

Эрнест Ансерме



БЕСЕДЫ
О
МУЗЫКЕ

Эрнест Ансерме

БЕСЕДЫ
О
МУЗЫКЕ



Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение, 1976

Перевод с французского
В. Н. Александровой (II и IV серии)
и Е. Ф. Бронфин (I и III серии).

© Издательство «Музыка», 1976 г., вступительная статья,
перевод.

А $\frac{90106-677}{026(01)-76}$ 631—76

ЭРНЕСТ АНСЕРМЕ И ЕГО МЫСЛИ О МУЗЫКЕ И ДИРИЖЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

Зимой 1961/62 года радиостанция Женевы осуществила цикл из тринадцати передач, представлявших собой беседы с выдающимся швейцарским дирижером Эрнестом Ансерме. Беседы проводились один раз в неделю. В качестве собеседника Ансерме выступал его друг, швейцарский философ Жан-Клод Пиге, который наводящими и «провоцирующими» вопросами побуждал прославленного дирижера высказывать суждения по широкому кругу проблем современного музыкального творчества и делиться воспоминаниями, накопленными за долгую жизнь в музыкальном искусстве.

Беседы были застенографированы и в 1963 году изданы в Невшателе (Швейцария) в виде небольшой книги, озаглавленной «Беседы о музыке». В соответствии с затронутой в беседах тематикой книга состоит из четырех разделов. Первый из них посвящен воспоминаниям Ансерме и его автобиографическим экскурсам, второй — его отношению к ряду явлений современного музыкального искусства, в третьем представлены взгляды Ансерме на самую сущность и природу музыки и, наконец, в четвертом изложена его точка зрения на роль и предназначение дирижера симфонического оркестра.

В настоящем издании (первом на русском языке) «Беседы» подверглись некоторому сокращению.* Выпущены фрагменты, в которых речь идет о ряде швейцарских музыкальных деятелей, неизвестных и не представляющих значительного интереса для советского читателя, почти полностью исключена четвертая беседа из Третьего раздела книги, уводящая в сферу крайне субъективно-идеалистических размышлений Ансерме, не имеющих прямого отношения к актуальным музыкальным проблемам современности, сильно сжаты реплики Пиге, порой чрезмерно пространные.

* В тексте перевода полностью сохранен устный характер, присущий «Беседам».

Каждый из разделов «Бесед о музыке» интересен прежде всего потому, что главным действующим лицом в них выступает Эрнест Ансерме, крупный музыкант и замечательный артист. Со многими мыслями Ансерме безоговорочно соглашаешься, с иными хочется спорить, а некоторые побуждают к принципиальным идейно-теоретическим возражениям. Однако эта своеобразная пестрота по-своему познавательна и в силу этого опять-таки специфически интересна. «Беседы» обогащают наше представление о музыкальной культуре капиталистических стран, о существующем в ней противоборстве различных направлений, об идейно-эстетических исканиях и устремлениях некоторых из ее деятелей. Обо всем этом надо говорить подробнее, но прежде чем обратиться к критическому рассмотрению «Бесед о музыке», следует хотя бы в общих чертах воссоздать образ Ансерме — дирижера и человека.

На протяжении бесед с Пиге Эрнест Ансерме наметил основные моменты своей творческой биографии, однако сделал это несистематично и отрывочно. Постараемся восполнить этот пробел, а также дополнить жизнеописание швейцарского дирижера некоторыми небезынтересными подробностями.

Итак, Ансерме родился 11 ноября 1883 года в Романской Швейцарии в небольшом живописном городке Веве, в семье геометра Габриэля Ансерме и учительницы Марии Шаротон, происходившей из старинного водуазского крестьянского рода. Прадед Ансерме по материнской линии был капельмейстером военного оркестра в Морже и Коссоне. Первые уроки музыки будущий дирижер получил у своей матери. Подростком и юношей изучал гармонию под руководством опытных педагогов и отличных музыкантов, пробовал силы в сочинении музыки,* играл на корнете в оркестре Кадетского корпуса, в котором обучался, и в Музыкальном обществе родного города. Тогда же проявилась его склонность к дирижированию. Затем последовало поступление в Лозаннский коллеж и, наконец, в Лозаннский университет для изучения математики. Параллельно слушает курс гармонии в консерватории в Лозанне. Завершив университетское образование, Ансерме получает ученую степень лиценциата, дающую право на преподавание математики в средней школе.

* Из более поздних немногочисленных сочинений Ансерме назовем симфоническую поэму «Весенние листья», пьесы для ф-п. с оркестром и для ф-п. соло, переложения для орк., в т. ч. «6 античных эпитафий К. Дебюсси». Для музыкальных композиций Ансерме характерна близость к импрессионистскому стилю.

Неудовлетворенный достигнутым, Ансерме едет в Париж, дабы добиться более высокой математической квалификации, однако уже наметившийся «параллелизм» в его жизнедеятельности проявляется здесь еще определеннее. По словам самого Ансерме, он, «слушая лекции в Сорбонне, дважды в неделю посещал в консерватории класс контрапункта у Жедальжа и класс истории музыки у Бурго-Дюкудре», не говоря уже о планомерном присутствии на публичных лекциях и концертах.

Пребывание в Париже сыграло важную роль в становлении Ансерме как музыканта, расширив его кругозор, приобщив к передовым тенденциям в современном музыкальном искусстве, утвердив в решении посвятить себя музыке. Осенью 1906 года он возвращается на родину и до 1910 года преподает математику в Классическом коллеже в Лозанне, все свободное время отдавая музыке.

Вероятно, именно тогда Ансерме стал музыкальным критиком в «Газетт де Лозанн». В эти же годы Ансерме, по-видимому, часто наезжал в Монтрё, курортный городок, расположенный неподалеку от Лозанны, также на берегу Женевского озера. Город отличался богатой музыкальной жизнью, а во главе курортного оркестра стоял крупный музыкант Франсиско де Ласерда, ставший для Ансерме «наставником в управлении оркестром и образцом».

Зиму 1910/11 года Ансерме провел в Мюнхене и Берлине. Неутомимое посещение репетиций и концертов крупнейших дирижеров * явилось для швейцарского математика-музыканта великоленной школой дирижерского искусства. И вот наступил момент, определивший всю дальнейшую жизнь Ансерме: в 1911 году, то есть около тридцати лет от роду, он стал преемником Ласерда за дирижерским пультом оркестра курзала в Монтрё. Это был первый шаг на том блистательном пути, по которому Ансерме-дирижер шел более 50 лет.

Свыше трех лет (до 1914 года) Ансерме проработал в Монтрё и показал широту музыкальных интересов, отзывчивость на все новое и яркое в искусстве. Уже тогда он проявляет горячий интерес к русской музыке и выступает ее активным пропагандистом. Именно в Монтрё на одном из концертов произошло знаменательное для него знакомство с Игорем Стравинским, перешедшее в многолетнюю дружбу. Гений Стравинского покоряет и пленяет Ансерме, и вскоре дирижер становится его ревностным и вдохновенным интерпретатором.

* См. с. 25 наст. изд.

Деятельность Ансерме приобретает все более интенсивный и разносторонний характер. Благодаря содействию Стравинского, Ансерме в 1915 году стал музыкальным руководителем и дирижером русской балетной труппы Сергея Дягилева и вместе с ней в последующие годы (вплоть до 1923) объездил большинство стран Европы, Северной и Южной Америки. Наряду с этим он возглавляет концерты «Симфонической ассоциации Лозанны» и 23 января 1915 года дирижирует «Петрушкой» Стравинского, а 28 сентября 1918 года осуществил там же в Лозанне первое исполнение его «Истории солдата». В 1918 году Ансерме основывает Оркестр Романской Швейцарии в Женеве, становится его бесменным главным дирижером и превращает его в один из лучших симфонических коллективов Западной Европы. Все это отнюдь не мешает ему выступать в качестве гастрوليрующего дирижера со всеми крупнейшими симфоническими оркестрами мира. Ансерме завоевывает широкое признание как выдающийся исполнитель творений современных композиторов, в первую очередь Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Равеля, Онеггера, Мийо, Фалья, а также Хиндемита, Альбана Берга, Бартока, Франка Мартена, как дирижер, который виртуозно оперирует тембровыми сокровищами оркестра, великолепно лепит форму, обладает покоряющей ритмической свободой, редким даром проникать в самое существо исполняемой музыки.

Равель в одном из своих писем к Ансерме писал: «Вы превосходно исполняете „Вальс“. В Париже я не мог добиться такой гибкости ритма».*

Периодически Ансерме берется за перо и пишет о музыке. Так, ему принадлежат почти все пояснения к программам концертов Оркестра Романской Швейцарии, многочисленные музыкальные статьи в различных журналах и газетах. Положительно отзывался об одной из них Равель, написавший Ансерме: «Недавно прочел Ваш очерк о Стравинском. Он убеждает меня в том (пусть музыковеды [...] обрушат на меня за это громы и молнии), что лучше всех говорят о музыке музыканты, особенно когда берут на себя труд изучить ее».**

В начале 1928 года Ансерме впервые посетил Советский Союз. Концерты под его управлением с исключительным успехом проходят в Москве и Ленинграде. Московская пресса оценила выступления швейцарского дирижера как выдающееся событие в музыкальной жизни столицы. Московский критик Сергей Бу-

* Письмо от 20/X 1921. См.: Равель в зеркале своих писем Л., 1962, с. 159.

** Письмо от 18/VII 1921. См.: там же, с. 155.

гославский писал: «Давно нам не приходилось слышать такой умной, до мелочей продуманной, такой цельной и в то же время благородно-простой трактовки...» *

В Ленинграде Ансерме рецензировал И. Глебов (Б. В. Асафьев), который после первого концерта написал: «В лице Ансерме перед нами высококультурный исполнитель и превосходный музыкант. В его дирижировании господствует совершенно особенное — живое, одушевленное, вытекающее из моторных ощущений, и вместе с тем скульптурно-пластичное воплощение музыкального движения. Это движение становится конкретно осязаемым рельефом. Ансерме — удивительно чуткий и гибкий ритмист. Ритм для него не отвлеченный управляющий музыкой принцип, а жизненный ее тонус, не навязываемая ей извне воля, а в ней самой, в материале, в рисунке и форме произведения заключающаяся потенция роста и движения». **

Рецензию И. Глебова на последний ленинградский концерт Ансерме приведем полностью, ибо она представляет собой лаконичный, но глубокий анализ искусства швейцарского дирижера.

«Последнее выступление дирижера Ансерме в филармонии, как и следовало ожидать по его предшествующим выступлениям, явилось одним из редко повторяющихся художественных событий — тех событий, которые врезаются в сознание и оставляют по себе в памяти неизгладимый след. Ансерме раскрыл в новом свете стихийную мощь, гигантский творческий порыв и ритмическую организованность „Весны священной“ Стравинского, — симфонии весенней природы в неистовом росте, в динамике массовых игр, плясок и культа земли.

Пластично, с идеальной ритмической точностью и гибкостью, с распределением светотеней и красок поразительно чутким. Ансерме извлек из гениальной партитуры все, что в ней есть сочного, буйного и жинаерадостного. Под воздействием Ансерме оркестр филармонии превратился в источник звукоэнергии колоссального заряда. Такое ощущение вполне понятно: Ансерме доводит оркестровое звучание до крайних степеней интенсивности, так что властно организованный, но непреодолимо стремительный в своем низвержении поток музыки временами кажется не порождением личного творчества композитора, а стихийной музыкой грозных явлений природы.

Поразительно, что два самых сильных (по отображению жизненной энергии и полноты жизнеощущения) великих произве-

* «Наша Москва», 1928, 20 марта.

** Рецензия на концерт 28/III 1928. — Цит. по кн.: Б. А с а ф ь е в. Критические статьи и рецензии. М.—Л., 1967, с. 278.

дения нашего века — «Весна священная» Стравинского и «Скифская сюита» Прокофьева — возникли в нашей стране еще до революции, как бы в предчувствии новой эры. Зато уже теперь ясно видно, как велик размах воздействия «Весны» на всю современную западноевропейскую музыку. В этой партитуре, разрушив все узкоэстетические преграды, Игорь Стравинский вскрыл дремавшие еще в русском симфонизме новые силы. Удивительно, что Ансерме постиг их и своим исполнением выявил в музыке «Весны» ее первозданность и стихийность. Такой дирижер нужен нам, потому что он, как никто за последнее время, конкретно показал, как сильно и прекрасно в своей конструктивной четкости и суровости, в своей энергетике и своем реализме искусство Стравинского. Но мало того: в исполнении классиков, лишенном всяких следов субъективизма и насилия над произведениями, Ансерме обнаружил ценные свойства дирижера высокой интеллектуальной культуры, который умеет к каждому сочинению приблизиться как к явлению единичному и неповторимому с пониманием присущих ему — и только ему — присущих качеств».*

Через пять лет Ансерме вновь приехал в Советский Союз. И вновь безоговорочный успех сопровождал его выступления в Москве и Ленинграде. На этот раз концерты Ансерме в Ленинграде рецензировал И. И. Соллертинский. Он подметил, что Ансерме, в отличие от многих современных дирижеров, предпочитающих дирижировать на память, «крепко связывает себя авторской партитурой, которая всегда на пульте перед его глазами, хотя без труда можно заметить, что дирижирует он наизусть». Критик указал также на «ритмическую виртуозность техники Ансерме, действительно вызывающую безграничное удивление». А далее в разворачивании своей критической статьи Соллертинский, на основе рецензируемых программ, создает выпуклый исполнительский портрет дирижера:

«Правильнее всего было бы определить Ансерме, как дирижера-инженера или дирижера-конструктора. Это менее всего значит, что Ансерме лишен эмоциональности: структурная логика и математическая точность в ускорениях и замедлениях темпов отнюдь не исключают больших патетических подъемов. Но эмоциональность никогда не затопляет общей конструктивной четкости: у Ансерме больше, чем у какого-либо другого дирижера, в каждый момент совершенно ясно, чего он собственно хочет. Отсюда — не-

* Рецензия на концерт 31/III 1928. — Цит. по кн.: Б. Асафьев. В. Критические статьи и рецензии, с. 279.

обычайная, почти оптически видимая рельефность исполняемого произведения.

Элементы, которыми прежде всего оперирует Ансерме, — это оркестровая краска и ритм. Как колорист, Ансерме, бесспорно, один из первых дирижеров мира. Умение распределять и дифференцировать звучности, комбинировать отдельные голоса и группы инструментов, найти характерную краску для самого нейтрального общего *forte*, достигать предельного *pianissimo* (например, в знаменитом вступлении засурдиненных труб на фоне арф во втором Ноктюрне Дебюсси) — все это у Ансерме выходит бесподобно. Характерно, что из симфоний Бетховена Ансерме выбирает именно Шестую — «Пасторальную» — наиболее «импрессионистскую», наиболее богатую колористическими возможностями. И, конечно, ему в совершенстве удаются партитуры подлинных импрессионистов, и прежде всего — Дебюсси (представленного двумя Ноктюрнами, «Иберией», «Морем» и «Шестью античными эпиграфами», в оригинале предназначенными для фортепиано в 4 руки и инструментованными Ансерме с интимным пониманием оркестровой палитры Дебюсси).

Однако в оранжерейные, изысканно красочные, статические по музыке партитуры импрессионистов Ансерме вносит новое качество: стальной ритм. Сквозной ритмический ток динамизирует второй Ноктюрн Дебюсси — великолепные и загадочные «Праднества», динамизирует финал «Иберии». Этим парализуется томительное впечатление расслабленности, свойственной даже лучшим произведениям импрессионистов. Единой ритмической конструкцией — при всем многообразии темпов — объединены три последние части «Пасторальной» Бетховена: взятое в умышленно замедленном темпе деревенское скерцо, превосходно распланированная по звучности «Гроза» и финал с грандиозным кульминационным пунктом в коде.

Наконец предельной ритмической выразительности достигает Ансерме в «Пасифике» Онеггера [...] Точность передачи все ускоряющегося движения локомотива [...] совершенно поразительна. Исключительная техническая виртуозность Ансерме позволила ему найти и любопытное оптико-пластическое разрешение «Пасифика»: при каждом периоде, когда ускорение переходит в новое темповое качество, дирижер отбивает четверти всякий раз новым рисунком, сохраняя, однако, неизменным основной характер движения. . . » *

* И. Соллертинский. Эрнест Ансерме. — «Рабочий и театр», 1933, № 13, с. 18, 19.

Когда на рубеже 1936 и 1937 годов Ансерме в третий раз посетил Советский Союз, музыкальный критик и композитор В. М. Богданов-Березовский написал: «Ансерме — один из лучших дирижеров Европы. Каждое его выступление производит сильное впечатление. Никто так, как Ансерме, не умеет отобрать наиболее значительное и ценное из современной западной музыкальной литературы. Никто с такой отчетливостью не толкует произведения дискуссионные, „оборачивая“ их к слушателю наиболее ясной и привлекательной стороной. . .» *

На Ансерме, человека пытливого, наблюдательного и глубоко честного, пребывание в молодом Советском государстве оставило незагладимый след. В своих литературных высказываниях он не раз делился впечатлениями о советской культуре. Так, в начале 1934 года Ансерме опубликовал в официальном органе радиовещания Романской Швейцарии в журнале «Le Radio» большую статью о советском искусстве, в которой заявил: «Природа русского существа, проникнувшись идеологией коммунизма, породила жизнь столь яркую и волнующую, что словами нельзя выразить всей силы впечатления». И далее: «Когда посмотришь, что при нашем режиме художник представляет собой, за малым исключением, существо почти не признанное в обществе, то думаешь, не следует ли нам почерпнуть в СССР кое-что для размышления и для подражания».** Тогда же Ансерме стал включать в программы своих концертов произведения советских композиторов.

Жизнь Ансерме за дирижерским пультом симфонического оркестра была долгой и плодотворной.*** И на протяжении всей жизни он оставался неутомимым и самоотверженным паладином музыки, обогащающей духовный мир человека, несущей познание прекрасного, радость восприятия мира прекрасных чувств. Отсюда его убеждение, что язык музыкальных творений должен обладать общезначимостью и общепонятностью, основа которых — объективные структурные закономерности, изначально присущие музыке. Эти закономерности непрерывно эволюционируют и видоизменяются, но тем не менее непреложно и необходимо присутствуют как в музыкальных творениях минувшего, так и в смелых, новаторских сочинениях современности, бескрайне расширяющих горизонты искусства.

Пока музыка при всех своих новаторских преобразованиях не порывала с ладотональностью (пусть даже достаточно широко

* «Красная газета» (Ленинград), 1936, 19 декабря.

** Цит. по: Э. Ансерме о советской музыке. — «Советская музыка», 1934, № 8, с. 85.

*** Э. Ансерме умер 20 февраля 1969 г. в Женеве.

тракуемой), пока она базировалась на этой основополагающей закономерности, она оставалась для Ансерме искусством, которое он ревностно пропагандировал и к которому всегда стремился приблизить своих слушателей. Но как только в музыкальном мышлении ряда современных композиторов стала преобладать, а вскоре и господствовать атональность и в значительной мере ею обусловленная додекафония, Ансерме воспринял это как разрушение устоев музыки, как уничтожение ее коммуникабельности, как «чудовищное заблуждение... убивающее сам музыкальный язык и его смысл», дающее лишь «фальшивую, ложную музыку»,* а точнее — антимузыку. Такова была музыкально-эстетическая позиция, исходя из которой Ансерме, обладавший аналитическим, философским складом ума, математически тренированным мышлением, поставил перед собой задачу найти неопровержимо-объективные доказательства ложности этих музыкальных новаций. В 1948 году он публикует полемически заостренный «Спор о современной музыке»** и одновременно работает над большим трудом, озаглавленным: «Основы музыки в человеческом сознании», который завершает и издает в 1961 году.*** Это фундаментальное, двухтомное исследование, опирающееся, с одной стороны, на законы акустики и физиологическую обусловленность слухового восприятия, а с другой — на субъективно-идеалистическую философию, точнее, на феноменологию Гуссерля и Сартра. Книга была встречена с большим интересом и вызвала в печати живой обмен мнений. Поскольку основной пафос труда направлен на доказательство ложности и порочности додекафонно-серийной музыки, постольку адепты последней подвергли исследованию Ансерме острой критике. Это лишь подогрело общественное любопытство. Однако далеко не каждый из любителей музыки мог самостоятельно ознакомиться с книгой, интригующей своим названием и направленностью, так как написана она весьма сложно и требует от читателя известной философской и математической подготовки. Видимо, поэтому швейцарское радиовещание и организовало вскоре после выхода в свет книги Ансерме цикл бесед с ее автором, который был передан по эфиру. Организаторы этих передач очень мудро не ограничились проблематикой книги Ансерме, но использовали благоприятный случай для того, чтобы ближе познакомить

* Цит. по: Эрнест Ансерме против модернизма. — «Музыкальная жизнь», 1963, № 24, с. 17.

** *Débat sur l'art contemporain*, Neuchâtel, 1948.

*** *Les fondements de musique dans la conscience humaine*, v. 1—2, Neuchâtel, 1961. В переводе на немецкий язык вышло в 1965 г.

швейцарских радиослушателей с выдающимся отечественным музыкальным деятелем, славящимся не только исполнительским мастерством, но и глубокими музыкально-теоретическими познаниями, пиротой художественного кругозора, являющегося к тому же и теоретиком дирижерского искусства.

Итак, перед нами стенографическая запись (как уже было сказано — несколько сокращенная) бесед с Ансерме.

Первые три беседы объединены под общим заголовком «Воспоминания». В них Ансерме рассказывает о своих учителях и наставниках, о памятных встречах с Дебюсси, Равелем, Фальей, артистом и композитором джаза Сиднеем Беше. Тут каждое наблюдение и замечание примечательно и важно.

Совершенно исключительный интерес представляют мысли Ансерме о кадансе [cadence], как особой ритмической категории, имеющей огромное значение в музыкальном исполнительстве и формообразовании. В русской музыкально-теоретической терминологии нет точного аналога этому французскому понятию, поэтому оно требует некоторого комментария.

Во французском языке слово «каданс» обычно обозначает не только гармоническое или ритмическое построение, завершающее некий раздел музыкальной пьесы, но и четко организованный в ритмическом отношении характер движения. В этом смысле выражение *en cadence* (буквально — в кадансе) может быть достаточно верно переведено как — в такт, в ногу. Но у слова *cadence* есть и другое, более комплексное значение, которое французы применяют прежде всего в музыкальном исполнительстве. Еще Франсуа Куперен в «Искусстве игры на клавесине» писал: «Я нахожу, что мы смешиваем размер с тем, что называют кадансом или движением. Размер определяет количество и равенство долей в такте; каданс же, в сущности, это дух и душа, которые надо к нему присовокупить».* Полувеком позже Ж.-Ж. Руссо в своем «Музыкальном словаре» дал несколько более широкое, но в общем близкое толкование интересующему нас термину: «*Cadence* — это качество хорошей музыки, которое дает тем, кто ее исполняет или слушает, острое, живое чувство музыки, так что они могут его (*cadence*) отмечать и почувствовать его закономерность, не думая об этом, как бы инстинктивно».** Отсюда следует, что каданс не является синонимом ритма, но близок ему, скорее всего это *качество ритма*, его одушевленность и органическая свобода, опре-

* F. Couperin. L'art de toucher le clavecin. P., 1716., p. 40.

** J. J. Rousseau. Dictionnaire de la musique. P. 1768, p. 18.

деляемая духом и природой музыки. Именно ритмом в таком понимании в совершенстве владел Ансерме-дирижер, и это его качество зорко распознал Б. В. Асафьев. Напомним слова критика из его рецензии: «Ритм для него не отвлеченный управляющий музыкой принцип, а жизненный ее тонус, не навязываемая ей извне воля, а в ней самой, в материале, в рисунке и форме произведения заключающаяся потенция роста и движения». Эти слова Асафьева, по существу, исчерпывающе раскрывают смысл термина каданс в том плане, в каком его постоянно употребляет Ансерме.

Привлекают также тонкие наблюдения Ансерме по поводу характера проникновения на французскую музыкальную почву германских влияний и их творчески-дифференцированного восприятия различными композиторами Франции. А вот там, где он говорит о джазе, убеждает не все. Вряд ли правомочно безоговорочно причислять его к сфере фольклора. Истоки джаза действительно восходят к фольклорной практике американских негров-рабов, но в процессе своеобразного восприятия неграми различных пластов и элементов культуры белого населения США происходило становление джаза как определенного рода профессионального музыкального искусства.

Необходимо оговорить и одностороннее, а в силу этого ограниченное определение музыки как психического феномена, давно преодоленное марксистско-ленинской эстетикой, трактующей музыку как явление социальное, как один из способов познания жизни и воздействия на нее.

Следующая серия из четырех бесед называется «Современная музыка». Содержание ее необычайно богато, разнообразно, дает весьма «калорийную» пищу уму. Каких только сторон и проблем современной музыки не затрагивает Ансерме в этих беседах! Читая их, соглашаешься далеко не со всем, но все исключительно интересно, ибо за каждой фразой встает яркая, самобытно и смело мыслящая личность. Прокомментировать все в ограниченных рамках вступительной статьи невозможно, да вряд ли и нужно. Коснемся лишь некоторых вопросов.

Мысли Ансерме о различных путях проникновения народной музыки (то ли в сложившихся напевах, то ли в типических элементах) в композиторское творчество вызывают истинное удовольствие. В частности, следует особо отметить характеристику Бартока как художника национального по своей природе, указание фольклорных истоков музыки Дебюсси и замечание, что народно-национальная определенность обогащает творчество. Остроумно сравнение космополитизма с Вавилонской башней. Однако,

говоря об американских композиторах, Ансерме огульно обвинил их всех в отрыве от почвенных корней. Достаточно вспомнить Гершвина, Копленда, Бернштейна, Менотти, Барбера, чтобы признать, что эта инвектива — бесспорное преувеличение.

Ансерме ратует за музыку чувства и потому сетует на расщепление (в частности, у Стравинского) эмоционально-этического и эстетического в художественном синтезе. Но наряду с этим у него можно встретить не только разъединение, но даже чрезмерно прямолинейное противопоставление мысли и чувства, когда он говорит: «Мысль [...] неспособна стать хорошим судьей для музыкального искусства».*

Великолепны, даже увлекательны страницы, повествующие о Стравинском. Глубокое уважение вызывает смелость и бескомпромиссность Ансерме, когда он с поднятым забралом выступает против додекафонии и всякого рода авангардизма в музыке. Об этом уже говорилось выше, но в данном контексте укажем еще на одну причину неприятия им додекафонной музыки. Тут выступает музыкант-исполнитель, артист, для которого жизнь в искусстве не отделима от постоянного общения со слушателем. Нетрудно представить трагический образ композитора, творения которого ни разу при его жизни не прозвучали (вспомним хотя бы Шуберта!). Но представить выдающегося исполнителя, живущего вне общественного восприятия его искусства, трудно. Исполнитель и слушатель — это особая коммуникативная система непрерывной двусторонней связи. Потому-то Ансерме-дирижер говорит, что «ценнейшее достоинство всей музыки — понятность ее смысла слушателям», и потому требует, чтобы музыкальный язык был явным и понятным «*при прослушивании*». Все это объясняет его неприятие додекафонно-серийной музыки, которая действительно часто является музыкой «для глаз» или хотя бы для внутреннего зрения избранной в смысле подготовленности публики.

Ансерме явно преувеличивает фактор личного в изобретении двенадцатитоновой системы. Он полностью игнорирует социально-историческую обусловленность серийной музыки, возникшей из объективной необходимости найти выразительные средства для воплощения безрадостного, крайне субъективного мироощущения человека, потрясенного мировыми катаклизмами и ищущего самоупорядочения в некой непреложной системе. Впрочем, Ансерме не отвергает применения додекафонии, как частного отступления от в целом господствующего в произведении ладотонального принципа.

* См. с. 42 наст. изд.

Ансерме выдвигает в качестве одного из доказательств неправомочности додекафонии то, что она родилась из теоретических изысканий, а не из живой музыкальной практики и подчеркивает, что подобная последовательность чужда западной музыке за одним единственным исключением — изоритмическим мотетом Филиппа де Витри. Ансерме ошибается: можно привести и другие схожие факты из истории западноевропейской музыки. Например, франко-фламандская полифоническая школа XVI века с характерной для нее огромной ролью теории или флорентийская школа конца XVI века, заложившая фундамент оперы в итоге экспериментальной разработки ранее сформулированной эстетической и теоретической программы.

Говоря о Дебюсси и очень верно определяя некоторые особенности его стиля. Ансерме нарушает логику причинно-следственных связей. Так, отличие Дебюсси от классиков он видит в том, что творец «Иберии» и «Моря» жил в эпоху, когда «историческая миссия музыканта-новатора заключалась именно в исследовании экспрессивных возможностей тональных структур намного более сложных и намного более свободных, чем те, которыми пользовались классики».* Вернее было бы сказать, что Дебюсси жил в эпоху, когда надо было найти новые выразительные средства для воплощения нового содержания, нового мироощущения, новых эстетических концепций.

