» 103;
Камерный концерт 147; «Капитан Фракасс» 104; «Карл Смелый» 11;
«Колдовство» 211; «Колесо» 72; «Колыбельная Русалочки» 152; Концерт
146; Концертино 145; «Король Камаргии» 75; «Красотка из Мудона» 35;
«Крики Мира» 5
«Летняя пастораль» 120, 186; «Лилюли» 44; «Линия горизонта» 53;
«Литургическая» симфония 138
«Мадмуазель Доктор» 86; «Майерлинг» 83; «Маленькая нимфа Диана» 115;
Маленькая сюита 168; «Малютки Кардиналь» 36; «Мандрагора» 54; «Марта
Ришар» 88; «Мермоз» 105, 137; «Металлические розы» 22; «Mimaataquim»
205; «Молитва» 191; Монопартита 143; «Музыка» 33; «Мьярка» 90;
«Мятежники Эльсенора» 84
«Наполеон» 74; «Небольшой курс морали» 200; «Николай Флюанский» 10;
«Ничего» 85; «Новобрачные с Эйфелевой башни» 18; Ноктюрн 133, 144

«Оратория Голгофы» 12; «Орленок» 7; «О, Salutaris!» 201; «Осадное положение» 60; «Отверженные» 77, 132
«Panis angelicus» 202; Партита 183; «Пасифая» 67; «Пасифик 231» 124, 186;
«Пасха в Нью-Йорке» 159; «Пасхальная песнь» 13; «Перевозчики» 91;
Переложения для фп. в 4 руки 186; песни 116, 149-153, 195-197, 206; «Песнь
Нигамона» 118; «Песнь Освобождения» 15; «Песнь песней» 14, 27; «Песнь
радости» 122, 186; «Песня о груше» 152; «Песня парней» 116, 197; «Песня
Русалок» 152;

229

«Песня Четырех» 50, 195; «Песня эмигранта» 50, 195; «Пигмалион» 93;
«Пляска мертвых» 9; «Пляска Смерти» 40; «Подводная музыка» 21;
«Пожираатель снов» 29; «Полет над Атлантикой» 114; «Поль Клодель» 112;
«Посвящение Альберу Русселю» 179; «Посвящение Равелю» 173;
«Постройка города» 50, 195; «Похищение» 78; «Похождения короля Позоля»
34; Похоронный марш 18; Поэмы 148, 187, 188, 189, 198, 204; «Правда? —
Ложь?» 17; «Прекращение огня» 80; Прелюд и блюз 166; прелюдии 117, 123,
186; Прелюдия, ариозо и фугетта на тему ВАСН 131, 181; Прелюдия и танец
175; Прелюдия, fuga и постлюдия 140; «Прелюд на смерть Жореса» 49;
«Преступление и наказание» 76; «Привидение» 110; «Призыв гор» 30, 136;
«Прометей» 57; «Просительницы» 51; пьесы 172, 176; Пять поэм Г.
Аполлинера 148
«Радиопанорама» 65; Рапсодия 156; «Регби» 127; «Рим» 73; «Рождение
цвета» 28; «Рождественская кантата» 16
Сарабанда 177; «Саул» 41; «Свадьба Амура и Психеи» 23, 129; «Свобода» 49,
92; «Св. Франциск Ассизский» 70; «Семирамида» 24; Семь пьес 176;
«Серенада для Анжелики» 69; Симфонии 128, 135,
138, 139, 141; Симфоническое движение № 3 130; «Симфония трех Ре» 141;
«Сказание об Играх Мира» 39, 119; Скерцо 172; «Скетинг-Ринк» 19; «С
любовью не шутят» 62; «Смерть проходит» 154; «Смерть Св. Альмеены» 38;
«Содом и Гоморра» 56; сонатины 161, 164, 167; сонаты 157, 158, 160, 162,
209; «130-й псалом» 205; струнные квартеты 155, 169, 170; Сюита 180
«Тайны» 106; «Танец козы» 210; Токката и вариации 174; «Тревога» 206; Три
контрапункта 165; Три поэмы 189, 198; «Три принцессы» 153; «Три псалма
Давида» 199; «Тысяча и одна ночь» 8
«Фальшивомонетчики» 96; «Фантазио» 43; «Фантазия» 20; «Федра» 47, 125;
«Французский бокс» 102; Фуга и хорал 207
«Христофор Колумб» 66
«Царь Давид» 1; «Цитадель молчания» 87
«Человек в леопардовой шкуре» 32; Четыре поэмы 187, 204; «14 июля» 48
«Швейцарская тетрадь» 178; Шесть вилланелл 203; Шесть поэм 188; Шесть
стихотворений Ж. Кокто 190; «Шота Руставели» 31
«Эдип» 59; «Эдип-царь» 63; «Экипаж» 82
«Юдифь» 2; Юмореска 172; «Юность» 196

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В указатель включены имена, упоминаемые в основном тексте, комментариях и списке сочинений.

Указатель отображает, как правило, только наиболее важные факты общественной и творческой деятельности комментируемых лиц; большая или меньшая подробность аннотаций продиктована в каждом конкретном случае требованиями контекста. Отсутствует развернутый комментарий к именам, относящимся к числу наиболее известных (таким как Бах, Гёте и т. п.).

В. Быков

Абендрот (Abendroth) Вальтер (1896—1973), нем. муз. писатель и композитор; автор монографии о Пфицнере (1935) 28, 210.

Абендрот (Abendroth) Герман (1883—1956), нем. дирижер; в 1934—45 — директор консерватории и руководитель орк. Гевандхауза в Лейпциге; после второй мировой войны — Генеральный муз. директор и проф. Высшей муз. школы в Веймаре 192.

Абсиль (Âbsil) Жан (р. 1893), белы, композитор, чл. Королевской академии Бельгии (1962) 187.

Аге (Aguet) Вилльям (р. 1892), швейц. писатель, поэт и драматург, автор текстов многих произв. Онеггера («Биения Мира», «Христофор Колумб», романсы) 172.

Альковер (Alcover) Пьер (1893—1954), франц. актер театра и кино. Играл в «Комеди Франсэз» (1916—20), затем в театре «Жимназ». Играл в пьесах Жироду на разл. парижск. сценах. Снимался во мн. фильмах («Деньги» и др.). Первая премия Парижск. консерватории 168.

Александр-Жорж (Alexandre-Georges) Бернадетта, франц. пианистка 15.

Альфтер (Hatffter) Эрнесто (р. 1905), исп. композитор, дирижер и пианист; ученик де Фальи 14.

Амар (Amar) Лико (1891—1959), венг. скрипач; ученик Марто. Вместе с Хиндемитом организовал струнный квартет, исполнявший соврем. музыку (Квартет Амара — Хиндемита, 1921—29) 219. *Аниунцио (d'Annunzio)* Габриэле д' (1863—1938), итал. поэт, драматург и романист; театр. и муз. критик. Глава итал. симво-

231

листов. Один из организаторов «О-ва соврем. музыки». Онеггер написал музыку к его драме «Федра» 36, 169, 210, 217.

Ансерме (Ansermet) Эрнест Александр (1883—1969), швейц. дирижер; в 1915—23 дирижировал балетами труппы Дягилева во время ее поездок по Европе и Америке; возглавлял Симфонич. о-во в Лозанне и Орк. франц. Швейцарии в Женеве. Выдающийся исполнитель соврем. музыки. Автор романсов, песен, симф. поэмы «Весенняя листва», а также мн. статей о музыке 197, 206.

Ануй (Anouilh) Жан (р. 1910), франц. драматург («Жаворонок», «Антигона», «Подвал» и др.) 6, 93.

Аполлинер (Apollinaire) Гийом, наст. имя и фамилия Вильгельм-Альберт-Владимир-Александр-Аполлинарий *Костровицкий* (1880—1918), франц. поэт, прозаик и критик. При жизни успел издать два сб. стихов: «Алкоголии» (1913) и «Каллиграммы» (1918), куда вошла большая часть его поэтич. наследия. Накануне первой мировой войны был вождем молодого парижск. лит.-артистич. авангарда; один из зачинателей сюрреализма (термин «сюрреализм» — его изобретение). Автор романа «Женщина в кресле» (1920), повести «Убийство поэта» (1916), драм «Грудь Тересия» (1917), «Цвет времени» (1918) 45, 167, 212, 226, 228.

Базен (Bazin) Франсуа-Эмманюэль-Жозеф (1819—1878), франц. композитор; ученик Обера. Римск. премия (1840). Проф. Парижск. консерватории (с 1844); чл. Ин-та Франции (1872). Автор опер (7), кантат, INSTR. пьес, песен, духовных произв., а также учебника гармонии 55.

Бальзак (Balzac) Оноре де (1799—1850), франц. писатель 6, 89, 108.

Барбе д'Орвилли (Barbey d'Aurevilly) Жюль (1808—1899), франц. писатель, известен романами («Невозможная любовь», «Кольцо Аннибала», «История без названия», «Пророки прошлого» и др.) и критич. произведениями 102.

Барбер (Barber) Сэмюэл (р. 1910), амер. композитор; автор симфоний, концертов для фп., скрипки и виолонч. с орк., камерн. произв., песен, хоров, оперы «Ванесса» (1958) 187.

Барро (Barraud) Анри (р. 1900), франц. композитор; ученик Дюка и Обера. В 1948—66 руководил муз. радиовещанием в Париже. Принимал участие в основании о-ва «Тритон» (с П. О. Ферру, Ж. Ривье и Е. Бондвиллем). Автор опер («Нумансия», «Лавиния»), балетов («Астролог в колодце»), симфоний (3), Поэмы и др. соч. 102.

Барро (Barrault) Жан-Луи (р. 1910), франц. актер, режиссер и театральн. деятель; ученик Дюллена. Совм. с женой, актрисой Мадлен Рено, открыл собств. театр в помещении т-ра «Мариньи» (1946) 169, 214.

Баррэн (Barraine) Эльза (р. 1910), франц. композитор; ученица Дюка. Римск. премия (1929). Автор оперы («Король-горбун»), балетов («Море», «Песня нелюбимого»), симфоний (3), кантат, вариаций для ударных и фп. 191.

Барток (Bartok) Бела (1881—1945), венг. композитор, пианист, ученый, собиратель и исследователь муз. фольклора 100, 213.

232

Батори (Bathori) Жанна, наст. имя и фамилия Жанна-Мари *Бертъе* (1877—1970), франц. певица (сопрано); по приглашению Тосканини пела с Карузо в «Ла Скала», но решила посвятить себя камерному пению. Одна из первых и лучших исполнительниц романсов Дебюсси, Равеля, Русселя и др. соврем. композиторов. Пользовалась известностью как преподаватель пения; автор двух книг: «Советы певцам» и «Об исполнении романсов Дебюсси». С 1917 руководила концертами т-ра «Старая голубятня» 168.

Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750), нем. композитор и органист 9, 16, 23, 54, 68, 69, 77, 79, 108, 115, 125, 128—130, 156, 176, 186, 187, 197, 198, 215.

Бейдт (Beydts) Луи (1895—1953), франц. композитор; автор оперетт («Воробей», «Путешествие Чонг Ли», «Любезной Сабине»), произв. для орк., для фп. с орк., камерн. соч. и хоров 53, 61, 175, 184.

Бек (Beck) Конрад (р. 1901), швейц. композитор; ученик Буланже и Онеггера; с 1933 живет в Базеле; директор муз. радиовещания (с 1939). Автор симфоний (7), балета, концертов с орк., соч. для различн. инструментов, ораторий, кантат и хоров 187.

Беллини (Bellini) Винченцо (1801—1835), итал. оперный композитор («Сомнамбула», «Норма» и др.) 55, 130.

Беллэз (Bellaigue) Камиль (1858—1953), франц. муз. писатель; автор монографии о Моцарте (1906) 18, 209.

Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), рус. художник, искусствовед, муз. критик, режиссер. Один из организаторов группы «Мир искусства», театральн. художник в труппе Дягилева (с 1908). С 1926 года жил за границей. Автор либретто балетов «Павильон Армиды» Черепнина и «Петрушка» Стравинского. Оформлял балет Онеггера «Семирамида» и спектакль «Императрица среди скал» (музыка Онеггера) 169.

Бёнпль (Boerpple) Поль (1896—1970), швейц. дирижер; с 1926 жил в Америке. Проф. музыки в Беннингтонском колледже (США, Вермонт). Почетн. доктор музыки (1968). Первый дирижер «Царя Давида» и «Юдифи» Онеггера. Дирижировал премьерой «Николая Флюанского» в Америке 168.

Берар (Bérard) Жан 66.

Берар (Bérard) Леон (1876—1960), франц. юрист и полит. деятель. В 1901—10 секретарь Р. Пуанкаре, в 1921—24 — министр просвещения; чл. Ин-та Франции (с 1934) 68, 108.

Берг (Berg) Альбан (1885—1935), австр. композитор; ученик и последователь А. Шёнберга. Автор опер («Воцек», «Лулу»), Лирич. сюиты, Концерта для скрипки с орк., камерн. вок. и INSTR. соч. и др. 98, 180, 206.

Берлиоз (Berlioz) Гектор Луи (1803—1896), франц. композитор, дирижер, муз. писатель и критик 5, 18, 19, 24—27, 51, 55, 56, 58, 75, 87, 90, 125, 134, 149, 209, 213, 217.

Бернар (Bernard) Робер (р. 1900), швейц. композитор, органист, пианист и муз. критик. Оконч. Женевский ун-т, основал «Новое о-во искусства». Проф. «Схола канторум», директор «Ревю мюзикаль» (1939—46). Опубликовал большое число исследований по франц. музыке. Автор соч. для фп. (Соната, Тема с вариациями), трио, струн. квартетов, фп. квинтетов, концертов для фп. с орк., симф. поэм, романсов и песен, произв. для хора 207.

233

Бертье (Bertliier) Поль (1885—1953), франц. юрист, доктор правоведения; композитор. Ученик Русселя и д'Энди в «Схола канторум». В Оксерре, своем родном городе, был руководителем кафедрального хора, библиотекарем и хранителем музея. Автор пьес для органа, 20 мотетов, месс, псалмов 68, 108.

Бертэн (Bertin) Луиза-Анжелика (1805—1877), франц. композитор и поэтесса; дочь директора «Журналь де деба»; ученица Рейха. Написала и

поставила, пользуясь влиянием отца, в «Опера Комик» оперу «Оборотень», в «Театр Итальян» — «Фауста», в «Гранд-Опера» — «Эсмеральду» (либр. Гюго) 152.

