***А.ОНЕГГЕР***. ***О музыкальном искусстве***

Из книги «О музыкальном искусстве». — Л.: Музыка, 1979.

*Предисловие*

Ниже приводится ряд статей (или их фрагментов) Артура Онеггера – французского композитора XX века, который совмещал свою композиторскую деятельность – в рамках авангарда – с музыкальной критикой. Нередко он давал интервью, как музыкальным журналистам, так и именитым исполнителям или композиторам, учитывая воспитательные эффект для молодого поколения музыкантов. Будучи умеренным новатором, он в то же время критически относился ко многим композиторским техникам современности.

Подборка статей преследовала две цели:

 – подтвердить документальными источниками наблюдения и выводы, приведённые в общей обзорной статье о современной академической музыке.

– сформировать мнение читателя (или дополнить, подкорректировать уже существующее) о музыке XX века, многие пути которой оказались тупиковыми для композиции и восприятия слушателей. Во многом это было обусловлено неправильными целями – стремлением к оригинальности, престижу и т.д., которые обусловили неправильные решения – отказ от всех прежних канонов.

Ознакомление с материалом должно стать стимулом к рассуждениям читателя, которые приведут в итоге к логичному выводу о нецелесообразности использования любых современных композиционных техник, и, следовательно, к необходимости строго придерживаться академических канонов, особенно по отношению к тонально-ладовым и гармоническим средствам.

В статье на примере рассуждений, представлений, мнений и решений композитора выделены следующие проблемы музыкального искусства XX века:

 – непонимание современного композитора современными же слушателями (и осознанное рассмотрение причин этого непонимания);

– сложность современных произведений для разбора, интерпретации и печати (набора в типографии);

– отказ современных композиторов от канонов, или же, напротив, угождение вкусам публики;

– зависимость концертного репертуара от спроса; меркантильный интерес организаторов, музыкальных руководителей и исполнителей;

– использование классической и другой музыки в качестве «фона»;

– невостребованность молодого композитора и его творчества;

– невозможность существовать в материальной независимости, занимаясь лишь композиторской деятельностью;

– небрежность по отношению к музыкальным и немузыкальным средствам (тексту), что в итоге приводит к нарушению логики построения.

**P.S**. Следует иметь ввиду, что ряд высказываний композитора (и даже некоторые статьи целиком) порой выражены в ироничной или саркастической форме; это может быть горькая усмешка о положении современного композитора или высказывание, наделенное обратным смыслом.

О современных композиторах и техниках.

Музыкальные эксперименты и их последствия.

**ГЕКТОР БЕРЛИОЗ И НЕПРИЗНЫННЫЕ**

 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» — сама их му­зыка почти не имеет значения. Важно, чтобы слушатель мог пролить слезу над участью несчастной героини, уми­рающей от любви в последнем акте.

 Но были и другие премьеры произведений, которые сопровождались грандиозным успехом. Берлиоз стал первым, кто поразил публику своими жуткими или драматическими сюжетами, завлёк всё их внимание (подразумевается «Фантастическая симфония» о галлюцинациях сумасшедшего юноши).

 Достаточно процитировать несколько фраз из писем Г.Берлиоза.

«И снова уча­ствовали сто десять музыкантов. У меня был, — пишет Берлиоз своему другу Феррану, — зверский успех!». В Лондоне, в январе 1840-го: «Как я доволен, успех полный! И на этот раз герои моей оперы 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».

 Из Германии Берлиоз пишет: «Рассказывать ли вам обо 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».

 Берлиозу было уготовано ещё одно удовлетворение: «Знаете ли вы, что пресловутый Скюдо, преследовавший меня на стра­ницах своей газеты, скончался от буйного помеша­тельства. На мой взгляд, его безумие проявлялось в те­чение пятнадцати лет с лишним» (злорадство над критиком, его комментирующим).

**КЛОД ДЕБЮССИ**

 В 1902 году прошел первый спек­такль Дебюсси. В тот день родилась но­вая манера выражения чувств и мыслей в музыке (подразумевается язык импрессионизма, с его изобразительностью в основе). Тому, что оперу не поняли и не признали, удивляться не приходится. Так же отно­сились критики и музыковеды к грандиозному перевороту, совер­шенному Рихардом Вагнером в оперном искусстве, в чём нетрудно убедиться, если мы перечитаем их рецензии в газете «Temps». Новшества композитора были приняты в штыки.