Уже в этой второй серии бесед Ансерме ставит основополагающий вопрос: «что такое музыка?» Разрешение его ему необходимо для подтверждения своих эстетических воззрений, и разработке этой проблемы он посвящает третью серию, включающую четыре беседы и озаглавленную «Сущность музыки».

Как это ни парадоксально, но позитивная ценность этого раздела в его негативном содержании. Воочию видишь, как мысль исследователя бьется в тенетах субъективно-идеалистической философии, пытается найти в ней помощь в поисках ответа на поставленный вопрос. Феноменология Гуссерля и Сартра для Ансерме единственный путь, который может привести (и приводит, как он считает) к постижению загадок бытия, человеческой психологии, сознания, а отсюда загадочной сущности музыки, ее восприятия и ее эволюции. Музыка во всех ее компонентах оказывается для Ансерме феноменом сознания, причем сознания, как такового, безотносительного к его субъекту и объекту, существующего вне общественной практики и ни в какой мере не являющегося высшей формой отражения реальности.

* См. с. 53. наст. изд.

Исходя из законов акустики и физиологии слухового восприятия, Ансерме объясняет удовольствие, получаемое слушателем от музыки, тем, что построение отдельных интервалов соответствует системе логарифмов, в свою очередь, соответствующих биологическим и психологическим закономерностям функционирования человеческого слуха. Как оказывается, все эти умозаключения Ансерме применимы лишь к «западному сознанию», или, иначе говоря, к сознанию, на протяжении тысячелетий формировавшемуся в Западной Европе. Ведь только на Западе возникли развитые формы полифонии, утвердился гармония. Но почему именно на Западе? Чтобы ответить на этот закономерный вопрос, Ансерме-философу приходится обратиться к абстрактно трактуемой в буржуазной философии категории этического. Оказывается, распространение на Западе христианской этики развило и отточило у западного человека «аффективное сознание», единственно способное спонтанно творить сложные формы музыки, корни которой в системе логарифмов, в свою очередь лежащей в основе определенных воспринимаемых человеком интервалов. Круг замкнулся! Но исходя из этого основного положения, Ансерме и приходит к выводу, что структура додекафонии не отвечает системе логарифмов, отражающих строение основных интервалов и соответствующих особенностям естественного слухового восприятия, именно поэтому (в частности и в особенности!) додекафония является антимузыкой.

Идеалистически априорной является классификация трех исторических эпох в развитии музыки и музыкального сознания. Утверждение, что в древней Греции музыкальная теория предшествовала музыкальному творчеству, является не более как домыслом, проистекающим из того, что о древнегреческой музыке у нас довольно смутное представление, тогда как древнегреческая музыкальная теория нам хорошо известна.

Однако за ходом всех этих рассуждений интересно следить потому, что по ходу их Ансерме «ропает» много содержательных музыкальных наблюдений. Нельзя не отметить несколько уклончивый ответ Ансерме на вопрос Пиге о том, что ему — дирижеру — дали его теоретические изыскания. Ансерме сказал: «Мои исследования ничего не изменили в чувствах и мыслях, которые у меня были о музыке в целом, но они их значительно прояснили. . .» Искантное признание! И как характерна для Ансерме, музыканта-практика, его мысль, которой заканчивается перевод этой серии «Бесед»: «. . . как бы важно ни было знать сущность какой-либо вещи, нас больше всего интересует сама вещь и то, что она нам сообщает. . .»

В последней серии бесед, озаглавленной «Дирижер», над Ансерме-философом безоговорочно берет верх Ансерме-музыкант, выдающийся дирижер-интерпретатор. Текст этих двух бесед обладает большой познавательной ценностью, тем более значительной, что искусство дирижера рассматривается в них в свете общих проблем музыкального исполнительства. Комментарии тут излишни, надо просто внимательно и вдумчиво читать.

Можно и безусловно нужно дополнить эти беседы большой выдержкой из специальной работы Ансерме «Жест дирижера», которая первоначально появилась в 1943 году, а затем вошла в одно из его последних сочинений — «Аббатство книги».

Для Ансерме жест дирижера — своего рода генетический код, в котором запрограммировано течение если не всего произведения, то значительного его отрезка, несущего законченный смысл. Тут-то огромное значение приобретает ощущение каданса как метроритмической и формообразующей категории и способность внушить его оркестрантам. Но дадим слово Ансерме.

«...То, что жест дирижера передает музыкантам, это не сама музыка — ее мелодии или ее ритмы — но то внутреннее начало музыки, которое называют ее темпом и которое собственно представляет собой специфическую скорость (специфическую для каждого отрывка) ее гармонических напряжений. Темп — это некая модальность динамизма движения, определяемая живым дыханием самой музыки [cadence], подобно тому, как динамизм нашего кровообращения определяется нашим пульсом, как динамизм нашей походки измеряется нашим шагом. Так и жест дирижера, дабы передать темп, стремится лишь к тому, чтобы воспроизвести это живое дыхание музыки. Рисунок движения руки, принятый им для достижения данного эффекта, сам по себе второстепенен или, скорее, условен. Очевидно, известным формализмом является ставка на то, чтобы жест был немедленно и постоянно понят. В самом деле, самое простое — изображать условными знаками „времени“ такта. Впрочем, эта „метрика“ полезнее музыкантам, в данный момент занятым в исполнении, дабы они ориентировались в ходе пьесы, нежели тем, которые играют. Но отбивание такта для дирижера лишь средство передачи оркестрантам живой пульсации движения. Когда музыканты оказываются захваченными этим „кадансом“, который становится душой их игры, тогда они лепят свои мелодии, ритмы, ноты так, как надлежит: ибо это они творят музыку.

Какой-нибудь мотив или ритм никогда не станет столь пластичным, чтобы казалось, будто он выступает сам собой, будучи одушевленным присущей ему самому силой, отраженным в нем

метро-ритмическим импульсом [impulsion cadentielle], если будет устанавливаться кусок за куском рукой дирижера. Музыкальная пьеса — не что иное, как индивидуализация мира звуков, особое осуществление звукового континуума, индивидуализируемого мелодией и ритмом. Перед музыкальным сочинением дирижер не находится на положении скульптора перед глиной, добавляющего ее кусок за куском, чтобы сделать задуманную фигуру, но на положении скульптора перед глыбой мрамора, от которого он освобождает фигуру, в нем содержащуюся. Горе дирижеру, формирующему свои ноты одну за другой, а затем старающегося составить их вместе: он никогда не обретет того начального порыва, из которого они исходят. Но пусть он передаст своим музыкантам этот изначальный порыв, который заключен в живом дыхании движения [cadence], и если этот порыв достаточно силен и достаточно дифференцирован, то как по волшебству их ноты, мотивы, ритмы окажутся на своем месте и с присущим им значением. Вот почему Тосканини, жест которого по своей непосредственности и высшей изысканности мог все себе позволить, с годами упрощался, достигнув простого кругового движения, однако увлекавшего и вызывавшего все.

Теперь понятно, что требуется от дирижерского жеста: чтобы он проявлялся сразу в определенном месте и был одним и простым. Впрочем, это единственное средство, которым дирижер воздействует на музыканта, который пристально смотрит в свою партию и может только ощутить это движение, не анализируя его. Вот почему полезна дирижерская палочка. Она сосредотачивает внимание и заставляет дирижера концентрировать в ней свой жест. С некоторых пор кое-кто обходится без нее и видит в ней орган, не имеющий применения, подобный аппендиксу. Черт возьми! Можно было бы дирижировать мизинцем или плечом, если не глазом, и если оглохший композитор может еще сочинять, то истинный дирижер, став одноруким, конечно смог бы еще дирижировать. Но здоровые люди отлично живут со своим аппендиксом, и для того, кто понял истинное назначение руководящего жеста, палочка не является стеснением, но помощью: она заставляет дирижера самоопределяться и обобщать.

Глубокая целостность руководящего жеста ничуть не мешает его качественной дифференцированности в отношении динамики, характера произнесения или окраски звука. Но все эти указания будут содержаться в нем, а не добавлены к нему. Дирижер не показывает темп и помимо того вступление кларнету или знак играть *piano*; он дает вступление кларнету и вводит игру *piano*, сообщая темп. Обращение дирижера может быть каким угодно

комплексным по значению и столь же качественно тонким, но жест, которым он оперирует, — один. Есть только один динамический импульс движения, воплощенный в живом дыхании музыки [cadence]: все остальное — роскошь или театр.

Если так, то этот жест может быть выучен не более, чем жест гнева или любви. Он окажется действенным, только если будет органичным, то есть индивидуально-персональным. Вот почему жест дирижера так различен и так трудно, чтобы не сказать невозможно, судить о нем извне. Только музыкант, воспринимающий его, один он может на это ответить, впрочем без того, что его свидетельство по этому поводу составит полное суждение о дирижере. Но он сможет сказать, почувствовал ли он себя под этим жестом одновременно твердо руководимым и свободным играть от всего сердца.

Эта способность выражать в жесте внутренне испытанное движение является первейшим условием для дирижера оркестра. Но будучи необходимым, это условие не является достаточным, обязательны и другие условия, которые не имеют отношения к жесту. [...] Его первое достоинство — быть верным, то есть органичным. Впрочем, он не может лгать, и как бы дирижер его не отделял, его жест выдаст то, что он сам собой представляет. Дозировка в нем формальных требований и внутренней импульсивности обнаруживает различные характеры дирижеров. Так, дирижирование Вейнгартнера представляло совершенное равновесие обоих факторов, управление Фуртвенглера, в котором преобладала внутренняя импульсивность, почти не знало формальных норм. Крайней противоположностью Фуртвенглеру явится жест, полностью разработанный и в какой-то мере внешний человеку (это часто встречается в настоящее время), который доводит музыкальное движение до безукоризненной статичной геометрии и подразумевает преобладание рассудочного начала. Он почти неизбежно терпит неудачу в действии, ибо не может „впитаться“ в ту психическую магму, каковой является оркестр. Но если жест „правдив“, он получает свое неизбежное вознаграждение в моделировании произведения согласно музыкальности дирижера и дарует оркестру — каким бы он не был — звучание, которое присуще дирижеру так же, как звук пианиста присущ его тушэ, а звук скрипача его смычку и вибрации.

Однако на пороге нашей эпохи в музыке произошла революция, которая стремится ниспровергнуть это положение вещей. Лишая тональное начало его древнего первенства, Стравинский пожаловал это первенство ритмическому началу, которое он сделал

основой своей архитектоники. Отсюда до восприятия ритмического начала как вполне автономного — один шаг, который творения Стравинского, по моему мнению, еще не содержат в себе, но который Стравинский-теоретик не замедлит совершить вместе со многими композиторами, исполнителями и любителями. Отъединенное от динамизма гармонии, придающего ему свое «музыкальное» качество, ритмическое начало быстро сведется к чисто механическому движению, которое устанавливается уже не на живом дыхании музыки [cadence], но на повторении своих самых малых значений, на своем „метре“. Переход от чувствования музыки, основанного на ее живом дыхании, к чувствованию, основанному на „метре“, является, в действительности, событием, характерным для нашего времени, хотя на него не обратили еще достаточного внимания, и событием чрезвычайно тяжелым по значению и по последствиям, так как оно открывает дорогу своего рода „деспиритуализации“ дирижерского искусства. Дирижер оркестра станет тогда всего лишь отбивателем такта. Не будет больше интерпретаторов, одни лишь исполнители, ибо им более не придется моделировать произведение, но лишь реализовывать „то, что написано“. Я утверждаю, что эта манера чувствовать наносит вред произведениям, возникшим в этой атмосфере и в первую очередь произведениям Стравинского. [...]

Если же, напротив, чувствуют музыку как некое целое, тогда меняется взгляд на вещи и жест дирижера занимает свое истинное положение. С этого момента реальность, с которой имеет дело музыкант, не является текстом, но тем, что заключено в тексте: то, что написано, представляет собой лишь некую данность чувства, и дело заключается в том, чтобы раскрыть это чувство и передать его посредством исполнения, которое нужно лишь в той мере, в какой эта передача будет осуществлена. . . » *

«Беседы о музыке» далеки от того, чтобы вещать только непреложные истины. Читатель и сам, ознакомившись с ними, увидит, что со многим в них нельзя согласиться. Но владея методологией марксистско-ленинской эстетики, он сумеет взять себе на вооружение все полезное и значительное. А то, что спорно или является заблуждением, он прочтет с интересом, ибо надо знать противоречия и заблуждения в сознании многих выдающихся и прогрессивных деятелей культуры буржуазного мира.

Е. Бронфин

* Ernest Ansermet. Цит. по кн.: Ernest Ansermet, Günter Kehr, Rafael Kybelik. *Der Dirigent*. Zürich, 1965.

БЕСЕДЫ О МУЗЫКЕ

ВОСПОМИНАНИЯ

ПЕРВАЯ БЕСЕДА

(Жан-Клод Пиге напоминает слушателям о том, что Э. Ансерме, прежде чем стать дирижером, изучал математику, а затем преподавал ее; причем в то время как его ученики были заняты письменными работами, Ансерме случалось сочинять и записывать музыку. В связи с этим Пиге спрашивает Ансерме: следует ли отсюда, что математика сама собой привела его к музыке или, напротив, ему пришлось заставить музыкальное призвание восторжествовать над призванием математическим?)

Эрнест Ансерме. Моим первоначальным призванием была музыка, и вошел я в нее с самого детства, так как моя мать играла на фортепиано, отец пел, и к тому же я от природы был склонен к мечтательности и созерцательности, которые являются источниками музыки. Склонность к созерцательности была для меня тем более естественной, что я появился на свет — вдумайтесь в это! — в чудесном кантоне Во и, если можно сказать, в двух местечках: в Вевé, перед озером, савойскими горами, горой Дан дю Миди и в Мон-ла Виле у подножья Юры, открывающего один из самых прекрасных видов нашей страны, с ее первым планом пестрых полей, с озером во всей его протяженности и необъятным фоном гор, над которыми во всем своем великолепии господствует Монблан. Перед подобными пейзажами слышать в себе льющиеся мелодии... что может быть естественнее даже в ту пору, когда приобщен к этому языку чувств так мало, как только возможно! Лишь позднее я пришел к математике. Но в том, что я к ней пришел, нет ничего удивительного, ибо между музыкой и математикой существует безусловный параллелизм. И та и другая

представляют собой действие в воображении, освобождающее нас от случайностей практической жизни.

Пиге. Действительно, математики очень часто бывают превосходными музыкантами.

Ансерме. Есть математики, полностью невосприимчивые к музыке. Но я мог бы сослаться на целый ряд и таких, которые были или являются страстными любителями музыки, начнем хотя бы с моих университетских учителей: в Лозанне — Амштейн, в Париже — Аппель, Эмиль Борель, Пиккар, не говоря уже о Планке, Эйнштейне, Максе Борне. Я так же легко вошел в чистую математику, как и в музыку. Профессию математика я приобрел ранее только потому, что в этой области видел верное средство заработать себе на жизнь, тем более, что у меня, как у сына и внука школьных учительниц, в крови сидел педагогический вирус, что позднее оказалось небеспольным в управлении оркестром. И если, наконец, я оставил свою первую профессию, то лишь потому, что страсть к музыке была повелительнее страсти к математике.

Пиге. Играет ли математика для вас какую-нибудь роль при исполнении музыки? Порой говорят (и совершенно напрасно, как мне кажется), что ваше математическое формирование должно вам помогать в распутывании, например, очень сложных размеров в произведениях Стравинского. Это верно?

Ансерме. Музыка и математика, как я уже говорил вам, представляют собой две параллельные деятельности, и как все параллельные линии, они никогда не сходятся, тем более, что для одной средоточием является деятельность чувства, для другой — деятельность мысли, то есть интеллекта.

Тот факт, что музыкальный ритм имеет размер [est mesuré], ничего не меняет, ибо в действительности его размер метроритмичен [cadentielle], а ритмическая пульсация есть то, что *чувствуют*, не нуждаясь в счете. Во всяком случае, я никогда не веду счета, но внутренне чувствую пульсацию движения, подразумевающую ритм и *темп*, который она предопределяет. Если несимметричные и меняющиеся метро-ритмические построения [cadences]* Стравинского не представляли для меня труд-

* Здесь и далее Ансерме применяет термин cadence (в единственном и множественном числе), а также производные от него,

ностей,— не говорю труда, ибо хромающие ритмы весьма неестественны и утомляют,— так это потому, что я должен иметь ясное представление о том, что я делаю. Тот факт, что музыка является деятельностью чувства, ни в коей мере не указывает, что в ее осуществлении разум не играет никакой роли. В исполнении музыки ведущее значение, конечно, принадлежит чувству, но освещенному светом разума, раскрывающего фразировку, форму, значение звучаний.

Пиге. Вас восхваляют именно за разум, когда вы исполняете трудные современные произведения и почти готовы упрекать, когда вы исполняете произведения классические. . .

Ансерме. Можно подумать, что во всех случаях задача не является одной и той же! Возможно, моя потребность в ясности помешала разглядеть, что для меня музыка всегда была пережитым [весь] чувством, но не думаю, что это дает основание для того, чтобы находить удовольствие в самом этом чувстве и доводить его до напыщенности. Впрочем, не думаю, что таковыми были намерения композиторов-классиков или романтиков. Полагаю, они все добивались правдивой выразительности. И, следовательно, она должна быть целью исполнителя.

Пиге. В таком случае не полагаете ли вы, что музыкальная эстетика выигрывает, когда опирается на математику? В вашей книге имеется целая теория логарифмов. Я не говорю о ее содержании, ибо это увело бы нас слишком далеко, но каков все-таки смысл этого математического аппарата по отношению к конкретной музыкальной практике?

Ансерме. Многие толкователи музыки видели в ней своего рода метафизику «чисел»: это традиция, восходящая к Пифагору. Но это заблуждение. Действительно, воспринимаемые интервалы представляют собой логарифмы, причем логарифмы целые, то есть без десятичных дробей. Но музыка — психический феномен, и весь вопрос заключается в том, чтобы узнать, каково *психическое* значение, приобретаемое этими логарифмами в музыкальной практике. Иначе говоря, в расчет принимается

придавая ему значение метро-ритмической категории. В зависимости от контекста этому французскому термину, не имеющему русского аналога, дается тот или иной перевод. Подробно о термине *cadence* смотреть во вступительной статье на с. 12 [Перев.].

не «число», как таковое, но эмоциональное значение, которое оно имеет для музыкального сознания.

Именно это я стремился осветить в своей книге и поэтому потратил столько лет на то, чтобы довести ее до завершения. Сперва я должен был исследовать, почему воспринимаемые интервалы представляют логарифмы, а не просто частотные отношения, затем — что собой представляет система логарифмов слухового сознания, воспринимающего музыкальные звуки, и, наконец, каково эмоциональное значение этих логарифмов. Последние действительно содержат определенные отношения (между звуками), пережитые в ритме и темпе, и, следовательно, определенные психические напряжения [...].

Пиге. Вы знаете, это впервые секрет музыки ищут в порождающем ее сознании, а не в звуках.

Ансерме. Да, и это именно потому, что эстетика музыки до сих пор искала секрет в звуках, в которых они находили только числа и числовые отношения.

Пиге. Когда вы были преподавателем математики, вы сочиняли музыку. Прежде чем стать дирижером, вы хотели быть композитором. У вас есть романсы, военные марши. Припоминаю, мне довелось слышать, как вы однажды сказали, что ваша (как теперь говорят) «композиционная» задача целиком заключается в следующем: [...] как музыкальными средствами перевести чувство, например, радость в выражение этого чувства. Не можете ли вы уточнить, что вы понимали под музыкальным выражением?

Ансерме. Тогда я видел в музыке, то есть в мелодии, наделенной своей гармонией и ритмом, непосредственное обозначение чувства. Я еще не понимал, что если музыка — чувство пережитое и обозначенное посредством мелодического образа, подобно тому, как наша речь — мысль, пережитая и обозначенная посредством языка, то она [музыка] не является просто-напросто выражением чувства, но, в меру своей эмоциональности — выражением человека посредством чувства, подобно тому, как устная речь не является в точности выражением мысли, но выражением посредством мысли всевозможных вещей. Иначе говоря, я еще не понимал, что вся сила музыки состоит в трансцендентности ее обозначений... и мне потребовалось время, чтобы составить себе ясное представление об этом феномене.

Пиге. Вы отправились в Париж для того, чтобы подготовить там диссертацию по математике, не так ли?

Ансерме. Да, я стремился к тому, чтобы иметь возможность перейти от преподавания арифметики к преподаванию высшей математики. Но в Париже, слушая лекции в Сорбонне, я дважды в неделю посещал в консерватории класс контрапункта у Жедальжа и класс истории музыки у Бурго-Дюкудре, не говоря уж о публичных лекциях и концертах, на которые я прилежно ходил. Однако в Сорбонне я отдал себе отчет в том, что для завершения моей математической подготовки необходимо отодвинуть музыку в сторону. Одновременно я отдал себе отчет в том, что музыка ближе моему сердцу, нежели математика. И вот я вернулся в Лозанну, решив зарабатывать на жизнь начальным обучением в школе и использовать свободное и каникулярное время для сочинения музыки. Но я не замедлил убедиться в том, что и педагогика меня увлекает, отнимая свободное время, и что нельзя служить двум господам. Тогда я увидел в управлении оркестром единственное средство сделать музыку своей профессией. Дирижирование всегда интересовало меня, и я немного занимался им в Кадетском корпусе в Вене и в Лозаннском коллеже. Зима, проведенная в Германии и заполненная посещением репетиций и концертов Никиша, Моттля, Рихарда Штрауса, Мука, Онеггера и других, а по возвращении на родину — живой пример Франсиско де Ласерда (он был моим предшественником в Монтрё) подготовили меня к дирижерской деятельности. Но в управлении оркестром я снова видел лишь деятельность, которая позволила бы мне свободно посвятить себя композиции. Только позднее я оставил эту мысль, общаясь со Стравинским и наблюдая направление, которое приобретала современная музыка. Я чувствовал, что мое представление о творческой деятельности принадлежит миру, стоящему на пути угасания. С другой стороны, я заметил, что управление оркестром представляет собой дело, которому также надо посвятить себя целиком и которое предполагает бесконечное расширение знания музыки. Итак, именно любовь к музыке привлекла меня к дирижированию, и, в сущности, я больше интересовался вообще музыкой, нежели той музыкой, которую мог бы создать сам, и потому с той поры композицию я покинул без сожаления.

Пиге. В Париже вы, в сущности, поступили как Рамю: открывая Париж, вы открыли мир — ваш мир. Ведь и он отправился в Париж, чтобы «писать диссертацию» — удобное алиби в глазах родителей. Насколько я знаю, ваше открытие Парижа было, однако, весьма отличным от открытия Рамю. Действительно, Рамю писал: «Вначале не видят размеров Парижа». Но вы, как кажется, очень быстро обнаружили, каким великим разделителем в Париже была Сена. В культурном и музыкальном отношениях Париж, конечно, был разделен на двое: левый берег и правый берег.

Ансерме. Да, во всяком случае в музыкальном отношении. В то время левый берег бесспорно был представлен Schola Cantorum и школой Франка¹; правый берег — консерваторией и Дебюсси. Я сделал свой выбор; история для меня шла в направлении Дебюсси. Но мир я открыл как раз не в Париже. Чтобы его открыть, мне нужно было выйти за рамки своей культурной среды. Я открыл мир в соприкосновении с людьми иными, чем мы: русскими, испанцами, англо-саксами и, наконец, немцами — народом музыкальным по преимуществу. В близком контакте с этими людьми я лучше понял, что значит быть французом, и французом из страны Во. Одновременно я понял, что всеобщность музыки заключается в ее способности выражать посредством одного и того же языка различный строй чувств и быть близкой людям различных культурных сфер.

Пиге. Но, с другой стороны, Рамю поступил подобно вам. Он вернулся на родину, так же как и вы вернулись на родину. Имело ли ваше возвращение некий этический смысл? Дело было, как мне кажется, перед войной?

Ансерме. Я предполагаю, что вы понимаете под словом «этический» [...] самопроизвольность выбора, свободу самостоятельного для себя решения принять то или иное поведение?

Пиге. Да, конечно.

Ансерме. В этом смысле мое возвращение в Швейцарию в 1907 году не имело значения именно этического порядка, ибо я был вынужден так поступить. Мои сбережения подходили к концу. В Классическом коллеже в Лозанне имелось вакантное место, и у меня был шанс занять его после конкурса. С другой стороны, мое последующее решение основать Оркестр Романской Швейца-

рии и остаться ему верным проистекало, конечно, из выбора, имевшего этическое начало, ибо я видел в нем своего рода миссию, которую я призван осуществить в нашей стране. Действительно, я мог бы закрепиться в Русском балете², который обратился ко мне еще до Женевы. Я мог бы, так же, как мой коллега Пьер Монте, воспользоваться возможностью совершить турне по Америке, где Русский балет был бы для меня превосходным проводником, чтобы попытаться сделать там карьеру. Один мой коллега, очень опытный русский дирижер Купер, говорил мне: «Вы с ума сошли, решив вернуться в Женеву. Знайте, что нет надежды содержать полноценный оркестр в городе с населением менее 500 000 жителей». Но у меня в голове уже была мысль об Оркестре Романской Швейцарии, а ведь Романская Швейцария, право же, стоит города с 500 000 жителей! Итак, мое решение посвятить свою музыкальную деятельность родине, конечно же, имело смысл, аналогичный возвращению Рамю в Париж в 1914 году.

ВТОРАЯ БЕСЕДА

Пиге. Итак мы в 1907 году, в Романской Швейцарии, точнее в Монтрё. Именно тогда происходили те всем известные события, связанные с вашим вступлением в управление оркестром Монтрё и, может быть, мы могли бы быстро пройти мимо них.

Ансерме. Не будем обходить молчанием Монтрё, Монтрё перед 1914 годом. Там были Анри Дюпарк, Огюст Серие, один очень деятельный английский органист — Стенли Уайз, еще один английский музыкант Перри Скольс, польский скрипач Горски, учитель Андре де Рибопьера и Карло Боллера и целое интернациональное общество, алчущее музыки. Несмотря на малые размеры концертного зала и скромный оркестр, симфонические четверги видели одного за другим всех великих виртуозов того времени, и я смог дать в Курзале целый концерт, полностью посвященный произведениям Дюпарка. Короче говоря, это была весьма стимулирующая среда.

Пиге. По этому поводу мне очень хотелось бы спросить вас, в частности, о двух музыкантах. Первый — это Ласерда, которого вы упоминали. Что он собой представлял и каким образом вы с ним познакомились?

Ансерме. Ласерда был моим предшественником в Монтрё; я смог его там устроить благодаря моим семейным связям. Мы познакомились в Гунтене на Тунском озере, на вилле, в которой жил г-н Луи де Коппе, брат знаменитого Коппе из Нью-Йорка, покровительствовавшего квартету Флонзалей³. Химик по профессии, он сочинял музыку в свободные часы и в течение лета. В своей вилле в Гунтене он содержал скрипача, виолончелиста и Ласерда, который играл на фортепиано, чтобы они для него исполняли музыку. В обязанности Ласерда сверх того входила проверка его сочинений. Два лета подряд Коппе приглашал меня давать уроки математики двум его сыновьям, которые были моими учениками в Коллеже.

Пиге. Но что же представлял собой этот Ласерда?

Ансерме. Франсиско де Ласерда приехал с одного из Азорских островов, где его отец был правителем. Это был человек знатного происхождения и первоклассный музыкант, гениально одаренный и как композитор, хотя в этом плане он никогда далеко не продвинул своих усилий. Он завершил свое образование в Schola Cantorum, где д'Энди сделал его своим ассистентом на репетициях оркестра и хора. Кроме того, он дирижировал симфоническими концертами в Нанте. Дебюсси, с которым он случайно встретился, близко с ним сошелся, и как раз Ласерда ввел меня около 1910 года в его круг. Пока Ласерда был в Монтрё, я посещал репетиции его концертов так часто, как только возможно, и он поистине был моим наставником в управлении оркестром, образцом для меня. В качестве дирижера он действительно был мастером, одушевленным безошибочным чувством темпа и владеющим жестом несравненной силы и изящества. Ласерда, конечно, сделал бы большую карьеру, если бы одновременно был более честолюбивым и менее гордым, менее беспечным и более здоровым. После Монтрё он был два или три года дирижером концертов в Марселе, потом вернулся на родину, где умер, не достигнув старости. Я его никогда не забуду, думаю, что он оказал решающее влияние на мое музыкальное развитие.