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827), нем. композитор, пианист и дирижер 5, 7, 9, 16—25, 49, 50, 54, 57, 58, 63, 69, 70, 74-77, 80, 90, 92, 97—99, 114, 115, 118, 126, 129, 130, 143, 162, 187, 192-194, 209.

Биго (Bigot) Эжен Виктор (1888—1965), франц. дирижер и композитор; ученик Жедальжа и Видаля, руководил оркестром Франц. радио и телевидения (с 1947) 50.

Бизе (Bizet) Жорж, наст. имя Александр-Сезар-Леопольд (1838—1875), франц. композитор 32, 55, 62.

Бизе (Bizet) Рене, франц. журналист, сотрудник журн. «Комэдиа»; на его слова Онеггер написал ораторию «Крики Мира» 169, 170.

Бодлер (Baudelaire) Шарль (1821—1867), франц. поэт, эссеист. Автор сб. стихов «Цветы зла», «Маленьких поэм в прозе», трактата о наркотиках «Искусственный рай», ряда статей по эстетике («Сущность смеха», «Романтическое искусство» и др.) 87.

Бодрие (Baudrier) Ив (р. 1906), франц. композитор; окончил фак. философии и права Парижск. ун-та; инициатор движения «Молодая Франция». Автор соч. для орк. («Песни юности», «Прилив Сены», «Парусник», «Музыкант в городе»), Квартета, вокальных произв., музыки к кинофильмам 184.

Боккерини (Boccherini) Луиджи (1743—1805), итал. композитор и виолончелист. Среди его произведений — оперы, оратория, кантаты, месса, симфонии (ок. 30), концерты для виолонч. с орк. (4), струнные квинтеты (125), квартеты (102), трио (60) и др. соч. 55, 91.

Боршар (Borchard) Адольф (р. 1912), франц. пианист и композитор 15.

Боэр (Boer) Виллем де, педагог Цюрихской консерватории

Брамс (Brahms) Иоганнес (1833—1897), нем. композитор, пианист и дирижер 54, 90, 153.

Брианишон (Brianchon) Морис (р. 1899), франц. художник-декоратор, гравер, портретист и пейзажист; проф. Школы декоративного искусства. Автор декораций для спектаклей «Гранд-Опера» и т-ра «Труппа М. Рено — Ж.-Л. Барро» (1928—1932). Художеств. оформитель балета Пуленка «Примерные животные» 46.

Бриттен (Britten) Бенджамин (1913—1976), англ. композитор, пианист и дирижер. Автор опер («Питер Граймс», «Поругание Лукреции», «Альберт Херринг», «Поворот винта» и др.), балета, кантат, Военного реквиема, симфоний, концертов с орк., камерно-инструмент. музыки, хоров и др. соч. 74, 77, 187.

234

Бузони (Busoni) Ферруччо Бенвенуто (1866—1924), итал. пианист и композитор. Автор ряда трудов по муз. эстетике, пианизму и др. 16.

Букстехуде (Buxtehude) Дитрих (1637—1707), нем. композитор и органист, автор духовн. соч., ораторий, кантат, камерн. произведений, соч. для органа

55, 186.

Булонь (Boulogne) — франц. певец (баритон) 47.

Буске (Bousquet) Франсис (1896—1942), франц. композитор; Римск. премия (1923), директор консерватории в Рубэ (с 1925). Автор симф. сюиты («Африканские вечера»), опер («Саратий Грозный», «Мой дядя Бенжамен») 42, 50.

Буэлье — см. *Сен-Жорж де Буэлье*.

Вагнер (Wagner) Рихард (1813—1883), нем. композитор, дирижер и писатель 5, 9, 17, 19, 23, 29, 32, 41, 49, 54, 58, 77, 103, 129, 131, 137, 149, 154, 171, 177, 181, 185, 191, 193, 217.

Валери (Valéry) Поль (1871—1945), франц. мыслитель, поэт и теоретик искусства; изучал право в ун-те Монпелье, одноврем. занимался музыкой. Влияние на поэтическое творч. Валери оказал Малларме. Был единогласно признан читателями, отвечавшими на анкету журнала «Коннэсанс» (1921), самым выдающимся поэтом современности. Председатель Пен-клуба (1924); чл. Франц. академии (1925). В 1931 ему присуждена в Оксфорде степень доктора «honoris causa»; в 1933—41 возглавлял Университетск. центр в Ницце. Написал тексты к произв. Онеггера («Амфион», «Семирамида»). Для эстетики В. характерны культ разума, ясного творческого самосознания и критика мистического анархизма в искусстве. Автор филос. эссе «Введение в систему Леонардо да Винчи», «Вечера с господином Тэстом», «Эстетическая бесконечность», «Всеобщее определение искусства» и др., ряда статей, посвящ. литературе, архитектуре, танцу 6, 28, 161, 170, 171, 174, 210, 221.

Вальдтейфель (Waldteufel) Эмиль (1837—1915), франц. композитор, пианист и дирижер; был капельмейстером балльного орк. в Париже (с 1865). Написал ок. 250 танцев для орк., преимущ. вальсов 54.

Ван-Гог (Van Gogh) Винсент (1853—1890), франц. художник, по нац. голландец 140.

Вебер (Veber) Серж (р. 1897), франц. драматург, журналист и муз. критик. Вице-президент о-ва драматургов и композиторов (1952). Автор пьес «Мадам, я вас люблю», «Несерьезный клиент» и др., оперетт «Людовик XIV», «Одна женщина в день», диалогов к фильмам 72.

Вег (Végh) Шандор (р. 1912), венг. скрипач; проф. Высшей муз. школы во Фрейбурге. В 1940 основал струн. квартет, носящий его имя 100. 215.

Везендонк (Wesendonk) Матильда (1828—1902), нем. поэтесса и музыкант. С 1852 г. начала брать уроки музыки у Вагнера, вскоре их взаимоотношения переросли в дружбу, а затем и в любовь, которая вдохновляла композитора во время сочинения оперы «Тристан и Изольда» (1857—58). Воспоминанием о страстной любви и самоотречении Вагнера и Матильды остались «Пять песен для женск. голоса на стихи Матильды Везендонк» 149.

235

Векерлен (Weckerlin) Жан Батист Теодор (1821—1910), франц. композитор, хормейстер, музыковед, собиратель и знаток нар. песен и старин. музыки; ученик Галеви, друг Франка. Работая в библиотеке Парижск. консерватории,

подготовил и издал клавиры забытых опер и балетов, сб. нар. песен. 3 тома коллекций муз. редкостей; составил каталог б-ки Парижск. консерватории; написал книгу «История инструментовки» (Париж, 1883). В 1850—1855 гг. руководил хором о-ва Св. Цецилии, исполнявшим старинную духовн. и светск. музыку. Автор романсов, хоров, камерн. и духовн. муз., произведений для орк., оратории и нескольких опер 54.

Веласкес (Vélasquez) Диего Веласкес де Сильва (1599—1660), исп. художник; уч. Пачеко и Эреды. С 1623 придворн. худ. Филиппа IV. Среди его работ — портреты Филиппа IV, графа Оливареса, инфанта Балтазара Карлоса, Изабеллы Бурбонской, папы Иннокентия X; «Кузница Вулкана», «Капитуляция Бреды», «Венера у зеркала» и др. 97.

Верди (Verdi) Джузеппе Фортунино Франческо (1813—1901), итал. оперный композитор 105.

Верлен (Verlaine) Поль (1844—1896). франц. поэт; первоначально примыкал к парнасцам (до 1872); принимал активное участие в Парижской коммуне как редактор и журналист. Отбывал тюремное заключение (1873—75) за покушение на жизнь своего друга Рембо. Всю остальную жизнь провел в скитаниях (чем дал повод сравнивать его с Вийоном) и умер в больнице. Его творчество стало образцом для нескольких поколений символистов. Необыкновенная музыкальность верленовского стиха привлекла к нему внимание многих музыкантов. Автор сб. стихов: «Галантные празднества», «Романсы без слов», «Мудрость», «Любовь» и др.; прозаических произведений: «Проклятые поэты», «Мои тюрьмы», «Исповедь» и др. 33, 87.

Вивальди (Vivaldi) Антонио (1678—1741). итал. композитор и скрипач. Автор опер (43). концертов для скрипки с орк. (свыше 150). для флейты, гобоя, фагота с орк., кантат и др. соч. 197.

Видор (Widor) Шарль Мари (1844—1937), франц. композитор и органист; ученик Фетиса. Проф. Парижск. консерватории по кл. органа (с 1890) и композиции (с 1896); автор капитального труда по инструментовке (Париж, 1904; на рус. яз.: *Видор III. Техника соврем. оркестра*. М., 1958) 217.

Вийеметц (Willemetz) Альбер (1887—1965), франц. драматург. Почетн. президент о-ва авторов, композиторов и муз. издателей, автор 106 оперетт (в т. ч. «Похождения короля Позоля»), 90 ревью, 6 комедий и ок. 2000 песен 170.

Вюйермоз (Vuillermoz) Эмиль (1878—1960), франц. композитор, муз. писатель и критик; изучал право и литературу в Лионск. ун-те, учился в Парижск. консерватории у Форе, вместе с КОТОРЫМ организовал «Независимое музыкальное общество» (в 1909). Сотрудник многих журналов, автор монографий о Шопене и Дебюсси, статей о соврем. музыке. Работы В. отлич. блестящим литературным стилем. По его инициативе с 1951 г. проводятся Междунар. конкурсы молодых дирижеров в Безансоне 131.

236

Гаво (Gaveau) Этьенн (1872—1943), владелец фабрики клавишных инструментов и концертного здания в Париже. Построенное и открытое в 1907 г., оно состоит из двух помещений: Большого зала (на 1100 мест) и

Малого (на 238 мест). В первом проводятся симф. и хор. концерты, выступления участников междунар. конкурсов им. М. Лонг и Ж. Тибо и др. муз. соревнований; Малый зал предназначен для камерн. концертов 56, 181, 197.

Гавоти (Gavoty) Бернар Жорж Мари, псевд. *Clarendon* (р. 1908), франц. музыковед и органист; изучал философию и литературу в Сорбонне. Основатель и видный деятель о-ва «Музыкальная молодежь Франции», муз. критик газ. «Фигаро» и органист церкви Св. Людовика в Париже. Автор работ о Фуртвенглере, Гизекинге, Менухине и др. (в серии «Выдающиеся исполнители», Париж, 1953—55); ему принадлежат записи его радиобесед с Онеггером и воспоминаний Энеску 85, 88, 89 и след., 214.

Гайдн (Haydn) Франц Йозеф (1732—1809), австр. композитор 17, 77, 90, 91, 208.

Галлуа-Монбрюн (Gallois-Montbrun) Раймон СР. 1918), франц. композитор и виолончелист; Римск. премия (1944). Автор Симфонии для скрипки с орк., прелюдий для фп., струн. трио, кантаты 184.

Ганс (Gance) Абель (р. 1889). франц. кинорежиссер и сценарист; к четырем его фильмам Онеггер написал музыку 171, 218, 224.

Ганслик, Ханслик (Hanslick) Эдуард (1825—1904). австр. муз. критик и музыковед; проф. музыки Венского ун-та (с 1861). Автор известного трактата «О музыкально-прекрасном» (1-е изд.: Лейпциг, 1854) и многочисл. статей, в которых выступал с критикой романтич. эстетики, положений теории аффектов и взглядов франц. просветителей. Активно пропагандировал наследив И. С. Баха, Генделя и Бетховена, высоко оценивал Брамса и Бизе, но был противником Листа и Вагнера. Своими работами способствовал поднятию авторитета муз. критики 5.

Ганц (Ganz) Рудольф (1877—1972), амер. дирижер, пианист, композитор и педагог швейц. происхождения. Пропагандист франц. музыки — Дебюсси, Равеля, д'Энди. Автор Симфонии. Концерта для фп. с орк., ок. 200 песен, мужских хоров, Вариаций для фп. на тему Брамса 206.

Гартман, Хартмнн (Hartmann) Карл Амадеус (1905—1963), нем. композитор (ФРГ} : под влиянием А. Веберна обратился к 12-тоновой системе. Основатель (в 1945) о-ва «Musica viva» («Живая музыка»), пропагандирующего соврем. музыку. Видный симфонист 187.

Геварт (Gevaert) Франсуа Огюст (1828—1908), бельг. музыковед, композитор и педагог. В 1867—70 — муз. директор «Гранд-Опера» в Париже; в 1871—1908 — директор Брюссельск. консерватории. Основал о-во «Концерты консерватории». Наряду с Фетисом — один из крупнейших бельг. музыковедов. С 1860-х гг. посвятил себя научн. деятельности. Автор «Трактата об инструментовке», «Истории и теории музыки античности», «Трактата теоретической и практической гармонии», «Песен XV века» и др., а также кантат и опер 117.

237

Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759), нем. композитор, органист и

клавесинист 90.

Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832), нем. поэт и мыслитель 211.

Гийо (Guillot), франц. дирижер 22.

Гитри (Guitry) Саша, наст. имя Александр (1885—1957), франц. актер, писатель, драматург; один из представителей т. н. «бульварной драматургии» 6.

Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714—1787), нем. композитор 120.

Гольбейн (Holbein) Ганс (1497—1543), нем. художник, живописец и график; с 1526 до конца жизни жил в Англии; выдающийся портретист. Ему принадлежат: «Поклонение волхвов», «Богатство», «Бедность», «Деревенский танец», «Пляска мертвых», портреты Эразма Роттердамского и Томаса Мора; ему приписывают знаменитую фреску «Пляска смерти» на стенах одного из кладбищ в Базеле 221.

Гонкуры (Goncourt), братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870), франц. писатели. Авторы многочисл. романов («Сестра Филомена», «Жермини Ласерте») и трудов по истории фр. культуры XVIII в., «Дневников». По завещанию Эдмона в 1896 была основана Академия Гонкуров, которая с 1903 присуждает ежегодную Гонкуровскую премию, одну из самых старых и знаменитых франц. лит. премий 93.

Гравей (Gravey) Фернан (р. 1905), франц. киноактер. Среди его работ — роли в «Большом вальсе» (1938), «Капитане Фракассе» (1942), музыку к которому написал Онеггер 63.

Гуно (Gounod) Шарль Франсуа (1818—1893), франц. композитор 32, 53, 69, 70, 129.

Гюго (Hugo) Виктор (1802—1885), франц. писатель, драматург и поэт 68, 87, 93, 152, 224.

Гюгоннэ (Hugonnet) Алоис — швейц. художник-импрессионист 168.