 … Дерзкий Дебюсси решился изменить стереотипы оперного мышления. А ведь до этого под оперным спектаклем 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.

**ОЛИВЬЕ МЕССИАН**

 Находясь в плену фашистов, Оливье Мессиан на­писал свой «Квартет на конец времени». Он ближе к современным дескриптивным сочинениям, нежели к классическим квартетам. Замысел возник у автора под впечатлением фрагмента из Откровения Иоанна. Там 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 всё, что на нём, землю и всё, что на ней, море и всё, что в нём, что времени уже не будет».

№ 6 — «Танец ярости», в котором унисон всех четырех инструментов изображает трубы Апокалипсиса.

У Мессиана весь му­зыкальный материал служит выражению его мыслей, ми­стически-религиозный строй которых он называет католи­ческим. Языку Мессиана свойственна опора больше на модальное начало, чем на тональное. Из этого проистекает своеобразие его гармоний. В первой части квартета порой наблюдается чрезмерное при­страстие к повторению одинаковых аккордов (увеличен­ных и чистых кварт).

**НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ**

 Не так давно по моей инициативе была опубликована анкета, основ­ным пунктом которой был вопрос об эволюции музы­кального языка. Помню, я советовал срав­нить столь малоощутимую эволюцию литературного языка со стремительным развитием языка музыкального. По моему мнению, во­прос о средствах музыкальной речи имеет лишь второ­степенное значение: определяющую роль играют сами мысли, к выражению которых и стремится композитор.

Но некоторые лица утверждают всё же, что сила композиторского дарования находится в прямом соотно­шении с тем, насколько самобытно может оно проявляться в области гармонии... Если бы это соответствовало истине, то музыке пришлось бы умереть давным-давно. По счастью, есть ещё и иные возможности для обновления её средств. 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. Справедливо поделить 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.

Новых слов не существует более: все средства применялись уже много раз, но их можно комбиниро­вать по-новому. Для уяснения вопроса напомню: 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. Как говорил П.Чайковский: «Любая мелодия представлена гаммаобразным движением с парой выразительных скачков». Вот по­чему не представляется возможным создать теперь мело­дию, которая ничем бы не напоминала какую-то иную. Это даёт повод некоторым критикам утверждать, что в со­временной музыке будто бы отсутствует что-либо но­вое.

В настоящее время мы скорей похожи на обжор, чем на гурманов... Обратите внимание па то, что происхо­дит в кинотеатре: музыка иных фильмов, которую изго­товляют ловкие поставщики любой дешевки, зву­чит достаточно мерзко, чтобы заставить вас злобно возмутиться. Невольно ждешь: не вспыхнет ли в массе слушателей 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.

 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 (французский авангардист) с его музыкой, кото­рую иные специалисты считают тем талантливее, чем сильнее сказывается в ней её направленность на воз­рождение былой примитивности средств: к отказу от бо­гатств гармонии и полифонии... При таком ходе дела мы ещё задолго до конца текущего столетия сделаемся обла­дателями некоего обезличенного музыкального искусства, с сочетанием примитивнейшей мелодики и неверо­ятно грубо акцентируемыми ритмами, похожими на вар­варские (к концу века так и случилось). Подобное искусство окажется на редкость под­ходящим для атрофированного слуха меломанов двухты­сячного года!

Сильней всего в музыкальной практике нашей эпохи меня удивляет поспешность резких перемен и быстрота, с какой изнашиваются её ресурсы. Как только свершился Шёнберг, темп дальнейшей эволюции невероятно ускорился. И мы уже теперь дошли до тупика. Его образовали наши «выразительные» средства, нагромождавшиеся друг на друга день за днём. Искать какой-то выход приходится нам всем, но каждый делает подобные попытки на свой лад, как ему это под­сказывает его собственная интуиция.