Пиге. Вторая личность, о которой я хотел бы услышать ваше мнение... это Александр Денереа. Он также написал книгу о музыке, также был уроженцем Во и музыкантом. Впрочем, я не прошу у вас суждений о его творчестве — музыкальном или теоретическом, — по мне

хотелось бы знать, когда и где вы с ним познакомились и какое представление вы сохранили о нем.

Ансерме. Во время моих университетских занятий я записался в Лозаннскую консерваторию на курс гармонии и, таким образом, Александр Денереа стал моим профессором. Я посещал его занятия, которые он проводил у себя частным образом с группой учеников, и он продолжил этот курс для своего кузена Ван дер Палса и для меня. Поскольку Денереа был учеником Дрезеке из Дрездена, его сферой была гармония, искусство последовательного развития тональных кадансов.

Пиге. В сущности, Денереа способствовал открытию в Во музыки Вагнера и поствагнерианцев.

Ансерме. Да, нам очень повезло, что в нем мы нашли мастера, который приобщил нас к этому чисто германскому искусству, раскрывающему голоса тональной гармонии. Мои первые уроки гармонии я получил у distinguished Анри Плумхофа в Веве, которому я показывал мои первые сочинения и который, чтобы поощрить меня, давал мне бесплатные уроки с условием, что я обещаю ему не делать музыку своей профессией. Мне было тогда 13 или 14 лет. Однажды, когда я принес ему одну фортелианную пьесу Дебюсси, и признался, что мне нравится эта музыка, он немедленно обнаружил в ней параллельные квинты и разорвал ноты, заявив, что прекратит уроки, если я вступлю на этот путь. Уроки Денереа были для меня продолжением уроков Плумхофа, и они привели нас к современной гармонии и особенно к гармонии Вагнера, в которой для него не существовало тайн. Он был настолько в основе своей вагнерианцем, что уделял относительно мало внимания Брамсу, которого позднее я открыл самостоятельно. Преподавание Денереа было очень ценным и проницательным, но он рассматривал музыку только с одной ее стороны. В сущности имеются два способа подхода к музыкальному письму: через контрапункт, который порождает гармонию, или через гармонию, и в таком случае контрапункт является простым применением гармонии. Этот второй способ неудобен тем, что пренебрегает изучением «мелодии», как таковой, которая в таком случае является лишь выравниванием линий, выходящих за пределы гармонических кадансов. Я уяснил первый способ сначала в классе контрапункта Жедальжа, который опирался на трактат

Керубини⁴, затем с помощью нескольких уроков Эрнеста Блоха, ученика Ивана Кнорра из Франкфурта, который также культивировал чистый контрапункт, и далее посредством уроков Отто Барблана, ученика и зятя знаменитого Файста из Штуттгарта, который культивировал имитационный стиль в манере Баха. Что касается «мелодии», то я узнал пути ее изучения благодаря русским и в особенности Дебюсси, который всегда оставался в центре моего музыкального горизонта. Итак, посредством этих разных учителей я приобрел, как мне представляется, достаточно широкий взгляд на поле музыкальной выразительности.

ТРЕТЬЯ БЕСЕДА

Пиге. ...Сегодня я хотел бы расспросить вас о великих музыкантах, которых вы знали; и для начала я избираю из них Равеля и Дебюсси [...] Вы были хорошо знакомы с Равелем?

Ансерме. Я познакомился с Равелем перед первой мировой войной, в Кларане, куда он приехал, чтобы работать вместе со Стравинским над оркестровкой «Финала» из «Хованщины» Мусоргского⁵. У нас с ним были многочисленные беседы. Часто я встречал его и после первой войны, то в Париже в связи с Русскими балетами, то в Женеве, куда он часто приезжал повидать своего дядю — художника Равеля и своих кузенов Перренов. Именно в Женеве он как-то попросил меня проиграть с Романским оркестром некоторые отрывки из «Вальса»⁶, прежде чем отдать свою партитуру в печать. Позднее Ида Рубинштейн попросила меня дирижировать спектаклями, в которых она должна была танцевать «Болеро»⁷. Я был у нее, когда Равель пришел в первый раз сыграть ей на фортепиано это произведение, сочиненное по ее желанию. К несчастью, я не смог дирижировать этой премьерой, неприятный профсоюзный инцидент вынудил меня в последний момент заменить себя Страрамом. Еще позднее я однажды встретил Равеля на мосту Бессьер в Лозанне, в сопровождении своей сиделки. Он шел как старик, узнал меня, но не мог вспомнить мое имя. Опухоль мозга лишила Равеля памяти на имена и в конце концов похитила его. В тот раз я провел с ним последолуденные

часы у мадемуазель Перре, которая окружила его всевозможными заботами, но об этом эпизоде у меня сохранилось тяжелое впечатление. Равель многое хотел сказать, но не мог найти нужных слов, и все же настаивал, упрямился. Так, когда он хотел назвать одного «иностранного», как он говорил, композитора, чьи последние произведения его разочаровали, мы перебрали немало имен, прежде чем я догадался, что он имел в виду Стравинского. Как мог я додуматься, что он называл Стравинского — этого своего старого товарища — иностранцем! В тот день он мне сказал: «У меня никогда не было столько мыслей, как сейчас, но когда я хочу положить их на бумагу, они исчезают». Я имел возможность вблизи следить за творческой деятельностью Равеля с 1913 года до его кончины и часто спорил с ним о его эстетических взглядах, вкусах, стиле и темпах его произведений. Впрочем, это был довольно загадочный человек, скрывавший свою крайнюю чувствительность под мальчишескими выходками и довольно причудливой внешностью. У него была склонность к парадоксам, и он любил плутовать, подобно своему другу Леону-Полю Фаргу, одним из слов, чаще всего им произносимых, было: «необычайный».

Пиге. . . перейдем теперь к Дебюсси. . .

Ансерме. Впервые я встретил Дебюсси в 1910 году, после первого исполнения «Весенних хороводов»⁸, которым он дирижировал. Он принял меня дружелюбно, так как я был представлен ему Ласерда и Годе, а, может быть, он знал, что, когда около 1910 года опубликовали анкету «по поводу Дебюсси», я был среди единиц, выразивших безоговорочное восхищение его творчеством.

Пиге. Нет ли у вас и других воспоминаний, касающихся Дебюсси?

Ансерме. Позднее, в 1917 году, во время сезона Русского балета, где я дирижировал премьерой «Парада»⁹, Дебюсси оказал мне честь, уделив мне целую вторую половину дня. Он был уже очень болен тем недугом, который унес его следующей весной, и встретил меня словами: «Вы не можете себе представить, как я страдаю; я уверен, что при одинаковых болезнях художники страдают больше других». Затем он заговорил о своих впечатлениях от наших балетов и в особенности выразил большое восхищение «Петрушкой»¹⁰ и тем, как Стравинский применил в нем фортепиано — в качестве

инструмента оркестра. И уже после того, как он расспросил о наших общих знакомых, мы перешли к его оркестровым произведениям, по поводу которых у меня было к нему много вопросов. В связи с «Ноктюрнами»¹¹ он показал мне партитуру, испещренную всевозможными поправками, сделанными простым и синим карандашом, красными и зелеными чернилами. «Что же лучше?» — спросил я его. «Я сам этого хорошо не знаю, — ответил он, — все это возможности. Унесите эту партитуру и возьмите из нее то, что вам покажется хорошим».

Пиге. Должно ли это говорить о том, что Дебюсси не чувствовал себя уверенно в обращении с оркестром?

Ансерме. Римский-Корсаков справедливо заметил, что среди оркестровых композиторов существуют два сорта музыкантов; те, которые «мыслят» оркестрально, например, Глазунов, Равель, Стравинский; и те, которые имеют в виду, что их музыкальные образы должны впоследствии воплотиться в оркестровые тембры. Оркестр первых звучит сам по себе; во втором случае — сюда надо включить не только Дебюсси, но и Бетховена — нужно заставить оркестр звучать так, чтобы он реализовал звуковой образ и задуманную звуковую перспективу. В «Ноктюрнах» и в особенности в третьем — «Сиренах» — Дебюсси долго искал оркестровое воплощение, но вообще его оркестровое чутье было исключительно уверенным, несмотря на новизну его музыки. Однако исполнение его сочинений всегда выдвигает перед исполнителем очень тонкие проблемы звучности. В «Весенних хороводах» есть мотив валторны, состоящий из двух слигованных нот, первой — «закрытой» и второй — «открытой». «В конце концов, — сказал на репетиции валторнист, — вы хотите „закрытые“ звуки или „открытые“?» «Я хотел бы краски, исходящей снизу», — ответил ему Дебюсси. Первый номер «Ноктюрнов» — «Облака» — имеет указание: «Очень сдержанно» [*très modéré*]. «Что вы имеете в виду под „Очень сдержанно“, — сказал я ему, — половину с точкой, или четверть?» — «Разумеется, четверть, — сказал он, — это идет примерно так...» — и он показал мне приблизительный темпоритм [*cadence*]. Как видите, он ждал от исполнителя, чтобы тот смотрел глубже нот и чувствовал темп, который предполагает сам смысл музыки, хорошо зная, что метрономические указания ничего не дают, если исполнитель сам не способен чувствовать необходимый темп.

Пиге. Вы мне как-то сказали, что Равель обладает выдающимся талантом, но что Дебюсси наделен гением. Может быть, вы могли бы уточнить это различие?

Ансерме. Гений в разной степени присутствует всюду в художественном творении. Но великих создателей характеризует, я полагаю, то, что их творчество сообщает нам целостное видение мира или, если угодно, целостный способ бытия в мире, как говорят философы. Это предполагает весьма обширное поле выразительности, а следовательно, мощь воображения и способность выражения высшего порядка. Существует равелевский мир, он высоко поэтичен, но довольно ограничен. Лиризм Дебюсси обладает полем выразительности гораздо более разнообразным и обширным, и, главное, — он создал свой язык, язык совершенно новый, который обновил пути музыки.

Пиге. Поскольку Дебюсси воплощает для вас как бы существо современной французской музыки, мне бы хотелось задать вам еще один вопрос как раз о языке Дебюсси: каким образом объясняете вы то, что все молодые додекафонисты¹² (которые воплощают для вас существо антимузыки) признают Дебюсси не только как учителя, но и как их собственного учителя? Андре Букурешлиев (додекафонист, один из моих друзей) однажды мне сказал, что «Игры»¹³ — шедевр Дебюсси и всей будущей музыки. Какой смысл, в вашем представлении, может иметь подобное суждение, подобная точка зрения?

Ансерме. Революционеры в искусстве всегда испытывают в некий определенный момент потребность найти в прошлом корни того, что они делают. Молодые, о которых вы говорили, открыли в «Играх» произведение такой свободы формы, которая в течение долгого времени сбивала с толку слушателей. Однако «Игры» имеют совершенно ясное тональное строение. Но поскольку эти молодые люди поворачиваются спиной к тональности, то на самом деле между Дебюсси и ними нет никакой преемственности, а их отношение к музыке представляет собой само отрицание музыки Дебюсси. Если бы он был еще тут, он бы это им сказал в резких выражениях.

Пиге. Но вы-то тут, чтобы это им сказать [...] Мне бы очень хотелось узнать ваше мнение [...] о течении, совершенно чуждом французской музыке, которое можно назвать французским вагнеризмом, представленным, быть может, именами Маньяра или Шабрие. Меня сейчас

интересует ваше мнение о влиянии немецкой музыки во Франции. Действительно ли Германия могла оплодотворить французского композитора? С этой точки зрения был бы очень интересен пример д'Энди.

Ансерме. Наши национальные музыкальные культуры представляют собой лишь различные ветви или различные течения одной культуры: западной музыкальной культуры. История западной музыки была порождена различными вкладами этих национальных течений, которые взаимно оплодотворяли друг друга. Неоспоримо, что необычайная германская творческая активность от Баха до Вагнера глубоко оплодотворила французский музыкальный гений и плоды этого появились, главным образом, после 1870 года. Однако германское воздействие может проявляться различными способами: либо французский музыкант удерживает из немецкого искусства известные стилевые приемы и, если можно сказать, его риторику — это случай д'Энди, который до некоторой степени транспонирует по-французски немецкое симфоническое искусство, — либо же французский музыкант ассимилирует само существо германского музыкального искусства, опирающегося на тонально-гармоническую основу, и по капле вливает эту сущность французскому музыкальному гению, сугубо мелодическому и лирическому. Вагнеризм Шабрие порождает нечто совершенно иное по сравнению с вагнеровской музыкой; вагнеризм Дюпарка привел этого незаслуженно забытого музыканта к созданию *Lied* из французской «мелодии»*. Что касается Маньяра, то он ближе к Бетховену, нежели к Вагнеру. Он воспринял от Бетховена дух симфонии, и его III и IV симфонии действительно являются тем, что можно назвать французскими симфониями, ибо они обладают весьма подчеркнутым мелодическим и лирическим характером, и их мелос — французский. Маньяр, подобно немцам, обладал философским складом ума, его музыка находится в тесном союзе с его позицией по отношению к обществу, весьма индивидуальной, точнее — анархичной и революционной. Симфоническое искусство подходит ему своей субъективной сущностью и трансцендент-

* Т. е. к созданию камерно-вокального жанра, подобного немецкой художественной песне — *Lied*. Французский термин «мелодия» [*mélodie*] означает камерно-вокальный жанр, близкий романсу [*Перев.*].

ностью смысла. Дебюсси, напротив, прежде всего художник, и, если он, как мне представляется, лучше любого француза ассимилировал Bass-Führung Баха, то не для того, чтобы писать фуги, симфонии или вагнеровскую драму, но для того, чтобы придать французской мелодии и французскому лиризму углубленность, которой до него не было. Если вы хотите отдать себе отчет в различии, существующем между вагнеровской музыкальной драмой и «Пеллеасом»¹⁴, подчеркните в выражении «музыкальная драма» слово *драма* в применении к Вагнеру и слово *музыкальная* в применении к Дебюсси.

Пиге. Пропшу простить за отклонение: я вдруг подумал, что вы были одним из первых, отметивших достоинства джаза, в частности джаза Сиднея Беше. Знали ли вы этого человека лично или только по его пластинкам?

Ансерме. Мое приобщение к джазу произошло во время турне по Северной Америке с Русским балетом в начале 1915 года. После спектакля я редко когда не отправлялся провести остаток времени туда, где знал, что смогу найти подлинный джаз. Одновременно я справлялся в книгах о его происхождении и истоках и установил контакт с несколькими композиторами, и среди прочих с Ирвингом Берлином. Позднее, в течение летнего сезона в Равиниа Парк около Чикаго, я провел несколько незабываемых встреч с Гершвином. Но только в Лондоне в 1919 году мне представился случай познакомиться с джазом более близко, благодаря Южному Синкопа-оркестру Вилла Мариона Кука¹⁵. Именно там я заметил Сиднея Беше, создававшего на кларнете ослепительные импровизации. В результате этого знакомства я написал для «Ревю Романд» статью, получившую известное распространение, так как ее часто переводили и цитировали. Время от времени я встречал Беше, а в 1947 году, когда в связи с концертами я находился в Чикаго, мне позвонил по телефону незнакомец, сообщивший, что Беше играет в одном ночном баре и был бы рад меня повидать. Он предложил сопровождать меня туда, так как это место было трудно найти и располагалось оно в квартале, пользующемся дурной славой. Этот ночной бар представлял собой узкий коридор, с эстрадой в конце, на которой Беше играл на сопрановом саксофоне под аккомпанемент рояля, тромбона и ударника. Я снова нашел того чудесного артиста, которого знал в Лондоне.

Но он поседел, так же, как я. Я заметил ему это, и он сказал: «Хорошо сидеть, когда приходит время». После чего он подарил мне два псалма для пения и фортепиано — несинкопированных или только слегка, которые он сочинил на слова из Библии.

Пиге. Какое значение вы придаете музыке джаза в жанре, ему предписанном? Великие музыканты — Онеггер, Стравинский, Равель — все восторгались джазом. Они даже использовали его приемы в своих сочинениях. Каковы причины, по которым вы цените этот сорт музыки?

Ансерме. Для меня пришествие джаза, а я включаю в него спиричуэлсы и блюзы, пришествие этого фольклора негров-рабов, переселенных в Америку, является историческим фактом большой важности, а в сфере музыки — одним из самых значительных в человеческом плане творческих свершений эпохи. Так как уже нельзя было ожидать, что в области фольклора появится что-нибудь новое, процесс рождения джаза, равно как и его характерные черты, представляют большой интерес. Но именно потому, что джаз принадлежит к сфере фольклора, он мог иметь на наше музыкальное искусство, на профессиональную музыку [*de culture*] лишь поверхностное влияние. Более того, поскольку он является видом музыкальной фольклористики, от него нельзя ожидать исторического развития: он установил свой стиль и свои формы раз и навсегда. Поэтому его история уже завершена; она может только повторяться с легкими вариациями, а с тех пор, как белые взялись эксплуатировать джаз в плане легкой музыки, он перестал интересовать меня. Эта эксплуатация джаза белыми в области легкой музыки действительно ужасно его вульгаризировала, подчеркивая в нем чувственный характер.

Пиге. Но именно переход от того, что называют подлинным джазом к джазу коммерческому, не является ли иллюстрацией одного из тезисов вашей книги? Этот тезис примерно таков: возобновление первичных данных музыкального инстинкта на уровне холодной логики и интеллекта убивает этот инстинкт.

Ансерме. Да, но это не совсем одно и то же явление — в джазе и в современной музыке. Вторжение интеллектуальных умозрепий действительно заняло в ней место врожденного чувства музыки и завело, по моему

мнению, многих молодых музыкантов на путь заблуждений. Есть черты интеллектуальной спекулятивности и у некоторых апостолов джаза, которые считают себя в состоянии сделать из него ученую музыку; они заблуждаются. Возобновление джаза белыми имело и другой результат: похитило этос, одушевлявший джаз изначально, и в этом — деградация его экспрессивного значения, которая привела его к гибели в автоматизме и рутине.

Пиге. Теперь я хочу вернуться к музыкантам, с которыми вы были знакомы и, в частности, к тем, с которыми вы познакомились в Швейцарии. Не правда ли, именно в Монтрё вы встретили Фалья?

Ансерме. Нет, это было в Париже, перед первой мировой войной. Но мы подружились в Лондоне в 1919 году, по случаю премьеры «Треуголки»¹⁶, и потом во время турне по Испании, которое я совершил с Русским балетом. Тогда-то я и услышал, как он великолепно играл свои произведения на рояле и комментировал их. Он обещал мне симфоническую поэму, навеянную Севильей, которую хотел назвать *Ciudad Maravillosa**, и тогда уже говорил об «Атлантиде», произведении, над которым он работал в течение последних двадцати лет своей жизни в Аргентине, так и не завершив его. Фалья относился к себе с такой строгостью, которую можно сравнить только с отношением к себе его учителя Поля Дюка. Именно поэтому количество его произведений так ограничено. Опубликование «Атлантиды» (к которой его ученику Эрнесто Альфтеру пришлось приложить свою руку) даст верное представление о масштабах Фалья как музыканта-творца и несомненно вызовет оживление интереса к его творчеству во всей его совокупности. Я только что снова записал на пластинки «Треуголку», и эта новая встреча с произведением в целом только увеличила восхищение, которое я питаю к эстетическим и индивидуальным качествам его стиля и формы. Очень прискорбно, по моему мнению, что публика обычно знает «Треуголку» лишь в отрывках.

Пиге. Разрешите еще один вопрос... Вы посвятили вашу книгу двум швейцарцам, вернее двум певшательцам: Роберу Годе и Вилли Шмиду. Поддерживали ли вы особые связи с Невшателем, с его культурной средой?

* Дивный город (исп.).

Ансерме. Я познакомился с невшаттельской средой через посредство ее Музыкального общества, в котором, с самого начала моей деятельности в Романской Швейцарии, я нашел драгоценную поддержку. Именно там я встретил Вилли Шмида, писавшего такие содержательные пояснения к концертным программам. Несомненно вы знаете, что Университет Невшателя оказал мне честь, присудив ученое звание доктора *honoris causa*. Что касается Годе, то я познакомился с ним одновременно с Эрнестом Блохом в Лозанне и в Женеве перед первой мировой войной. Робер Годе и Вилли Шмид были людьми высокого достоинства и поразительной общей и музыкальной культуры. Если я посвятил их памяти свою книгу, то это, с одной стороны, из чувства признательности, так как я им многоим обязан, в равной степени и их часто суровой критике, и их безгранично щедрой дружбе, а с другой стороны, потому, что моя книга отвечает на вопросы, составлявшие существо наших бесед.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

ПЕРВАЯ БЕСЕДА

Пиге. С сегодняшнего дня я собираюсь вас расспрашивать по поводу всей современной музыки, так как она образует собой целую проблему. [...]

Наш век, по-моему, ставит под сомнение указания на «ценность» этой музыки. Мы уже не знаем точно, остается ли музыкой или нет то, что еще сохраняет ее внешние приметы [...]

Ансерме. [...] Поскольку вы спросили себя сами, всегда ли современная музыка остается для нас музыкой, мы должны спросить себя, что превращает наши звуковые впечатления в музыку. О ней до сих пор всегда говорили, как о выражении чувства. Но, как я уже указывал в нашем первом собеседовании, данное определение чрезвычайно путаницей. Музыка есть само чувство. Оно оставляет след своих движений и запечатлевает свои состояния в мелодических линиях, ритмах, гармониях, так что музыка скорей является обозначением [*signification*], чем выражением деятельности нашего чувства, из чего и следует, что она тем самым представляет собой выраже-

ние человека. Отбор и систематизация наших музыкальных звуков осуществлялись эмпирически, но так, что появлявшиеся в них структуры оказывались верным отражением наших изначальных аффективных побуждений.

Пиге. Но при таких условиях музыка всегда останется искусством *экспрессивным*.

Ансерме. Действительно, отсюда следует, что что бы вы ни делали с нашими музыкальными звуками, но в той мере, в какой они будут складываться в мелодические линии, аккорды и ритмически организованные построения, они будут пробуждать в вас при прослушивании определенные движения или определенные состояния чувства; сонорное событие получит в нашем восприятии определенный аффективный смысл. Но здесь необходимо сделать одно уточнение.

Дело в том, что со времен возникновения и становления под контролем слуха наших музыкальных звуков они слагались в мелодические линии и в гармонические группы соответственно таким закономерностям, которые известны под названием *тональных*. Тут и кроется ключ к пониманию проблемы современной музыки.

Пока в музыке господствовали *тональные* закономерности, она была таким же ясным языком для слушателя, как разговорный. Без сомнения, слушатель не разбирался в том, «почему» она в нем пробуждает столь определенные, отчетливые чувства, но смысл пережитого при прослушивании был ему настолько ясен, что это-то и привлекало его к музыке и, желая снова отыскать их, он не пресыщался повторными прослушиваниями некоторых произведений.

Теперь же большая часть современной музыки не связана с *тональными* закономерностями, а порой даже и с теми, что определяют ритмические построения. Имеется целая школа, заменившая *тональные* законы другими, так называемыми *серийными*¹⁷, изобретенными специально для того, чтобы не только устранить *тональность*, но и избежать *тональных* оборотов. В сфабрикованной так музыке слушатель естественно не может отыскать столь же ясный смысл, какой давала ему музыка *тональная*. Тогда вступает в дело дешевая хитрость.

Пиге. Но какая дешевая хитрость?

Ансерме. Стоит только применить в произведении любой из наших музыкальных интервалов, и он всегда

получит некий аффективный смысл. Но, в отличие от тональной музыки, язык которой ясен слушателю,— по крайней мере его чувству,— язык этой новой музыки вызывает в сердце слушателя сбивчивые, смутные эмоции, не имеющие смысла при глобальном применении. Тем не менее, поскольку они еще задевают как-то аффективность, их все же достаточно, чтобы эти вещи называли музыкой.

Пиге. Простите, но я что-то плохо понимаю. Вы, значит, утверждаете, что вся музыка, *включая музыку серийную*, обладает аффективным смыслом. Не вижу тогда разницы.

Ансерме. Остановимся на этой разнице, и я раскрою ее вам, ибо это — разница существенная.

Всякое восприятие вызывает у нас по ассоциации ту или иную эмоциональную реакцию. Взрыв бомбы, когда мы его услышим, может ассоциироваться с чувством ужаса. Напротив, когда человек, увидев утопающего, бросается его спасать, то его жест обозначает чувство сострадания, которое его воодушевляет при виде погибающего человека. Так и наши интервалы — как я уже говорил вам — обозначают определенные аффективные импульсы; аффективное значение, полученное интервалами, обусловило их выбор и их применение; понимание этого значения одинаково у всех людей. Но четкое и совершенно ясное обозначение эмоций интервалы могут дать только в условиях музыки, которой управляют тональные законы. В музыке, являющейся языком души, они играют ту же роль, что и законы синтаксиса в разговорном языке. Если моя фраза, обращенная к вам, будет соответствовать законам синтаксиса, вы поймете все, что я скажу. В противном случае вы не поймете. У вас останется лишь впечатление, что что-то было сказано, но нечто неопределенное, двусмысленное, путаное.

Пиге. Да, в разговорном языке все так и обстоит. Но в музыке, быть может, это не вполне одно и то же. Разве можно отличить в ней фразы с ясным синтаксисом от фраз, синтаксис которых остается непонятным? Есть ли тут какой-нибудь критерий?

Ансерме. Сейчас представим себя в шкуре рядового слушателя, который может оказаться перед современной музыкой в двух весьма разных положениях. Одно из

них, когда он в первый раз знакомится с произведениями, новизна которых заключается в применении еще неиспользованных ресурсов тонального искусства. Таковы, к примеру, композиции политональные. Политональная музыка еще примыкает к области тональной, хотя ее структура, синтаксис сложнее, чем в собственно тональных сочинениях, все голоса которых пишутся в одной тональной зоне. При первой встрече с образцами политонализма наш слушатель напомнит нам читателя, столкнувшегося с тяжело изложенным литературным текстом, который надо перечитывать неоднократно, чтобы разобраться в его смысле. Слушатель сначала будет недоумевать. Но так же, как при втором или третьем перечитывании, а в музыке при втором или третьем прослушивании, или по прошествии некоторого времени, слушатель поймет политональное произведение, поскольку музыка такого рода вразумительна.

Иное дело, если он столкнется с музыкой, противоречащей тональным принципам в большей или меньшей степени. В меньшей, если автор сделал это полубессознательно; в большей — если он стремился стать атоналистом и подчинил, к примеру, свои композиции «серийным» принципам, не допускающим тональных оборотов. Снова слушатель не понимает ничего. Однако в этом случае не понимает потому, что действительно такая музыка невинна, невразумительна, ибо не организована согласно правилам того единственного синтаксиса, который может сделать музыкальный язык ясным и понятным *при прослушивании*. Тем не менее по причинам, о которых я уже упоминал, эта музыка еще вызывает в качестве сонорного события в той мере, в какой она еще остается им, — к эмоциональной восприимчивости слушателя, здесь, однако, очень шаткой, смутной, неопределенной. А поскольку в данной музыке речь идет о чувстве, вызванном сонорным событием, она не в состоянии дать что-либо большее, нежели ассоциативные намеки на эмоции, которые не следует, конечно, смешивать с обозначениями [significations] эмоции. Но таких намеков все-таки хватает, чтобы эти композиции казались музыкой.

Перед лицом всех современных новшеств слушателю крайне трудно отличать среди впервые прослушанной им музыки ту, что представляет собой подлинную музыку, так как соответствует законам ее языка, от той, что не

принадлежит к ней совершенно, ибо в ней нарушены ее законы. Вот почему он рвется стричь все под одну гребенку. Он не может удержаться от огульных порицаний: одинаково поносит музыку с языком по сути ясным, но внешне трудным, непривычным, и музыку, язык которой — истинная тарабарщина.

Пиге. Да, все это становится необычайно ясным. Однако не повинны ли в таких недоумениях слушателя композиторы, тем более что они сами уже не умеют больше отличать подлинную музыку, которую так искренне желают обновлять, от той, что рвется к новому во что бы то ни стало, и еще смеет выступать при этом рядом с подлинной.

Ансерме. Действительно, и молодых и далеко не молодых поборников авангардистской музыки¹⁸ она притягивает тем, что отделяет их от всех тональных средств, что представляется им коренной новацией. Они необычайно падки на любое «новое», пусть даже это «новое» должно разрушить то, что составляло до сих пор ценнейшее достоинство всей музыки, — понятность ее смысла слушателям. Адепты «новой» музыки судят о ней по «эмоциям», которые она им доставляет, а так как данные «эмоции» очень туманны и восприятие их оказывается столь узко индивидуальным, что разделять их все не могут, то оправдания этой музыке ищут в том, что она является объектом своей *собственной конструкции* и в законах ее конструирования, как, например, в серийных.