Гюнцбург (Gunsbourg) Рауль (1859—1955), франц. композитор-дилетант, театральный антрепренер, директор оперн. театра в Монте-Карло; родом из России. Отличался пристрастием к декоративно-пышным постановкам 43, 170.

Дабადи (Dabadie) Анри (1789—1856), франц. певец. Россини написал для него партию Вильгельма Телля 47.

Далейрак (Dalayrac) Николя Мари (1753—1809), франц. композитор, чл. Шведск. академии (1798). Автор опер (свыше 60), соч. для скрипки, квартетов, романсов 42.

Дали (Dali) Сальвадор (р. 1904), испанск. художник-сюрреалист; в Париже (с 1929) становится во главе группы наиболее решительных сюрреалистов; с началом войны уезжает в США. От сюрреализма переходит к абстракционизму, ревниво охраняя славу пророка модернизма 113.

Даллатиккола (Dallapiccola) Луиджи (1904—1975), итал. композитор, пианист и педагог; применял додекафонную технику к ладовой мелодической основе, но не отказывался и от тональной системы. Обществ. деятель, член Междунар. муз. совета. Автор одноактных опер («Ночной полет». «Узник»), кантаты («Песни узников») и др. соч. 187.

Даморо — см. *Чинти-Даморо*.

Дебюсси (Debussy) Клод Ашиль (1860—1918), франц. композитор, пианист, муз. критик 5, 6, 13, 15, 16, 31—37, 41, 51, 52, 57, 70, 75, 87, 91, 94, 99, 117, 129, 131, 132, 153, 158, 170, 177, 192, 195, 196, 210, 211, 215, 217.

Дезанкло (Desenclos) Альфред (р. 1912), франц. композитор; Римск. премия (1942); директор консерватории в Рубэ (с 1943). Автор Симфонии, «Романтической поэмы» и «Симфонического движения» для орк., Квинтета, Реквиема, музыки к кинофильмам 182.

Дезормьер (Désormière) Роже (1898—1963), франц. дирижер и композитор; ученик Кеклена, один из композиторов Аркейской школы. Дирижировал спектаклями Шведского балета в Париже (1924—25) и «Русского балета» Дягилева (1825—30); директор «Опера комик» в Париже (с 1944); руководил постановками балетов в «Гранд-Опера» (1945—46). Гастролировал в Москве и Ленинграде (конец 1940-х гг.). Знаток музыки эпохи Возрождения и предклассич. периода, руководитель «О-ва музыки прошлого». Пропагандист произв. композиторов «Шестерки», Мессиаана, Булеза, Дютыйе, Хиндемита, Бриттена, Шостаковича и др. Автор музыки к кинофильмам 106, 210.

Делаж (Délage) Шарль Морис (1879—1961), франц. композитор. Автор «Индусских поэм» для сопрано, струн. квартета, Квартета для духовых и фп., «Увертюры для балета Будущего», «Семи хайку» для голоса и малого орк., «Трех песен джунглей» и др. соч. 54.

Деланнуа (Delannoy) Марсель (1898—1962), франц. композитор и муз. писатель; ученик и друг Онеггера. Автор опер (3), балетов (4), оперетт, симфоний (2), камерно-инструмент. соч. и музыки к пьесам и кинофильмам. Написал монографию о жизни и творч. Онеггера 42—44, 184, 211.

Дельвенкур (Delvincourt) Клод (1888—1954), франц. композитор; Римск. премия (1913); директор консерватории в Версале (с 1931), затем в Париже. Погиб в автомобильной катастрофе, направляясь на Римск. фестиваль. Автор хореографич. поэмы «Приношение Шиве», комич. оперы «Бородатая женщина», мистерии «Люцифер», орк. пьес, концертов, хоров, струн. квартета, романсов, пьес для фп., музыки к спектаклям и кинофильмам 71, 75, 102, 184.

Диабелли (Diabelli) Антуан (1781—1858), австр. нотоиздатель и композитор 20.

Дисней (Disney) Уолт (1901—1960), амер. художник и режиссер-постановщик мультипликационных фильмов 79, 93, 214.

Диор (Dior) Кристиан (1905—1957), франц. модельер, глава прославленного дома мод в Париже. После кризиса 1930 г. открыл картинную галерею, где экспонировал картины Жакоба, Берара и др. Работал модельером в разл. домах мод. В 1947 при финансовой поддержке Буссака осп. собств. фирму в Париже 214.

Доде (Daudet) Люсьен, франц. журналист; внук Альфонса Доде 167.

Дорвилль (Dorville) Анри, наст. имя и фамилия Жорж-Анри Додан (1883—1941), франц. актер. Играл во многих парижск. театрах («Олимпия»,

«Водевиль», «Варьете», «Буфф-Паризьен»). Роль в «Похождениях короля Позоля» принесла ему славу одного

239

Из лучших комич. актеров. Снимался в кино: «Дон Кихот» (Санчо), «Кавалькада любви» и др. Почетн. вице-президент Независимого о-ва актеров мюзик-холла 170.

Дуайен (Doyen) Жан (р. 1907), франц. пианист и композитор; ученик Лонг. Первый исполнитель Концерта для фп. с орк. Равеля в концертах Консерватории. Автор Концерта для фп. с орк., фп. пьес 15, 22, 100.

Дюбуа (Dubois) Франсуа Клеман Теодор (1837—1924), франц. композитор; ученик Мармонтеля, Бенуа, Базена и Тома; Римск. премия (1861); проф., а затем директор Парижск. консерватории (1896—1905). Автор опер, балетов, оратории, кантат, концертн. увертюры, месс, произв. для органа, фп., камерн. ансамблей и ряда теоретич. соч. 54, 213.

Дювернуа (Duvernoy) Анри (1875—1937), франц. писатель, журналист и хроникер 113.

Дюка (Dukas) Поль (1865—1935), франц. композитор; ученик Дюбуа и Гиро; 2-я Римск. премия (1888); проф. композиции в Парижск. консерватории и «Эколь нормаль», чл. Ин-та Франции (1934). Заслужил всеобщее уважение как превосходный педагог и беспристрастный муз. критик. Его статьи собраны в сб. «Статьи Поля Дюка о музыке» (Париж, 1948). Автор симфонич. увертюры, Симфонии, симфонич. скерцо «Ученик Чародея», оперы «Ариана и Синяя Борода» и др. соч. 70, 115, 191, 195, 211, 216.

Дюпон (Dupont) Габриель (1878—1914), франц. композитор; ученик Жедалджа, Массне и Видора; 2-я Римск. премия (1901). К лучшим соч. относятся симф. пьесы, оперы («Кабрера», «Антар») 54.

Дюпон (Dupont) Пьер (р. 1898), франц. композитор и дирижер 54.

Дюпре (Dupré) Марсель (1886—1971), франц. органист и композитор; ученик Видора; Римск. премия (1914); с 1926 — проф. Парижск. консерватории по кл. органа, затем ее директор (1954—56); чл. Ин-та Франции (1956). Один из лучших франц. органистов; в цикле из 10 концертов исполнил все органн. произв. И. С. Баха; превосходный импровизатор на органе. Среди его учеников — Мессиян, Грюненвальд и др. Автор соч. для органа и теоретич. трактатов по контрапункту, фуге и импровизации

Дюпре (Dupré) Пьер, франц. муз. критик 9, 11.

Дюран (Durand) Мари Огюст (1830—1909), франц. органист, муз. издатель и композитор. В 1870 г. совм. с Шёневерком на базе муз. изд-ва Флаксланда (существовавшего с 1847) организовал фирму «Дюран и Шёневерк» (с 1891 — «Дюран и сын», с 1934 — «Дюран и К°»). Фирма пользуется мировой известностью; издает в осн. произв. франц. композиторов 54, 111, 117.

Дюрей (Durey) Луи (р. 1888), франц. композитор; в 1917—21 входил в группу «Шести». Чл. Франц. комитета сторонников мира. С 1950 г. — постоянный муз. критик газ. «Юманите». Вместе с др. участниками «Шестерки» искал «конструктивную простоту в искусстве» (струн. квартет, песенный цикл

«Образы Крузо», струн. трио). Позднее выступает как сторонник демократизации муз. творчества, создал ряд массовых песен и кан-

240

тат на социально-политич. темы. Автор ряда музыковедч. работ по восстановлению и редактированию полифонич. произведений Жоскена Дебре, Жанекена, а также о нар. песне 210.

Дюрюфле (Duruflé) Морис (р. 1902), франц. композитор и органист; ученик Дюка. С 1942 — проф. Парижск. консерватории. Концертировал в СССР (1965). Автор соч. для органа, мотетов, Трех танцев для орк., Трио для флейты, альты и фп., Реквиема 183, 184.

Дютыйе (Dutilleux) Анри (р. 1916), франц. композитор; Римск. премия (1938). Руководил муз. отделом Франц. радио и телевидения (1944—63). Преподает композицию в «Эколь нормаль». В некоторых соч. использует додекафонную технику 183.

Дюфи (Dufy) Рауль (1877—1853), франц. живописец, гравер и декоратор; входил в группу фовистов, дебютировал в театре (1920) оформлением балета-фарса Мийо «Бык на крыше». Создал декорации ко многим драматич. и муз. спектаклям 187.

Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), рус. театральный деятель, антрепренер, организатор рус. выставок, спектаклей и концертов за рубежом. Основатель группы «Мир искусства» и редактор (вместе г. Бенуа) журн. «Мир искусства» (1899—1904). Организовал в Париже, Берлине, Монте-Карло и Венеции выставки рус. художников (1906—07), ежегодные выступления рус. артистов, т. н. «Русские сезоны» за границей (с 1907), «Исторические русские концерты» (1907). сезоны рус. оперы (с 1908). Создал труппу «Русский балет С. П. Дягилева» (1911; начало выступлений — 1913, существовала до 1929). Д. видел в балете синтез современной музыки, живописи, хореографии. Спектаклями своей труппы оказал большое влияние в Европе и Америке на развитие театра, декоративного искусства, музыки и эстетики современного искусства 200, 219.

Жакоб (Jacob) Макс (1876—1944), франц. поэт, романист, драматург; друг Пикассо и Аполлинера, один из зачинателей сюрреализма. В его стихах сатира и гротеск соединены с сочувствием к «маленькому человеку». Пропагандировал рус. лит-ру (Достоевского, Толстого, Маяковского). Погиб в концлагере в Дранси 167, 223.

Жамм (Jammes) Франсис (1868—1938), франц. поэт. Воспринял от символистов разнообразие и свободу метрики, но избегал усложнения в поэтике 228.

Жан-Обри (Jean-Aubry) Жорж (1882—1949), франц. поэт, критик и музыковед. Автор книги «Франц. музыка наших дней (1945) и др. 33, 210.

Жедальж (Gédalge) Андре (1856—1926), франц. композитор; ученик Гиро; 2-я Римск. премия (1885). Проф. контрапункта и фуги в Парижск. консерватории (с 1905). У него учились Равель. Шмитт, Онеггер, Мийо, Ибер, Энеску и др. Автор симфоний (3). Концерта для фп. с орк., камерн.

ансамблей, оперы («В западне»), балетов («Феб», «Елена») 142, 153.

Жели-Дидо (Gelis-Didot) Хильда 85.

Жид (Gide) Андре (1869—1951), франц. писатель, поэт, публицист, драматург. Один из руководителей группы «Нувель ревю франсэз», представитель утонченной культуры, буржуазного эстетизма. Резко противостоял приверженцам шовинизма, католи-

241

цизма, идеологам религиозной и политической реакции, однако был в своих взглядах противоречивым и не до конца принципиальным. Автор многих романов, лит.-критич. статей, этюдов о Достоевском, дневников и воспоминаний 132, 169, 175.

Жироду (Giraudoux) Жан (1882—1944), франц. романист и драматург. Антивоенная тема для Ж. одна из главных. Писательской манере присущи всепроникающая ирония, непринужденность фантазии и стилистическая виртуозность 6, 167, 223, 228. *Жоливе (Jolivet)* Андре (р. 1905), франц. композитор, ученик Вареза. В 1935 вместе с Мессианом и Даниель-Лесюром основал о-во камерной музыки «Спираль», в 1936 вместе с теми же музыкантами и Бодрие — группу «Молодая Франция». В 1945—59 муз. директор т-ра «Комеди Франсэз». С 1966 проф. Парижск. консерватории. Выступает и как дирижер 184.

Жувэ (Jouvet) Луи (1887—1951), франц. актер, режиссер, театр, директор и педагог; с 1934 проф. Парижск. консерватории, возглавлял т-р «Атеней». Славился постановками комедий Мольера 93.

Захер (Sacher) Майя 5.

Захер (Sacher) Пауль (р. 1900), швейц. дирижер и муз. деятель; ученик Нефа и Моозера; дирижированию учился у Вейнгартнера в Базеле. Основал Базельский камерн. орк. (1926) и руководил им около 50 лет. С 1928 руководил камерн. хором, в 1933 основал в Базеле «Схола канторум» (с 1954 — Академия музыки), с 1941 возглавил «Коллегиум музикум» в Цюрихе. Завоевал широкую известность как интерпретатор и пропагандист соврем. музыки 77, 217.

Золя (Zola) Эмиль (1840—1902), франц. писатель, один из основоположников натурализма во франц. лит-ре 93.

Зуппе (Suppé) Франц фон, наст. имя и фамилия Франческо *Зуппе-Демелли* (1819—1895), австр. композитор. С 1865 дирижировал в венском опереточном т-ре «Леопольдштатттеатр», где были поставлены почти все его оперетты. Автор опер (3), оперетт («Бокаччо», «Пиковая дама», «Легкая кавалерия» и др.) и орк. увертюры («Поэт и крестьянин» и др.) 53.

Ибер (Ibert) Жак (1890—1962), франц. композитор, ученик Роже-Дюкаса и Жедальжа; Римск. премия (1919). Директор Виллы Медичи (1936—1961), администратор Собрании национ. муз. театров (1955—56). Друг Онеггера и Мийо по Парижск. консерватории. Автор оперы «Король Ивето», произв. для орк. («Вакханалия», «Праздничная увертюра»), конц. для флейты и виолонч. с орк., стр. квартета и др. произв. 42, 71, 75, 102, 136, 170, 184, 211.

Изаи (Ysaye) Эжен (1858—1931), бельг. скрипач, композитор и дирижер; ученик Венявского и Вьетана; проф. Брюссельск. консерватории по кл. скрипки (1886—97); одновременно дирижировал симф. концертами организованного им (1894) о-ва «Концерты Изаи». Сочинял главн. образом для скрипки. На завещанный им капитал в Брюсселе были организованы конкурсы скрипачей и пианистов 151.