 Некоторые композиторы ищут спасения в атонализме, и стараются ещё усилить деспо­тичный произвол додекафонной системы. Догматы додекафонии можно было бы сравнить с пра­вилами школьной полифонии. Но если школьный контрапункт не претендует ровно ни на что, кроме выработки должной лёгкости пера и укрепления путем тренировки изобретательной жилки, то принципы серийной техники нам предлагаются в качестве самодовлеющей конечной цели, а не в виде вспомога­тельных приёмов.

 Я уверен в том, что данная система полностью отнимает у композитора свободу выражения мыслей, так как он обязан подчинять её суровым правилам свой дар изо­бретения мелодии.

 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 горизонтального течения, ибо ни одно из  **обяза­тельных** **правил, каса-ющихся 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 полнейшую свободу индивидуальных действий».

 Без сомнения, подобная «свобода» — слишком дорогая расплата за все ограничительные правила, установлен­ные академическими нормами. Всё 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 фокусы, если в них нарушена логика определенных за­кономерностей.

 Другой упрек по адресу додекафонной системы: унич­тожение ею модуляций, дающих столько богатых, по­истине неистощимых возможностей. Наконец, меня сильно тревожит перспектива обед­нения формы, поскольку позволительно сказать, что лю­бая додекафоническая пьеса является не чем иным, как цепью вариаций на первоначальную серию.

 Композиторские приемы Оливье Мессиана вполне определён­ны. 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.

 Одна из пьес Мессиана, которую я прослушивал без нот, произвела на меня впечатление необы­чайно ясной и воздушно светлой. «Как это прозрачно!» — воскликнул я невольно. Но музыкант, следивший 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 слигованные 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. Я 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.

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.

О мистических литератур­ных комментариях, которыми Мессиан снабжает свою му­зыку? 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. Описание святым Иоанном мистических экстазов (согласно трактовке композитора) показывает нам, сколько чувственности в них содержится. Думаю, что иные люди склонны к аскетизму в силу своей чувственности или, если вам угодно, сладо­страстности.

Доводилось мне слышать пространные тирады по поводу шумовых симфоний, в которых шумы разнородного происхождения (будь то про­изводимые людьми, будь то грохот машин) извлекают даже из кастрюль, опрокинутых вверх дном. 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. Надо же как-то воздействовать на органы чувств, и особенно на наш слух, который с каждым днем всё больше притупляется, словно у склеротика. Канули в вечность те времена, когда Россини наделяли прозви­щем «Маэстро шумов» за применение им нескольких ударов большого барабана.

Может быть, слишком мрачна моя точка зрения на современную музыку. Так происходит потому, что я довольно ясно предчувствую близкий конец нашей цивилизации. 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. Изменился весь строй музыкальной жизни.

 Перечитаем ещё 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 её 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 для того, чтобы её слушали, а служила бы чем-то вроде обоев. Сегодня мы умудрились свести к подобному уровню наше отношение к баховской *Мессе h-moll*. Концерты многочисленны, но превратились в сеансы выступлений рекордсменов дирижерской палочки либо фортепианной клавиатуры. Повторюсь ещё раз: сама музыка не принимается в рас­чет — важна только виртуозность исполнения.

 Музыка гибнет вовсе не от анемии, но, напротив, — от излишней полнокровности. Она располагает слишком многим; пред­ложение превышает спрос.

###

**О ТЕКСТЕ И ЕГО ПРОИЗНОШЕНИИ**

 Мой упрёк кажется мне более чем серьёзным. 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 всё время не­верные, слоги с немыми гласными помещены на сильные доли — искалечены с каким-то подлинным садиз­мом. Это, возразите вы, неважно. Лишь бы мелодия была увлекательной. Не согласен с таким мнением. «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 приёма, подчеркивающего преднаме­ренное шуточное изменение.

 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.

**ДРАМЫ И ТАЙНЫ ИЗДАНИЯ**

В настоящее время очень трудно добиться из­дания и гравировки партитуры — это целая драма. Откуда возникает подобная разница? Извечный вопрос соотношения предложения и спроса. Ведь партитуры раскупаются всё 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 партитуры. Но после импрессионистов … 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? Как и каким образом могут любители приняться за разучивание квартета Шёнберга, когда и читка с листа и исполнение его равно необычайно трудны! Настолько трудны, что продажа всех подоб­ных партитур практически равна нулю!