Между тем законы, действующие в области тональных построений, имеют свой источник в слухе и в слуховом сознании в момент, когда оно уже перерастает в музыкальное сознание.

Тот факт, что структуры тональной музыки кажутся нам управляемыми законом *организации звуков*, никоим образом не означает, что любой логический возможный принцип организации звуков будет соответствовать законам слухового сознания. Иначе говоря, адепты музыки, ушедшей от тональных закономерностей, прибегают для ее защиты к *теоретической мысли*, тогда как право на существование музыкальный язык обретает в чувстве, и к тому же в чувстве, при переживании которого мысль может временно отсутствовать. Мысль тем самым неспособна стать хорошим судьей для музыкального искус-

ства, когда она спекулирует теоретическими выкладками. Поэтому теоретические аргументы не убедительны.

Пиге. Но не смогут ли оспаривать, что «тональность» есть единственный закон, способный придавать музыкальным построениям смысл, немедленно улавливаемый при прослушивании? Не примутся ли утверждать, что, например, закон серийный также ценен в качестве организующего?

Ансерме. Вы попали в точку существа проблемы, которую теоретическая мысль была не в состоянии разрешить. Для того, чтобы разрешить ее, необходимо было обратиться к генезису музыкальных звуков и исследовать феномены сознания, образовавшие из них систему. Это я и делаю в своей книге, обращаясь к тому, что называют теперь феноменологией. [...]

Пиге. [...] Хотел бы, если вы позволите, вернуться к современной музыке в ее теперешнем реальном состоянии, столь запутанном. В глубине души я думаю, что все, кто слушают и любят музыку, и даже те, кто ее создают, чувствуют ее реальный декаданс. Я вовсе не хочу этим сказать, будто музыка 1960 года непременно хуже той, что появилась в 1920-м, ни то, что музыка 1920-го ниже музыки 1880-го. Этот декаданс отнюдь не непрерывен, не прямолинеен. Но в 1880 году заговорили об *обновлении* французской музыки, а в 1950-м о *новой* музыке, которая родится в Центральной Европе. Эти факты достаточно красноречивы: никогда не говорят так много об «обновлении», как тогда, когда все то, что делают, недостаточно ново и оригинально; сознание необходимости обновлять и обновляться, быть может, представляет собой признак декаданса. Не думаете ли вы так об этом?

Ансерме. Во всяком случае, это означает неясность представлений о прошлом и неумение отдавать себе отчет в том, что «новое» не может быть ничем иным, как продолжением прошлого, даже если оно кажется противоречащим ему. Ведь в эволюции истории человечества есть основополагающие *данности*, проистекающие из самих условий организма человека и бытия человека в мире, которые являются константами; когда теряют из виду эти константы, то не видят больше, куда следует идти. Вот тогда и возникают состояния упадка.

Пиге. [...] Но все же существуют или нет в современной музыке предпосылки для ее подъема в будущем?

Полагаю, что по данному вопросу ваши суждения могут быть весьма дифференцированными. Например, вы осуждаете додекафонию, но обращение к технике додекафонии Франк Мартепа вы одобряете. [...]

Ансерме. Дело в том, что Франк Мартен подошел к додекафонии как музыкант, что и привело его к тому, что он никогда не применял ее в своих произведениях со строгим ригоризмом. Тот факт, что ее техника исключает тональные средства, действительно, как я вам уже объяснял, мешает этой технике стать источником для музыки грядущего.

Пиге. [...] Наша эпоха отмечает состоявшийся разрыв между подлинной музыкой и музыкальной теорией. Но есть ли хоть какая-то надежда, что от какой-либо хорошо продуманной теории может родиться подлинная музыка?

Ансерме. Исследование акта музыкального созидания показывает, что музыканту-творцу свойственно сознание музыки или, если вам угодно, сознание музыкальных образов в той мере, в какой данное сознание есть *безотчетное самосознание*. Невозможно в момент творческой интуитивной деятельности быть вместе с тем внутри себя *рассудочным* и, так сказать, теоретичным.

Пиге. Но вы уже заговорили языком, который делается все труднее. Мы вернемся к этим выражениям в наших следующих беседах.

Ансерме. Да, мы к ним вернемся. Но в ожидании этого скажу о том, что объяснит, почему музыка всегда появлялась раньше, нежели ее теория. У первобытных людей она появилась раньше, чем образовалась звуковая система. Вопе́дшие в нее тоны открывали, уже занимаясь музыкой. Гармонию применяли раньше, чем возникли все учения о гармонии, хроматизмы — раньше, чем стали обращать серьезное внимание на хроматические звуко-ряды. Вся история западной музыки дает нам лишь единственный пример (до появления додекафонической доктрины) теоретической инициативы, предшествовавшей творческой деятельности. Такой пример — изоритмический мотет Филиппа де Витри¹⁹. Но в нем шла речь только о способе, позволявшем намечать контуры «формы», как то делают живописцы, прежде чем осуществляют ее своей кистью на холсте. Когда, благодаря указанному способу, пришли к диалектической полифонии,

изоритмическая схема «формы» утратила смысл своего существования и была отброшена. Единственной теорией, которая могла бы оказаться точкой опоры или скорее контролером творческой деятельности, могла бы стать только такая, которая точно бы учитывала требования музыки, требования ее тональных и ритмических структур и требования «формы». Думаю, мое исследование феномена дает для этого ряд оснований.

Пиге. Что касается меня, то меня вы убедили, но если вы действительно хотите, мы возобновим наше исследование современной музыки со следующей недели.

ВТОРАЯ БЕСЕДА

Пиге. [...] Критика всегда объединяет имена Шёнберга, Берга и Веберна как имена трех музыкантов, олицетворяющих собой то, что можно назвать новой школой в современной музыке²⁰. Но, насколько мне известно, вы никогда не исполняли ни единой ноты ни Шёнберга, ни Веберна, тогда как музыку Альбана Берга вы исполняете довольно часто и как нам кажется, с восторгом. Почему же и ради чего вы прибегаете к такой дискриминации?

Ансерме. В связи с этим вопросом обо мне распространяют разные легенды молодые и несведущие журналисты. В свое время я со всей добросовестностью исполнял на абонементных концертах Первую камерную симфонию Шёнберга²¹; дирижировал для радио Женевы произведениями Веберна: его оркестровыми переложениями Ричеркара Баха, Лендлера Шуберта; его Пассакалий²², когда она вошла в программы, подготовленные Христианом Фехтингом в 1961 году. Что касается Берга, я дирижировал его произведениями на концертах и повторял по многу раз все те, что входят в симфонический репертуар: фрагменты из «Воццека» и «Лулу», Лирическую сюиту, Концерт для скрипки²³.

По получении первых сведений из Вены о двенадцатитоновой теории я устроил ее обсуждение на конференции в Женеве. Я больше чем уверен, что присутствовавший на ней Франк Мартен как раз после нее решил посмотреть, что сможет он извлечь для себя из серийной техники. Я же перестал настаивать на исполнении произведений Шёнберга и Веберна, ибо уже был тогда

уверен, — еще прежде, чем мне подтвердили это мои исследования феноменологии музыки, — что их доктрина — заблуждение. Отсюда я с тем большим основанием воздерживаюсь от исполнения тех композиций, которые всецело вытекают из этой доктрины. В Берге же, напротив, меня привлекает то, что у него — единственного из всех инициаторов серийной музыки — музыкальный смысл преобладает над теорией. Я об этом говорю довольно долго в своей книге.

Пиге. Вы отмечаете это также у Франка Мартена, и случай с Франком Мартеном заслуживает того, чтобы вернуться к нему снова. Путь Мартена необычайно сложный, и, вероятно, вкратце можно было бы сказать, что этот композитор вступил в додекафоническую школу словно для того, чтобы в конечном счете выйти из нее — как бы вернуться вспять. [...]

Ансерме. Мартен, я вам уже говорил, никогда не пользовался строгой додекафонической техникой, за исключением, быть может, таких вещей, как его три пьесы для гитары, которые он позднее оркестровал, и одной уже забытой симфонии. Додекафоническая техника дает о себе знать еще и в «Vinherbé»²⁴. Но если Мартен применяет серии в мелодических голосах, то он сохраняет в своей музыке функцию баса, трактуя его несколько в манере Баха, когда в речитативных эпизодах баховских кантат на неизменный бас могут накладываться всевозможные гармонии. Например, на фа-диез — гармония до мажора. Короче говоря, Мартен не применяет упомянутую теорию к одновременным гармоническим звучаниям и сохраняет в них тональную гармонию. Тем не менее это не означает, что в произведениях Мартена отсутствуют отдельные места или моменты, в которых тональный смысл исчезает. Это встречается и в упомянутой вами сцене, и в сцене «Калибана» в «Буре»²⁵. Но такие отступления всегда соответствуют замыслу и особым ситуациям. Я назвал бы это временной *экстратональностью* [*extratonalité*]. Это вещь совсем иная, нежели политональность, ибо в политональности всегда имеется какой-либо один тональный строй или одна гармония, с какими соотносятся все остальные голоса с их другими тональностями. Но экстратональность порывает эту тональную связь между одним голосом и остальными (подобные случаи есть у Берга, как, например, в начале его арии

«Вино», а также и в дальнейшем²⁶). Однако следует признать, что данная возможность открылась музыкантам как следствие существования у них «тонального» горизонта [horizon «tonal»] и если они теряют временно из виду тональные соотношения, то лишь затем, чтобы вернуться к ним. Вот почему в экстратональности я вижу только исключительную, краткую по времени возможность. Так математики, имеющие постоянно дело с измеримыми величинами, могут включать в свои формулы воображаемые величины, которые, однако, интегрируются в ряду измеримых величин. Так и синтаксис нашего языка может быть порой нарушен, как то сделал Паскаль, когда сказал: «Нос Клеопатры, будь он покороче, лицо мира изменилось бы».

Пиге. [...] Теперь несколько слов о Шостаковиче, с которым вы были знакомы. [...]

Ансерме. С Шостаковичем я познакомился в Ленинграде. Тогда он был еще почти подростком и почему-то показался мне похожим на Артюра Рембо. Его музыкальный гений уже давал о себе знать в первых композициях. [...]

Искания Шостаковича поддерживал один из его друзей — исключительно одаренный молодой человек по фамилии Соллертинский. Он говорил на многих языках и диалектах, преподавал в университете, выступал в качестве критика, знал основательно марксизм и был отличным диалектиком. [...]

Пиге. [...] Теперь мне хотелось бы взглянуть в другую сторону — в сторону Америки*. [...]

Ансерме. [...] Для положения американских музыкантов характерно, что они оторваны от своих расовых, национальных и местных почвенных корней. Большинство из них не принадлежит к потомкам англосаксов, и даже те, которые принадлежат к ним, сделались американцами, что, разумеется, совсем другое дело. Такое отчуждение от своих корней освободило, правда, этих композиторов от идиосинкразий их былой среды, но оно оставило их в некоей пустоте. Судьбы американской музыки зависят от личности композиторов. Они могут писать все, что им взбредет на ум, и создавать искусство

* Здесь и далее Пиге и Ансерме имеют в виду Соединенные Штаты Америки [Перев.].

для себя. Отсюда они предаются произволу, либо — как вы уже отмечали — особому академизму, лишенному какой-либо национальной окраски. Подстерегающая их опасность — «банальность». Когда они пускают в ход «мотивы» — эти витамины музыки, то в них отсутствует та свежесть, какую сообщает мелодическим мотивам определенность национального характера. Небезынтересно обратить внимание на то, что здесь вы можете увидеть партитуру, задуманную превосходно, хорошо написанную и не лишенную известной музыкальной содержательности и тем не менее банальную из-за того, что разработанным в ней мотивам недостает индивидуальной самобытности. Все происходит таким образом, словно личность музыканта не смогла окрепнуть без опоры на определенный национальный характер и определенную национальную модальность. Музыканту невозможно ограничиваться одним чистым разумом.

Пиге. [...] Существуют ли теперь другие композиторы, помимо додекафонистов? Сейчас мне пришли в голову два имени. Первое из них — имя Хиндемита. Удивительно, сколь слабый резонанс вызывают нынче его сочинения, будь то теоретические или музыкальные. Вторым будет имя Хенце. [...]

Ансерме. Из всех знакомых мне музыкантов Хиндемит — один из честнейших. Он явно прирожденный музыкант и самый одаренный среди всех, которых дала Германия после поколения Штрауса — Малера — Рegera. Именно потому, что Хиндемит так честен, те проблемы, которые поставила наша эпоха перед композиторами, заставили его искать прочных оснований для своей техники. К сожалению, он искал их в акустических феноменах. Это, на мой взгляд, его ошибка. Тем самым получается, что при осуществлении своих замыслов и устремлений Хиндемит опирается на свою теорию, которая является, однако, спорной²⁷. Во всяком случае, эта опора на теорию в какой-то мере отнимает у него часть творческой спонтанности, какой отличались его первые произведения. Кроме того, в Хиндемите иногда ремесленник преобладает над артистом, что и придает порой его произведениям характер очень хорошо отделанных работ, работ действительно отличных, но не более. Мне думается, этим двум чертам можно приписать то обстоятельство, что последние композиции Хиндемита не

находят столь же непосредственного отклика у публики, какой находили и находят такие его произведения, как «Mathis der Maler» или «Nobilissima Visione»²⁸. [...]

Хенце мне известен мало, но все-таки достаточно, чтобы я мог отдать себе отчет в его достоинствах. Следует сказать, что длительный застой в творческой деятельности немцев, связанный с периодом нацизма, окончился вскоре после войны, но в виде некоей реакции против нацизма немцы увлеклись доктриной Шёнберга. Ее пропагандировала и навязывала критика. Ни в одной другой стране, как в этой, данная доктрина не произвела таких опустошений и не сбила с толку такое множество умов.

Пиге. В заключение, не можете ли вы сказать, какие возможности *открыты* перед музыкой грядущего.

Ансерме. Перед музыкой грядущего открыт путь возвращения к нормальному ходу вещей или, если хотите, возвращения к тому моменту ее истории, после которого она, начиная с предвоенных лет, стала топтаться на месте среди хаоса и смятения умов. Но теперь, однако, она уже проступает снова в творчестве некоторых композиторов, не поддавшихся воздействию ложных эстетических и идеологических воззрений.

Примерно к первой четверти нашего столетия музыка успела, шаг за шагом, установить свой язык, исследовать свои ресурсы и завершить весь этот труд. Но музыканты этого не осознали и полагали, что их задача заключалась в создании новых структур для музыкального языка. Итак, они искали там, где уже нечего было искать, и за счет этого теряли из виду проблему истинную, относившуюся к стилю, а не к языку, обусловленному раз и навсегда законами тональности.

Все это не было бы так, если б то, что составляет музыку, как таковую, не оставалось всегда тайной, и для большинства мыслителей тайной непостижимой. Никто и никогда не дал удовлетворительного и определенного ответа на вопрос: «Что же такое музыка»? Пришли к такому утверждению: «Мы не требуем от музыки чего-либо другого, кроме того, чтобы она была музыкой». Но эта тавтология не объясняет ничего.

Но настал такой момент в истории, когда композитору пришлось спросить себя, что он может еще сделать с музыкой; должна ли она быть тональной или нет, должна

ли обращаться к другим сонорным средствам, а не к инструментам, посвященным ей. Композитор не мог найти выхода из всех этих вопросов и недоумений без того, чтобы не пытаться проникнуть, наконец, в тайну этого феномена путем его истолкования, что не могло быть сделано иначе, чем на основе феноменологии, поскольку речь шла о феномене сознания. Это-то я и пытался сделать и — уву! — так долго делал. Но теперь, надеюсь, я достиг того, что могу, по крайней мере, объяснить феномен музыки в его основополагающих данностях [*données fondamentales*].

Пиге. Полагаю, вы всем этим не желаете сказать, что композитор завтрашнего дня станет заниматься феноменологией вместо музыки. Каким окажется у музыкантов будущего соотношение между их теоретическими изысканиями, которые им обещают, и их обычной практикой в искусстве, каким является для них музыка?

Ансерме. Разумеется, композитор непосредственно займется практикой, но практикой, объясненной феноменологией. Разница между задачей композитора до нашей эпохи и его задачей в будущем в общих очертаниях следующая: как я вам уже говорил, на протяжении всей предшествующей истории композитор разрабатывал шаг за шагом различные возможности структуры языка. Перед ним стояли каждый раз вполне определенные задачи: во время эры мелодической он разрабатывал средства мелодии; во время эры полифонии — средства полифонии; в гармоническую эру — приемы модулирования, хроматизации, а также и различные возможности периодической метроритмики [*rythme cadentiel*].

Упомянутый момент истории мне представляется исходной точкой для того, что я назвал бы новой музыкой [*musique moderne*]. Я отношу его, примерно, к началу нашего столетия, и я настаиваю на том, что этот момент характеризует ситуацию окончания в истории дела создания музыкального языка. Иначе говоря, уже не приходилось больше ничего изобретать в области законов, управляющих структурами, будь то в законах тональном, ритмическом [*cadentielle*] и в законах построения форм [*lois formelles*]. Единственной возможностью для новшества оказывалась отныне новизна манеры применения упомянутых структур в произведении, то есть новизна стиля. Количество манер употребления структур в произведе-

ниях несметно, и тем самым вступление музыкального творчества в новую эпоху открыло перед ним безграничное будущее.

Первым музыкантом, продемонстрировавшим высокосовершенную свободу обращения с ресурсами, достигнутыми в музыкальном языке, явился Дебюсси. С подобной точки зрения он — поворотный столп истории. Следуя его примеру, по этому пути пошли крупнейшие из музыкантов нашего века: Равель, Фалья, Стравинский, Барток. За ними, в свою очередь, другие музыканты должны создавать свой стиль в пределах средств, открытых новой музыкой. Всем этим я хочу сказать еще раз, что современная музыка не может ни порывать с прошлым, ни вводить коренные новации.

Пиге. Все, что вы сказали, поразительно понятно, но мне, однако, хочется вас расспросить еще о Дебюсси — столпе истории, как вы его назвали. Если вы охотно согласитесь с этим, то мы это сделаем на будущей неделе.

ТРЕТЬЯ БЕСЕДА

Пиге. [...] В отношении Дебюсси я не могу никак понять одно обстоятельство. Дебюсси в действительности истый гений, чистокровный гений, гений даже признанный и понятый при жизни. Правда, о нем спорили, критиковали. Но тем не менее в музыкальном мире Франции он занимал первое место. А теперь его глубокие и плодотворные открытия, значение которых вы определили, кажутся всецело позабытыми и даже неизвестными. И это сразу после его смерти. Не странно ли, что стоило ему скончаться и его похоронили, я сказал бы, целиком и полностью?

Ансерме. [...] Поговорите с молодыми музыкантами о Дебюсси, и многие из них вам скажут, что его «импрессионизм» устарел и посему не интересен. Столь ложная на мой взгляд этикетка мешает большинству людей заметить ценность его творчества. Но есть еще другое обстоятельство, гораздо более серьезное. Оно приоткрывалось мне по ходу изучения мной музыкальной феноменологии, психических значений тональных структур и различных музыкальных «замыслов». Для того, чтобы ответить вам на ваш вопрос, нужно обратиться к этим значениям [signi-

fications] музыки, но здесь я не могу упоминать о них иначе, чем в общих чертах.

Немецкая музыка, особенно у Баха и великих симфонистов,— это прямое выражение эмоциональных и эстетических свойств человека. Она не является чем-либо другим. Вся сила ее форм в том, что они выявляют эти свойства и заставляют слушателя ощущать их через канал музыки. Коренные психические данности, всегда скрытые в глубинах человеческого сердца и обнажаемые, так сказать, тональными структурами,— подлинный и единственный сюжет классической музыки.

Пиге. Да, музыка Дебюсси в таком смысле не классическая.

Ансерме. Именно так. Его музыка — лирика и, добавлю, объективная лирика. Тем самым — это обозначения чувств, вызванных в человеческом сердце чем-то конкретным: «Лунный свет», «Облака», «Сирены», «Море»... Даже когда сюжетом становятся музыкальные явления («Жига», например, или «Сарабанда») ²⁹, опять-таки Дебюсси вдохновляется свойствами жизни, которые запечатлелись в жиге или сарабанде. Элементы, которые играют роль в симфонии, присутствуют и в этой музыке, но в другом контексте и подчиненные другой цели. Иначе говоря, музыка Дебюсси тоже задевает глубины человеческого сердца, но по другому поводу и, так сказать, походя, не делая это своей главной задачей. Основные психические данности предстают в ней несколько завуалированными не только потому, что они введены сюда под известным предлогом, в связи с конкретным сюжетом, который, как это можно полагать, хотя и поддерживает внимание, но отвлекает его вместе с тем от главного. Они не предстают здесь в своей чистоте и обнаженности, сообщавших силу, глубину экспрессии классической музыке. Не следует обманываться с помощью нонаккордов; их двойственным эмоциональным значением нельзя выразить то же самое, что можно передать трезвучиями и совершенными гармоническими кадансами, обозначающими основные и наиболее глубокие душевные движения. Сказанное мною об аккордах относится и ко всем другим элементам тональных структур. Трезвучия, доминантовые и субдоминантовые кадансы — это в музыкальном языке его моносиллабы. У них тот же глубокий резонанс, какой имеют в речи односложные слова: «да», «нет», «бог», «смерть».

Однако Дебюсси жил в ту эпоху, когда историческая миссия музыканта-новатора заключалась именно в исследовании экспрессивных возможностей тональных структур, намного более сложных и намного более свободных, чем те, какими пользовались классики. И он тем самым уходил из сферы общих чувств, чтобы проникнуть в сферу специфических [particuliers], порядок деятельности которых всегда связан со специфическими ситуациями в мире. Таким образом, ничто бы не могло стать лучшей побудительной причиной для музыкальных сочинений Дебюсси, чем чувства, вызванные у него отражениями в воде, шагами на снегу или медленным движением облаков, при том можно биться об заклад, что находил он эти чувства в самой музыке. Доказательство тому — его «Прелюдии», названия которых он поставил в конце пьес и к тому же в скобках³⁰.

Пиге. Во всем этом я интуитивно вижу разницу, отделяющую Дебюсси от музыки классической, но все-таки мне лично очень хочется, чтобы вы ее несколько уточнили.

Ансерме. Она такая же, примерно, что между классической трагедией и драмой (или современной комедией) и соприкасается также с тем различием, что существует между всей немецкой музыкой и музыкой французской. Недавно я еще раз убедился в этом на собственном опыте, когда дирижировал симфонией Брамса после того, как дирижировал «Иберией»³¹. Несомненно, классическая симфония приводит нас в эмоциональное состояние, тем более захватывающее, когда такое состояние нам кажется не связанным ни с чем, что можно было бы назвать. И отсюда музыка симфонии возвращает нас к самим себе, тогда как чувство, пробуждаемое музыкой Дебюсси, направляет нас вовне, к чему-то вызываемому перед нами ее мелодиями, ее гомофонией и ее тембрами, причем даже тогда, когда мы, слушая, забудем о «сюжете».

Но, повторяю, сочинения Дебюсси не менее глубоки и высокосовершенны, чем немецкая классико-романтическая музыка, но только ее глубина не связана с такими же явлениями и к тому же она никогда не акцентируется. Нельзя не принимать всерьез симфонию Брамса, но можно не принять всерьез музыку Дебюсси, если ограничиться лишь ее внешним обликом и ее легко воспринимаемым шармом. Тем не менее придет момент, когда, благодаря

дистанции во времени, смогут пересмотреть истинную ценность его творчества и разграничить ее в разных музыкальных жанрах. В таком аспекте «Пеллеас» останется неисчерпаемым сокровищем.

Пиге. С точки зрения исторической мне всегда казалось, что знаменитая группа Шести³², претендовавшая на то, чтобы ее считали частичной преемницей Дебюсси, связана с ним только чисто внешние, как и со всей «французской музыкой». [...]

Ансерме. Шестерка — это всего-навсего товарищи, друзья, не имевшие какой-либо общей эстетики. Конечно, они опирались на завоевания Дебюсси, но только издали, и объявляли себя сами в большей степени сторонниками Шабрие, Равеля (от которого в дальнейшем отвернулись), Форе, Кёклена и Сати. К тому же и Стравинский уже возник на горизонте. Без сомнения, после первой войны произошел тот исторический поворот, первым следствием которого явилось то, что молодые музыканты отвратили свои взоры от творений Дебюсси.

Пиге. Не был ли этот исторический поворот делом рук не только музыкантов? Не сыграл ли в нем подобной роли такой человек, как, например, Кокто? Не он ли отделил французов между 1918 и 1939 годом, между двумя войнами, от самых чистых источников французского гения, расцветавшего так пышно с 1870 года до 1914-го?

Ансерме. Кокто прежде всего эстетик, и как эстетик он рассматривает музыку. Но если верно, что эстетическое качество музыкального творения — условие *sine qua non** его ценности, то для слушателя его музыка окажется такой в зависимости от эмоциональных и человеческих значений [significations] ее содержания, то есть от ее экспрессивной сущности и совершенства ее выражения. У Кокто сугубо эстетический подход ко всем явлениям, и такая точка зрения не позволяет ему выносить по отношению к музыке то, что я называл бы объективным суждением. Он не замечает многих «ценностей», в особенности ценностей устойчивых. Кокто одним из первых начал требовать, чтобы искусство непрерывно изменяло бы свой облик, подобно моде на костюмы и прически. Он сам мгновенно повернулся спиной к Дебюсси, а далее к Равелю, чтобы стать подпевалой Сати.

* без которого нет (лат.).

Эти типичные эстетические установки Кокто, без сомнения, влияли на его окружение и на многих молодых музыкантов, и если не смогли подействовать на их произведения, — последние зависели от них самих, — то сказались на их взглядах и суждениях и не способствовали расширению их кругозора.

[...] Сугубо эстетическое представление о музыке, лежащее в основе «Музыкальной поэтики» Стравинского³³ и частично проступающее всюду под различными обликами, резюмирует ту точку зрения, которая преобладала в годы между двумя войнами. В связи с провозглашением некоей аскезы, требуют очищения музыки от чувства, как от нечистого явления, и одним ударом вместе с ним осуждают всю, так называемую, романтическую музыку, чтобы не сказать — всю музыку, которая предшествовала нашей эпохе со времен классицизма.

Пиге. В сущности все происходит так, словно музыка «между двух войн» повернулась спиной ко всему, что имеют творчеством «прекрасной эпохи». Я лично вижу признак этого в исключительном упадке (тут это выражение не слишком сильно) песен кафе-концертов, «caf'conc» Монмартра, великой поры его погребков с зазу...* Простите, но мне очень хочется спросить вас как бы в скобках: были ль вы знакомы с великими шансонье Монмартра? Например, с Аристидом Брюан или с поразительнейшей музыканткой Иветтой Гильбер (той самой, что носила длинные перчатки)? [...]

Ансерме. Знаком я с ними не был, но слышал их. Должен констатировать, подобно вам, что мелодический родник, дававший ежегодно по несколько жизнеспособных песен, иссяк. Сегодня песня — это напев шансонье с его словами. Обожаю песни Жийе.

[...] Я знал его еще, когда он был подростком в Ментрё, где я работал тогда дирижером. Он, как и вся его семья, страстно увлекался музыкой. Я нахожу, что как раз песни Жийе отличаются тонкой музыкальностью. Они выделяются и мелодической и гармонической изобретательностью, хотя музыка в них только вспомогательное средство для донесения поэтической мысли. Он подлинный бард, этот Жийе.

* «Зазу» («zazous») — распространенное в аргю Монмартра в 1940-е годы прозвище особо эксцентричных молодых людей [Перев.].

Пиге. [. . .] Хочу вернуться, если вы позволите, к тому, что вы говорили о всех шансонье вообще. По вашему выходит, что песня не сумела обновить свой мелодический стиль. Но, быть может, обновление пришло к ней извне?

Ансерме. Да, оно пришло от джаза. Джаз пришел на помощь легкой музыке в то время, когда она сделалась несостоятельной в отношении мелодической изобретательности. Если стоит говорить об этом, я замечу, что нехватка спонтанного мелодического вдохновения проявилась почти одновременно во всех слоях западной музыки.

Пиге. [. . .] В связи с этим мне приходит на ум множество проблем и вопросов. Но один из них, быть может, заключает в себе все: каковы соотношения между музыкой спонтанной и ученой? Нельзя ли определить их именно в тех случаях, когда музыкант включает элементы бытовые или же фольклорные в свою музыку, которая, однако, не является ни бытовой и ни фольклорной, как у того же Дебюсси? Тождественны ли данные соотношения, если композитор черпает такие элементы в иностранном фольклоре (Дебюсси, по преимуществу, в испанском) или, если он, подобно Бартоку, — пример уже традиционный — извлекает их из своего национального фольклора?