242

Казальс, Касальс (Casais) Пабло (1876—1973), испан. виолончелист, дирижер, композитор, муз.-обществ. деятель. С 1905 участник известн. трио Корто — Тибо — Казальс. Организатор первого в Барселоне симф. оркестра (1920), Награжден медалью Мира ООН. Автор ряда симфонич., хоровых и камерно-инструмент. произведений, оратории («Ясли», 1960) и «Гимна миру» (1971) 100, 151, 216.

Казелла (Casella) Альфредо (1883—1947), итал. композитор, пианист, дирижер и муз. писатель; ученик Форэ. Участник Ансамбля старинных инструментов Казадезюса (играл на клавесине, 1906—09), Итальянского трио (30-е гг.). В 1917 основал в Риме Нац. муз. о-во (в 1919 преобразовано в Итал. о-во совр. музыки, а с 1923 — в Корпорацию новой музыки — секцию Междунар. о-ва совр. музыки). В раннем творч-ве испытал влияние Р. Штрауса и Малера. В 20-е гг. перешел к неоклассицизму, соединяя соврем. технику и старинные формы. Автор опер, балетов, симфоний, ряда музыковедческих работ, монографий о Стравинском, И. С. Бахе и др. 206.

Канудо (Canudo) Риччотто (1879—1920), итал. писатель (писал на франц. языке), любитель искусства; представлял антимаринеттиевскую, демократич. линию в футуризме; одним из первых оценил возможности соединения литературы и кино. В нач. XX века издавал в Париже журнал «Монжуа» 171.

Капле (Caplet) Андре (1878—1925), франц. композитор и дирижер; Римск. премия (1901). С 1900 — муз. директор т-ра «Одеон» в Париже. В 1910—14 дирижер Бостонской оперы. Был связан с Дебюсси тесной творческой дружбой, в частности, дирижировал премьерой «Мученичества св. Себастьяна» в Париже (1911) и премьерой «Пеллеаса и Мелизанды» в Лондоне (Ковент-Гарден, 1912) ; оркестровал «Жиги» и ряд фрагментов музыки к «Мученичеству св. Себастьяна». Автор соч. для орк. («Маска красной смерти», «Епифания»), Септета, Мессы и др. соч. 36.

Кемптер (Kempter) Лотар (1873—1948), швейц. композитор, педагог по теории в Цюрихск. консерватории и хоровой дирижер 204.

Клер (Clair) Рене (р. 1898), франц. кинорежиссер; постановщик фильмов «Под крышами Парижа» (1930), «Большие маневры» (1955), «Порт де Лиля» (1957) 104, 216.

Клодель (Claudel) Поль Луи Шарль (1868—1955), франц. писатель, поэт, драматург, переводчик и дипломат. По долгу дипломатич. службы объездил многие страны мира. Чл. Франц. академии (1946). Охотно сотрудничал с композиторами: ему принадлежат либретто трилогии Мийо «Орестея» и его же оперы «Христофор Колумб», тексты ораторий Онеггера «Жанна д'Арк на

костре» и «Пляска мертвых». Автор пьес («Золотая голова», «Черствый хлеб»), стихов («Пять больших од», «Кантата на три голоса»), прозаическ. соч. («Черная птица в восходящем солнце», «Введение к голландской живописи») и др. произв. 6, 85, 124, 132, 159, 161, 163, 169, 172, 173.

Клоэц (Cloeze) Гюстав (р. 1890), франц. дирижер, ученик Берио. Дирижировал в «Опера комик», в «Балете Монте-Карло» и в «Опере Бордо» (1955—57) 50.

Кнаппертсбуш (Knappertsbusch) Ханс (1888—1965), нем. дирижер (ФРГ). В 1922 директор Гос. оперы в Мюнхене. Дирижер

243

ярко романтического склада; исполнял произв. Вагнера, Бетховена, Брамса, Р. Штрауса 192.

Коваль (Koval) Рене (1885—1938), франц. певец. Играл в «Похождениях короля Позоля» Онеггера в т-ре «Буфф-Паризьен» 170.

Кокто (Cocteau) Жан (1889—1963), франц. поэт, драматург, романист, киносценарист, режиссер, художник и эссеист; друг Сати, Пикассо, Дягилева, вдохновитель и покровитель группы «Шести»; чл. Франц. академии (1955). Для поэтики К. характерен сплав элементов классической просодии с принципиально новой образностью. Автор поэтич. сборников («Словарь», «Церковное песнопение»), поэм («Пожар», «Леона», «Распятие», «Цифра 7»), романов («Самозванец Тома», «Ужасные дети»), фильмов («Кровь поэта», «Красавица и зверь», «Ужасные родители», «Орфей»), пьес («Пишущая машинка», «Человеческий голос», «Антигона», «Царь Эдип», «Орфей»), балетных сценариев («Парад», «Бык на крыше», «Новобрачные с Эйфелевой башни») 6, 91, 94, 156, 167, 177, 198, 221—223, 228.

Коlette (Colette) Габриэль Сидони (1873—1954), франц. писательница, автор свыше 50 романов и пьес; чл. Бельгийск. академии (1936) и Академии Гонкуров (с 1945). Написала либретто оперы Равеля «Дитя и волшебство» (1925) 6.

Колонн (Colonne) Эдуард (1838—1910), франц. дирижер, скрипач и муз.-обществ. деятель; ученик Тома. Б 1858—67 был участником струн. квартета Падлу, в 1871 — дирижером «Концертов Падлу». Основал (совм. с муз. издателем Хартманом) муз. о-во «Национальный концерт» (1873). Основал и возглавил «Концерты Шатлэ» (1874, позднее — «Концерты Колонна»; руководил ими до 1909). Гастролировал во многих странах, в том числе в России (1890) 112, 212.

Комметан (Commettant) Жан Пьер Оскар (1819—1898), франц. муз. писатель и критик 129, 176.

Копленд (Copland) Аарон (р. 1900), амер. композитор; ученик Гольдмарка и Буланже. Организовал Лигу и Союз амер. композиторов, Союз авторов и издателей (1937). Проф. Новой школы социальных исследований в Нью-Йорке и Гарварде (1927—37); зам. директора и рук. кл. композиции Беркширского муз. центра в Танглвуде. Выступал с пропагандой произведений композиторов США как пианист, дирижер и лектор в странах Лат. Америки (1941 и 1947). Автор опер, балетов, инструмент. и вокальных

произв., музыки к кинофильмам, а также пяти книг 187.

Корнель (Corneille) Пьер (1606—1684), франц. драматург, основоположник классицизма во франц. лит-ре 6, 174, 225.

Корто (Cortot) Альфред (1877—1962), франц. пианист, дирижер, педагог и муз.-обществ. деятель; ученик Дьемера. В 1902 основал О-во оперных фестивалей в Париже, в 1903 — конц. о-во Корто. Руководил кл. высшего фп. мастерства в Парижск. консерватории (1907—17). Основатель (совм. с Манжо) «Эколь нормаль де мюзик» в Париже (в 1919; приравнена в правах к консерватории), ее директор и руководитель кл. фп. исполнительства. Участник прославленного трио Корто — Тибо — Казальс. Автор книг «Франц. фп. музыка» (в 3-х тт., 1930—48), «Рациональ-

244

ные принципы пианистич. техники» (1938), «Курс интерпретации» (в 2-х тт., 1934) 100, 111, 151, 216.

Кретъен (Chrétien) Гедвига 94.

Круаза (Croiza) Клер, наст. фамилия *Конелли* (1882—1946), франц. певица (меццо-сопрано). В 1906—13 пела в брюссельском «Театр де ля Монне». С 1914 — в парижск. т-ре «Опера комик». С 1934 — проф. пения в Парижск. консерватории. Одна из наиболее передовых исполнительниц франц. оперн. и камерн. репертуара, романсов Дебюсси, Равеля и Форе 168.

Куперен (Couperin) Франсуа (1668—1733), франц. композитор, органист и клавесинист. Автор концертов, трио-сонат, месс для органа, сюит и пьес для клавесина и др. соч. 33, 196.

Куртелин (Courteline) Жорж Виктор Марсель, наст. фамилия *Муано* (1858—1929), франц. писатель, автор пьес «Серьезный клиент», «Теодор ищет спички», «Спи, Гортензия»; его мысли и афоризмы собраны в книге «Философия Ж. Куртелина» 150.

Лало (Lalo) Эдуард (1823—1892), франц. композитор и скрипач (по происхожд. испанец) ; ученик Шульгофа. С 1855 выступал как альтист в струн. квартете. Автор широко известной «Испанской симфонии», концертов для скрипки с орк., виолончели с орк., оперы «Король города Ис» 54, 75.

Ламурё (Lamoureux) Шарль (1834—1899), франц. дирижер, скрипач, муз.-обществ. деятель. В 1863 основал О-во камерн. музыки и в его составе квартет (носивший имя Л. как 1-го скрипача; партию 2-й скрипки исполнял Колонн). В 1873 организовал О-во концертов духовн. музыки. Дирижер О-ва симф. концертов Парижск. консерватории (1872—78), дирижер «Гранд-Опера» (1877—79). Основатель и глава парижск. «О-ва новых концертов» (1881—97), получившего известность под назв. «Концертов Ламурё» 7, 11, 25, 50, 52—55, 212, 215.

Ландовски (Landowski) Марсель (р. 1915), франц. композитор, муз. критик и дирижер; по нац. поляк. Автор опер, балета, симфоний, фп. и виолонч. концертов, оратории, кантат, музыки к кинофильмам 184

Ландорми (Landormy) Поль Шарль Рене (1869—1943), франц. музыковед и муз. критик; проф. философии в различных учебн. заведениях Франции. В

1902 (совм. с Ролланом) организовал в Париже курс лекций по истории музыки; возглавлял лабораторию по изучению акустики (1904—07). Как муз. критик печатался во многих франц. газетах: «Фигаро», «Темп» и др. Автор капитальных трудов по истории музыки (в том числе 3-томной «Французской музыки», Париж, 1943—44). Онеггер обязан ему своим первым выступлением в прессе (20 сент. 1920 в газ. «Виктуар»; Л. был в то время ее постоянным сотрудником) 27, 156, 210.

Лаппаран (Lapparent) Альбер де (1839—1908), франц. ученый-геолог 52, 212.

Ларусс (Larousse) Пьер (1817—1875), франц. филолог-лексикограф; основатель энциклопедич. словарей 50, 212.

Лафорг (Laforgue) Жюль (1860—1887), франц. поэт, прибегавший к смелым новациям в лексике и просодии 228.

Лаццари (Lazzari) Сильвио (1857—1944), франц. композитор (родом из Тироля), виолончелист, доктор права; ученик Гиро

245

и Франка. Автор камерно-инструм. музыки (Трио, Квартет, Октет для духовых, Соната для скрипки и фп., посв. Изаи), симф. произв. (Симфония, Четыре морские картины), опер (в том числе «Прокаженная», «Огненная башня»), романсов и др. соч. 213.

Ледюк (Leduc) Симон (1748—1777) франц. виолончелист и издатель. С 1765 посвятил себя издательск. делу и сочинению музыки. Вместе с братом Пьером (1755—1816) основал муз. изд-во, которое опубликовало соч. Куперена и др. франц. композиторов. Автор концертов, сонат для скрипки, симфоний 111.

Леже (Léger) Фернан (1881—1955), франц. художник, видный деятель культуры ФКП. Оформил ряд спектаклей Онеггера 171.

Лейбовиц (Leibowitz) Рене (1913—1972), франц. композитор, дирижер и музыковед; ученик Веберна и Равеля. Ортодоксальный приверженец додекафонной системы. Организатор Междунар. фестивалей соврем. камерн. музыки в Париже (1947). У него учились П. Булез, Х. В. Хенце и др. Автор опер (2), симфоний (4), камерно-инструм. произведений, вокальной музыки, а также монографий «Шёнберг и его школа» (1947) и «Шёнберг» (1966) 179, 180.

Лелё (Leleu) Жанна (р. 1898), франц. пианистка и композитор; Римск. премия (1923). Проф. гармонии в Парижск. консерватории. Автор симфонич. сюит, Концерта для фп. с орк., струн. квартета, балета и др. соч. 53, 213.

Лемуан (Lemoine) Анри (1786—1854), знаменит. франц. фп. педагог и композитор, глава франц. муз. изд-ва «Лемуан», осн. в Париже в 1772 г. его отцом, гитаристом Антуаном Л. (1753—1817). Изд-во печатает многочисл. педагогическ. издания, «Классич. репертуар франц. пения» (осн. Гевартом), коллекцию «Альфа» для юношества 111.

Леру (Leroux) Ксавье (1863—1919), франц. композитор; ученик Мармонтеля, Дюбуа и Массне; Римск. премия (1885). С 1896 проф. гармонии Парижск. консерватории. Автор романсов, Мессы, мотетов, опер и музыки к

спектаклям 203.

Леруа (Leroi) Пьер, франц. муз. критик 7.

Лесюр, Лезюр (Lesur) Даниэль (р. 1908), франц. композитор, органист и пианист; ученик Турнемира. С 1955 директор «Схола канторум». В 1936 вместе с Жоливе, Бодрие и Мессианом организовал группу «Молодая Франция», цель которой — «вернуть музыке ее человечность». Автор вокальн. и инструмент. произведений, кантаты «Песнь песней» и оперы «Андреа дель Сарто» 184.

Лепраз (Létraz) Жан де (1897—1955), франц. драматург, директор т-ра «Палэ-Руаяль». Автор около 100 пьес («Мы сделали то же самое», «Порка» и др.) 93.

Ле Флем (Le Flem) Поль (р. 1881), франц. композитор; ученик д'Энди и Руссея. Муз. критик журналов «Комэдиа» и «Эко де Пари». С 1925 преподает контрапункт в «Схола канторум». В своих произв. воспекает родную Бретань. Автор опер, симф. и камерн. музыки 42.

Лильаман (Lilamand) Шарль, франц. пианист, ученик Лонг 11, 12, 14—16.

Лист (Liszt) Ференц (1811—1886), венгер. композитор, пианист, дирижер, педагог, муз. писатель 7, 11, 13, 15, 16, 22, 118, 125, 131, 191, 196, 212.