Таким образом, молодой компо­зитор всегда сталкивается со следующей дилеммой: «До­бейтесь издания, и тогда вы станете известным», «добей­тесь известности, и тогда я издам ваши вещи».

**САКСОФОН В КОНСЕРВАТОРИИ**

 В Консерватории открыт класс саксофона, и это, вероятно, знак музыкального прогресса в медленной и осторожной её эволюции. Наконец-то со столет­ним опозданием (инструмент был создан Саксом около 1840 года) саксофон одержал здесь победу. При первом его появлении на свет против него был настроен весь тогдаш­ний музыкальный мир. Исключение составляли только некоторые композиторы, интересовавшиеся новыми темб­рами: Берлиоз и Вагнер – он же и ввёл саксгорны в опер­ный оркестр.

 Тем не менее, саксофон оставался изгнанным в военные оркестры. Его не желали видеть в симфоническом орке­стре, поскольку венские классики им не пользова­лись. Он стал широко популярным благодаря джазу и различным видоизменениям своего основного тембра. Из-за указанных видоизменений все без стеснения говорили о нём. Сделали из саксофона инструмент, винов­ный во всех непристойных звучаниях. Наибольшая доля в злоключениях саксофона принадлежит литерато­рам. Всё то, что они слышали и замечали в джазовом оркестре, приписывали саксофону, начиная с «дикого кудахтанья», «режущих слух воплей» и «навязчивой икоты»...

Но нередко эти звучания, которые пугают целомудренные уши, обя­заны дурной славой также и кларнетам-пикколо, трубе с различ­ными сурдинами американского происхождения, тром­бонам, исполняющим опасные глиссандо (имеется в виду влияние джаза на академическую манеру исполнения).

О творческих методах и техниках. О процессе сочинения.

Об оценке композитором своего творчества

**ПРОЦЕСС СОЧИНЕНИЯ**

Для невежд акт сочинения му­зыки остается непостижимым делом. 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, искания за фортепиано могут стать плодотворными по преи­муществу у композиторов, которые, играя хорошо, любят предаваться импровизации. Вполне вероятно, что такую творческую технику при­меняли Шопен или Лист. Порой 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 берёт 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 её искал, наигрывая на гитаре. Это объясняет свой­ственное ему тяготение к гомофонии. Бах и другие поли­фонисты должны были не часто пользоваться таким спо­собом.

Скульптор в процессе работы 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. Кто-то может спросить: «Разве другие формы и модели не служат для вас прототипом?» Но 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 мною будет сделана простая копия, то я окажусь эпиго­ном, пусть добросовестным, но никому не нужным.

Однако наши предки вовсе не были столь ще­петильны. 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 другим — дело совершенно бес­перспективное. Необходимо мысленно создавать и безу­пречно конструировать свою собственную модель. Но вплоть до момента воплощения её форма остаётся неопределен­ной: она будет менять свой облик в зависимости от ка­честв применяемого материала.

 Конечно, прежде всего, мне хочется создать не тщательно отработанные сопоставления кратких эпизодов, а полнокровную мелодическую линию, текучую и щедро изливающуюся. Но непрерывный подъём мело­дической линии отнюдь не исключает возможности чле­нения музыкальной речи. Тем не менее, и в прошлом и сегодня всё ещё спорят о том, что следует понимать под настоящей мелодией. В своё время критика отказывалась признать мелодический дар у многих композиторов, включая Баха. Её извечный отзыв на многие произведения — «Тут нет ме­лодии!». 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 чём другом.

Мы знаем, что Бах основывался на весьма блед­ной мелодии при сочинении им Хорала №45 «О человек, оплакивай свои грехи» (в тональности ми-бемоль). Но всё же он и тут не переставал проявлять свой дар изобрета­тельности. То была вышивка узоров по канве определен­ной темы, что принято именовать строгими вариациями.

С какой конкретно областью связан дар изобре­тения? Не со сферой ли разработки новых гармоний? Вид­нейший критик Эмиль Вюйермоз утверждает, что все на­клонности к оригинальному мышлению заключены в спо­собности к обновлению гармонических средств. Об этом его восхитительная фраза: «Новая гармония — за­вязь цветка, зарождающаяся на стволе вечно живой му­зыки». Сказано красиво, но присмотритесь повниматель­нее: подобная формулировка приводит 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.