Ансерме. Нужно различать две разных вещи: преднамеренное применение в тематизме произведения народной темы или песенной мелодии и, с другой стороны, непредусмотренное появление в индивидуальном по характеру произведении мелодических или ритмических оборотов и других структурных элементов, какие можно обнаружить также в народном творчестве нации, к которой принадлежит сам композитор.

Первый случай обсуждать долго не стоит. В качестве темы своего произведения композитор берет один или несколько мотивов, заимствованных из народной музыки своей или другой страны, но через посредство данной темы это он сам обращается к нам. Ваш вопрос относится по преимуществу к второму случаю. Национальный стиль находится в народной музыке в известном смысле в стадии рождения, ибо в основном она опирается на спонтанное создание мотивов с четко выявленным своеобразием, типичным для той расы или нации, в которой она возникла. Однако и та музыка, которую вы именуете ученой, происходит от того же расового или национального корня

в той мере, в какой она также представляет собой спонтанное творчество. Отсюда то, что образует индивидуальное своеобразие народной музыки, может обнаружиться более или менее наглядно, более или менее явно в так называемой ученой музыке. Но здесь оно предстанет уже интериоризированным и интегрированным в самобытном стиле композитора.

Пиге. Но тогда, что представляет собой это, в частности, у Дебюсси?

Ансерме. Фольклор, питавший Дебюсси, очень обширен: он простирается от грегорианского хора — вспомните первые такты «Пеллеаса» — и от архаичных мелодических оборотов, — вспомните «Баллады на слова Вийона», «Песни Шарля Орлеанского»³⁴ — до песенок кафе-концертов его времени. Но почему бы, спрашивается, не давать намеков на такие песенки в произведениях высокого стиля и трансцендентного значения? Такие бытовые обороты Дебюсси обычно находил по ходу сочинения и применял их иногда как ироничные намеки, а иногда и потому, что они трогали его. Музыка «Ящика с игрушками»³⁵ кипит подобными цитатами. [...]

Пиге. [...] Мне кажется, что с такой точки зрения у венгерских музыкантов, у Бартока все обстоит совсем иначе.

Ансерме. Бесспорно, венгерский характер очень сильно выделяется в музыке Кодая и Бартока. Здесь дело прежде всего в том, что они ассимилировали музыкальный язык своей нации в том виде, в каком открыли его в самобытной народной песенности. С ее полнейшей интериоризацией связан, на мой взгляд, характер последних произведений Бартока. В них эти данности, что составляют корни венгерской музыкальности — господство кварты, мелодического звукоряда, выявляющего роль увеличенной секунды в большой терции, и некоторых ритмических структур, — интегрировались в индивидуальном стиле композитора и стали его неотъемлемой частью. Отсюда он и не нуждался больше в цитировании венгерских тем для сочинения «венгерской» музыки.

Я никогда не мог понять музыкальных теоретиков, упрекавших Бартока за приверженность к народному творчеству, тогда как им бы следовало видеть в его мажоризме доказательство подлинности его музыки. Заметьте, что своими национальными чертами она, казалось, должна

была бы быть нам чуждой. Если же мы тем не менее любим его сочинения, то это потому, что язык Бартока порождает формы, позволяющие ему говорить по ходу этих форм о том, что нас трогает. Отсюда и мы сами входим в строй его языка и сочувствуем ему. Все чудо большой музыки заключено в этом: это то, что заставляет нас подняться выше индивидуальности языка к той идее человечности, которую он нам несет.

Пиге. Что за отличнейшая похвала Бартоку, которую вы сейчас произнесли.

ЧЕТВЕРТАЯ БЕСЕДА

Пиге. [...] Сегодня, дорогой метр, вам непременно надо рассказать, как вы познакомились с Стравинским, жили вместе [...].

Ансерме. [...] На дневных концертах, которыми я дирижировал в курзале Монтрё, я исполнял много русской музыки: Римского, Лядова, Бородина, Глинки, Даргомыжского, Чайковского. Однажды — это было в 1912 году — после концерта мне представился человек маленького роста: Стравинский. Это имя уже было мне известно. Стравинский сообщил мне, что жил в Кларане около меня в коттедже «Липы», а потом устроился со своей семьей и семьей невестки в отеле дю Шателар внизу за кларанским вокзалом. С этого дня мы виделись часто. Я выписал из России его Первую симфонию (ми-бемоль)³⁶, которую включил в одну из своих программ и пригласил его продирижировать на следующем концерте очаровательным скерцо. Это было первое выступление Стравинского в роли дирижера. Присутствовало все его семейство. Когда после концерта он спросил своего второго сына, пятилетнего Святослава, который в первый раз попал на концерт, понравилась ли ему его музыка, тот ответил: «Мне больше понравился Вагнер, он громче...» (я завершил концерт «Полетом Валькирий»).

Когда я отдыхал со Стравинским в Сальване, мы прочли там на стене объявление о начале войны. Это было для Стравинского тяжелым ударом: он потерял свой дом в Устилуге, полный драгоценных документов и любимых им вещей; с тех пор он не видел больше своей страны (по крайней мере, до сегодняшнего дня)³⁷.

Из-за войны распался оркестр в Монтрё и я временно

вернулся к педагогике, заняв в Лозанне место профессора. В оставленном мной в Кларане коттедже «Барвинок» поселился Стравинский. Но ему хотелось перебраться ближе к нам: к кружку, группировавшемуся вокруг «Тетрадей Во», куда я уже раньше ввел его. Он пробовал пожить в Шато де Венн под Лозанной, но, в конце концов обосновался в Морже, где жил сперва на вилле Роживю, а затем в верхнем этаже Мезон Борнан.

Где бы ни поселялся Стравинский, он начинал с того, что полностью менял убранство своего жилища; стены перекрашивали в живые, светлые тона; расставляли мебель старинного стиля, вышедшую из моды, но опять входившую в моду. Он буквально опустошал рекомендованный ему Мораксом в Морже магазин кукол и всякого старья. А когда позднее приезжал в Женеву, чтобы увидеться со мной, то ходил от одного антикара к другому, торгуясь, возвращаясь и упрасывая, пока не приобретал желаемого за им самим назначенную цену. Никто, ничто и никогда не могло устоять перед его аппетитами и железной волей.

Дом Стравинского был средоточием искусств; жена была отличной акварелисткой, хотя не участвовала в выставках; дети с малых лет приучались выполнять под наблюдением отца различные декоративные работы — аппликации, цветные рисунки. В часы досуга мы спорили о музыке и, разумеется, играли в четыре руки его произведения, симфонии Гайдна, Шуберта; изучали Бранденбургские концерты Баха.

Стравинский много работал за фортепиано и искал на этом инструменте, как вам уже об этом говорил Жорж Россе, оркестровые тембры, используя при этом свой особый дар имитировать их голосом. Музыка для него — нечто осязаемое, конкретное, и он чувствует потребность переживать ее всем телом. Свои ритмы он отыскивал на имевшихся у него в доме барабанах и других ударных инструментах, состав которых понемногу пополнял. В пору моей деятельности в Женеве он купил там цимбалы у знаменитого цыгана Аладара Рача, которого мы обнаружили в одном из баров. На них Стравинский сочинил партию для цимбал в «Renard» *.

*Renard — Лиса (франц.). Имеется в виду «Байка про Лису, Кота да Барана» [Перев.]³⁸.

Во время наших совместных путешествий, когда мы часто жили в гостиницах в одном номере или когда я гостил у него в Морже, Ницце или где-нибудь еще, мы приобрели привычку заниматься вместе утренней гимнастикой. Заканчивать туалет он уходил в другую комнату, и однажды я заметил, что он там снова делает гимнастику, желая стать сильнее меня. Порой мы завершали наши упражнения борьбой. Тут он оказывался более мускулистым, ловким; я не мог рассчитывать только на свой вес. Все это несколько напоминало борьбу жеребенка с молодым бычком.

Пиге. То, что вы мне рассказали, хорошо подчеркивает контуры портрета, который набросал Рамю в своих «Воспоминаниях об И. Стравинском»³⁹. Позволю себе сказать (не от вас ли я это слышал?), что Стравинский плохо воспринял публикацию воспоминаний Рамю и это положило конец их дружбе. Так ли это?

Ансерме. Нет, не думаю. Во всяком случае, он мне не говорил об этом ничего и сохранял свои дружеские чувства к Рамю до конца его жизни. Правда, эта дружба стала менее тесной; поводы для встреч оказывались редкими; оба эволюционировали различным образом. [...]

Пиге. Вы продолжали встречаться со Стравинским. [...] Которая из ваших последних встреч запомнилась вам больше?

Ансерме. Не могу сказать. Ведь при любой нашей встрече мы чувствовали себя столь же близкими друг другу, как и раньше. Правда, мне известно, что Стравинский недоволен моим отношением к совершившемуся повороту в его творчестве, поскольку он стал применять, хотя и на свой лад, додекафонию. Когда три года назад я виделся с ним в Нью-Йорке, у нас произошла забавная беседа по этому поводу. Но пересказывать ее было бы слишком долго.

Пиге. Полагаю, вы уже сказали столько, что вам придется все же рассказать о ней, хотя бы коротко — о главном.

Ансерме. Стравинский пытался заинтересовать меня серийной музыкой, особенно произведениями Веберна — «жемчужинами» — говорил он мне.

«Но, дорогой мой Игорь, я как раз пишу книгу, из которой явствует, что эта музыка противоречит законам слуха».

Он испугался: «Как!»

«Я не могу вам объяснить в нескольких словах, но, например: звуки организуются в ней в одновременности, так же, как и в последовательности. Представьте себе, что какой-нибудь драматург заставляет произнести на сцене фразу, поручая каждый из ее слогов другому актеру и предписывая им сказать эти слоги одновременно по знаку режиссера. Вы поняли бы фразу?»

«Конечно, нет — ответил он, — но... это было бы эффективно!»

«Согласен, — сказал я, — но в музыке эффекты должны иметь ясное значение».

Он согласился с этим и сказал мне тихо: «Знаете, я очень внимателен к гармониям: горизонталями можно распорядиться как угодно, но вертикальные соединения совсем иное дело. Они должны быть оправданы перед богом».

Пиге. Это чудесно. Но я хочу задать вам по поводу Стравинского два более технических вопроса. Вы мне как-то говорили, что у вас есть собственная партитура первой редакции «Весны священной»⁴⁰ и что Стравинский спрашивал у вас, как обращались вы со сложными метрами в финальном танце — «Священной пляске» [...].

Ансерме. В первой редакции такие места записаны в виде более длительных тактов, особенно в размере $\frac{5}{16}$. В теперешней редакции они заменены тактами с метром $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$ [...] Многие музыканты считают, что Стравинский мог бы избежать ритмических трудностей, если бы свел метрику этих мест к общему знаменателю, например, к метру $\frac{3}{16}$. В некоторых случаях это возможно. Но не в тех, где основной ритмический пульс различен. Там, где чередуется счет на 5 и 7, это невозможно. Это уничтожило бы и сделало бы неясной для глаз при чтении партитуры периодичность структуры ритма. [...]

Мой предшественник по исполнению этого произведения — дирижер Монтё — применял здесь до известной степени условную манеру: отбивая все эти 5 и 7, что, однако же, имело своим следствием очень трудоемкую репетиционную работу [...] Я уговаривал Стравинского разбить в «Священной пляске» все такты $\frac{5}{16}$ на пары $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$

или $\frac{3}{16}$ $\frac{2}{16}$. Так следовало сделать прежде всего из практических соображений: ради более уверенного чтения партитуры и действенности дирижерского жеста. Но главная причина — как вы сами понимаете — музыкальная необходимость ярче осветить периодичность. Стравинский, уже сделавший тогда те же наблюдения, что и я, согласился с моим мнением и поручил мне выполнить эту работу. Я отсылал ему мой текст, он возвращал его со своими замечаниями. Но в некоторых случаях нам приходилось обсуждать подолгу, что представляет собой тот или иной такт в $\frac{7}{16}$: 4 + 3 или 3 + 4. Ведь ритмы у Стравинского слагались сразу; ему не требовалось спрашивать себя, какова в точности периодичность их структур.

Так именно и происходит у композитора, когда он повинуется своей интуиции и тем самым создает свои структуры как то целостное, что не вызывает у него потребности в анализе. Но поскольку исполнитель нуждается для понимания в анализе, то это может возбудить у композитора внимание к вещам, каких он ранее не замечал.

Пиге. Благодарю вас за эти объяснения. Другая техническая проблема касается вопроса «новых редакций», которые Стравинский дал некоторым своим старым произведениям, в частности, «Петрушке». [...]

Ансерме. Среди новых редакций как раз «Петрушка» и «Жар-птица»⁴¹ сильнее, чем другие, отличаются от первых. Это в них Стравинский в самом деле повернулся к своему же прошлому спиной. По правде говоря, у него имелись веские причины — желать переиздания своих произведений и того, чтобы они попали в руки американского издателя, ибо сколь это ни кажется невероятным, но у Стравинского в Америке раньше не было авторских прав и его здесь в данном отношении обкрадывали. Некий Х издал «Петрушку» по раздобытой им в Европе партитуре и пользовался авторскими правами. Теперь такие новые издания выходят с пометкой «Copyright»*.

Кроме того, Стравинский преследовал еще следующую практическую цель. «Жар-птица» в первой версии требует огромного оркестра с тремя арфами; «Петрушка» был написан для четверного состава деревянных, четырех труб и т. д. Однако многие театральные и даже сим-

* авторское право (англ.).

фонические оркестры — в особенности американские университетские оркестры — не располагают такими средствами. Речь, следовательно, шла об упрощении или переделке его оркестрового письма. Это была проигрышная ставка, поскольку в его партитурах тембры играют столь определенную роль и его инструментальное письмо столь тесно связано с музыкальной концепцией, что изменение оркестрового письма означает полное изменение воспринимаемого облика музыки. Я бы еще понял, если бы Стравинский создавал такие новые редакции, как «эрзац» оригинальных версий и сохранял бы последние. Но он, видимо, считает, что они должны отныне заменять собой первые редакции и рассматривает их как окончательные варианты своих ранних сочинений.

Пиге. Быть может, эти новые варианты происходят из его теоретической эстетики?

Ансерме. Если это так, то тогда действительно он рассматривает их с позиций своей нынешней эстетики для того, чтобы опровергнуть ими эстетику своей молодости. Он написал эти редакции, как написал бы эти партитуры, если бы они датировались сегодняшним днем. Но если бы они датировались сегодняшним днем, он не написал бы эту музыку, поскольку новое оркестровое письмо не соответствует самому духу произведений, какими они были некогда задуманы. Доказательством служат поправки, не вызванные необходимостью упрощения письма. Все схематизировано, повсюду сухость, жесткость заменили связанность и гибкость и ритмическая пульсация подчинилась строгой метричности. С моей точки зрения, все эти изменения, за которые он упорно держится, — настоящее преступление против него самого. Вот почему во всем, что касается «Петрушки», я остаюсь верен первой редакции. [...]

Пиге. [...] В конце второго тома вашей книги, точнее — в вашей «Заметке о Стравинском», вы на одной чудеснейшей, по-моему, странице говорите, в чем состоит истинная ценность творчества Стравинского. [...]

Не разовьете ли вы это здесь немного?

Ансерме. Я уже говорил: тональные структуры, такие, какими они сложились в ходе истории, приходят от творческого музыкального сознания, то есть от аффективного сознания себя, ставшего при соприкосновении со звуками музыкальным сознанием. [...] Звуки запечатлеваются

в какой-либо одной тональной перспективе, потом в другой. Переход от первой ко второй обретает смысл модуляции только для слушателя или автора. Полагают и говорят, что смодулировала музыка, поскольку ощущение модуляции возникает в действительности в связи с изменением тональной перспективы звуков, но оно есть то, что испытывает слуховое сознание, а через него психическое сознание слушателя, который и квалифицирует это изменение как «модуляцию», потому что это она соединяет между собой мелодические мотивы.

Стравинский же, отказываясь видеть в музыке искусство выражения, не признает глубоко субъективный характер этих обозначений. Он не признает даже тот факт, что музыка как непосредственное выражение человеческой субъективности является, тем самым, языком; он рассматривает ее в качестве образа. Иначе говоря, он смотрит на нее извне. Правда, он считает музыку говорящим образом и заставляет ее говорить, развивая ее мотивы. Но тогда, не говоря о нем, она должна повествовать о других — Петрушке, Солдате, Эдипе⁴² и т. д. Отсюда его искусство *à priori* не может создавать то, что называют чистой музыкой, ценной в той мере, в какой она выражает человеческую субъективность.

Пиге. Итак, разница между музыкой Стравинского и предшествующей музыкой намного больше, чем это обычно полагают.

Ансерме. Она настолько велика и радикальна, что Стравинского можно рассматривать как явление уникальное. Его стремление сделать из музыки, которая всецело соткана из субъективных значений, искусство объективное, искусство репрезентативных образов, было неосуществимой заявкой. Однако, поступая так, Стравинский открыл перед музыкой сферу выразительности, в которой он мог преуспеть лучше, чем кто-либо, но преуспел в ней полностью только в той части творчества, которая соответствовала его специфическому представлению о музыке. Но искусство изображения [*d'image*] все же не дает слушателю такого опыта переживания, как искусство непосредственного выражения, ибо перед образом слушатель становится в какой-то мере зрителем. Он также видит образ извне. Тогда как, слушая музыку субъективного выражения, слушатель переживает ее для себя и акт выражения автора становится его собственным. Разницу

между этими двумя опытами восприятия описать довольно трудно, но можно сделать такое *grosso modo* *: то, что говорит музыка изображения, может пленять, восхищать и волновать слушателя; то, что говорит ему музыка-язык, — это нечто, что происходит с ним самим, что он испытывает как свое и в себе, и что, следовательно, перерабатывает и культивирует его внутренне.

Пиге. Полагаю, что вы наилучшим образом отметили конец наших четырех бесед о современной музыке, рассказав нам так прекрасно о том, что составляет истинную ценность музыки Стравинского. [...]

СУЩНОСТЬ МУЗЫКИ

ПЕРВАЯ БЕСЕДА

Пиге. Мы вступаем сейчас в третью серию наших бесед, которая будет посвящена «сущности музыки», где перед вами будет поставлена устрашающая задача ответить на основополагающий вопрос, который я перед вами выдвину: «Что же, в конце концов, представляет собой музыка?» [...]

Но сперва разрешите выразить мое удивление по поводу того, что вас, музыканта, дирижера, получившего университетское математическое образование, привлек такой своеобразный мир философии, и даже более того, такой отталкивающий мир немецкой феноменологии. Я не удивляюсь тому, отметьте это, что вы являетесь философом, но я спрашиваю себя — каким образом вы им стали. В вашей жизни должно было произойти одно или несколько событий, которые вас, так сказать, бросили на нелегкий-путь феноменологических размышлений. Я позволю себе сказать, что встреча с Сартром оказалась в этом плане решающей. Это верно?

Ансерме. В том, что имеет отношение к феноменологии, — да, но в том, что относится к философии, — нет. Я не получил классического образования и не приобрел в течение моих учебных занятий философской культуры. Единственная культура, приобретенная мною в течение моих учебных занятий, это культура, которая вытекает

* суммарное обобщение (итал.).

из упражнений в математике. Я не очень далеко зашел в своих занятиях математикой, однако совершенно точно, чтобы, как я полагаю, удержать из нее основное: определенную интеллектуальную формацию, определенный склад ума. В самом деле существуют два способа рассмотрения математики: в плане ее практического применения, — например, в физике или в механике или для нее самой, для вычислений, которые она позволяет делать, — и для выдвигаемого ею способа мышления. Именно в этом последнем аспекте меня и привлекала математика; и в этом аспекте математика обладает присущей ей особенностью открывать абсолютные истины, очевидности, являющиеся для всех истинами, потому что математические рассуждения помещают в скобки личность математика. Не правда ли, уже в этом есть философская позиция?

Пиге. Безусловно! Ни один не войдет сюда, если он не геометр, говорил уже Платон.

Ансерме. Короче говоря, этот склад ума не оставлял меня в практических занятиях музыкой. Хотя музыкальное ощущение само по себе очень ясно (такой-то аккорд является диссонансом, другой — консонансом, этот диссонанс требует своего разрешения и т. д.), музыка ставила передо мной множество проблем, например: почему существует коренное различие между популярной (или легкой) музыкой и тем, что называют «серьезной музыкой»? По этому поводу я однажды задал вопрос Стравинскому. Он вкратце ответил мне, что между ними существует только различие в строении: в «серьезной музыке» письмо более изысканно. Тогда как мне казалось, что между ними существует различие в самой их природе. Потребность отдавать себе отчет в причинах и основах вещей побуждала меня проводить изыскания по поводу всего: по поводу проблем, связанных с человеком, с религией, обществом; я старался просветиться посредством чтения философских трудов. Я много читал, и меня всегда больше, нежели романы, привлекала литература, излагающая идеи. В философских трудах я нашел многое, что разъяснило мне мои музыкальные проблемы, например: определение этоса у Кейзерлинга. Но ни разу я не нашел настоящего разъяснения тайны музыки ни у одного философа, ни даже у Шопенгауэра, и ни у одного психолога, ни даже у психологов «формы», гештальтпсихологов.

Только при чтении философских трудов Сартра я почувствовал, что феноменология, пути которой проложил Гуссерль, представляет собой нечто единственное, могущее привести к полному разъяснению музыкальных проблем. Тогда я оставил мои предыдущие опыты и принялся за работу. Сперва мне надо было искать, каким образом феноменология приложима к музыкальному феномену, но это далеко не все. Было опубликовано много так называемых «феноменологий музыки», которые совершенно не отвечают требованиям гуссерлианского метода и на этом основании не приводят к подлинному разъяснению феномена. Всего примерно пятнадцать лет назад я, наконец, нашел путь, и обработка моего труда, если можно сказать, занимала меня в течение всего этого промежутка времени.

Пиге. Итак, в течение более пятнадцати лет, как вы только что сказали, вы работали над этой книгой; старались посредством феноменологии раскрыть основы музыки в человеческом сознании; вы имели в виду существо музыки — всей музыки. Но одновременно, и в течение того же промежутка времени, параллельно протекала ваша — я бы сказал — чисто музыкальная эволюция. Во всяком случае, тем, кто вас наблюдал со стороны, она представлялась таковой. В самом деле, до второй мировой войны вы были дирижером, «специализировавшимся», если можно так сказать, на современных произведениях; вы действительно были тем, кто раскрывал публике только что появившиеся творения. Но с 1945 года, если позволите это сказать вам, публика Оркестра Романской Швейцарии увидела, что вы проявляете все более и более сильный интерес к классическим произведениям. Стали даже говорить о вашем «возвращении к Бетховену». Этой зимой * в подготовке ваших программ вы придавали очень большое значение Сюитам Баха. Так вот, публика задает себе вопрос: эволюционировали ли вы? И я сейчас спрашиваю вас со всей определенностью, является или не является ваш, как говорят, «возврат к Бетховену» функцией теоретических истолкований музыкального феномена и его сущности, которые вы прodelывали эти пятнадцать последних лет?

Ансерме. Мои исследования ничего не изменили в чувствах и мыслях, которые у меня были о музыке в целом,

* Т. е. в сезон 1961/62 г. [Перев.].

но они их значительно прояснили и, следовательно, дали мне уверенность, несомненно принесшую пользу моему исполнителству. Несомненно также то, что эта польза стала ощущаться, в частности, в моем исполнении классиков, и в особенности Бетховена. Что же касается последнего, верьте мне, у меня не было необходимости возвращаться к нему, ибо Бетховена я никогда не покидал. Мой первый публичный концерт, в Лозанне в 1910 году, начался IV Симфонией. Правда, перед лицом классиков и в особенности Бетховена я был совсем в ином положении, нежели мои немецкие коллеги. Они с ходу вошли в «серьезную музыку», и в традиционную интерпретацию классиков. Что же касается меня, то я вошел в музыку через маленькую дверь, не через современную музыку, как говорит Стравинский в своей «Хронике»⁴³, но через музыку Грига, Шаминад, вообще через французскую музыку, а позднее — через русскую музыку, тогда как Бах, Бетховен, Брамс казались мне принадлежащими к иному миру, довольно таинственному. Когда я слышал произведения Бетховена, они всякий раз приобретали совершенно другой вид в зависимости от того, кем они были сыграны, — Рислером или Бузони, кем они были продирижированы, — Никишем, Вейнгартнером, Менгельбергом или Фуртвенглером. Отсюда мне стало ясно, что необходимо самому стараться найти свои убеждения, найти свой собственный путь, и я настойчиво придерживался этого метода: каждый раз, когда я вновь обращаюсь к классической симфонии, я приступаю к пей, как если бы это было в первый раз. В этом отношении моя книга имела своим результатом то, что она помогла мне окончательно сформировать свои убеждения. Не думаю, чтобы я эволюционировал, но я стал более зрелым, и моя книга — следствие этого созревания, ибо я не смог бы ее написать, не опираясь на свой опыт.

Пиге. [. . .] Вы говорили, что современная музыка представляет собой свободную разработку ресурсов, которые создал на протяжении своей истории музыкальный язык. Итак, вот мой вопрос: каким образом на протяжении своей истории музыка открывала свои ресурсы?

Ансерме. Это открытие началось на заре истории человечества, у первобытных народов, из которых многие еще существуют и позволяют нам установить, какой была первобытная музыка. Она должна была быть спонтанным

творением некоторых личностей и иметь форму вокальных или инструментальных мелодий, иногда даже соединенных полифонией и гармонией. Это означает, что музыка была найдена раньше звуков, или, если вы предпочитаете, можно сказать так: музицируя, напевая или играя, первобытные люди открыли звуки разной высоты, тональные структуры, сотворенные в определенном ритме, которые поставили их перед лицом этой таинственной вещи: музыки. Вот вопрос, который следовало бы здесь поставить: как случилось, что первобытные люди с первого раза открыли звуки и интервалы, принятые в музыке? Мы это поймем, когда будем говорить о западной музыке. Тогда мы увидим, что музыкальный феномен обусловлен определенной системой логарифмов, свойственных человеческому слуху. Эта система, во всей совокупности, вошла в употребление только на Западе. Но поскольку дело касается системы, естественной для слуха, нет ничего изумительного в том, что первобытные люди стихийно открыли ее некоторые основные данности, например: квинту, кварту, тон, мажорную секунду. Весьма поразительно, что тон — этот изначальный [élémentaire] интервал — сразу оказался везде примерно одинаковым. Это именно потому, что он является одним из логарифмов нашей системы. Итак, музыка первобытных народов уже была музыкой в том смысле, в каком она является таковой для нас, именно потому, что они создавали ее спонтанно и без вычислений, повинувшись своему слуху.

Пиге. В ваших словах поразительно то, что сперва родилась музыка, и только потом люди отдали себе отчет в чисто сонорных условиях, в которых или посредством которых она появилась.

Ансерме. Да, и это спонтанное создание первобытной музыки составляет первую эпоху ее истории. Вторая эпоха начинается с момента, когда люди стали спрашивать себя о звуках, тональном и ритмическом строении, из которых состоит их музыка, то есть с момента, когда они стали стараться обозначать посредством формул свою систему звуков и ритмов, когда они приступили к теории и когда их музыка поэтому начала развиваться из этой теории. Это произошло в великих цивилизациях древности, особенно у китайцев, индусов, персов, арабов, греков, а до них, вероятно, у египтян.

Пиге. Но уточните, в чем состоит разница между названными вами первой и второй эпохами музыки?

Ансерме. Коренное отличие второй эпохи от первой заключается в том, что звуки здесь детерминированы извне посредством размера, вычисления. Они предшествуют музыке. Они были фиксированы до нее, так что музыкальное переживание [*le vécu*] состоит в том, чтобы испытывать действия и аффективные значения, движения чувств, которые могут обосновывать тональные и ритмические структуры, установленные таким образом. В общем музыкальное сознание находится в поисках своего способа выражения, и каждая культурная среда складывает свой собственный звуковой язык, откуда следует, что между этими различными языками существуют непроницаемые перегородки. Они полностью чужды друг другу. По правде говоря, почти везде находят одинаковые основные интервалы — октаву, квинту и кварту, но малые интервалы отличаются, а как раз они моделируют мелодическое движение.

Пиге. Но музыка первой и второй эпохи совершенно не способна была развиваться. В сущности, пожалуй, тут меньше истории, чем предистории?

Ансерме. Это — предистория, и именно потому, что, в сущности, ни одна из этих музык не породила истории. Они сложились в процессе развития, то есть исторически, но их история останавливается. Они остались в состоянии, predetermined их теорией.

Пиге. Уж если я задаю вам вопрос о происхождении музыки, то я, конечно, должен вас спросить, когда, собственно говоря, начинается история музыки?