Лифар (Lifar) Серж, наст. имя и фамилия Сергей Михайло-

246

вич *Лифаръ*, псевд. Марсий (р. 1905), рус. танцовщик, балетмейстер, педагог и литератор; ученик Нижинской и Чеккетти. С 1923 за рубежом; входил в труппу «Русский балет» Дягилева, с 1925 ее премьер. В 1930—44 и 1962—63 — танцовщик и балетмейстер «Гранд-Опера». В 1944—47 худ. рук. Нового балета Монте-Карло. В 1947—59 создал в «Гранд-Опера» обширный репертуар балетных спектаклей, сформировал одну из лучших балетных трупп в Европе. Автор многих книг о балете 46.

Лонг (Long) Маргарита, правильное Маргерит (1874—1966), франц. пианистка и педагог, ученица Мармонтеля; проф. Парижск. консерватории. Пропагандировала соч. импрессионистов и композиторов «Шестерки». В 1943 организовала с Тибо конкурс пианистов и скрипачей (с 1946 — Междунар. конкурс пианистов и скрипачей им. М. Лонг и Ж. Тибо) 12, 14.

Луис (Louys) Пьер (1870—1925), франц. поэт и писатель. Автор поэмы «Астарта», сб. стихов «Песни Билитис», романов «Похождения короля Позоля», «Афродита», «Женщина и марионетка» и др. 170.

Малипьеро (Malipiero) Джан Франческо (1882—1973), итал. композитор, музыковед, педагог и муз. деятель; в 1932—53 проф. кл. композиции, с 1940 — директор Консерватории им. Б. Марчелло в Венеции. Среди его учеников — Ноно, Мадерна. Автор опер (свыше 30), симфоний (9), концертов, камерн. и хоровой музыки 187.

Малларме (Mallarmé) Стефан (1842—1898), франц. поэт; вождь и теоретик символизма. Оказал большое влияние на поэтов последующих поколений. На его стихи писали музыку Дебюсси, Равель, Хиндемит и Мийо 33, 87.

Мане (Manet) Эдуард (1832—1883), франц. художник-импрессионист 140.

Мансар (Mansart) Франсуа (1598—1666), франц. архитектор (по происхожд. итальянец). От его имени происходит назв. пристройки в верхней части дома — мансарды 151.

Маньяр (Magnard) Альберик Люсьен Дени Габриэль (1865— 1914), франц. композитор; ученик Дюбуа, Массне и д'Энди. В 1903 откликнулся на дело Дрейфуса «Гимном справедливости». Трагически погиб во время первой мировой войны: встретил немцев выстрелами из револьвера и был заживо сожжен оккупантами. Автор опер, симфоний и др. произведений 57, 154, 192, 218.

Мардрюс (Mardrus) Жозеф Шарль Виктор (1868—1949), франц. врач и востоковед. Известен своим оригинальным и красочным переводом сказок «Тысяча и одна ночь» (1898—1904) 221.

Мариво (Marivaux) Пьер Карле де Шамблэн де (1688—1763), франц. писатель и драматург; чл. Франц. академии (с 1743). Автор многочисленных пьес (в том числе «Игра любви и случая», «Неверные признания»), романов («Новый Дон-Кихот», «Развращенный крестьянин»; знаменитый роман — «Марианна») 6.

Маринетти (Marinetti) Эмилио Филиппо Томмазо (1876—1944), итал. прозаик, поэт, драматург; писал на франц. языке. Основоположник футуризма. Автор первого манифеста футуристов в парижск. газ. «Фигаро» (1909). Из всех футуристов был наиболее последовательным. Автор пьес «Король Кутеж», «Электрические Куклы» и др. 184, 218.

247

Мариотт (Mariotte) Антуан (1875—1944), франц. композитор, дирижер и пианист; ученик Видора и д'Энди. Директор консерватории в Орлеане (1920—36); администратор «Опера комик» (1936—39). Автор опер («Саломея», «Старый король», «Гаргантюа»), оперетт и др. соч. 42.

Мария-Антуанетта (Marie-Antoinette) Австрийская (1755— 1793), дочь императора Франца I и Марии-Терезии, жена Людовика XVI. Отличалась легкомысленным характером 120.

Мартено (Martenot) Морис (р. 1898), франц. инженер, музыкант и педагог. Изобрел электр. инструмент, названный «Волны Мартено» (1928), часто используемый соврем. музыкантами (Онеггером, Мессианом, Жоливе и др.) 119, 120, 213.

Мартэн (Martin) Франк (1890—1974), швейц. композитор; ученик Лаубера. Преподавал в Институте Далькроза (1928—38); возглавлял Швейцарский союз музыкантов (1943—46); преподавал композицию в Высшей муз. школе в Кёльне (1950—55). Доктор философии Женевского ун-та (1949). Начав сочинять под влиянием франц. композиторов (Франка, Форе и Равеля), затем перешел к серийной технике (с 1931). Возвратившись к тональному письму (1938), в зрелом периоде достиг синтеза равелевской гармонии и атональной хроматики. В его творч-ве преобладают камерно-инструмент. и кантатно-ораториальн. соч. 187.

Массне (Massenet) Жюль Эмиль Фредерик (1842—1912), франц. композитор;

ученик Базена и Тома; Римск. премия (1863). Чл. Ин-та Франции (1878) 104, 105, 215.

Менгельберг (Mengelberg) Виллем (1871—1951), нидерландск. дирижер, по нац. немец. Доктор музыки Колумбийск. ун-та (1928); гл. дирижер Нью-Йоркского орк. (1922—30) 192.

Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Якоб Людвиг Феликс (1809—1847), нем. композитор, дирижер и пианист 191, 196.

Мераль (Méral) Поль, бельг. поэт, в соавторстве с которым Онеггер написал «Сказание об Играх Мира» 167.

Мессаже (Messenger) Андре Шарль Проспер (1853—1929), франц. композитор, дирижер и органист; ученик Сен-Санса. Был дирижером «Опера комик» (где поставил «Пеллеаса и Мелизанду», 1902), «Ковент Гардена» и «Гранд-Опера». В 1924—дирижер «Русских балетов» Дягилева. Чл. Ин-та Франции (1926). Автор опер («Мадам Хризантем», «Крошка Мишю», «Фортунио», «Беатриче» и др.), Симфонии, кантат, балетов, камерно-инструмент. музыки, романсов 31, 53, 213.

Мессиаен (Messiaen) Оливье (р. 1908), франц. композитор, органист и педагог; сын поэтессы Сесиль Соваж; ученик Дюка, Дюпре. С 1931 органист церкви Св. Троицы в Париже. С 1936 (совм. с Лесюром, Бодрие и Жоливе) — чл. группы «Молодая Франция». С 1936 преподавал гармонию в «Схола канторум» и «Эколь нормаль». С 1942 проф. Парижск. консерватории по кл. гармонии, анализа и эстетики (с 1947), философии музыки (с 1955). Среди его учеников — Булез, Штокхаузен, Мартине, Ксенакис и др. Чл. Ин-та Франции (с 1967). Обогастил свой муз. язык, используя приемы неевропейской музыки (полинезийской, балийской, японской, индийской) и записывая пение птиц. Сформулировал теорию ладов ограниченной транспозиции, ввел понятия полимодальности и симультанности (наложения ладов и од-

248

новрем. использование ряда неоднородных ритмическ. формул), огромное значение придает ритмическ. организации музыки. Свои теоретич. взгляды изложил в трактатах «Техника моего муз. языка» (Париж, 1944) и «Трактат о ритме» (Париж, 1948). Наиболее известные произв.: симфония «Турангалила», «Хронохромия», Квартет на конец мира, оратория «Преображение господне», «Пробуждение птиц» для фп. с орк., «Экзотические птицы» для фп., дух. и ударных, органная сюита «Рождество господне»; соч. для фп. (Восемь прелюдий, «Бурлескная фантазия», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», «Каталог птиц»; для 2-х фп. «Видения Аминя») 38—40, 75, 116, 142, 181—183, 211.

Метерлинк (Maeterlinck) Морис (1862—1949), бельг. писатель-символист. Автор статей, исследований и драматич. произведений. Его творч-во привлекало к себе внимание композиторов начала века 158, 225.

Меттерних (Metternich) Полипа (Paulina Sandor) (1836—1921) княгиня, жена Р. Меттерниха (1829—1895), австр. посла в Париже. Пользовалась влиянием

в обществе и при дворе Тюильри 120.

Миго (Migot) Жорж Эльбер (1891—1976), франц. композитор; ученик Жедальжа, Видора и д'Энди. Премия Блюменталья (1921). Человек огромной эрудиции, занимался живописью, был гравером, писателем; с 1948 хранитель Музея муз. инструментов Парижск. консерватории. Автор ок. 200 соч., в том ч. ораторий (10). Реквиема, симфоний (5), пьес для фп. 54.

Мийо (Milhaud) Дарьюс (1892—1974), франц. композитор, дирижер, муз. писатель и педагог: ученик Дюка, Жедальжа, Видора и д'Энди. В 1916 в качестве секретаря сопровождал Клоделя, назначенного послом в Рио-де-Жанейро. Член «Шестерки» и активный участник Народной муз. федерации. В годы оккупации преподавал композицию в «Милле-Колледже» (Калифорния). С 1947 — проф. Парижск. консерватории; чл. Ин-та Франция (1956). Писал во всех жанрах, но особенно тяготел к театру (оперы «Заблудшая овечка», трилогия «Орестея», «Христофор Колумб», «Боливар»; балеты «Бык на крыше», «Салат»); автор 12 симфоний, кантаты «Огненный замок» (памяти жертв лагерей смерти), многочисл. концертов, камерн. INSTR. и вокальн. произв. и др. соч. 71, 75, 136, 141, 154, 172, 184, 191, 197, 210, 213.

Мирбо (Mirbeau) Октав (1850—1917), франц. писатель 166.

Михалович (Mihalovici) Марчел (р. 1898), румынск. композитор, ученик д'Энди. В 1932 принял участие в организации о-ва соврем. камерной музыки «Тритон»; играл активную роль во франц. муз. жизни. Автор опер (5), балетов (7), симфоний (5), симф. пьес (25), концертов, струн. квартетов, сонат для различн. INSTR., вокальн. произв., пьес для фп. 184.

Мольер (Molière) Жан Батист, наст. фамилия Поклен (1622— 1673), франц. драматург, актер, театральн. деятель, создатель комедии-балета 93.

Моне (Monet) Клод Оскар (1840—1926), франц. художник-импрессионист 140.

Монсиньи (Monsigny) Пьер Александр (1729—1817), франц. композитор, прославившийся в 1760—70-х гг. комич. операми, отличавшимися чертами чувствительности и патетики («Дезертир», «Феликс, или Найденыш») 42.

249

Монтеверди (Monteverdi) Клаудио (1567—1643), итал. композитор. Один из крупнейших композиторов своего времени. Автор опер («Орфей», «Коронация Поппеи»), балетов, мадригалов и др. 178.

Монтень (Montaigne) Мишель де (1533—1592), франц. писатель и философ-моралист в.

Монтерлан (Montherlant) Анри де (1896—1972), франц. прозаик и драматург 172.

Моозер, Мозер (Mooser) Роберт Алоиз (1876—1969), швейц. музыковед и муз. критик; ученик Балакирева и Римского-Корсакова. В 1896—1909 гг. жил в Петербурге, работал в Дирекции императорских театров (1899—1904), а также муз. критиком в «Санкт-Петербургской газете» (с 1897). В Швейцарии продолжал работу муз. критика в газете «Швейцария», основал в Женеве

«Слушательские четверги» (1915—22), где исполнялись новинки соврем. музыки. В 1923—46 издавал «независимый муз. журнал» «Диссонансы». Муз.-критическ. статьи М. составили 4 книги. Автор труда «Летопись музыки и музыкантов в России в XVIII столетии» (тт. 1—3, Женева, 1948—51) 206, 219.

Моракс (Morax) Жан (1869—1939), швейц. живописец и театральн. деятель 168.

Моракс (Morax) Рене (р. 1873), швейц. драматург и театральн. деятель. В 1921 г. вместе со своим братом Жаном организовал народный т-р «Жора» в Мезьере, небольшом селении местности Жора. Автор текстов к произв. Онеггера «Царь Давид», «Юдифь» и «Красотка из Мудона» 168.

Моран (Moran) Поль (1888—1976), франц. писатель и дипломат; сотр. франц. посольства в Лондоне, Риме, Мадриде; автор многих книг («Жизнь Ги де Мопассана», «Последний день инквизиции»). За роман «Ночью закрыто» получил премию Возрождения (1923). Чл. Франц. академии (1968) 167.

Морё (Moreux) Серж, франц. писатель, музыковед и публицист, сотр. журн. «Ревю мюзикаль», автор монографии о Бартоке (1949), к которой Онеггер написал предисловие 43, 211.

Мориак (Mauriac) Франсуа (1885—1970), франц. писатель, чл. Франц. академии (с 1933), лауреат Нобелевской премии (1952). Автор романов, сб. стихов, пьес, публицист. статей, книг, мемуаров, эссе 6.

Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756—1791). австр. композитор и пианист 6, 16—18, 23, 30, 42, 49, 53, 58, 77, 80, 103, 118, 120, 129, 151, 194—196, 205, 206, 209, 219.

Муди (Moodie) Элма (1900—1943), австрал. скрипачка, ученица Флеша и Томсона 206.

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), рус. композитор 131.

Мюниш, Мюнх (Munch) Шарль (1891—1968), франц. дирижер и скрипач; ученик Капе и Флеша. Руководил Парижск. филармонич. орк. (1935—38); проф. кл. скрипки в «Эколь нормаль» (1936) ; проф. дирижирования Парижск. консерватории и дирижер консерваторского орк. Гл. дирижер Бостонского орк. (1949—62), директор Беркширского муз. центра в Танглвуде (1951). В 1967 возглавил вновь созданный «Парижский оркестр». Пропагандист соврем. музыки и малоизвестных произв. 90, 162, 192, 214.

250

Набоков Николай (р. 1903), амер. композитор, по национальности русский; ученик Ребикова и Бузони. В 1923—33 жил в Париже и писал музыку для «Русского балета» Дягилева. С 1933 живет в США. С 1952 сотрудник муз. отдела ЮНЕСКО в Париже. Руководитель «Берлинск. фестивальных дней» (1963—67), организатор «Парижск. фестивалей музыки XX века» (1952). Автор опер, балетов, оратории, симфоний, увертюры, инструм. концертов, соч. для голоса с орк., камерн. ансамблей, пьес для фп. 187.

Нам (Nat) Ив Филипп (1890—1956), франц. пианист, композитор и педагог; ученик Дьемера. Проф. Парижск. консерватории (с 1934). Выступал как

ансамблист в дуэтах с Изаи, Энеску, Тибо. Автор симфонии для хора и орк. «Ад», Концерта для фп. с орк., вокальных соч. и произв. для фп. 50.