**КАК Я РАБОТАЮ**

Как я работаю? В состоянии ли я оп­ределить мой метод? Вовсе не уверен. 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 её сочинения, он находится наедине с самим собой, и к тому же, многого ещё не понимает сам. Ему необхо­димо полностью закончить партитуру до того, как он смо­жет её услышать. Мы, музы­канты, лишены возможности выверить что-либо до того, как вещь будет исполнена, а когда у нас возникает по­требность внести в неё поправки, непременно окажется, что сделать это уже слишком поздно!

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 всё 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.

 Я стою 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. В моей деятельности встречается немало такого, что со­вершается как бы само собою. Сочиняя музыку, 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.

 И вот в один прекрасный день на оркестровой репетиции вам впервые удается услыхать свою симфо­нию, существовавшую до тех пор только в вашем вообра­жении. Изумляться чему-то, как совер­шенно непредвиденному не приходится, потому что композитор, если только он действительно достоин этого наименования, должен уметь предвидеть всё зара­нее. Настоящий мастер довольствуется тем, что выверяет ухом всё созданное ранее его умом.

Но 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 всё то, что де­лают живописцы, отступая от мольберта на несколько шагов назад. К несчастью, это неосуществимо. Волей-не­волей ждешь генеральной репетиции (в настоящее время у композитора есть возможность составить хотя бы приблизительное впечатление о произведении, прослушав его на компьютере).

 По-моему, уместнее всего уподобить композитора су­достроителю, когда тому при спуске корабля на воду гро­зит опасность увидать 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 перевёрнутом виде. Но лишь немногим людям дано это подметить...

Описать процесс сочинения музыки я могу только с сугубо личной точки зрения: по-моему, он должен про­ходить по-разному у каждого из композиторов. Ещё в меньшей мере я имею представление о том, какими методами действовали мастера прошлого.

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 лёгкую». 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.

Даже если отсутствует сюжет, мне важно определить характер музы­кальных образов. По правде говоря, я посту­паю следующим образом. Сначала я 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, ещё окруженное 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… Вы, верно, слышали о черновых нотных тетрадях 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... 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 всё то, что из нее можно извлечь. И сколько тут бывает разочарований! Требуется немало мужества, чтобы начинать все сызнова по три, четыре, по пять раз...

 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... Приходится много трудиться. И с какими муками, поверьте мне!

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 завзятого бездельника!

Порою я просиживал сутки, так и не написав хотя бы одну ноту. Нередко также требуется ещё раз отыскивать с карандашом в руках то начало, которое, как мне каза­лось, было уже найдено мною однажды, но внезапно уле­тучилось куда-то... Источник всех моих терзаний — присущая мне совест­ливость. Конечно, всё, о чем я здесь упоминаю, имеет отношение только к процессу сочинения вещей серьёз­ных, 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, ещё не утративших свою живую непосредствен­ность.

 Для меня не является существенным тот факт, что некоторые композиторы, сочиняют не иначе, как только за роялем; в нашем деле важно лишь одно: умение достичь своей цели. Так, некоторые, всегда испытывая острую потребность непрерывного контакта с реально звучащей музыкой, неизменно сочи­няют, сидя за роялем. Но в определенных случаях тем, кто предоставляет своим пальцам полную свободу блуж­дать по фортепианным клавишам, грозит опасность впасть в бездумное импровизирование...

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.

 Иной раз вашему воображению представляется ка­кая-то мелодия в столь уже законченном и совершенном виде, что в силу этого её 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.

Молодёжь может принять во внимание высказы­вание И.Стравинского: «Идея приходит во время работы, так же как ап­петит — во время еды». Иными словами: «Гений есть тер­пеливый, длительный труд!». И гений есть нескончаемый труд.