Ансерме. Она началась только на Западе, в том смысле, что именно на Западе музыкальное творчество получило ход распространяющегося исторического созидания, открывая новые типы структур и непрерывно производя новые образцы музыки.

Пиге. В таком случае перед нами две предисторические эпохи, к которым теперь добавляется третья эпоха, она-то единственно и является подлинно исторической.

Ансерме. Позвольте мне добавить, что эта третья эпоха все-таки не появилась бы на свет без двух первых, которые как раз и начали с разведывания звуковых возможностей, пригодных для музыки.

Пиге. Да, но между первыми двумя эпохами и третьей существует огромный скачок.

Ансерме. Скачок радикальный. Существует не только большой скачок между греческой музыкой и музыкой западной, но и скачок, обозначающий переворот извне вовнутрь того отношения, которое устанавливается в музыкальном акте между музыкальным сознанием и звуками. В моей книге я изучаю то, что обосновало и данный феномен, и это новое рождение музыки.

Пиге. Я очень рассчитываю в следующей беседе спросить вас об этом истинном рождении западной музыки, нашей музыки, и расспросить именно об этом решающем вопросе, который вы только что отметили. [...] Однако нельзя ли уже сегодня в первом приближении сказать, не вдаваясь в подробности, что это различие между двумя первыми эпохами музыки и третьей — а проще говоря, между греческой музыкой и западной музыкой — связано с тем, что западное сознание перестает идти к звукам, обходит теорию, и что оно творит свою музыку, творя одновременно звуки и, возможно, теорию этих звуков. К примеру, грегорианские лады не могли бы быть тем, чем они были у греков (как все полагают), а именно определением звукоряда при помощи теории, ибо теория грегорианских ладов — явление более позднее, появившееся на Западе после пришествия грегорианской музыки.

Ансерме. Да, в Греции лады предшествуют мелодии. Мелодия происходит из ладов. На Западе музыка родилась раньше ладов. Христианская псалмодия была уже создана, когда в VI веке Боэций пытался ввести свои лады. Итак, на Западе теория всегда приходит после творческой деятельности. Она никогда не изменяла то, что было уже приобретено, и никогда не кодифицировала то, что должно свершиться.

Пиге. «Кодифицировать то, что должно свершиться» — я перескакиваю от одного к другому, прошу извинить меня, но это как раз то, что делают в наше время атоналисты, слишком часто кодифицирующие прежде, чем написать хоть одну ноту. Я всегда вспоминаю, позволю себе рассказать, об одном известном мне додекафоническом квартете, оставшимся неизданным, который сочинил один из моих друзей. Этот квартет начинался тридцатью (!) тактами, на протяжении которых слышался тридцать раз повторенный *ля-бекар*. Согласен, при каждом

повторении происходила модификация звука посредством изменения струны, употребления обертонов, смычкового штриха, присутствия или отсутствия вибрации и т. д. Но в данном случае ясно, и как раз это-то меня и интересует, что композитор начал с абстрактного обдумывания, вне всякой музыки, многочисленных модификаций интенсивности и возможных тембров, которые может выдержать один звук, высота которого неизменно остается одной и той же. Затем этот композитор принялся за дело, чтобы постараться во имя своих предшествующих модификаций делать музыку. Добавлю еще, что этот друг, которого я, впрочем, очень люблю, ответил мне, когда я указал ему на буквально сумасбродную монотонность этих последовательных тридцати ля-бекаров, по одному на такт, все время одних и тех же, и в темпе, обозначенном *Adagio*: «Но, мой дорогой, отдаешь ли ты себе отчет в том эффекте, который произведет следующий за ним *си-бемоль*?» Ибо действительно на тридцать первом такте неожиданно появился спасительный *си-бемоль*!

Ансерме. Обращение к «серии» действительно является возвратом ко второй эпохе истории.

Пиге. Но вернемся к нашему разговору [...]. Не могу ли я попросить вас ответить на последний вопрос по поводу древней музыки. Вы знаете, что большинство современных композиторов похвастается своим открытием и усвоением [*intégrer*] восточной или экзотической музыки. Они даже утверждают, что экзотическая музыка, применяя тоны, отличные от наших, и даже $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{3}$ тона, оказывается тоньше нашей и что, в конце концов, небольшое упражнение слуха сделает нас восприимчивыми к китайской или индийской музыке. Итак, вот мой вопрос: какое значение для современного композитора третьей, западной эпохи может иметь первобытная музыка первой и второй эпох музыки?

Ансерме. Если достаточно хорошо понято, что наша тональная система является единственной, которая смогла сделать из музыки язык определенного значения и универсальной коммуникабельности, то ясно, что возврат к интервалам музыки второй эпохи заставит утратить это преимущество. Весьма далекий от того, чтобы стать прогрессом, этот возврат явится отступлением и проигрышем. Наша тональная система исключает, например, $\frac{1}{3}$ и $\frac{1}{4}$ тона, потому что она, как я уже вам говорил, проис-

ходит из системы логарифмов, в коей эти $\frac{1}{3}$ и $\frac{1}{4}$ тона не могут быть интегрированы. В музыкальном плане разрыв между античностью и христианской эрой является коренным, гораздо более коренным, нежели, например, в искусствах пластических. В этом плане, в области музыки, история необратима.

Пиге. Должно ли это означать, что музыка античности лишена интереса для нас?

Ансерме. Конечно, нет. Прежде всего она интересует музыковедов и этнологов, а также и музыкантов вот почему: к примеру, экзотика культивировалась некоторыми из наших композиторов. Но когда наши композиторы применяют пентатонику или некоторые античные или экзотические лады, они осуществляют это на нашем языке. Коротче говоря, они лишь вызывают на своем собственном языке представление об экзотической или античной музыке. Когда же Месснян прибегает к ритмическим размерам [*mesures de temps*], которые применяли индусы, и к их мелодическим ладам, он порывает с нашим языком, впадает в предшествующий и пройденный этап истории и, как я уже говорил, теряет таким образом то, что является преимуществом нашего тонального языка: ясность смысла и всеобщность. По этому поводу существует известная путаница понятий. Мы живем в такое время, когда в Объединенных Нациях народы второй эпохи поставлены на ту же ступень, что и народы третьей эпохи, и люди склонны ставить также на одну ступень музыку древних цивилизаций и музыку западную. Говорится, что их звуковые системы столь же законны, как и наша. Не видят, что наша тональная система представляет собой ту систему, к которой должна была прийти музыка, если она должна была стать языком, непосредственно понятным и понятным для всех... Но если так, то этот язык предполагает полный отказ от древних систем и невозможность возврата к ним.

ВТОРАЯ БЕСЕДА

(Пиге просит осветить вопрос рождения западной музыки, наступления того, что Ансерме называет третьей эпохой музыки).

Ансерме. Чтобы сделать понятным наступление третьей эпохи, мне придется прибегнуть к тому, что

является поистине сердцевиной музыкального феномена и центральным, основным пунктом моей книги. Наверное, я напугаю наших слушателей, так как мне придется поговорить о логарифмах. Но пусть они успокоятся, речь пойдет не о вычислениях, а только о понятии логарифма. Однако да позволено мне будет напомнить, что под логарифмами понимают определенный закон чисел, который позволяет установить соотношение между геометрической и арифметической последовательностями чисел. Поясню. Вы пишете на одной строке — 10, затем 10×10 или 100, то есть 10^2 , затем $10 \times 10 \times 10$, то есть 10^3 , и т. д.; а на другой строке — 1-2-3. Цифры второй строки — логарифмы чисел первой строки; из таким образом установленного соотношения следует, что логарифм некоего произведения чисел в первой серии обозначается суммой логарифмов чисел. Так, например, $10 \times 100 = 1000$ это 10^3 , его логарифм — 3, сумма 1 и 2, являющихся логарифмами 10 и 100. В этом все дело. Логарифмическая зависимость позволяет обозначить произведение двух количеств посредством суммы величин, частное двух количеств посредством разности величин. И это то, что происходит в нашем слуховом восприятии музыки. Наша слуховая percepция логарифмична. Это значит, что если мы воспринимаем, например, *ля*, потом *ми*, мы воспринимаем не их частотное отношение — $3/2$, но логарифм этого отношения, который устанавливает интервал между двумя звуками. Это явление предполагает, что звуки, посредством которых мы можем творить музыку, отобраны таким образом, что частотные отношения, существующие между ними, и интервалы, которые эти различные отношения заставляют слух воспринимать, составляют систему логарифмов, аналогичную только что мною изложенной. Если бы это не было так, то логарифмические действия, соответствие произведения частотного отношения и суммы их логарифмов, то есть суммы интервалов, не могли бы иметь места.

Но эта констатация обязывает нас идти еще дальше в феномене восприятия. Если мы воспринимаем интервалы между звуками, то это потому, что сам звук воспринимается как определенное положение тона, расположенного на определенной высоте пространства. Ведь звуки имеют высоту только для слуха. Вообще звук передается слуху посредством воздушной волны, которая характери-

зуется своей длиной, а для слуха — числом волновых колебаний в секунду, что называют ее частотой. Однако если для нас звуки бывают высокими или низкими, пронзительными или густыми, то это единственно потому, что они восприняты нашим внутренним ухом. Этот орган, называющийся ушной улиткой [ou cochlée], представляет собой обвивающийся вокруг себя канал в форме винтообразной спирали, и вот потому, что частотность звука возбуждает чувствительность улиткообразного канала на определенной высоте этого канала и относительно его оси, звук определяется слуховым сознанием по высоте. Итак, именно потому, что звуки, различные по частоте колебаний, воспринимаются на разных уровнях высоты улиткообразного канала, для слуха между ними существует различие высоты и интервала. [. . .] Каждое частотное отношение обозначено в ушной улитке своим логарифмом, который дает размер интервалу и произведению частотных отношений соответственную сумму логарифмов, то есть сумму интервалов. Итак, именно наш слух преобразует последовательность звуков в ту непрерывную звуковую линию, которую мы называем мелодией. В мире сонорных явлений звуки не имеют высоты, между ними нет интервалов, разве только временных интервалов, и нет мелодии. Все это — высота, интервал, мелодия — представляет собой феномены слухового аппарата, обязанные своим существованием нашему способу восприятия. Мне приходится настаивать на этом пункте, ибо большинство людей полагает, что именно звук чертит мелодию, и эту мелодию они воспринимают так, как воспринимается след падающей звезды. Это первое заблуждение, которое надо рассеять, если хочешь постигнуть суть феномена. В действительности музыкант-инструменталист извлекает звуки, следующие через определенный интервал времени, который заодно является интервалом между двумя звуками различной высоты, но именно слух слушателя и инструменталиста, в соответствии с присущей ему логарифмической перцепцией, создает из различия между двумя звуками интервал между двумя пространственными положениями тонов и, соединяя положения тонов одно с другим посредством интервалов, создает из их последовательности мелодию. Итак, мелодия отнюдь не является феноменом сонорного порядка, но феноменом сознания. Она — образ [image], который слух создает себе

из последовательности звуков во времени. Его мы проецируем на сонорный феномен, дабы сотворить из него движение звука через свои пространственные положения.

Пиге. Я вижу, что слух интериоризирует сонорный феномен, из явления внешнего порядка он делает явление внутреннего порядка.

Ансерме. Так оно и есть. Наше слуховое восприятие интериоризирует слуховой феномен, но для того, чтобы эта интериоризация имела место, надо, чтобы сперва сознание интериоризировало временное распределение звуков в последовательности, то есть, чтобы сознание охватило ритм, ибо, интериоризируя ритм звуков, оно одновременно интериоризирует их длительность и вместе с последней интервал, существующий между ними. Если бы феномен сознания остановился на этом, он все-таки остался бы простым слуховым феноменом. Для того, чтобы он стал феноменом музыкальным, нужно, чтобы на слуховой деятельности произошла бы прививка другой деятельности сознания, дающей новый смысл слуховому феномену, а ею может стать только деятельность чувства, ибо умственная деятельность способна лишь констатировать слуховой феномен как таковой. Вступая в дело, деятельность чувства, эта аффективная деятельность, придает переходу тона из одного положения в другое аффективное напряжение между двумя положениями нашего собственного существования, и отсюда она придает каждому интервалу аффективное значение так же, как она дает аффективное значение всем слуховым данностям, включая ритм. Именно этот последний феномен преобразует слуховой феномен и соотносящийся с ним сонорный феномен в феномен музыкальный. В этом плане музыка перестает быть сонорным феноменом, несущим слушателю определенный аффективный смысл, по становится целиком феноменом сознания и феноменом нашего аффективного сознания, отраженного звуками и обозначенного тональными структурами, которые тоже являются образами, проектируемыми музыкальным сознанием в трансцендентальность сонорного события, а именно в воображение.

Пиге. Но тогда этот феномен предполагает, вы это говорили, что интервалы, являющиеся логарифмами, складываются в систему и составляют именно систему логарифмов.

рифмов. Не могли бы вы сказать несколько слов по этому поводу?

Ансерме. Дабы напомнить нашим слушателям, что представляют собой логарифмические отношения, я привел пример системы логарифмов, обычно применяемой в вычислениях, основа которой — 10. Но можно основать систему логарифмов на любом числе, например; 2, 3, 12 или даже на дроби. Проблема нашей слуховой перцепции в рамках музыки состоит в том, чтобы знать, какова база логарифмов при слушании звуков, применяемых в музыке. Никто до сих пор не ставил этого вопроса, и я думаю, что главный вклад моей книги заключается в его постановке и разрешении. Раз уж мелодическая линия состоит из интервалов, основой системы, по-видимому, должен быть интервал. Интервал представляет собой логарифм отношения частот, то есть частного числа, его логарифм означает различие высоты между двумя положениями тонов [positions tonales], когда последние звучат одновременно, или дистанцию от одного к другому, когда они движутся в последовательности. Отсюда вытекает, что каждый интервал мог бы стать основой системы логарифмов. Итак, поскольку условием феномена является принадлежность всех интервалов к одной и той же системе, возникла необходимость искать эту систему: я ее нашел. Ее основой является отношение восходящей квинты к нисходящей кварте в октаве. В общем и целом это система, которая дает место пифагорейским тонам и входит в семиступенный греческий звукоряд, образованный из последовательности наших ступеней [positions tonales] без диезов и бемолей — *фа—соль—ля—си—до—ре—ми—фа*. Первое доказательство того, что наши музыкальные звуки происходят из этой системы, заключается в том, что наша мажорная терция не является терцией натуральных обертонов (а именно — отношение 5 к 4, или ⁸⁰/₆₄), но пифагорейской терцией ⁸¹/₆₄, происходящей из суммы четырех квинт через две октавы. Другое доказательство: это именно та система, которая позволила музыкальному сознанию открыть повышенные и пониженные ступени и тем самым расширить свой тональный горизонт квинт — *фа—до—соль—ре—ля—ми—си* в направлении полного тонального горизонта, продолжая его вправо, посредством серии — *фа-диез—до-диез—ре-диез—*

•
ля-диез—ми-диез—си-диез — энгармонически изменяющегося в *до* — и влево, посредством серии — *си-бемоль — ми-бемоль — ре-бемоль—соль-бемоль—до-бемоль—фа-бемоль*, энгармонически преобразующегося в *ми*.

Пиге. Я на мгновение задержусь на этом расширении сонорного горизонта в сторону диезов и бемолей, которое мне представляется очень важным, в особенности в настоящее время, когда так много говорят о растяжении сонорных горизонтов. Но из сказанного вами видно, что в потенции квинты уже готовы замкнуться в круг, как раз на энгармоническом стыке.

Ансерме. Энгармопизм отнюдь не является уступкой со стороны слуха, как это считали до сих пор. Он представляет собой естественный феномен, связанный с ушной улиткой, происходящий из того, что перцепционная энергия нашего внутреннего уха организуется в замкнутую окружность. [. . .]

В начале нашей беседы вы просили меня сказать, что определило в истории рождение западной музыки; мне кажется, что сказанное мною только что показывает это достаточно ясно. Это тот момент истории, когда музыкант перестает искать в мире те звуки, из которых он создаст свои мелодии, но находит их спонтанно и без вычислений, посредством системы логарифмов, управляющей его слуховой деятельностью.

[. . .] Тогда действительно совершается то перевертывание смысла отношения между музыкальным сознанием и звуками, о чем я уже говорил. Греки открыли пентатонический звукоряд и диатоническую гамму эмпирически, в окружающем мире, настраивая свои лиры на основе чередования восходящих квинт и нисходящих кварт. Первые христиане, а затем трубадуры спонтанно создавали свои мелодии, повинувшись слуху и системе логарифмов, ему присущей. Первые, то есть греки, приходили к решениям, идя извне, вторые, то есть певчие-христиане, — изнутри, в соответствии с системой логарифмов, бывшей фундаментом деятельности их сознания; другими словами, грегорианское пение, и после него вся наша музыка, были повторением спонтанного творчества первой эпохи.

Пиге. Спонтанное творчество. . . Но что именно вы называете спонтанным творчеством?

Ансерме. Это творчество, в котором музыкальное чувство не отправляется в мир на поиски положений тонов

[positions tonales], не определяется извне, но определяет их самостоятельно, а это предполагает, что музыкальное чувство приводит в действие систему логарифмов, присущую музыкальному слуху.

Пиге. Итак, спонтанное творчество связано с идеей независимости. Тогда это предполагает полную интериоризацию на этот раз музыкального феномена.

Ансерме. Конечно, и эта интериоризация феномена предполагает полное перевертывание смыслового отношения между сознанием, действующим в музыке, и миром музыкальных звуков, о котором мы говорили. Музыкальное сознание уже больше не подчиняется приготовленным интервалам, как то было во вторую эпоху истории, но само, создавая музыку, определяет, по правде говоря, не звуки, но положения тонов и интервалы. Итак, музыкальное сознание Запада образовало через себя и для себя систему логарифмов, которая ему присуща и может быть таковой для всего человеческого слухового сознания (отсюда и всеобщность нашего музыкального языка), образовало сонорный мир, выработанный, дабы посредством интервалов и отношений тонов, которые делают эти интервалы ощутимыми, обозначить в нем свои собственные аффективные напряжения. Отсюда следует, что каждый интервал и соответственно каждая группа интервалов, мотивов, мелодических фраз или аккордов обладает определенным аффективным значением. [...]

Если музыкальное сознание смогло привести в действие эту логарифмическую систему, то это, как видите, действительно потому, что оно исходило не из ничего, как то было у первобытных народов. Оно исходило из системы положения тонов, которая была ему передана мелодиями, пришедшими из Греции и Среднего Востока, и оказалась первой данностью, достаточно полной, чтобы удовлетворить мелодические потребности единственной системы логарифмов, могущей содержать все наши интервалы. [...]

Поскольку последовательность обертонов, содержащая все возможные интервалы, не устанавливает системы логарифмов, этот феномен не был бы возможен, если бы система логарифмов, действующая в музыке, не имела своего источника в слухе и в том аффективном сознании, которое вновь берет себе слуховое начало с целью придать ему смысл и, в частном случае, аффективный смысл.

Пиге. Вы хотите сказать, и это важно, что музыкальное сознание, которое интериоризируется подобным образом, не опирается на физические явления натуральных обертонов. Но тогда, каким образом в тот самый момент родилась в слухе эта внутренняя система логарифмов?

Ансерме. Оказывается, что ток перцептивной энергии, оформляющийся в ушной улитке, подчиняется закону, аналогичному тому, который порождает в природе обертоны. И этому не следует удивляться, так как данная энергия оформилась именно для того, чтобы отражать натуральные обертоны. Только система логарифмов слуха, основанная на отношении квинты к кварте в пределах октавы, опирается единственно на устанавливающуюся в канале ушной улитки зависимость между тремя перцептивными точками, соответствующими второму, третьему, четвертому звукам обертонового ряда. Именно благодаря этому чудодейственному совпадению музыкальное сознание смогло стать системой звуков, весьма похожей на натуральную систему звуков обертонового ряда и, однако, совершенно иной, ибо интервалы, получающиеся начиная с 4-го звука ряда, выпадают из нашей системы логарифмов. Итак, именно слуховое сознание человека, став независимым музыкальным сознанием, создало свою систему звуков. [. . .]

ТРЕТЬЯ БЕСЕДА

(Пиге просит Ансерме осветить развитие и эволюцию музыки Запада, причем специально остановиться на переходе от мелодии к полифонии и от полифонии к гармонии).

Ансерме. Чтобы ответить на ваш вопрос, нам придется вернуться назад. Система логарифмов, о которой я говорил вам в прошлый раз, детерминировала — мы бы сказали — положения тонов, составляющих поднимающуюся и нисходящую самиступенную шкалу, то есть гамму. Эта шкала восходящих и нисходящих октав не является мелодией, но в какой-то мере устанавливает схематический план всей мелодии в том смысле, что мелодия представляет собой свободное продвижение в пространстве; она отправляется от какой-либо одной ступени шкалы, чтобы,

в принципе, к ней вернуться, пройдя в течение поочередно восходящего и нисходящего движения по различным ступеням, закрепленным на шкале системой логарифмов. В первые века западной эры было изобилие духовных и светских мелодий, основанных на этой шкале.

Пиге. Тогда, по вашему мнению, семиступенная шкала, то есть без диезов и бемолей, послужила базой для всех мелодий первых веков христианской эры и на этой-то основе и привилась полифония.

Ансерме. Полифония родилась на Западе из попользований певших хором монахов сделать так, чтобы один голос или группа голосов следовала бы иным мелодическим путем, вверх или вниз по отношению к главной группе. Для того, чтобы феномен стал возможным, необходимо было, чтобы это двух-трехголосие или многоголосие могло быть схвачено слуховым сознанием в своей совокупности, как единое целое.

Пиге. Но это целостное схватывание, разумеется, должно было покоиться на определенных предварительных условиях, которые управляют одновременным пением нескольких голосов.

Ансерме. На этой исторической стадии условие заключается в том, что разные голоса происходят из одной и той же системы логарифмов, то есть из одной и той же семиступенной шкалы, и что движение голосов местами может быть скреплено одно с другим гармоническими интервалами квинты, кварты или октавы, которые как раз и являются базисом нашей системы логарифмов и отсюда — нашими основными консонансами. Таким образом наша система логарифмов входит в употребление в сфере одновременности, подобно тому, как это было до сих пор в сфере последовательности. Она сочетает голоса в одновременности так же, как она соединяла положения тонов в последовательности.

Пиге. Но тогда сознание должно было бы, так сказать, раздваиваться соответственно на последовательное и на одновременное. Должны были бы иметь место две различные деятельности сознания.

Ансерме. Да, этот феномен действительно содержит в себе раздвоение аффективной деятельности, то есть деятельности сознания, и важно хорошо его понять. Вследствие интериоризации феномена мелодический путь в чистой мелодике является одновременно сонорным

путем, воспринимаемым слуховым сознанием в качестве сознания чего-то, и путем существования этого самого сознания, на этот раз в качестве аффективного сознания себя. Сознание всегда одновременно предстает миру и самому себе в своем собственном существовании. Оно одновременно выступает как сознание чего-то в качестве сознания себя, аффективного, мыслящего, воспринимающего, и сознанием себя в качестве сознания чего-то. [...]

В полифонии сознание может присоединиться к движению одного из голосов и сделать из него свой путь существования в качестве аффективного сознания себя. И отсюда воспринимать движение других голосов в качестве того, что оно является сознанием мелодического движения. Ибо все голоса, включая тот голос, к движению которого сознание присоединяется, воспринимаются внутренним ухом и дают повод к образованию во внутреннем ухе одновременных и побочных волн, рождающихся на разных уровнях канала ушной улитки. Но одна из этих волн становится, так сказать, справочной волной, с которой другие находятся, тем или иным образом, в гармоническом отношении в одновременности. Эта справочная волна в западной вокальной полифонии соответствует голосу тенора и дала ему свое имя. Вначале в полифонии тенор был осью полифонического движения [...] на Западе к независимости умственного сознания себя присоединилась независимость аффективного сознания себя, и это то, что сделало возможным мутацию мелодического сознания в сознание гармоническое и, начиная с 1600 года, переход западной музыки от своей мелодической и полифонической эры к гармонической эре. [...]

[...] в музыкальном акте аффективное сознание себя отличается от аффективного сознания чего-то, а как раз это и происходит в музыкальном событии из-за различия гармонического и мелодического сознания. Полифоническая практика X—XVI столетий привела к появлению в недрах полифонических структур мажорного и минорного аккордов. Однако аккорд уже более не является простой перцепцией гармонических интервалов между одновременно звучащими положениями тонов, но оказывается перцепцией синтеза положения тонов, ибо он сразу же дает почувствовать гармонию, устанавливающую слияние этих одновременно звучащих положений тонов в некое целое. Но почему происходит слияние? Потому что совер-

шенное трезвучие сразу устанавливает основу системы логарифмов, присущую человеческому слуху, а именно: соотношение квинты и кварты в октаве, к чему присоединяется терция, которая определяет направленность октавы. Вот почему этот гармонический синтез имеет две формы: форму мажора — *до—ми—соль—до* и форму минора, которая первоначально имеет нисходящее направление, например: *ми—до—ля—ми*. Эта структура, будучи в перевернутом виде такой же, что и предыдущая, является структурой, воспринимаемой в направлении, обратном току энергии в ушной улитке. И та и другая формы соотносительны волне в ушной улитке, направленно стабилизированной во времени. Этот гармонический синтез, образуя напряжение октавы, стабилизированное во времени между двумя уровнями канала ушной улитки, воспринимается аффективным сознанием себя как устойчивое аффективное состояние, а две формы совершенного трезвучия устанавливают два основных модуса наших аффективных состояний; состояние экстраверсии — открытости миру, и состояние интраверсии — самоуглубления. Всякий другой аккорд, кроме совершенного трезвучия, мажорного или минорного, ощущается как неустойчивое аффективное состояние, склоняющее нас соединиться с устойчивым состоянием совершенного трезвучия.

Пиге. По-видимому, тут-то и надо бы искать происхождение понятий консонанса и диссонанса.

Ансерме. Конечно, и интересно отметить, что дифференциация этих двух понятий воплота в действие именно на Западе. Но мы видели, что музыка приобретает смысл только в качестве деятельности чувства, которое проявляется во времени. Немыслимо, чтобы она могла ограничиться гармоническим состоянием. Действительно, предположим, что музыка исходит из до-мажорного аккорда: из *до, соль, ми* и басового *до*, исходящих из мелодических линий, по ходу которых они принимают форму новых гармоний. Начиная с открытия и введения одновременной гармонии, слуховой феномен полностью изменился в аспекте. Мелодические волны распространяются в длину во времени на поперечной волне гармонии и на колеблющемся основании гармонического состояния. Короче говоря, мелодическая волна преобразуется на гармоническом поле слухового аппарата, как в телефоне говорящий голос преобразуется в ток, распространяющемся по проводу.

Однако — мы это заметили сразу — гармония относится к прочувствованному, мелодия — к воспринимаемому. Итак, две стороны аффективного сознания, дающие смысл слуховому феномену, решительно отличаются друг от друга: в качестве сознания чего-то, оно есть сознание мелоса, а в качестве аффективного сознания себя, оно есть сознание гармонии и сознание гармонического движения; а так как это есть аффективное сознание себя, а именно чувство, как таковое, дающее смысл феномену, это есть гармоническое движение, которое отныне управляет становлением мелодии.

Пиге. Движение гармонии главенствует над течением мелодии. Но фактически не было ли это скрыто уже в случае с независимой мелодией?

Ансерме. Да, именно чувство гармонии соединяло звуки в мелодию, но теперь оно приняло форму феномена, оно объявляет себя посредством аккорда. Однако этим движением гармонии повелевает движение основного тона [la fondamentale] гармонии: *до* в гармонии *до—ми—соль, ля* — в минорной гармонии *ля—до—ми*, ибо этот основной тон является исходной точкой логарифмов в одновременности, равно как начальная ступень октавной шкалы является исходной точкой логарифмов в последовательности. Но путь баса [la fondamentale] представляет собой скрытую [virtuelle] линию, ибо этот основной тон гармонии не всегда находится в ее басу, так как может переходить из одного голоса в другой и даже отсутствовать в гармонии, но не перестает ощущаться, как, например, в доминантовой или субдоминантовой гармонии. Таким образом, аффективное сознание себя обозначает свое мелодико-гармоническое продвижение по линии баса гармонии, которая [линия] порой, но не всегда, совпадает с линией основного тона гармонии и сильно от нее отличается, как только музыка вводит аккорды в обращении, что постоянно происходит в случае применения септ- и понаккордов и альтерированных гармоний.

(Пиге, суммируя сказанное Ансерме, спрашивает, допустимо ли говорить, что в музыке, построенной по законам гармонии, наверху располагается мелодия, внизу движутся басы, а между ними пролегает изменчивый путь основных гармоний [harmonies fondamentales]).