Нино (Nino), наст. имя и фамилия Жак-Анри *Франк* (1904—1954)), франц. писатель, журналист, кинокритик и радиодраматург 228.

Нурри (Nourrit) Адольф (1802—1839), франц. певец (тенор) и педагог; ученик Гарсиа-отца. В 1821—37 гг. ведущий солист «Гранд-Опера»; преподавал оперн. декламацию в Парижск. консерватории. Первый исполнитель партий в операх Россини, Мейербера, Галеви. Один из лучших франц. певцов XIX в. 47.

Обе (Obey) Андре (р. 1892), франц. писатель, драматург и переводчик. Его прославили пьесы «Венера и Адонис» и «Дон Жуан». Перевел «Ричарда III» и «Генриха IV» Шекспира, «Эдипа» Софокла. Был заведующим отделом театра и музыки в мин-ве нац. образования (1945—46), администратором «Комеди-Франсэз» (1946—47) 223.

Обен (Aubin) Тони (р. 1907), франц. композитор, дирижер и педагог; ученик Дюка. Римск. премия (1930). С 1944 дирижер Франц. радио. В 1946 проф. Парижск. консерватории по кл. композиции. Чл. Ин-та Франции (1969). Автор симфоний, симф. скерцо «Дьявольская охота», «Датской сюиты», Концерта для фп. с орк., струн. квартета, Сонаты для скрипки и фп., вокальных соч., музыки к кинофильмам 61, 71, 72, 213.

Обер (Auber) Даниэль Франсуа Эспри (1782—1871), франц. композитор; ученик Керубини. Чл. Ин-та Франции (1829). Директор Парижск. консерватории (с 1842), руководитель Императорск. капеллы (с 1857). Один из самых блестящих представителей франц. комич. оперы 1-й пол. XIX в. (свыше 30, среди них — «Фра-Дьяволо», «Черное Домино») и один из создат. жанра большой оперы («Немая из Портичи» и др.) 213.

Обухов Николай (1892—1954), франц. композитор, по нац. русский; учился в Петерб. консерватории у Штейнберга и Черепнина. С 1918 жил в Париже. Ранние произв. написаны под влиянием Равеля и Скрябина. Разработал муз. систему из 12 равноправн. звуков; ввел нотацию с заменой диэзов и бемолей крестами (во Франции учреждена премия О. за лучшее произв., записанное в этой нотации). Сочинял музыку для электромуз. инструмента «звучащий крест» или «этерофон» («scoix sonore» ou «éthérophone»), идею которого предложил он сам; ныне этот инструмент, как и система нотации О., применимая только к атональному письму, забыты. Работал в обл. орк., фп. и вок. музыки. Автор оратории «Книга жизни», Литургической поэмы, тео-

251

ретич. труда «Трактат о гармонии тональной, атональной и тотальной» (1946) 113, 114.

Оксе (Ochsé) Фернан, франц. художник, декоратор, писатель и музыкант, друг многих выдающихся музыкантов. Погиб в 1944 (1945?) в концлагере в Аушвице 154.

Орик (Auric) Жорж (р. 1899), франц. композитор; ученик Коссада и д'Энди. С 1920 входил в «Шестерку». С 1954 президент О-ва по охране авторск. прав

композиторов и муз. издателей, в 1957—60 — президент «Концертов Ламурё», в 1962—68 — генеральный директор Нац. оперных театров («Гранд-Опера» и «Опера комик»). Чл. Ин-та Франции (1962). Автор опер («В маске» и др.), балетов («Федра» и др.), музыки к спектаклям и кинофильмам («Кровь поэта», «Красавица и зверь», «Орфей», «Свободу — нам», «Мулен Руж» и др.), симф. произведений, соч. для фп., вокальной музыки 71, 72, 141, 184, 210, 213.

Орф (Orff) Карл (р. 1895), нем. композитор, педагог, драматург и актер (ФРГ). Основатель (совм. с хореографом Д. Гюнтер) мюнхенск. школы гимнастики, музыки и танца (1924). Проф. композиции в Высш. муз. школе Мюнхена (1950—60). С 1962 один из руководителей основанного им Института муз. воспитания в Зальцбурге (отд. Высш. школы муз. и сценическ. иск-ва «Моцартеум»). Чл. Баварской академии иск-ва (с 1950), академии «Санта-Чечилия» (Рим, 1957) и др. Нац. премия ГДР (1949). В 1962 в Зальцбурге (Австрия) создан Ин-т Орфа — центр подготовки кадров муз. воспитателей для дошкольн. учреждений и общеобразоват. школ. Автор свыше 15 произв. для муз. театра (в том числе «Бернауэрин», «Луна», «Умница», «Антигона», «Царь Эдип»), а также «Театрального триптиха» (кантаты «Кармина Бурана», «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты») 187.

Паганини (Paganini) Никколо (1782—1840), итал. скрипач и композитор 204, 213.

Падлу (Pasdeloup) Жюль Этьен (1819—1887), франц. дирижер и муз.-обществ. деятель. В 1851 организовал «О-во молодых артистов консерватории», дирижировал его симф. оркестром, на основе которого в 1861 основал общедоступные воскресные «Народные концерты классическ. музыки» («Концерты Падлу»), не выдержавшие конкуренции с «Концертами Колонна» и «Концертами Ламурё»; после длительного перерыва (1885—1917) их возобновил франц. дирижер Рене-Батон 7, 11, 22, 50, 55.

Парэ (Paray) Поль (р. 1886), франц. дирижер, пианист и композитор; ученик Коссада, Леру и Видаля. В 1923—28 дирижер «Концертов Ламурё», с 1928 — Муниципального оркестра Монте-Карло; в 1932—40 и с 1944 — руководитель «Концертов Колонна». Чл. Ин-та Франции с 1950. В 1952—63 дирижер орк. в Детройте 50, 70, 71, 72, 106, 208, 213, 218.

Паскали (Pasquali), франц. певица 170.

Паскаль (Pascal) Блез (1623—1662), франц. математик, физик, философ и писатель 67.

Пикассо, Руис-и-Пикассо (Ruiz y Picasso) Пабло (1881— 1973), франц. художник испанск. происхождения 94, 167, 215.

Плейель (Pleyel) Игнац Йозеф (1757—1831), композитор, муз. издатель; по нац. австриец; ученик Гайдна. В 1791—92 дирижи-

252

ровал и Лондоне симф. оркестром муз. о-ва «Профессиональные концерты». Автор «Гимна Свободе» (1791) и симфонии «Революция 10 августа [1792]»,

монументальных произведений, написанных под впечатлением франц. революции. С 1795 жил в Париже, где основал муз. изд-во, а затем фабрику фп. (с 1807, ныне — фирма «Плейель, Вольф и К°»), которую затем расширил его сын — Камиль (1788—1855) вместе с Калькбреннером. В 1838 фирма открыла в Париже специально построенный «Зал Плейель». Автор симфоний, септетов, секстетов, квартетов; много раз переиздавалась его «Фортепианная метода» 56, 108.

Понкьелли (Ponchielli) Амилькаре (1834—1886), итал. композитор. С 1883 проф. по кл. композиции Миланск. консерватории. Среди его учеников Пуччини, Масканьи и др. Автор опер «Джоконда», «Блудный сын», «Марион Делорм» и др. соч. 215.

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), рус. сов. композитор, пианист и дирижер 187, 191.

Пруст (Proust) Марсель (1871—1922), франц. романист и эссеист; автор знаменитого цикла романов «В поисках утраченного времени» (опубл. 1913—27) 120, 216.

Пуужен (Pougin) Артюр, наст. имя и фамилия Франсуа Огюст Артюр *Паруас-Пуужен* (1834—1921), франц. писатель, лит. и муз. критик; с детских лет играл на скрипке и сочинял музыку. С 1859 сотрудничал в журн. «Ревю э Газетт мюзикаль де Пари». Ему принадлежит одна из первых заруб. работ о рус. музыке. Не глубокие по содержанию, его труды основаны, однако, на большом фактическом материале, не утратившем ценности по сей день. В 1876 основал журн. «Ревю де ля мюзик», в 1885—1914 был редактором журн. «Менестрель»; редактировал основные музыкаловедч. труды Фетиса. Автор монографий о Беллини, Россини, Вагнере, исследований «Французские музыканты XV111 века», «Комическая опера времен Революции» и др. книг 5, 129, 176.

Пуленк (Poulenc) Франсис (1899—1963), франц. композитор и пианист; ученик Виньеса и Кеклена. С 1920 входил в «Шестерку». Автор опер («Грудь Тересия», «Диалоги кармелиток», «Человеческий голос»), балетов, свыше 160 песен, инструм. концертов, хоровой музыки и др. соч. 6, 16, 44, 45, 75, 184, 210, 212, 213.

Пуччини (Puccini) Джакомо (1858—1924), итал. композитор 28, 104.

Пфизнер (Pfitzner) Ханс Эрих (1869—1949), нем. композитор, дирижер, публицист; ученик Кнорра и Римана. В 1908—18 директор консерватории и руководитель оперн. т-ра в Страсбурге. В 1920—29 вел кл. композиции в Берлинск. академии иск-в; в 1930—34 преподавал в Мюнхенск. муз. академии. Почетный доктор философии Страсбургск. ун-та (с 1910). Автор многочисл. инструм. произведений, опер (в том числе «Бедный Генрих», «Роза из сада любви», муз. легенда «Палестрина»). Среди его лит.-муз. работ выделяются очерки «Опасность футуризма», «Новая эстетика муз. бессилия», «О муз. вдохновении». Писал также либретто некоторых своих муз. драм 27, 28, 29, 210.

Пфриммер (Pfrimmer), франц. дирижер 22.

Пьеделевр (Piedelièvre) Поль, франц. пианистка 50.

Пюньо (Pugno) Рауль (1852—1914), франц. пианист, органист, композитор и педагог; по нац. итальянец; ученик Матиаса и Тома. Участник Парижск. коммуны (1871). С 1892 проф. Парижск.

253

консерватории. Как пианист дебютировал в 41 год (играл только по нотам), выступал в ансамбле с Изаи. Автор муз. произв. традиционного характера (опор, балетов, вокальн. и инструмент. соч.) и инструкт. пособий 151.

Рабани (Rabani), франц. дирижер 22.

Рабле (Rabelais) Франсуа (1494—1553), франц. писатель, автор романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» 6.

Равель (Ravel) Морис Жозеф (1875—1937), франц. композитор 6, 13, 15, 16, 33, 37, 38, 52, 57, 70, 75, 94, 99, 185, 194, 195, 196, 199, 211, 213, 215, 219.

Радиге (Radiguet) Раймон (1903—1923), франц. поэт и прозаик. Автор романов «Дьявол во плоти» и «Бал графа д'Оржель» 167.

Райх (Reich) Вилли (р. 1898), австр. критик и музыковед; ученик Берга и Веберна. Опубликовал свою переписку с Веберном. Переводчик и издатель книг Онеггера «Заклинания окаменелостей» (Берн, 1955) и «Отзвук. Статьи, фотографии и документы» (1957) 218.

Рамо (Rameau) Жан Филипп (1683—1764), франц. композитор, клавесинист, органист и теоретик; основоположник франц. нац. муз. школы. Автор опер, балетов, кантат, мотетов и сборников пьес для клавесина 33.

Рамю (Ramuz) Шарль Фердинан (1878—1947), швейц. поэт и прозаик; Большая швейц. премия (1928); Большая премия швейц. Шиллеровск. о-ва. Сотрудничал со Стравинским («История солдата», «Байка про лису»). К экранизации его романа «Похищение» Онеггер написал музыку 219.

Расин (Racine) Жан (1639—1699), франц. драматург, основоположник классицизма во франц. лит-ре 6, 93, 175.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), рус. композитор, пианист и дирижер 102.

Регер (Reger) Макс Иоганн Баптист Йозеф (1873—1916), нем. композитор, органист, пианист и дирижер; ученик Римана. В 1907—16 проф. композиции в Лейпцигск. консерватории, одновременно музык-директор Лейпцигск. ун-та. Среди его учеников Тёк, Унгер, Гассе, Грабнер и др. Почетн. доктор философии Йенск. ун-та (1908). Автор многочисл. соч. во всех жанрах (кроме сценических) 153, 198.

Рейнхарт (Reinhart) Вальтер (р. 1886), швейц. хор. дирижер и композитор; чл. Междунар. о-ва Баха. С 1920 дирижер хора Винтертура 205, 206.

Рембо (Rimbaud) Артюр (1854—1891), франц. поэт; друг Верлена. Один из выдающихся мастеров франц. стихосложения. Символистские тенденции ярче всего были им выражены в цикле «Озарения» (1872). Участник Коммуны, он посвятил ей вдохновенные стихи 225.

Респики (Respighi) Отторино (1879—1936), итал. композитор; ученик Сарти, Далль'Олио, Мартуччи и Римского-Корсакова. В 1906 участв. в квинтете Муджеллини. В 1913—36 проф., а в 1924—26 — директор консерватории

«Санта-Чечилия» в Риме. Крупнейший представитель итал. симфонизма. Автор опер, балетов, симф. произв. (в том числе «Римские фонтаны», «Пинии Рима», «Римские празднества», Симфония и др.) 28, 52, 54.

254

Ривье (Rivier) Жан (р. 1896), франц. композитор; ученик Коссада и Эмманюэля. Президент о-ва камерной музыки «Тритон». Проф. Парижск. консерватории (с 1948). Автор оперы «Венецианка», симфоний, увертюры, инстр. концертов, камерн. и хоровой музыки 184, 191.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), рус. композитор, дирижер и педагог 54, 185, 196.

Розенталь (Rosenthal) Манюэль Эмманюэль (р. 1904), франц. композитор, скрипач и дирижер; ученик Равеля. В 1935—39 и 1944—46 возглавлял Нац. оркестр Франц. радио. Автор опер, балетов, оратории, Мессы, Симфонии, пьес для фп. и др. соч. 191.

Роллан (Rolland) Ромэн (1866—1944), франц. писатель 24, 158, 169, 217.

Ронсар (Ronsard) Пьер де (1524—1585), франц. поэт эпохи Возрождения. Глава «Плеяды» — творч. содружества семи поэтов-гуманистов, стремившихся возродить античн. формы иск-ва 45, 212, 226, 228.