**КАК Я ОЦЕНИВАЮ СЕБЯ**

Публику значительно сильней интере­сует сам художник, нежели его творчество. Она всегда надеется узнать, что думает о своём творчестве его же создатель. Вот почему она столь часто домогается воз­можности расспрашивать авторов, хотя порою ждёт этого совершенно напрасно. 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. То есть — искусство популярное, и в то же время индивидуально своеобразное. Подобную двойную цель я преследовал главным образом в партитурах. В них я всегда старался дать возможно более чёткие 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 определенны 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 отказывается слушать всё последующее».

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 всё 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: «Совсем не обязательно стараться проявить весь свой талант чуть ли не в каждом отдельном такте».

\* \* \*

Когда передо мной встаёт 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, и где бы он расставил в нём все главные акценты. Ведь достаточно подчеркнуть во фразе два-три важнейших слова, и тотчас же раскроется весь общий её смысл.

**Я СОТРУДНИЧАЛ!**

 Вы сами знаете отлично, что нынешние композиторы, даже наиболее крупные, пишут не одни лишь оратории, но сочиняют и музыку для кино­фильмов. Приходится вариться в котле «седьмого по счету искусства» — кино­. Я часто сотрудничал в пору моих первых попыток сочинения музыки для кинофильмов. По просьбе Клоделяначал писать для пере­дач по радио. Опера как таковая, Клоделя (музыканта, отвечавшего за классический репертуар на радио) интересует мало: он отрицательно относится к сценической ог­раниченности, пред­писывающей порядок, при котором на оперной сцене должно петься решительно всё, вплоть до того, о чём петь не следовало бы никогда, никоим образом.

Остается киномузыка. Я сочинял её, руководствуясь различными со­ображениями. Она являлась для меня довольно приятной работой, 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.

Не говоря о том, что также они давали материальные приобретения.

О современных слушателях. О публике

**СТРАННАЯ ПУБЛИКА**

В недели фестивалей и концертов по-настоящему известными публике обычно являются Бетховен и Вагнер, 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. Многие другие находятся под этикеткой «не репертуарен».

 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» и «Девятая».

Слушатели предупреждены: знают, что им следует услышать, и, поскольку известна репутация произве­дений, понимают их и хотят послушать уже понятое ещё раз. Публика, заполняет залы, ещё и по сей день не насытив­шись бесчисленными циклами одного автора, которые нам предписывали слушать немцы в течение четырех лет ок­купации (имеются в виду оперные саги Вагнера).

 Не понимаю также тех, кто собирается про­смаковать как артистическое лакомство исполнение «Па­сторальной», отстуканной с метрономической точностью третьеразрядным дирижером. Но недавно я получил объяснение по поводу столь неуме­ренного роста исполнения бетховенских циклов. Всё дело в том, что именно на самых «востребованных» композиторах организаторы получают больше всего прибыли.

То же самое происходит и в области камерной музыки. Чтобы отметить столетие смерти Шопена, нам преподнесли добрую сотню шопеновских фестивалей. Но за этим кроется только извечное соперничество «мировых чемпио­нов» и «дуэлянтов»... Сольный фортепианный концерт пред­ставляет собой до известной степени род спортивного со­ревнования.

**В ЗАЩИТУ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ**

 Но, однако, сегодня одна область музыкального искусства не притягивает к себе. Это — камерная му­зыка. 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 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.

 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.

 Ве­роятно, очень скоро наступит конец этой разновидности искусства, столь показательной для высокой культуры и для истинной любви к музыке.

**ШУМНАЯ МУЗЫКА**

 Публика, порой недалекая, очень капризна, прихотлива и изменчива. У музыканта публика, напротив, любит снова находить всё то, что ей уже понравилось однажды. В жанре песни она всегда жаждет «прославленного бое­вика», который она слышала раньше в грамзаписи или по радио. Публика сама не знает, чего она хочет. Если мы поднимемся на уровень «большой» музыки, мы увидим её аплодирующей композитору, знаменитому одним произведением, 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.

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. 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 нём; это раздирает уши, и ваше так назы­ваемое наслаждение — не что иное, как ужасное му­чение».

Нашу жизнь всё более и более подавляют шумы среды, которая нас окружает. Из-за жизни в этом шуме в скором времени мы оглохнем. Радиоприемник вашего соседа извергает с раннего утра и до полу­ночи лавину звуков. Это может быть *Месса си-минор*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 какую-либо симфонию раз шесть, рвался бы вечером в концертный зал, где за достаточно высокую плату мог бы выслушать её 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...