Ансерме. Да, но примите во внимание тот факт, что главная мелодическая линия может еще раздваиваться, так как *мелос* сотворен из комплекса голосов и это положение вещей представляет высшую степень возможной дифференциации музыкальных структур, причем такую степень дифференциации, которая открывает дорогу политональности, то есть возможности одновременности тональных структур, принадлежащих к различным системам логарифмов. Но здесь я не могу рассматривать это явление более обстоятельно.

Пиге. . . . но что, однако, побудило вас сказать, что это положение представляет высшую степень дифференциации? Почему нельзя идти еще дальше?

Ансерме. Из-за присущей творческому музыкальному сознанию необходимости создавать свои структуры, по крайней мере свои частные структуры, лишь из тех элементов, которые принадлежат к одной и той же системе логарифмов, то есть из того, что мы называем тональными структурами; с другой стороны — из-за ограниченной его объединяющей силы, предписывающих музыкальным структурам очень строгую обусловленность. Нельзя делать что попало с музыкальными звуками. В противном случае структуры, которые они образуют, перестанут быть воспринимаемыми в своей совокупности; структура, имеющая основание, представляет собой высшую степень возможной организации воспринимаемых структур. Нужно ли вам заметить, что у атоналистов нет больше основания? Но пойдем дальше. Положение вещей, только что мною указанное, свидетельствует о конце исторической эволюции структур, но не о конце музыки, ибо оно открывает дорогу творческой деятельности, которая в той же обусловленности может развиваться до бесконечности. Надо ясно отдать себе отчет в том, что мы еще увидим новые музыкальные творения, но мы больше не увидим новшеств в строе структур, если музыка должна остаться музыкой.

Вы меня спрашивали, каким образом музыка открыла свои ресурсы? Как видите, музыкальное сознание — это аффективное сознание, прививающее свою деятельность на деятельности слухового сознания, — сотворило их спонтанно. Музыкальное сознание, в качестве немыслящего себя [irréfléchi] сознания, на протяжении долгой истории, начавшейся на заре времен, само выковало свои

тональные структуры. Этот исторический процесс объясняется конечной целью, которую преследовало музыкальное сознание. Его устремление обозначило посредством тональных структур аффективную деятельность, которая поддерживает наше существование и проявления нашего существования в мире. Гармоническо-мелодическая структура, к которой оно пришло, представляет высшую ступень реализма, какую оно могло достичь, преследуя эту цель. Действительно, наша деятельность чувства обретает форму на основе аффективного состояния, которое изменяется в нас непрерывно, и это как раз то, что представляет гармоническо-мелодическая структура. Но наше аффективное состояние не изменялось бы, если бы мы не были в состоянии действия в мире и в аффективном отношении с миром. Только наша психическая деятельность невидима и проявляется лишь в нашей деятельности в мире и по следам, которые она прокладывает в нас. Итак, движение гармонической основы представляет собой скрытую линию, которую мы ощущаем только посредством артикуляции гармонических кадансов, ибо аффективное сознание себя является психическим телом, обозначающимся в музыкальном акте через гармоническое состояние и его изменения, и акт существования которого намечается не воспринимаемым, но ощущаемым движением основного тона гармонии [la fondamentale]. Тогда деятельность чувства обозначается вовне, мы бы сказали, в экстраверсии, посредством мелодических линий, которые исходят от различных положений тонов гармонии, и внутри, в интраверсии посредством мелодического движения баса, принадлежащего гармонии и поддерживающего все мелодико-гармоническое становление. Эта глобальная структура является как раз абстрактным отображением структуры нашего психического существования. Но так как в пережитом музыкальном опыте она интериоризирована и реально существует в ритме и темпе, она становится конкретной структурой нашего существования в музыке.

Изучение музыкального сознания показывает, что наше психическое существование сотворено, в частности, из первичных аффективных напряжений, активных или пассивных, направленных вовне или вовнутрь различных степеней напряжения. Итак, музыкальное чувство, будучи, если это можно сказать, чувством в чистом со-

стоянии, музыкальный образ которого — чистое отражение в зеркале звуков, является совершенным чувством, которое, каким бы оно ни было, погружает нас в наслаждение. Вот почему музыка всегда приятна, вне зависимости от того — печальна она или весела, и вот также почему она всегда прекрасна, разве что она будет неудачной, равно как математика всегда истинна, разве что уравнения плохо написаны. Из сказанного вы можете констатировать, что я уже ответил на ваш заключительный вопрос, который вы хотели перед мной поставить: что такое музыка?

ЧЕТВЕРТАЯ БЕСЕДА (отрывок)

Пиге. ... все же чем для вас является музыка?

Как-то вы сказали: «Еще никогда не был дан удовлетворительный ответ на этот вопрос». Так вот, я задаю вам этот вопрос и спрашиваю: что такое музыка, прекрасная, с одной стороны, некрасивая — с другой, но музыка в себе, музыка вечно идентичная самой себе. Я ставлю перед вами, как видите, платоновский вопрос и спрашиваю, в чем сущность музыки?

Ансерме. Она чувство в действии и чувство, обозначенное своим чувственным образом, подобно тому, как наш язык является мыслью, обозначенной оборотами речи, словами и фразами. Следовательно мелодический образ, такой, каким он разворачивается во времени, представляет собой язык, но язык не понятийный, а исключительно аффективный. В этом сомневались. Но чтобы в этом убедиться и чтобы коротко разрешить все споры по этому поводу, надо было бы показать путем изучения сознания, которое окрестило его музыкой, что речь идет об аффективном сознании, вновь берущем на себя слуховое восприятие, дабы придать ему смысл. Музыка настолько явно исходит из пережитого чувства, что пытались находить в ней удовольствие и видеть лишь повод для того, чтобы утопать в наслаждении от наших чувств. Здесь-то я и сделаю замечание, которое быть может шокирует вас как философа. Оно заключается в следующем: как бы важно ни было знать сущность какой-либо вещи, нас больше всего интересует сама вещь и то, что она нам сообщает. [...]

ДИРИЖЕР

ПЕРВАЯ БЕСЕДА

Пиге. [...] Я вас расспрашивал и заставлял вас говорить на протяжении наших бесед сперва как человека, которым вы являетесь, затем как музыканта и, наконец, как философа, каким вы стали. Но речь должна идти о том, чтобы не забывать, что вы и есть и всегда были и еще долго будете и впредь (мы все желаем этого) *дирижером*. Мне кажется, что эту свою деятельность вы понимаете до некоторой степени как синтез; в вас дирижере сказывается вы — человек и музыкант и философ. Ваши инструменталисты лучше, чем кто-либо, могут рассказать, в какой мере вы являетесь для них отцом, то есть вечным человеком. Я проверял сам то духовное единство, какое существует между вами и которое является единственным источником для создания всего великого; ваши оркестранты не столько следуют за вами, сколько вы и они вместе устремляетесь к единой цели (таково определение любви у Сент-Экзюпери), и вы больше дирижируете ими своим взглядом, нежели своей палочкой.

Вы в качестве руководителя оркестра прежде всего человек. Я словно слышу и сейчас, как вы даёте по телефону практические советы, осведомляетесь о всевозможных мелочах быта и непосредственно включаетесь в эту большую семью оркестрантов. Но правда ли, что вы считаете себя ответственным за них, и, не говоря уже об этом, вы следите за их материальным состоянием и за множеством событий в их повседневной жизни?

Ансерме. Очевидно, что такого бремени я на себя не брал, а мои оркестранты, как и все на свете люди, отвечают сами за себя. Но я не могу быть равнодушным к тому, что с ними происходит, потому что это отражается на нашей работе, а также потому, что наша работа объединяет нас не только связями профессиональными, но еще чаще дружескими. Так случилось, что моя карьера заключалась не в одном лишь дирижировании оркестрами, но мне приходилось их организовывать и принимать участие в их организации. Поэтому я близко знаю среду оркестрантов и оркестровые коллективы во многих городах, например, в Париже, Лондоне, Буэнос-Айресе, Мехико, в Северной Америке, Швеции, в Ленинграде и

в Москве. [...] В результате моего опыта я стремился сделать из Оркестра Романской Швейцарии организацию со статутом, соответствующим социальным и экономическим условиям нашей страны, с тем, чтобы эта организация могла пережить меня. В среде, почитающей себя культурной, музыка должна иметь свой дом, свою экономическую базу.

Пиге. Позвольте мне вернуться к вашему взгляду. Я уже говорил, что им вы, в сущности, и дирижируете оркестрантами. Он кажется всегда направленным на музыку. Но только музыкой здесь могут быть две вещи. Это может быть ансамбль звуков, издаваемых инструменталистами, то есть то, что происходит перед вами. И это может быть тот образ, который не находится ни в оркестровой яме, ни на эстраде концертного зала, а пребывает в человеческом сознании. То, на что вы смотрите, — это, конечно, музыкальный образ, а не звуки, из которых он создан [...]. Но почему тогда ваш взгляд не кажется направленным «вовнутрь». Напротив, обращен на нечто, находящееся прямо перед вами [...]. Как если бы музыка являлась не субъективным чувством, а чувством объективным, существующим на расстоянии от вас. [...]

Ансерме. Скажем лучше так: музыка есть чувство объективизированное. Оно объективизируется в виде чувства гармонии, которое получает форму посредством канкансов, и вследствие этого приходит в движение само и приводит в движение нас. Кроме того, это чувство раскрывается в форме мелодического движения, многочисленные ответвления которого проводят различные инструментальные голоса. Это мелодическое движение есть то, в чем проявляется вове внутреннее чувство гармонии, подобно тому, как фраза, произнесенная мной, представляет собой проявление моей внутренней умственной деятельности.

Когда я дирижирую, мой взгляд направлен на эти мелодические линии, что появляются над звуками в воображаемом пространстве, и я взглядом слежу за тем, как в них проступает движение чувства гармонии, которое меня в этот момент волнует и которое эти линии эксториориризуют, как гребни волн эксториориризуют движения водных масс.

В процессе дирижирования я внутренне действительно всецело погружен в то чувство, что создало музыку

и овладело мной. Оно и направляет мой взгляд вовне, к мелодическим образам — наиболее значительным в ходе музыкального развития. Оно же одновременно диктует мне мой жест, каким я стремлюсь передать оркестрантам импульс метроритмической периодичности, что позволит им исполнить музыку именно так, как они подготовили ее на репетиции. Кроме того, я сопровождаю свой жест взглядом, подтверждающим наше безмолвное согласие. Исполнители произведения — они, но их исполнение направляю я, делая это посредством моих жестов и исходя из чувства, которое я ощутил в данной музыке и которое продиктовало мне все, о чем я говорил на репетициях, будь то о фразировке, акцентах, сонорных градациях.

Пиге. Если я вас верно понимаю, то можно было бы, по-видимому, выделить два рода дирижеров: тех, что играют звуки, то есть исполняют текст (в данном случае глагол «исполнять» звучит почти двусмысленно, ибо исполнитель такого сорта становится почти палачом высоких творений*). Во-вторых, встречаются дирижеры, пытающиеся воспроизвести более или менее верно тот образ, который запечатлен в звуках и является подлинной музыкой звуков.

Ансерме. В наше время действительно выдвинут лозунг, согласно которому дирижер и вообще интерпретатор должен ограничиваться исполнением или руководством исполнения *того, что написано*. Смешивают дух и букву. В действительности музыкальный текст — только абстрактная схема тональных структур; в нем отсутствует главное, что требуется познать: чувство, которое породило эту музыку и которое обрело свои мелодические и гармонические формы через ритм и темп и по отношению к которому текст представляет собой не что иное, как статичный образ. Точное исполнение текста не может передать слушателю ничего другого, кроме чисто статичного музыкального образа, лишённого внутреннего динамизма, порожденного чувством гармонии, пережитом в определенном темпе. Следовательно, такое исполнение не только неверно, но и невозможно, ибо нельзя воспроизводить в звуках внешнюю оболочку музыки, без связи с ее внутренней сущностью. Они неотделимы друг от друга. По-

* Игра слов: «exécutant» — «исполнитель» (франц.); «exécutant des hauts oeuvres» — — «палач» (франц.) [Перев.].

тому даже тогда, когда интерпретатор ограничивается игрой того, что написано, он все же передает слушателю чувство, сотворившее музыку. Однако, если он не желает идти дальше текста, он рискует упустить многое и даже исказить различные изгибы чувства, поскольку текст указывает на них лишь суммарно или как на нечто подразумеваемое.

Вот почему интерпретатор должен исходить не от текста, а от чувства, скрытого в тексте, которое следует открыть путем изучения текста. Нет надобности надписывать *con anima** над музыкальной пьесой, — говорил Римский-Корсаков своим ученикам, — ибо вся музыка должна быть сделана *con anima*.

Пиге. Да, но есть чувство и чувство. Должен ли тогда дирижер быть интерпретатором своего личного ощущения музыки или должен пытаться передать качество чувства, которое содержится в самой музыке. Что важнее: чувство музыки или музыка как чувство?

Ансерме. С момента, когда музыка создана чувством, интерпретатору нет нужды «вкладывать его заново в нее», добавлять в нее свое, но он должен сделать своим чувство, которое содержится в ней. Не приписывать ей какого-то другого, если ему кажется, что оно могло бы сделать музыку более красноречивой. В общем он должен доверять музыке и убедить себя в том, что не может сделать ничего лучшего, чем передать слушателю чувство, породившее музыку, по отношению к которому его собственное чувство должно быть толмачом.

Пиге. Следовательно недостаточно играть *con anima*, нужно выполнить еще одно и весьма важное условие: чтобы это *con anima* было бы порождено дыханием самого музыкального произведения, а не неким субъективным чувством, быть может даже искажающим подлинное.

Ансерме. Да. И с такой точки зрения интерпретатору грозят две опасности. Или от избытка рвения он начнет раздувать музыкальное чувство и придавать ему чрезмерную пафосность, в которой это музыкальное чувство не нуждается, чтобы тронуть слушателя, или, еще чище: он от избытка щепетильности не придаст этому чувству одушевляющую его пылкость, напряженность и энергию, поскольку они не зафиксированы на бумаге и могут

* с душой, с чувством (*итал.*).

прийти только от интерпретатора. В последнем случае он станет подобным актеру, не выделяющему смысла слов соответствующей артикуляцией и тоном.

Кроме того, в обоих случаях чувство, создавшее музыку, может быть искажено, изменено из-за недостатка у интерпретатора ума не по отношению к тексту, но по отношению к заключенной в нем музыке и из-за недостатка ее понимания или ложных и неполных представлений о ней.

Дирижеру легко удастся вложить какое-нибудь чувство в музыкальную фразу, ибо с нею можно делать чуть ли не все. Во всяком случае, это гораздо легче, чем обнаружить ее истинное чувство, благодаря которому она включается в контекст и вносит свой вклад во все произведение в целом. Задачей интерпретатора должно быть сколь возможно полное усвоение чувства, получившего у автора музыкальную форму, и одушевление этим чувством своего исполнения таким образом, чтобы все обозначения чувства через мелодию, гармонию, ритм и темп сделались ощутимыми для слушателя. Однако это только идеал, очень редко достигаемый по той причине, что при всем желании интерпретатор в процессе исполнения всегда видит произведение лишь с известной точки зрения, проливающей свет на те или другие его стороны, но никогда, однако, на все вместе. Очень трудно, в частности, придать каждой мелодической фразе всю возможную рельефность, не теряя из виду в какой-то мере общий ход развития формы, или ярко выявить развитие формы, то есть архитектуру произведения, позволяющую охватить его как целое, не ослабив несколько рельефности частей.

Пиге. [. . .] Я нахожу здесь снова одну мысль, которая мне очень дорога: в искусстве, и в особенности в музыке, существует подлинная объективность понимания, которую мы извлекаем из произведений — то есть существует *объективный вкус*. [. . .] Великие интерпретаторы всегда, по существу, единодушны по отношению к правильности чувства, правильности тона, которых объективно требует произведение, когда его играют. Пресловутое разнообразие интерпретаций, которое используют, чтобы опровергать объективность музыкального чувства, встречается фактически у исполнителей второстепенных — у тех, которые *насилуют* музыкальное чувство (а также и свое). Не считаете ли вы, что это так?

Ансерме. Разнообразие интерпретаций у великих исполнителей происходит от того, что каждый из них стремится выявить какой-либо определенный аспект или определенный характер произведения, а также от того, что очень трудно, если и не невозможно достичь такой интерпретации, которая могла бы осветить с исчерпывающей полнотой все аспекты сочинения относительно богатого. Но мы касаемся здесь другой стороны положения интерпретатора; о ней, быть может, следует упомянуть.

В конечном счете исполнитель играет для своих слушателей. Излишне говорить, что чем больше чувства вносит он в музыку, чем больше демонстрирует ее эффекты, тем сильнее возрастают его шансы тронуть наибольшее количество слушателей. Отсюда исполнитель должен представить себе заранее, к какому слушателю он обращается. Что касается меня, я свой выбор сделал. Я *à priori* предполагаю, что мой слушатель восприимчив к музыке; иначе говоря, я доверяю ему, как я доверяю музыке. Здесь все связано одно с другим. Я исхожу из мысли, что слушатель способен понимать, и потому достаточно — если это мне удастся — дать музыке возможность говорить, не прибегая к эффектам, которые всегда можно произвести, умалив, однако же, правдивость музыки. К тому же наш музыкальный язык, являясь по своей природе универсально коммуникабельным, способен захватить всех, и я глубоко убежден, что, по крайней мере со временем, он окажется доступным пониманию любого слушателя. Итак, доверие к слушателю кажется мне верной политикой. А неудачи, — где их не бывает. Зато успех такого интерпретатора, как Бакхауз, сдержанного и погруженного в музыку, которую он играет, представляется мне подтверждением верности такой политики.

Пиге. Знаете, ведь это основное правило педагогики — «доверять» тому, к кому вы обращаетесь. Но я не хотел бы оставлять вопрос о вашем *взгляде* (я говорил уже, что вы фактически им дирижируете), не обратив внимания на более прозаическую его сторону. Вы в действительности порой опускаете ваш взгляд на находящуюся перед вами оркестровую партитуру. И тут опять-таки имеются две школы, и о них я и хочу вас расспросить. Некоторые дирижеры дирижируют наизусть, но есть и другие. Сейчас распространено мнение, что первые «сильнее», чем вторые. [...] К исполнениям такого рода публика отно-

сится с особенным восторгом. Но мне кажется этот восторг неоправданным. [...] Во всяком случае, вы всегда пользуетесь партитурой. Можете вы объяснить мне, почему?

Ансерме. Чтобы дирижировать, дирижер, как я вам уже говорил, должен проникнуться движением чувства, породившего весь ход произведения. Это означает, что в каждый момент исполнения дирижеру ясно, где он и куда идет. Он внутренне владеет развертыванием мелодики. Для определения такого внутреннего владения ходом музыки немцы пользуются одним словом: *inwendig*.^{*} Знание *inwendig* должно в принципе позволить дирижеру исполнять произведение *auswendig*,^{**} то есть, как говорят, наизусть и управлять развитием музыки без партитуры.

Пиге. Я, пожалуй, уточню для наших слушателей смысл этих двух немецких терминов, какие вы употребили, и позволю себе вспомнить Бергсона, который говорил, что есть две памяти. Одна из них — чистая память — исходит из глубины нашей души, из нашего внутреннего существа; она собирает все наши воспоминания о пережитом в одну точку, и тут мы можем охватить все глобально, от истока, изнутри. Это — не простое «знание наизусть» [*savoir par coeur*], а «знание сердцем» [*savoir par le coeur*],^{***} которое вы называете памятью *inwendig*. Тогда как другая, — говорит тот же Бергсон, — память механическая, телесная; она накапливает части и фрагменты, которые хотя и могут слиться тесно, но никогда, однако же, не создадут целостность живую и глобальную. Это — та память *auswendig*, какую требуют от ребенка, когда в школе ему предлагают выучить уроки «наизусть».

Ансерме. Добавлю, что во время исполнения интерпретатор находится в состоянии, которое я называю ситуацией чистого мышления и в этой ситуации ему действительно не требуется взывать к своей памяти, так как он уже владеет ею и фактически он представляет собой память в действии. [...] В данной ситуации партитура, что находится перед глазами дирижера, показывает ему не

^{*} *inwendig* — внутренний (нем.).

^{**} *auswendig* — внешний; наизусть (нем.).

^{***} Игра слов: «*savoir par coeur*» — «знать сердцем» во французском языке имеет еще и значение «знать наизусть»; «*savoir par le coeur*» — такого значения не имеет [Перев.].

более того, что он сам ожидает и что уже происходит перед ним. Поэтому она ему на самом деле не мешает, ибо не сообщает ничего, чего бы он уже не знал. Но она, однако; может быть ему полезна, ибо преподносит в нужные моменты его взору детали мелодического развития, за которым дирижер следит. Эти детали сложны, особенно в современных партитурах, и потому их неплохо иметь перед глазами в моменты, когда они возникают. Это избавляет дирижера именно от тех усилий памяти, которые способны отвлечь его внимание от главного — общего развития мелоса. Бывают даже и такие случаи, когда запоминание деталей становится препятствием для дирижера. Например, в первом из «Этюдov» для оркестра Стравинского⁴⁴, которым я дирижировал на абонементных концертах. В нем постоянные перемены размеров обусловлены желанием Стравинского сделать так, чтобы каждая доля его мелодического мотива попадала бы поочередно на сильное время тактов. Когда я разобрался в причине этих перемен размеров, я их в целом понял, но, если бы я пожелал дирижировать не глядя в партитуру, мне пришлось бы мысленно отсчитывать все доли. Это было бы не только бессмысленно, поскольку все это получается в оркестре само собой, но и заставило бы меня отвлекаться от собственно музыкальных событий — ощущения течения мелодики.

Пире. Самое неприятное, как вы говорите, то, что механистичная память — это «наизусть», *auswendig* — дает результаты, которые кажутся (заметьте, только кажутся) похожими на те, что достигает память *inwendig*. Бергсон говорил также, что нет ничего более похожего на живое, чем автомат с хорошо пригнанным механизмом.

Ансерме. Да, но память *auswendig* схематична потому, что она привязана к тексту в отрыве от музыки, из чего проистекают две опасности. Как это ни кажется парадоксальным, но можно знать, и знать, так сказать, «наизусть» всю партитуру, то есть текст, так и не поняв или поняв очень поверхностно музыку, которая в нем содержится.

Так, ребенок может читать «наизусть» басню Лафонтена, не думая, что говорит, ибо поглощен припоминанием стихов. Следовательно исполнение *auswendig* может совершаться без должного внимания к внутреннему содержанию музыки. Даже тот, кто дирижирует без партитур, уже овладев произведением и *inwendig* и *auswendig*,

В процессе его исполнения *auswendig* так сосредоточен на усилиях своей памяти и на главной линии мелодии и ее ритмической структуры, что отсюда он не в состоянии отвечать всецело за происходящее в оркестре в его второстепенных голосах и в отношении правильного равновесия звучностей. К тому же при подходе к музыке извне все виды музыки становятся похожими, и те свойства музыкальной экспрессивности, какие выделяют стиль, теряются из виду, ибо стиль — это то, что чувствуют, а не то, что думают. Иными словами, исполнение «наизусть» опасно тем, что способно уничтожить все отличия между стилями, когда играют произведения разных авторов: Бетховена или Гайдна или Вагнера играют тогда как Стравинского; немецкую музыку — как французскую, итальянскую или русскую.

Пиге. Но что же привело, по-вашему, к такой практике дирижирования «наизусть»?

Ансерме. В симфоническом концерте взгляд слушателя должен быть на что-то направлен, и естественно он направляется в сторону дирижера как на средоточие деятельности оркестра. Это ставит дирижера в положение звезды [vedette]. Пока перед ним лежит партитура, кажется, что он извлекает музыку из нее, тогда как, если перед ним нет партитуры (что наглядно подтверждается отсутствием пюпитра), то действительно он производит впечатление, будто извлекает музыку из самого себя и заставляет ее возникать в оркестре магией своих жестов. В этот момент дирижер становится не только центром зрелища, но и сам — желает он того или нет — являет собой зрелище для публики. Вот почему передо мной всегда лежит партитура, даже если я ее и не листаю, ведь я дирижирую для оркестрантов, а не для публики. Я нахожусь здесь для того, чтобы передавать публике музыку, а не устраивать из собственной персоны зрелище, и хотел бы, чтобы по этому вопросу не было кривотолков.

Пиге. Но не по такой ли именно причине, ради эффективного воздействия на публику, столько молодых дирижеров дирижируют без партитуры и пюпитра?

Ансерме. Несомненно, ибо они думают, что это впечатляет. Но к этому пришли еще и в силу других обстоятельств. Вплоть до моего поколения дирижеры принадлежали в основном к национальным музыкальным школам и посвящали себя определенному репертуару. Поэтому

они чувствовали ту музыку, на которой были воспитаны; знали ее *inwendig*, как мы только что говорили. Но внезапно молодые дирижеры оказались перед лицом интернационального репертуара и современной музыки, которая почти не имеет национального характера. К тому же еще в пору своего обучения они привыкли рассматривать музыку с внешней стороны, лишь со стороны текста, по той простой причине, что до настоящего времени отсутствовали методы анализа, которые позволили бы им осознать внутреннее содержание музыки с ее реальными аффективными значениями. Вот почему они могут дирижировать чем угодно и поэтому же они могут дирижировать, не отдавая себе отчета в целом, и только отбивают такт с определенной скоростью и заставляют играть *forte* или *piano*. Само собой разумеется, не все молодые дирижеры таковы, но многие не делают ничего другого. Отсюда следует, что их исполнению недостает стиля, ибо стиль исполнения зависит не от знания текста, а от восприятия музыки чувством и восприятия точного и очень тонкого.

Пиге. [. . .] Я должен вам задать некий роковой вопрос, в какой-то мере старомодный, какого, может быть, все уже ждут: вы за или против применения дирижерской палочки? [. . .]

Ансерме. Для того чтобы судить о причинах применения палочки, следует отдать себе отчет, что ритм осуществляют музыканты, а не дирижер. Что делает дирижер? Он указывает жестом руки размер [*cadence*], на котором моделируются ритмы. Поскольку на этой основной метроритмической периодичности в оркестре возникают различные размеры и ритмы, жест дирижера должен быть здесь схематичным, а данный схематизм палочка покажет и точнее, и проще, и сильнее, чем рука. Если речь идет об управлении хором *à cappella*, руки достаточно, ибо хоровая музыка не требует того, что требует музыка инструментальная, и не обладает столь же сложной ритмикой, как музыка инструментальная. Само собой разумеется, что и оркестром можно управлять рукой. Но палочка имеет преимущество: она обязывает дирижера и отбивать размер движения, и вместе с тем дифференцировать функции своих двух рук. Не имея палочки, он будет стремиться обрисовывать руками ритм музыки, либо просто отмечать размеры, что недостаточно, чтобы придать движению музыки моторный импульс.

Стравинский дирижирует своей музыкой рукой потому, что у него имеется своя концепция метричности ритма. Однако это его музыка убедила меня окончательно в том, что музыкальное движение должно быть периодичным [cadentiel]. Когда у Стравинского появились его неодинаковые метры, было немало музыкантов, считавших, что ему следовало бы подыскать для своих ритмов объединяющие их обозначения и записывать их в одном постоянном размере. Среди них был и Онеггер. Он говорил мне, что добывается с большим трудом возможности записывать разные размеры, не меняя метра. Доказательством тому является его «Pacific 231»⁴⁵, посвященный мне.

Вообще в западной музыке ритм — это форма на основе [sur le fond]. Вы можете составить себе достаточное представление об этом, если вспомните то место в первой части «Героической», где на основе трехдольного размера образуются двудольные ритмы. Но ритмика Стравинского более грубая: большей частью строится на симультанной монометрике, то есть когда изменение мелодического канканса влечет за собой изменение всей тональной структуры.

Итак, во всех случаях дирижер должен очень четко указывать основной, исходный размер, на котором формируются все прочие, и тут мне представляется, что палочка действует сильнее, чем рука.

Пиге. [...] Сопровождаете ли вы жесты рук движением всего тела; многие считают и часто говорят, что управление оркестром похоже на танец.

Ансерме. Чтобы сообщить необходимые ритмические импульсы оркестровому исполнению, жестов правой, а порой — обеих рук достаточно. Все прочие телодвижения, следовательно, излишни. Это не означает, что тело дирижера должно застыть как в стойке «смирно» — для него естественно оставаться гибким. Но если его движения превратятся в танец, то подобный танец будет конкурентом музыке, отвлечет от нее слушателей и окажется неинтересным оркестрантам.