Ропарц (Ropartz) Жозеф Ги Мари (1864—1955), франц. композитор, дирижер и педагог; ученик Дюбуа и Массне. Руководитель симф. концертов и директор консерватории в Нанси (1894—1919) и в Страсбурге (1919—29). С 1949 чл. Академии изящных иск-в. Ученик и последователь Франка. Автор произв. в различн. жанрах, муз.-пед. соч. 104.

Россини (Rossini) Джоаккино Антонио (1792—1868), итал. оперн. композитор 42, 53, 185, 212.

Ростан (Rostand) Эдмон (1868), франц. поэт и драматург. Автор пьес «Шантеклер», «Сирано де Бержерак», «Орленок» (на ее сюжет Онеггер и Ибер написали оперу в 1937 г.) и др. 221.

Рубинштейн Ида Львовна (1885—1960). рус. танцовщица. С 1909 жила в Париже; выступала в Русских сезонах С. Дягилева. В 1928—35 руководила собственной балетн. труппой 36, 169, 170, 210.

Ружмон (Rougemont) Дени де (р. 1906), швейц. писатель и философ, близкий неотомизму. Автор книг «Политика личности» (1935), «Любовь и Запад» (1939), «Мифы любви» (1967); на его текст Онеггер написал драматич. легенду «Николай Флюанский» 171.

Руммель (Rummel) Вальтер (1887—1953), нем. пианист и композитор. Знаменитый интерпретатор соч. Баха и Дебюсси 15, 100.

Руссель (Roussel) Альбер Шарль Поль Мари (1869—1937), франц. композитор; ученик Жигу и д'Энди. Преподавал контрапункт и фугу в «Схола канторум» (1902—14); среди его учеников Сати. Варез, Мартину. С 1935 председатель Нар. муз. федерации Франции. Видный представитель неоклассицизма во Франции. Автор опер («Падмавати». «Рождение лиры» и др.), балетов («Пиршество паука». «Вакх и Ариадна» и др.), симфоний (4), Фламандской рапсодии для орк. на нар. темы, Концерта для фп. с орк.,

камерн. ансамблей, пьес для фп., романсов и др. соч. 9, 57. 75, 184. 208.

Руссо (Roasseau) Жан-Жак (1712—1778), франц. писатель, философ, композитор и муз. теоретик. Автор опер («Деревенский колдун»), балетов, мотетов (5), ок. 100 романсов и знаменитого «Муз. словаря» 6.

Руссоло (Russolo) Луиджи (1885—1947). итал. композитор и художник; в 1909 примкнул к футуристскому движению Мари-

255

нетти. Конструировал механические и электрошумовые инструменты, в том числе «интонарумори» и «руссолофон», издающий 7 различ. шумов на любой высоте. Автор книги «Искусство шумов» (1916). В дальн. отошел от музыки 184, 218.

Сакс (Sax) Адольф Антуан Жозеф (1814—1894), бельг. мастер духовых инструментов; изобретатель саксофона. В 1840 усовершенствовал кларнет и бас-кларнет; сконструировал разновидности саксофона, создал новые семейства дух. инструм. — саксгорны и саксотромбы. С 1857 вел кл. саксофона в Парижск. консерватории 58, 118.

Салабер (Salabert) Франсис (1864—1946), глава франц. муз. изд-ва, осн. в 1898 г. в Париже его отцом Эдуардом С. (ум. в 1901). Издает легкую музыку, педагогическ. труды совр. франц. авторов и классическ. музыку, благодаря фондам изд-в. приобретенных им в разное время: «Годе» (1927), «Мато» (1930). «Морис Сенар» (1941). «Руар и Леролль» (1941) и «Дейсс» (1946) 111.

Самсон (Samson) Жозеф (1888—1957). франц. композитор; с 1930 рук. капеллы в Дижонском соборе. Автор культовых произв. и исследований по полифонии 146.

Самюэль-Руссо (Samuel-Rousseau) Марсель, наст. фамилия *Руссо* (1882—1955), франц. композитор, сын композитора А. Самюэля; учился у отца и Лененвэ в Парижск. консерватории. Чл. Ин-та Франции (1947). Автор комич. опер (в том числе «Тарас Бульба», «Добрый король Дагобер»). балетов, пьес для орк. 42.

Сандрап (Cendrars) Блез, наст. имя и фамилия Фредерик Луи *Соце* или Фридрих Людвиг *Заузер* (1887—1961), франц. поэт и писатель, по нац. швейцарец. Был в России (1903—07. 1909), очевидец революции 1905 г. Ранние стихи в духе традиций Бодлера (сб. «Секвенции». «Пасха в Нью-Йорке»). Знал рус. язык. Автор книги «Римский-Корсаков и новая русская музыка» (1913). Сотрудничал с Абелем Гансом (к их совм. фильму написал музыку Онеггер) ; выступал в концертно-лекцион. программах с Сати. Вместе с Мийо и Леже создал балет «Сотворение мира»; вдохновил Онеггера на написание музыки к «Пасхе в Нью-Йорке». Его поэзия объединена им в сб. «По всему миру и вглубь мира» (1947). Автор романов, драматич. произв., публицистики 167.

Сарасате, Сарасате-и-Наваскуэс (Sarasate) Пабло (1844—1908), исп. скрипач и композитор. Ему посвящены «Испанская симфония» Лало, Концерт для скрипки с орк. № 2 Венявского, «Интродукция и рондо-каприччиозо», Концерт для скрипки с орк. № 3 Сен-Санса 151.

Сартр (Sartre) Жан Поль (р. 1905), франц. писатель, философ и публицист. В его драматич. произведениях («Мухи», 1943; «Мертвые без погребения», 1946; «Дьявол и господь бог», 1951) и прозе («Тошнота», 1938; «Дороги свободы», 1945—49 и др.) претворяются положения «атеистического экзистенциализма» — учения, разрабатываемого С. в философск. труде «Бытие и ничто» (1943) и переосмысленного в его «Критике диалектического разума» (1960) 93.

Сати (Satie) Эпик Альфред Лесли (1866—1925), франц. композитор: ученик д'Энди и Русселя. Друг Дебюсси, остроумный поэт; в 20-е гг. был идейным вдохновителем группы «Шести», за-

256

тем основал Аркейскую школу. Автор балетов (в том числе «Парад» для труппы Дягилева), муз. драмы на текст Платона «Сократ», соч. для орк., фп. и др. произв. 33, 34, 44, 79, 94, 114, 154, 167, 177, 178, 186, 210, 215.

Сёан (Siohan) Робер (р. 1894), франц. композитор и дирижер; ученик Видора и д'Энди; доктор Парижск. ун-та (тема диссертации — «Звучащие горизонты» — о соврем. эволюции муз. иск-ва, 1956). Основатель и руководитель «Концертов Сёана» (1929—36). Проф. Парижск. консерватории (1948—59). Автор книги о Стравинском (1959) 50.

Северак (Séverac) Деода де (1873—1921), франц. композитор; ученик Маньяра и д'Энди. Автор симф. поэм, опер, камерн. и хоровых произв., духовн. музыки, пьес для фи. и органа, песен и др. соч. 154.

Сезанн (Cézanne) Поль (1839—1906), франц. художник 127, 140.

Сенар (Senart) Морис (1878—1962), франц. нотоиздатель, глава фирмы «Изд-во Морис Сенар и К°» (в 1941 приобретена изд-вом «Салабер»). С 1930 выпускал «Нац. издание памятников классич. музыки» 111.

Сен-Жорж де Буэлье (Saint-Georges de Bouhélier), наст. имя и фамилия Стефан Жорж де Буэлье-Лепеллетье (1876—1947), франц. писатель, основатель «натюризма» — художеств. и литерат. доктрины, направленной против символизма и натурализма и претендовавшей на возвращение к правде природы, открытие трагического и героического в повседневности. Автор романов «Черная дорога», «История девицы Люси», сб. поэм «Песни неистовой жизни», серии драматич. фресок «Кровь Дантона», «Наполеон», «Жанна д'Арк» и др. 169, 218.

Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль Шарль (1835—1921), франц. композитор, пианист, органист, дирижер, муз. писатель и муз.-обществ. деятель; инициатор создания во Франции в 1871 «Нац. муз. о-ва». Автор различ. произв. почти во всех муз. жанрах 33, 34, 53, 185, 196, 210, 213.

Сибелиус (Sibelius) Ян, наст. имя Юхан (1865—1957), финск. композитор и дирижер. Основоположник финск. нац. муз. школы. Автор симфоний (7), симф. поэм (в том числе «Туонельский лебедь»), музыки к театр. пьесам, камерн. и хоровых произв. 53.

Сименон (Simenon) Жорж (р. 1903), франц. писатель, по происхождению бельгиец. Автор более 200 романов, среди которых «Завещание Донадье»,

«Президент» и знаменитая серия о комиссаре Мегре 6, 77.

Сингриа (Cingria) Александр (1879—1945), швейц. художник и писатель. Автор многочисл. витражей и книги «Упадок священного искусства» 168.

Ситроен (Citroën) Андре (1878—1935), франц. инженер, один из организаторов автомобильн. промышленности Франции. Его именем названа крупнейшая автомобильн. компания (осн. в 1915) 126.

Скарлатти (Scarlatti) Доменико (1685—1757), итал. композитор и клавесинист. Автор сонат для клавесина (555), опер, месс и др. соч. 196.

Скюдо (Scudo) Поль (1806—1864), франц. муз. писатель и муз. критик 5, 27, 129, 176.

257

Стендаль (Stendhal), наст. имя и фамилия Анри Мари Бейль (1783—1842), франц. писатель и историк искусства 5, ПО, 208.

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971), рус. композитор и дирижер 6, 33, 44, 53, 130, 134, 147, 154, 155, 177, 183, 185, 186, 106, 197, 198—201, 213, 214, 216, 217, 219.

Тайефер (Tailleferre) Жермен (р. 1892), франц. композитор и пианистка; ученица Коссада, Форе и Кеклена (композиция). Единств. женщина в группе «Шести». Кокто назвал ее «Мари Лорансен музыки». Автор опер, балетов, симф. произв., камерно-инстр. и вокальн. соч., музыки к спектаклям и кинофильмам 184, 210.

Талейран-Перигор (Tallayrand-Périgord) Шарль Морис де, князь Беневентский (1754—1838), франц. дипломат и политическ. деятель 64.

Телеман (Telemann) Георг Филипп (1081—1767), нем. композитор, капельмейстер и органист 90.

Тёнфер (Toepfer) Родольф (1799—1846), швейц. писатель, мастер сатирических рассказов и новелл 62.

Тирье (Thiriet) Морис (р. 1906), франц. композитор; ученик Марсика. Был солистом и чл. трио Корто — Тибо — Казальс. Проф. «Эколь нормаль». Организатор (совм. с Лонг, 1943) конкурса пианистов и скрипачей в Париже 100, 151, 216.

Тирье (Thiriet) Морис (р. 1906), франц. композитор; ученик Кёклена и Ролан-Манюэля. Большая муз. премия О-ва авторов и композиторов (1964). Автор опер, балетов, соч. для орк., музыки к спектаклям и кинофильмам (в том числе «Дети Райка», «Фанфан-тюльпан» и др.) 42, 61.

Тоблер (Tobler) Жорж 153.

Тох (Toch) Эрнст (1887—1964), австр. композитор; преподавал композицию в Германии и США (с 1934). Автор опер, симфоний (6), инструмент. концертов, камерн. и хоровых произв., инстр. пьес, музыки к спектаклям и кинофильмам 187.

Уайльд (Wilde) Оскар (1856—1900), англ. писатель; по его произв. создавали музыку Р. Штраус, Глазунов, Крейн, Василенко и др. 158, 217.

Уолтон (Walton) Уильям Тёрнер (р. 1902), англ. композитор. Автор опер, балетов, симфоний (2) и др. соч. для орк., ораторий, камерн. музыки, пьес для

фп., музыки к кинофильмам (в том числе «Генрих V») 187.

Фагю (Fagus), наст. имя и фамилия Жорж Файе (1872—1933), франц. поэт. Его стихи отличают наивная религиозность и народный юмор в духе средневековой поэзии. Среди его соч. — сб. стихов «Иксион», «Танец смерти». Свои эстетическ. идеи сформулировал в сб. «Афоризмы» 226.

Фалья (Fallá) Мануэль де (1876—1946), исп. композитор; ученик Траго и Педреля. В 1920-е гг. жил в Гранаде, где организовал фестиваль старинных андалузских песен (1922). В 1925 создал «Камерный орк. провинции Андалузия». Выступал в печати как муз. критик и писатель. Автор опер («Жизнь коротка», «Атлантида»), балетов («Треуголка», «Любовь-волшебница»), инструм. концертов, вокальн. соч. и пьес для фп. 155.

258

Фернандель (Fernandel), наст. имя и фамилия Фернан Жозеф Дезире Контандэн (1903—1971), франц. киноактер. Чаще всего играл роли простаков и неунывающих неудачников, мастер буффонады. Снялся во многих фильмах, в том числе — в «Возвращении юности», к которому Онеггер написал музыку 62.

Фетис (Fetis) Франсуа Жозеф (1784—1871), бельг. композитор и музыковед; с 1821 проф. композиции Парижск. консерватории, с 1827 ее библиотекарь. С 1833 директор Брюссельск. консерватории. Крупный теоретик и историк музыки. Среди его работ: «Учебник контрапункта и фуги» (1824), «Универсальная биография музыкантов и общая библиография о музыке» (в 8-ми т., 1833—1844; 2 т. добавл. Пуженом в 1878—80), «Общая история музыки» (в 5-ти т., доведена до XV в.; 1869—76) и др. Автор опер (7), симфоний, камерн. произв., пьес для фп., органа и др. соч. 5, 129.

Фоконне (Fauconnet) Ги Пьер (1882—1920), франц. живописец и художник-костюмер 167, 168.

Фор (Fort) Поль (1872—1960), франц. поэт. Основал «Театр Искусств» (1890—1893), сотрудничал в журн. «Меркюр де Франс», «Эрмитаж», руководил журн. «Стихи и проза», оставивш. заметн. след в истории символизма. Автор сб. стихов «Вокруг света», «Моя большая семья» и др. 167, 228.

Форд (Ford) Генри (1863—1947), пионер американск. автомоб. индустрии. Автор книг «Моя жизнь и работа», «Сегодня и завтра». Одним из первых ввел конвейер на своих заводах 126.