О проблемах современного композитора

**ВОСПОМИНАНИЯ И СОЖАЛЕНИЯ**

Нынче произведение, впервые поставленное, интересует только очень небольшую часть публики. Премьера проходит, я сказал бы, незамеченной. Немногие приверженцы предпочитают старые произведения новым.

После многих месяцев работы над отделкой симфонии автор будет долго искать дирижеров и сцену для исполнения своего произведения. Если, к счастью, симфонию всё-таки примут, перед ним вста­нет проблема, как обеспечить её исполнение нотным ма­териалом. Будь у автора некоторые средства, он мог бы обратиться к переписчику. Но переписчик, разумеется, 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 её 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... Увы, это ещё 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, билетершам.

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 её профессором, ни журнали­стом или дирижером в театре или жена радио, остается только один путь — работа для кинематографа. Написан­ная к фильму партитура звучит во множестве различных кинозалов и приносит музыканту авторские. И то, когда это скандальное нововведение сделалось известным, оно вы­звало ожесточенное сопротивление со стороны кинопро­дюсеров.

Но есть же, всё-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.

**КИНОМУЗЫКА**

Музыканты периода раннего романтизма, к их счастью, ещё не имели ни малейших представлений о той каторжной работе, на которую обречен сегодня композитор, пишущий для кино.

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

Партитура к документальному фильму средней вели­чины длится приблизительно минут пятнадцать-двадцать. Такова обычно длительность первых частей в больших симфониях. 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 ещё обязан в равной мере сильно вдохнов­ляться как культурой разведения тюльпанов, так и рациональной упаковкой синтетического продукта. 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. Всё 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» (речь о документальном фильме). Его 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, бедняга, сам не знает, кого он должен больше проклинать: то ли сию упорствующую музыку, то ли надоевшего ей болтуна, бесконечно разъясняющего всё, что глаза уже видят в картине.

**НЕ ОГРАНИЧИТЬ ЛИ РОСТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ?**

Нынче больше не играют симфоний венских классиков, за исключением примерно десяти, ибо эти авторы написали их необычайно много. Не испол­няют также и кантат Баха – 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 (предпочтения публики являются показательными, – трое из композиторов, начиная от Вагнера, интенсивно наполняли свою музыку чувственностью, пороками и страстями, томлениями и разочарованиями).

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. 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 шедеврами классики. Кстати, партитуры к фильмам обеспечат Вас получше, нежели Ваши сонаты и концерты».

**МОЛОДЫМ МУЗЫКАНТАМ**

Вашим современникам 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. 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 её прощали. Главное условие, чтобы до­биться снисходительного отношения — не домогаться ис­полнения ваших сочинений и говорить о них как можно меньше.

Написав всё втихомолку, пройдя сквозь тягостные муки непрерывных поисков, направленных на совершен­ствование, вы можете надеяться, что из законченных вами пяти, десяти или двадцати работ удается, 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 путём 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.

… Что вы хотите! Композиция — не профессия. Это мания, тихое помешательство (редко случается встре­тить непризнанного композитора, предающегося буйству, громко 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.

А если говорить серьёзнее, перед композитором открыты многие дороги: преподава­ние, административная служба, карьера виртуоза или дея­теля в области киномузыки. Если компо­зитор играет на рояле подобно Рахманинову, на скрипке подобно Энеску либо на органе подобно Марселю Дюпре — он спасен (сарказм о невозможности невозможного). 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 ещё три модных танца, чтоб оживить свой ближайший фильм.

Во всяком случае, всё сильно изменилось за последние полвека. Романтики могли составить себе состояние в оперном театре, поскольку та­кой театр жил полнокровной жизнью. За его счёт суще­ствовали Массне во Франции, Рихард Штраус в Германии и Пуччини в Италии. Для сравнения стоит вдуматься в то, что Массне зарабатывал за год 150 000 франков, то есть это составило бы теперь около тридцати наших мил­лионов. Такую же сумму выплатили Верди за «Аиду», написанную им для каирской Оперы. Это ли не мечта!..