ПОСЛЕДНЯЯ БЕСЕДА

Пиге. [...] В музыкальном исполнительстве на первом плане выделяются два типа его представителей: представитель совершенства и представитель правды. [...] Ис-

кали ли вы на протяжении вашей деятельности совершенства или правды в произведении или произведениях, которые вы исполняли?

Ансерме. Совершенство касается исполнения произведения, ибо подразумевается, что само произведение совершенно. Следовательно, первой заботой интерпретатора должно быть достижение правды, то есть выявление посредством исполнения смыслового содержания произведения и того, что я назвал бы его духом. Само собой разумеется, что это выявление будет осуществлено тем лучше, чем совершенней будет исполнение. Но это идеал — очень редко достижимый, быть может вообще недостижимый. Мне кажется, что в данном отношении вкусы публики переменились. Я помню время и в особенности страны, где не хотели замечать некоторых несовершенств исполнения, если только музыка в нем сохраняла всю присущую ей экспрессивность и доступную ей правду выражения. Сегодня большая часть публики представляется чувствительной по преимуществу к совершенству исполнения, потому что она менее музыкальна, менее подготовлена к восприятию музыки, чем та, какая была прежде. Отсюда многие из дирижеров добиваются прежде всего совершенства исполнения, и тогда они подвергаются опасности преподносить нам исполнения, о которых вы уже говорили как о таких, где правда выражения, а вместе с ней и стиль отсутствуют.

Пиге. Не буду настаивать на рассмотрении этой философской проблемы о соотношении правды и совершенства, поскольку я сейчас заметил, что позабыл спросить вас об одном довольно важном вопросе: как вы работаете в качестве дирижера не с вашим оркестром, а дома? [...]

Ансерме. Домашняя работа дирижера — это длительное изучение произведений, поскольку он должен открыть в них музыку, какой ему следует проникнуться, которая скрыта в их тексте, также и выразительные измерения и выразительный замысел автора. Для этого дирижеру приходится прибегать прежде всего к своему воображению, поскольку ему необходимо самому представить себе, на что было направлено воображение автора и что продиктовало ему музыку. Такое изучение может длиться нескончаемо, ибо никогда не замечаешь всего. По ходу этого изучения дирижеру требуется фортепиано. Как бы ни был он способен слышать мысленно при чте-

нии партитуры музыку, он нуждается порой в более конкретных представлениях о ней. Он получает их, проигрывая на рояле отмеченные им при чтении партитуры гармонии или полифонические построения. Я сейчас играю на рояле плохо, ибо не упражняюсь больше, но мне хватает этого, чтобы пользоваться фортепиано при изучении партитур.

Пиге. [...] Отмечаете ли вы в партитурах или на бумаге жесты, какие вам придется применять на эстраде? Кажется, некоторые дирижеры не находят смешным репетировать свою жестикуляцию перед зеркальным шкафом [...] Существует ли вообще техника жеста? Один из ваших друзей, посещающий все ваши концерты и наблюдающий за вами, заявил мне как-то раз: «Вы знаете, мне удалось открыть „трюк“ Ансерме: это — особое движение локтя назад». Поэтому я спрашиваю вас: существуют ли на самом деле в дирижировании «трюки»? Вспоминаю сейчас о других дирижерах: например, о пространстве, испещренном зигзагами палочки Фуртвенглера, или, напротив, об «экономии средств» — как выражаются критики по адресу Монтё. [...]

Ансерме. Техника дирижирования и в принципе и в теории очень проста, но практически в ней много тонкостей. Если дирижер во время исполнения весь отдается музыке, он не в состоянии думать о своем жесте, который, следовательно, должен быть спонтанным. Условие *sine qua non* нашей профессии — совершенная свобода владения жестами, совершенная независимость движения рук и врожденный дар выразительности или, по меньшей мере, известной выразительности жеста. Был у меня друг, который обладал всем, что требуется дирижеру, но не мог поднять вверх руку, не наклонив тотчас же грудь, в связи с чем оркестранты никогда не знали, которому из этих двух движений надо следовать. Этот недостаток владения моторикой сразу же поставил под удар его карьеру. Напротив, итальянцы, которые, как вам известно, говорят руками, чисто прирожденные дирижеры, по крайней мере, в отношении жестов.

Думаю, однако, что каждый дирижер имеет свою индивидуальную технику, которую он проверяет на собственном опыте: эффективна она или нет.

Пиге. Еще один вопрос, если позволите, по поводу работы дирижера за письменным столом. Читая партитуры

или репетируя, вы, я полагаю, наверно замечаете, как и при прочтении книг, *опечатки*. [...] По поводу одной из них вы даже обменивались со Стравинским запальчивыми телеграммами (вы сами мне рассказывали). Могу ли я попросить вас повторить этот рассказ? [...]

Ансерме. История незначительная, но я с удовольствием сошлюсь на нее в качестве примера. Я собирался дирижировать в Нью-Йорке «Симфонии духовых» Стравинского⁴⁶ на концертах, которые давал с оркестром Тосканини⁴⁷. Издатель предупредил меня, что не сможет дать хорошо знакомую мне первую редакцию этого произведения, ибо Стравинский написал новую редакцию и испробовал ее в Лос-Анжелесе. В этой новой версии я обнаружил в партии тромбона одно *ре*, показавшееся мне фальшивым. По-моему, следовало поставить диез. Я послал об этом телеграмму Стравинскому. Тот ответил телеграфом, что *ре* там совершенно правильное. Тогда я изложил в письме причины, по которым мне казалось, что должно быть *ре-диез*. Когда я в день концерта пришел в Студию, то нашел там телеграмму, сообщавшую, что да, действительно это — *ре-диез*. У меня еще хватило времени, чтобы до начала исполнения предупредить об этом исправлении тромбониста. Итак, на самом деле в партитурах встречаются не только опечатки, но даже и ошибки, сделанные автором: проявления его небрежности, забывчивости. Встречаются также места, какие стали бы, вероятно, много лучше за счет некоторых исправлений в инструментовке. Вряд ли нужно говорить, что это вопрос очень щепетильный и разрешение его возможно только при условии глубокого знания произведения и наличия большого опыта. Мой принцип в отношении подобных исправлений: их можно позволять себе, лишь обладая твердой уверенностью, что автор мог бы согласиться с аргументами в их пользу. Риск тут немалый, но в искусстве всегда ищут эмпирически.

Пиге. Прежде, чем мы кончим, мне хотелось бы задать вам еще два вопроса. Первый касается взаимоотношений дирижера и солиста. [...]

Ансерме. Высказываясь об интерпретации вообще, я уже говорил вам, что у каждого интерпретатора есть своя точка зрения на исполняемое им произведение. Так как оркестр аккомпанирует солисту, то, следовательно, я обязан присоединиться к тем представлениям о произ-

ведении, которые составил для себя солист. Поскольку большей частью я имею дело с-солистами, которые являются большими мастерами, то мне это легко. Но с более молодыми музыкантами приходится порой спорить по поводу их темпов. Редко, но мне все-таки доводится аккомпанировать солисту, интерпретация которого совершенно противоположна тому, что чувствую я в музыке. Но в таком случае я стараюсь войти в строй его игры, чтобы не предлагать неслаженного исполнения публике.

Пиге. Прекрасный пример скромности! Мой второй вопрос следующий: вы сотрудничаете не только с солистами высокой репутации, но и с хоровыми коллективами; с хоровыми обществами вы исполняли и вводили в свой репертуар произведения первостепенного значения. Так вот, я спрашиваю вас: как вы оцениваете работу, которая осуществляется в подобном плане у нас, в Романской Швейцарии? [...]

Ансерме. Что касается концертов наших хоровых обществ, то они для нас необычайно ценны и позволяют очень сильно расширять репертуар. [...] Сотрудничество хоровых организаций с симфонической организацией представляется мне очень обнадеживающим и плодотворным явлением. Но это сотрудничество требует серьезной культуры пения, и ее основы должны закладываться еще в школе. Не следует забывать, что инструментальная музыка Запада была в известной мере продолжением музыки вокальной. Когда желают похвалить какой-нибудь инструмент, не говорят ли, что он хорошо поет? Словом, музыка началась с пения, и пение — лучший способ из возможных для приобщения к музыке. Вот почему, если хотят, чтобы наш народ приобщился к ней по-настоящему, нужно начинать его музыкальное образование в школе и на основе пения.

Пиге. Какая культурная ответственность возлагается на дирижера в условиях нашей страны и ее публики перед лицом музыки, и современной музыки в особенности? [...]

Ансерме. Ответственность такого рода возлагается на дирижера, который стоит во главе организации, устраивающей публичные концерты. Ибо я считаю, что эта организация не должна предоставлять публике только возможности для развлечения, наслаждения или общественных собраний, а должна вносить свой вклад в развитие

культуры, подобно музеям. Однако исполнять все невозможно и необходимо выбирать. В отобранном большое место должны занимать классические произведения; в основном — произведения прошлого, уже апробированные, ибо они остаются базой нашей культуры. В данном отношении нельзя забывать, как то делают многие, что публика непрерывно меняется за счет новых поколений и молодым надо давать широкую возможность слушать те произведения, какие хорошо известны старшим. Впрочем, и последние не будут сетовать на это, если осознают, что классическое сочинение всегда может сообщить нам нечто новое и поэтому мы можем возвращаться к нему без конца. [...] Кроме того, при выборе программ, я полагаю, следует учитывать среду, к которой обращаемся. Вот почему в течение первых двух, примерно, десятилетий нашей деятельности * я представлял в программах большое место произведениям современной французской музыки, музыки русской и испанской. Они казались мне более близкими нашему восприятию, чем произведения некоторых представителей немецкой школы, вроде Рegera, к примеру.

Но далее настало время для расширения наших горизонтов.

Пиге. Итак, мы под конец наших бесед опять пришли к той же проблеме современной музыки. [...]

Ансерме. На самом деле вам уже известна моя позиция по отношению к современной музыке. Пока мне представлялось, что, исследуя новые средства, она, однако, остается музыкой, я считал необходимым знакомить с нею слушателей, но с тех пор, как эта музыка ушла, по моему, в сторону от своего пути, чтобы войти в русло спекулятивных опытов, превращавших ее язык в замкнутый и непонятный, я отказался следовать за ней. Тут я опирался на свои суждения, сколько бы они не расходились с мнениями некоторых наших критиков или наших слушателей.

Ведь перед лицом подобной музыки не было в действительности никаких объективных критериев для ее оценки, поскольку феноменология музыки не была еще создана, а тем самым и ее значения оставались тайной. И из-за этого сейчас так много ложных представлений.

* Оркестра Романской Швейцарии [Перев.].

Вот вам один пример — один критик писал в своей статье по данному вопросу:

«Классическая музыка следовала нормам так называемой тональности и установила также нормативы формы. Вместе с развитием средств модулирования, хроматизации, энгармонизма, музыка, именуемая романтической, и затем так называемая импрессионистская ушла от классических норм».

По мнению этого критика, они обе *подорвали* тональность и *подорвали* формы, *порвали* с нормами и *рассеяли* всякую разницу между «консонансом» и «диссонансом»; по мнению этого же критика, серийная музыка была тогда возвратом к рациональной конструктивности музыкального искусства и тем самым новым классицизмом, новой отправной точкой в будущее.

Однако в действительности романтическая музыка, так называемый импрессионизм и даже политонализм никоим образом не порывали с прошлым. Они были продолжением истории, естественным расширением поля музыкальной выразительности, тогда как атональность, а с нею и додекафония — это путь заблуждения. Это они останавливают ход истории и образуют разрыв в путях развития музыкального языка. Таково, по крайней мере, мое убеждение, сложившееся у меня еще до того, как я взялся за феноменологию музыки. Это убеждение диктовало мое поведение.

Мне пришлось вести борьбу против общего мнения, чтобы ввести в наши программы* Онеггера и некоторых других, и мне пришлось ждать полтора десятилетия, если не более, прежде чем я смог увидеть, как эти искания Онеггера признали обоснованными. При появлении серийной музыки я должен был опять бороться против мнений, но уже в обратном смысле. Положение представлялось мне намного более тяжелым; я был уже не в состоянии ждать, пока будущее подтвердит правоту моей позиции. Вот почему, в конце концов, я написал мою книгу. Перед потоком ложных суждений по поводу музыки и перед феноменом, о котором до сих пор никто не высказал ничего, кроме личных мнений, мне представилось необходимым доказать при помощи очевидных фактов, в чем состоят естественные, человеческие пути музыки.

* Программы Оркестра Романской Швейцарии [Перев.].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Shola cantorum* (Схола канторум — Певческая школа; лат.) — муз. учебное заведение, основанное В. д'Энди, Ш. Бордом и А. Гильманом в Париже в 1894 г. для подготовки в первую очередь церковных органистов и хормейстеров, а также композиторов. В 1900 г. *Sh. cant.* была реорганизована в высшее учебное заведение и приравнена в правах к Парижской консерватории.

Школа Франка — принятое во Франции название группы авторов, состоявшей из учеников и последователей выдающегося композитора, органиста, пианиста и педагога С. Франка, выдвинувшихся в 1870-80 гг. Среди них непосредственными учениками Ф. были: А. Дюпарк, Э. Шоссон, В. Д'Энди, Г. Лекё, Ш. Борд и др.

² Русский балет — такое название до 1913 г. во Франции и др. зарубежных странах закрепилось за спектаклями русских балетных артистов, приглашенных С. П. Дягилевым для участия в Русских оперно-балетных сезонах, открывшихся в Париже в 1909 г. В 1911 г. Дягилев создал балетную труппу «Русский балет С. П. Дягилева», которая стала выступать в Париже в 1913 г. и сделалась особенно известной после гастрольных спектаклей во многих западноевроп. странах, в Южной Америке и в США, начавшихся накануне 1-й мировой войны. Труппа Дягилева существовала до 1929 г. В ее составе были балетмейстеры В. Нижинский, Б. Нижинская, Л. Мясин, танцовщики В. Нижинский, А. Павлова, Т. Карсавина и др.

³ Название «Фланзолей» (на диалекте кантона Во означает «речушка») этот квартет получил от одноименной виллы в кантоне Во, где он был организован в 1902 г. меценатом Э. Коппе, жившим в основном в Нью-Йорке. В Нью-Йорке и др. городах США «Квартет Фланзолей» выступал с 1903 по 1929 г. (успел выступить в 450 городах 45 штатов). Был первым американским квартетом мирового значения. Его постоянными участниками являлись скрипачи А. Бетти и А. Пошон; дольше остальных альтистов и виолончелистов в этом ансамбле выступали У. Ара и И. д'Аршамбо.

⁴ Имеется в виду известный трактат Л. Керубини «Курс контрапункта и фуги» (1835).

⁵ Совместная работа И. Стравинского и М. Равеля над инструментальной оперой М. П. Мусоргского «Хованщина» происходила в Кларане в марте-апреле 1913 г. В новой оркестровой редакции (прежняя принадлежала Н. А. Римскому-Корсакову) «Хованщина» не была поставлена заказавшим эту работу С. П. Дягилевым.

Неопубликованная рукопись Стравинского и Равеля утеряна. Заключительный хор, написанный И. Стравинским, был опубликован в СПб. Бесселем в 1914 г.

⁶ «Вальс» — («Хореографическая поэма») написан М. Равелем в 1919—20 гг. для сценического воплощения балетной труппой С. Дягилева. В связи с отказом Дягилева от постановки этой хореографической поэмы она впервые прозвучала на концерте под управлением К. Шейвьяра в Париже в декабре 1920 г. Лучшим интерпретатором «Вальса» М. Равель считал Э. Ансерме, о чем писал ему в письме от 21/X 1921 г.

⁷ «Болеро» было написано М. Равелем в 1928 г. по заказу Иды Рубинштейн, она же оформила сценическую постановку Б., состоявшуюся в Парижской опере 20/XI 1928 г.

⁸ «Весенние хороводы» — третья пьеса оркестрового триптиха «Образы» (1906—12), эпиграфом к которой Дебюсси поставил слова старинной тосканской песни: «Да здравствует май! Да будет желанным май со своей буйной хоругвью!». Первое исполнение состоялось 2/III 1910.

⁹ «Парад» (1915—17) — балетное произведение, написанное по инициативе Ж. Кокто и по заказу С. Дягилева, представляет собой не столько собственно балет, сколько мимическую сцену с включением элементов цирка и мюзик-холла. Сценарий создал Ж. Кокто, музыку — Э. Сати, хореографическое оформление — Л. Мясин, декоративное (в кубистической манере) — П. Пикассо. Премьера состоялась 18/V 1917 г. (дирижировал Э. Ансерме) и была воспринята публикой как «попечина общественному вкусу», тогда как молодые композиторы будущей «Шестерки» (см. прим. 32) провозгласили «Парад» своим знаменем.

¹⁰ «Петрушка» (потешные сцены в 4-х картинах И. Стравинского и А. Бенуа). Наряду со сценарием А. Бенуа создал декоративное оформление «Петрушки». Музыка этого балета Стравинский написал в 1910—11 г.; премьера состоялась в Париже 13/VI 1911 г. Партитура отличается красочной и выразительной игрой тембромитонаций; своеобразное и характеристичное использование фортепиано в сочетании с различными тембрами оркестра (в т. ч. со звучаниями тарелок, треугольника, бубна во 2-й картине) привлекло внимание Дебюсси, восхищая его своей необычностью.

¹¹ «Ноктюрны» — три пьесы для оркестра, написанные Дебюсси в 1897—99 гг. В триптих «Ноктюрнов» входят «Облака», «Празднества», «Сирены» (с женск. хором). Исполнение первых двух пьес триптиха состоялось 9/XII 1900 г.; всего триптиха — 27/XII 1901 г. «Ноктюрны» завоевали славу классических образцов не только музыки Дебюсси, но и музыкального импрессионизма вообще.

¹² Ансерме имеет здесь в виду композиторов, использующих изобретенный А. Шёнбергом метод сочинения атональной музыки, ставший известным к середине 1920-х гг. под названием «додекафонии» (в букв. переводе с древнегреч. «додекафония» — «двенадцатизвучие»). По словам А. Шёнберга — это способ сочинять музыку, пользуясь «двенадцатью лишь между собой соотношенными тонами». Сущность шёнберговского метода Д. в том, что составляющие данное произведение мелодические голоса и созвучия производятся непосредственно или в конечном счете из единственного

первоисточника — избранной заранее композитором последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы. Такая последовательность называется *серией* (франц. *série*; нем. *Reihe* — ряд).

¹³ «Игры» — танцевальная поэма, написанная Дебюсси по сценарию В. Нижинского. Премьера состоялась в Париже 15/V 1913 г. В связи с незначительным сюжетом сценария (любовные коллизии и танцы по ходу поисков потерявшегося теннисного мяча) Дебюсси назвал этот балет в письме к И. Стравинскому «шалостью для трех персонажей». Партия выделяется прихотливой смелой гибких ритмов, гармоний с эффектами политональных столкновений и виртуозной отточенностью детализованного оркестрового письма при четверном составе оркестра.

¹⁴ «Пеллеас и Мелизанда», музыкальная драма Дебюсси в 5-ти актах, 12-ти картинах по М. Метерлинку. Была написана в 1893—1902 гг.; поставлена 30/IV 1902 г. в театре Опера-комик. Музыка этой оперы отмечена тонким психологизмом, чутким и правдивым воплощением в вокальной декламации интонаций франц. речи.

¹⁵ Южный Синкопа-оркестр Вилла Мариона Кука — первый американский джазовый коллектив, гастролировавший в Европе (свои гастроли начал в Англии в 1919 г.).

¹⁶ «Треуголка» — балет М. де Фалья (либретто М. Г. Сиерра по новелле П. А. Аларкона «Треугольная шляпа») был впервые исполнен балетной труппой Дягилева в Лондоне 22/VII 1919 г. (дирижировал премьерой Э. Ансерме). В 1916 г. это произв. представляло собой пантомиму «Коррехидор и Мельничиха» с музыкальными номерами для камерного оркестра; после постановки «К. и М.» в Мадриде в 1917 г. партитура была переработана автором для симфонического оркестра.

¹⁷ Здесь и в дальнейшем Э. Ансерме и Ж.-Кл. Пюге называют «серийной» любую додекафонную музыку, связанную с серийной додекафонной техникой письма, изобретенной в начале 1920-х гг. А. Шёнбергом; этим термином они обозначают и тотальную серийность, которая наметилась в известной мере в творчестве А. Верна.

¹⁸ Авангардизм (от франц. *avant-garde* — передовой отряд) — условное наименование различных течений современного искусства, характеризующихся разрывом с традициями реалистического искусства прошлого, поисками новых средств и форм, превращающимися нередко в самоцель. Термин А. возник в зарубежной критике в 1920-х гг.; утвердился, невзирая на свою расплывчатость, после 2-й мировой войны.

¹⁹ Изоритмический мотет — 3-, 4-голосный мотет в котором франц. теоретик и композитор Филипп де Витри (1291—1361) применял принципы изоритмии: при повторениях мелодии ее интонации менялись, но сохранялся данный ей ритмический рисунок. Разобичение ритмической и интонационной сторон в повторяемых муз. фразах придавало форме этого мотета черты умозрительной рассудочности, что и обусловило в конечном счете недолговременное обращение к ней франц. композиторов. В творчестве Гильома де Машо (ок. 1300—1377) И. м. уже отходит на второе место перед новым жанром многоголосных баллад, в которых Машо начал применять канонические имитации, легко улавливаемые при прослушивании.

²⁰ Имеется в виду т. н. «Новая венская школа», основоположником которой был австрийский композитор Арнольд Шёнберг (1874—1951). Два других ее крупнейших представителя — ученики Шёнберга Антон Веберн (1883—1945) и Альбан Берг (1885—1935).

²¹ Первая камерная симфония была написана Шёнбергом в 1906 г.

²² Пассакалия для оркестра (1908) — первое опубликованное Веберном произведение.

²³ «Воцтек» — опера А. Берга (по одноименной пьесе Г. Бюхнера) была закончена автором в 1921 г.; поставлена в Берлине в 1925 г., в Ленинграде — в 1927 г. «Лулу» — опера Берга (по двум пьесам Ф. Ведекинда). Берг сочинял ее в 1928—35 гг. и не закончил ее полностью; премьера состоялась в 1937 г. в Цюрихе «Лулу-симфония» (1934). Лирическая сюита для оркестра (1928 г.) — переложение трех частей из одноименного произведения для струнного квартета (1926). Концерт для скрипки с оркестром «Памяти ангела» (1935).

²⁴ «Vin herbé» — «Настой из трав» (франц.) — оратория Ф. Мартена (по роману Ж. Бедье «Тристан и Изольда») для вок. ансамбля, 7 струнных инстр. и фортепиано (1940).

²⁵ «Буря» — опера Ф. Мартена, написанная по одноименной трагикомедии В. Шекспира в 1938—41 гг. Была заново отредактирована автором в 1950-х гг.; поставлена в Цюрихе в 1959 г.

²⁶ «Вино» — концертная ария, написанная А. Бергом в 1929 г. на стихи Ш. Бодлера (в нем. переводе С. Георге).

²⁷ Ансерме имеет здесь в виду некоторые теоретические положения в первой части труда П. Хиндемита «Руководство по композиции» (1937), где при рассмотрении вопроса о взаимоотношениях звуков в интервалах и аккордах гармонически, по вертикали, Хиндемит опирается на акустическое явление разностных комбинационных тонов.

²⁸ «Mathis der Maler» — «Художник Матис» (в досл. переводе с нем. «Матис-живописец») — симфония, созданная Хиндемитом в 1934 г. как своеобразный симфонический вариант его одноименной оперы. Три части этой симфонии передают общую настроенность соответствующих трех картин Изенгеймского алтаря, написанных живописцем Матисом Грюневальдом (главным героем оперы «Художник Матис»). I часть симфонии — «Концерт ангелов», II — «Положение во гроб», III — «Искушение св. Антония».

«Nobilissima Visione» «Достославнейшее видение» (итал.) — оркестровая сюита (1938 г.) из одноименного балета Хиндемита, сценарий которого был написан по мотивам одной из глав сочинения св. Франциска Ассизского «Fioretti» («Цветочки», итал.).

²⁹ «Лунный свет» — третья пьеса в «Бергамасской сюите» Дебюсси для фортепиано (1890—1905). «Облака», «Сирены» см. прим. 11. «Море» — 3 симфонических эскиза (1903—05): «Море от зари до полудня», «Игра волн», «Диалог ветра и моря». «Жиги» — I часть орк. триптиха «Образы» (1906—12). «Сарабанда» в 1-й редакции 1896 г. — отд. фортепианная пьеса; во 2-й редакции 1901 г. — II часть сюиты «Для фортепиано» (1901).

³⁰ I тетрадь фортепианных прелюдий Дебюсси создал в 1910 г.; II — также из двенадцати прелюдий — в 1913 г.

³¹ «Иберия» — 2-я пьеса орк. триптиха «Образы» (1906—12).

³² Группа Шести или «Шестерка» («Les Six») — название, которое было присвоено, начиная с 1920 г., группе франц. композиторов-новаторов по аналогии с русской «Пятеркой», как именовали во Франции Могучую кучку. Впервые прозвище «Ш.» появилось в двух статьях, опубликованных критиком Анри Колле в парижской газете «Комедия». Статья от 16/I 1920 г. была озаглавлена: «Пятерка русских, шестерка французов и Эрик Сати»: статья от 21/I 1920 г. — «Шестерка французов: Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик, Артур Онеггер, Франсис Пуленк и Жермена Тайефер». Членов «Ш.» объединяло не столько наличие общей идейно-эстетической платформы, которой у них, в сущности не было, сколько дружеские отношения и стремление к взаимопомощи. Чтобы привлечь к себе внимание публики, эти молодые композиторы не возражали поначалу против того, чтобы их считали единой творческой группой и поддерживали это мнение коллективной публикацией «Альбома Шестерки» и коллективным сочинением балета-пантомимы «Новобрачные Эйфелевой башни» (1921); позднее всячески подчеркивали, что их объединяла только дружба.

³³ «Музыкальная поэтика» представляет собой обработку шести лекций (с кратким эпилогом), прочитанных И. Стравинским в бостонском Гарвардском университете в 1939—40 гг. В литературном оформлении этих лекций Стравинскому помогали Петр (Пьер) Сувчинский и Алексис Ролан-Манюэль. «М. п.» была издана одновременно на франц. и англ. языках в 1942 г.; 2-е, дополненное издание вышло в 1952 г.

³⁴ «Три баллады на слова Вийона» (1910) — вокальный цикл Дебюсси, существующий в двух редакциях: с фортепианным сопровождением и с оркестровым. В цикл входят «Баллада к возлюбленной», «Баллада с просьбой к богородице» и «Баллада о женщинах Парижа» (поэтич. тексты взяты из «Большого заветания» Ф. Вийона). Музыкальный стиль этих баллад связан с возрождением Дебюсси некоторых оборотов, характерных для старинной полифонии. Ради большего единства эстетического впечатления Дебюсси хотел, чтобы бумага нотного издания казалась бы старинной, пожелтевшей.

«Три песни Шарля Орлеанского» — три хора а cappella: «Боже, о сколь прекрасной ты ее создал!» (1-я ред. 1898 г.; 2-я — 1908), «Когда я услышал тамбурина» (1908), «Зима, вы лихая злодейка!» (1908). Музыка этих хоров отмечена чертами стилизации, сделанной Дебюсси со слегка ироничной симпатией к старинному строю поэзии.

³⁵ «Ящик с игрушками» — детский балет Дебюсси по сценарию Андре Хелле, для фортепиано (1913).

³⁶ Первую симфонию (Es-dur) Стравинский написал для б. оркестра в 1906—07 гг. Впервые была исполнена в СПб. 22/I 1908 г. Упомянутое Э. Ансерме скерцо — II часть этой симфонии, представляющей собой четырехчастный цикл.

³⁷ Осенью 1962 г. И. Стравинский после сорокавосемилетнего перерыва вновь побывал на своей родине; посетил Москву и Ленинград и дирижировал здесь на концертах некоторыми из своих произведений (фантазией «Фейерверк», сюитой «Жар-птица» и др.).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е. Бронфин. Эрнест Ансерме и его мысли о музыке и дирижерском искусстве</i>	3
Беседы о музыке	
Воспоминания	21
Современная музыка	38
Сущность музыки	65
Дирижер	88
Примечания	105

Эрнест Ансерме

Б Е С Е Д Ы

О

М У З Ы К Е

Редактор *В. Н. Гурков*

Художник *Н. И. Васильев*

Худож. редактор *Т. С. Пугачева*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*

Корректор *М. А. Селютина*

Сдано в набор 15/III 1976 г. Подписано к печати 12/V 1976 г. Формат 84×108^{1/32}. Бумага типографская № 2. Печ. л. 3,5 (5,88). Уч.-изд. л. 6,35. Тираж 10 000 экз. Изд. № 1614. Заказ № 616. Цена 38 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.