Форе (Fauré) Габриэль (1845—1924), франц. композитор, дирижер, пианист, органист, педагог и муз. писатель; ученик Сен-Санса. В 1871 принимал участие в создании «Нац. муз. о-ва». С 1877 руководитель капеллы церкви св. Мадлен. В 1896 проф. композиции Парижск. консерватории, в 1905—19 — ее директор. Чл. Ин-та Франции (1909). Среди его учеников — Равель, Обер, Шмитт, Кеклен, Роже-Дюкас, Энеску, Буланже и др. В 1910 председатель «Независимого муз. о-ва». Лучшие произведения Ф. написаны в жанре камерной музыки. Среди вокальных произв. значителен цикл песен на сл. Верлена «Песнь чистой любви». Автор опер (см. коммент. 28) 13, 15, 16, 28,

30, 31, 56, 57, 70, 75, 87, 99, 105, 153, 155, 177, 196, 210, 213, 215.

Франк (Franck) Сезар Огюст (1822—1890), франц. композитор, по происхожд. бельгиец; занимался у Рейха, затем у Циммермана, Бенуа и Леборна в Парижск. консерватории. В 1872 проф. кл. органа Парижск. консерватории. Среди его учеников — Дюпарк, д'Энди, Борд, Шоссон, Ги Ропарц, Пьерне, Видадь. Автор опер, симфонии, симф. поэм, камерно-инстр. и вокальн. произв., оратории, духовн. музыки 70, 99, 144, 215, 217.

Франсе (Françaix) Жан (р. 1912), франц. композитор и пианист; ученик Буланже. В 1930 — 1-я премия Парижск. консерватории за игру на фп. Автор пьес для фп., камерно-инстр. и вокальн. произв., кантат, оратории, музыки к спектаклям и др. соч. 184.

Франсель (Francell) Жаклин (1908—1962), франц. певица и киноактриса. Дебютировала в «Т-ре Елисейских Полей» (1928, «Волшебная флейта»), затем в т-ре «Буфф-Паризьен», где пела в «Похождениях короля Позоля». Вместе с Шевалье снималась в Голливуде. Снялась в фильмах «Летучая мышь», «Цыганский барон» и др. 170.

259

Фурдрэн (Fourdrain) Феликс (1880—1923), франц. композитор; ученик Видора и Массне; органист церкви св. Павла и св. Елизаветы. Автор опер («Собирательница колосьев», «Сказки Перро»), оперетт, музыки к спектаклям 53.

Харшаньи (Harsanyi) Тибор (1898—1954), венг. композитор, пианист и муз. критик; ученик Кодаи. Среди соч. Х. — балет «Шота Руставели» (1945), написанный вместе с Онеггером и Черепнинным 184.

Хегар (Hegar) Фридрих (1841—1927), швейц. скрипач и композитор, директор Цюрихск. муз. школы (1876—1914) и друг Брамса 153.

Хелле (Helle) Андре (р. 1871—?), франц. рисовальщик и иллюстратор. С 1909 — президент секции книги Осеннего салона. В 1912 опубликовал свою первую книгу для детей. Оформил «Детский уголок» Дебюсси. Автор декораций в «Гранд-Опера» и «Опера комик» 123, 216.

Хоере (Hoérée) Артюр (р. 1897). белг. композитор и музыковед; ученик Видаля и д'Энди. С 1950 проф. «Эколь нормаль» в Париже. Среди его соч. — пьесы для фп., вокальн. и камерно-инструм. музыки, хоры, симфонич. произв.. музыка к кинофильмам. Автор книг «Игорь Стравинский и три его драматических шедевра» (1978), «Альбер Руссель» (1938), «Артюр Онеггер» (1950) 31, 61, 184.

Хиндемит (Hindemith) Пауль (1895—1963), нем. композитор, альтист, дирижер и теоретик. Автор опер, симфоний (в том числе «Художник Матис», «Гармония мира»), многочисл. произв. камерн. жанров 141, 187, 213, 219.

Цвейг (Zweig) Стефан (1881—1942), австр. писатель, поэт, драматург; друг Р. Штрауса 206.

Чайковский Петр Ильич (1840—1893), рус. композитор, дирижер и муз. деятель 70.

Чампи (Ciampi) Марсель (р. 1891). франц. пианист; ученик Дьемера. Проф.

Парижск. консерватории (с 1941) 15, 100.

Чинти-Даморо (Cintie-Damoreau) Лаура (1801—1863), франц. оперн. певица (сопрано) 47.

Шабрие (Chabrier) Алексис Эмманюэль (1841—1894), франц. композитор; автор опер («Гвендолина», «Король поневоле» и др.), оперетт. симф. рапсодии «Эспанья», пьес для фп., романсов 32, 42, 44, 54, 75, 196, 213.

Шаляпин Федор Иванович (1873—1938). рус. певец (бас) 65.

Шаминад (Chaminade) Сесиль (1857—1944), франц. композитор и пианистка. Автор оперы «Севильяна», балета «Каллироэ», лирич. симфонии с хором «Амазонки», сюит, Концертштюка для фп. с орк., трио, пьес для фп. (свыше 200), песен (в том числе «Испанская серенада») 94.

Шарассон (Charasson) Генриетта (1884—1972), франц. писательница, поэтесса и драматург. Редактор журн. «Леттр» и «Круа». Получила 7 премий Франц. академии. Общий друг Онеггера и Аполлинера. Автор книг «Ожидание», «Жюль Теллье», «Воспоминания матери» 167.

260

Шарми (Charmy) — франц. скрипач 22.

Шартье (Chartier) Жак (1892—1958), франц. гос. деятель, доктор права. Секретарь посольства в Белграде, Москве (1924) и Риге (1925), генеральн. консул в Лондоне 108.

Шатобриан (Chateaubriand) Франсуа Рене Де (1768—1848). франц. писатель 93.

Шевалье (Chevalier) Морис (1888—1972), франц. шансонье и актер. Был особенно популярен в 1920—30 гг. 7.

Шёк (Schoeck) Отмар (1886—1957), швейц. композитор и дирижер; ученик Регера. Преподавал композицию в Цюрихск. консерватории, одноврм. в 1907—1915 руководил мужск. хором, в 1917—44 — симф. оркестром. Автор многих опер, в том числе «Пентесилеи» (1927), в которой воплощены его взгляды на муз. драму. К лучшим соч. относятся вокальные циклы ор. 40 и ор. 62, в которых он следует традициям Брамса и Вольфа 204—206, 219.

Шёнберг (Schönberg) Арнольд (1874—1951), австр. композитор и теоретик. Глава «новой венской школы», основоположник додекафонной системы 110, 154, 167, 177, 178, 180, 185, 200, 216.

Шлецер Борис Федорович (1881—1969), рус. журналист, философ и муз. писатель. Брат жены А. Н. Скрябина — Т. Ф. Шлецер. С 1920 жил во Франции 176.

Шмитт (Schmitt) Флоран (1870—1958), франц. композитор; ученик Лавиньяка, Жедалджа, Массне и Форе; 2-я Римск. премия (1892); 1-я Римск. премия (1900). В 1922—24 директор консерватории в Лионе. Муз. критик газ. «Тан» (1929—39). Чл. Ин-та Франции (1936). Среди его лучших соч. — мимодрама «Трагедия Саломеи», симф. эпизоды «Антоний и Клеопатра», квинтет, пьесы для dm. и др. соч. 16, 75, 213.

Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849). польск. композитор и пианист 7, 8, 11, 12, 13, 15, 22, 61, 65, 66, 67, 75, 77, 100, 111, 123, 125, 191, 194, 208.

Шоссон (Chausson) Эрнест Амадей (1855—1899). франц. композитор; ученик Массне и Франка. Секретарь Нац. муз. о-ва. Сочинял во многих жанрах (оперы «Елена», «Король Артус»; симфония, симф. поэма «Вивиан», Концерт для фп. с орк. и др. соч.) : наиболее известны Поэма для скрипки с орк. и романсы 32.

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975), рус. сов. композитор и обществ. деятель 74, 187.

Штраус (Strauss) Иоганн (1825—1899), австр. композитор и дирижер, автор популярных вальсов и оперетт («Летучая мышь», «Цыганский барон» и др.) 63, 213.

Штраус (Strauss) Рихард (1864—1949), нем. композитор и дирижер 6. 27. 28. 52, 94, 104, 131, 153. 158, 177, 188, 217.

Штробель (Strobel), Генрих (р. 1898). нем. музыковед и критик; доктор музыкологии и философии (Мюнхен, 1922). Его диссертации о Хасслере и Керубини — значит, вклад в историч. музыкознание. В 1933—34 — редактор журн. «Мелос». С 1939 живет во Франции. После войны возвращается в Баден-Баден и становится главн. редактором журн. «Мелос» и муз. директором Радио Бадена. Президент Интернац. о-ва новой музыки (с 1956). Автор монографий о Дебюсси (1943). Стравинском (1955), Хиндемите (1948), многочисленных статей в журн. «Мелос», либреттист опер Р. Либермана «Леонора 40/45», «Пенелопа», «Школа жен» 37, 211.

261

Шуберт (Schubert) Франц (1797—1828), австр. композитор 30, 49, 61, 81, 103, 205.

Шультхесс (Schulthess) Вальтер (р. 1894), швейц. дирижер и композитор; основатель и рук. Концертного о-ва в Цюрихе (1928) 205.

Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856), нем. композитор и муз. критик 118, 125, 129.

Эгк (Egk) Вернер (р. 1901), нем. композитор (ФРГ); ученик Орфа. С 1929 дирижировал в различных театрах Германии. В 1950—53 директор Высш. муз. школы в Берлине. С 1954 живет в Мюнхене. Значит, успех имеют его оперы «Пер Гюнт» и «Ревизор» 187.

Элисалде (Elizalde) Федерико (д. 1907), филиппинск. композитор и дирижер; ученик Казальса, Блоха, Альфтера. С 1930 дирижер Манильск. симф. орк. В 1939—47 жил в Париже. С 1948 возгл. радио в Маниле. Его балет «Сердце негра» (1928) поставлен «Русск. балетом» Дягилева. Ряд произв. Э. написан на тексты Гарсиа Лорки, с которым его связывала многолетняя дружба 50.

Энгельбрехт (Ingelbrecht) Дезире Эмиль (1880—1965), франц. дирижер и композитор. Дирижировал в театрах Парижа. Основал Нац. оркестр Франц. радио. Друг Дебюсси, он считается лучшим интерпретатором его соч. Как композитор писал в разл. жанрах. Среди его соч. произв. для орк., Реквием, балеты, симфония. Автор статей и книг о музыке: «Воспоминания музыканта» (1947), «Дирижер и его оркестр» (1949), «Клод Дебюсси» (1953) и др. 54.

Энди (d'Indy) Венсан д', граф (1851—1931), франц. композитор, дирижер, органист, музыковед и педагог; ученик Мармонтеля и Франка. В 1876—90 секретарь «Нац. муз. о-ва», после смерти Франка — его председатель. В 1894 совм. с Ш. Бордом и А. Гильманом осн. в Париже «Схола канторум» (официально открытую в 1896); был одним из ее директоров, проф. кл. композиции. Среди его учеников — Руссель, де Северак, Маньяр. Автор симфоний, симф. вариаций «Иштар», фп. квинтета, «Поэмы гор» для фп., муз. драм «Фервааль», «Чужой». Автор капитального труда «Курс муз. композиции» (совм. с Серве; в 4-х т. 1903—50), биографий Бетховена, Франка, книги о Вагнере и др. Был единодушно признан крупнейшим авторитетом в различн. областях муз. иск-ва 32, 57, 115, 143, 144. 153, 213, 217.

Энеску (Enescu) Джордже (1881—1955), румынск. композитор, скрипач и дирижер; ученик Марсика, Жедалджа, Массне и Форе. В 1899 — 1-я премия Парижск. консерватории за игру на скрипке. Основоположник румынск. нац. симфонизма и оперного иск-ва. Автор оперы «Эдип», симфоний (3), Румынской поэмы для орк., Концерта для скрипки с орк. и др. соч. 102, 151.

Эпинэ (d'Épinay) д', урожд. *Тардьё де Клавель* (1726—1783), жена Г. де ла Лив д'Эпинэ — генерального откупщика. Была знакома с разл. деятелями иск-ва, писателями, философами, музыкантами. Построила для Ж.-Ж. Руссо резиденцию «Эрмитаж», поддерживала отношения с Дидро и Гальяни. Автор «Писем к сыну» (1758), «Бесед Эмилии» (1781) и «Мемуаров» (1818) 120.

СОДЕРЖАНИЕ

Заклинание окаменелостей

Перевод В. Н. Александровой, Е. С. Гвоздевой

Маленький прелюд	5
Перспективы	7
Реприза	9
Маленькая сюита для пианистов	11
Открытое письмо Маргариты Лонг	12
Ответ госпоже Маргарите Лонг	14
Моцарт	16
Бетховен	18
Бетховеномания	21
Берлиоз, этот непризнанный	24
«Палестрина»	27
«Пенелопа»	30
Клод Дебюсси	31
Морис Равель	37
Оливье Мессиаан	38
«Жиневра»	41
«Примерные животные»	44
Воспоминания и сожаления	46
История окаменелостей	49

«Природа в музыке»	52
В защиту камерной музыки	55
Саксофон в Консерватории	58
Киномузыка	59
Музыканты в представлении деятелей кинематографии .	61
Песни для юношества	64
«Знаменитая „Грусть" Шопена»	65
«Общественное достояние», или изъятие частной собственности	68
Неосведомленный господин Парэ	70
Привилегии для французской музыки	72
Не ограничить ли рост музыкальной продукции?	77
Молодым музыкантам	79
Заключение (фрагмент)	81
Я композитор	
<i>Перевод В. Н. Александровой.</i>	
I. Письмо Бернару Гавоти: пессимизм без парадоксов . •	85 И. Жалобы
.....	89
III. Жить	102
263	
IV. Драмы и тайны издания	110
V. Вопросы мастерства .	113
VI. Интермедия: музыка и светские дамы	120
VII. Дух и материя	124
VIII. Как я работаю	132
IX. Как я оцениваю себя	150
X. Я сотрудничал!	166
XI. Настоящее и будущее	174
Статьи	
<i>Перевод Л. Г. Раппопорт</i>	
Музыка и Освобождение	191
К «Музыкальной молодежи»	193
Величие Моцарта . . .	194
Равель и дебюссизм	194
Стравинский — музыкант-профессионал	196
Царь Игорь	200
Музыкальный критик	201
Воспоминания об Отмаре Шёке	204
Комментарии .	207
Список сочинений А. Онеггера . .	220
Алфавитный указатель к списку сочинений Онеггера	229
Именной указатель . . .	231