

II

# О МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ



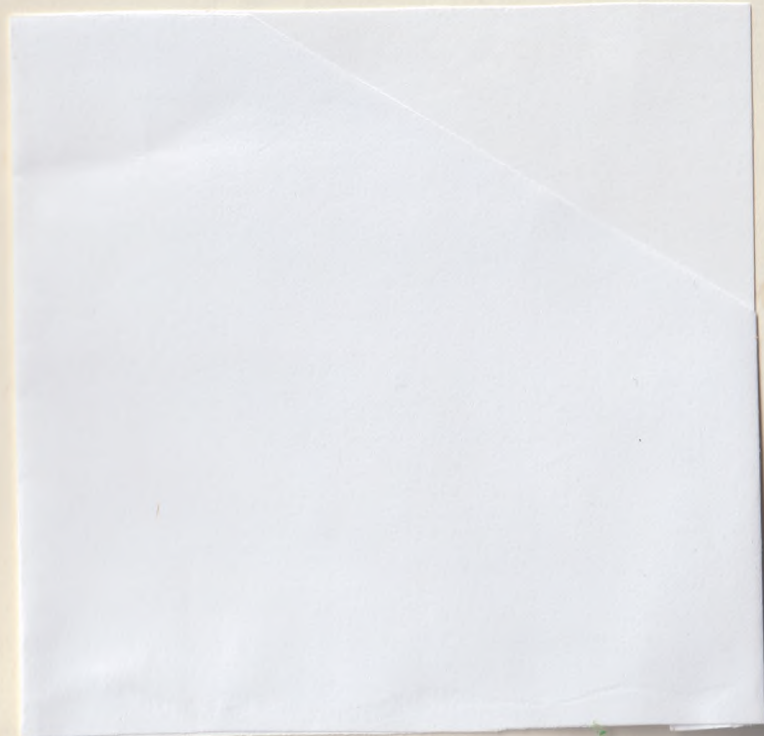
ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ  
СОВРЕМЕННЫХ  
ЗАРУБЕЖНЫХ  
МУЗЫКАНТОВ



110  
27

# О МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ  
СОВРЕМЕННЫХ  
ЗАРУБЕЖНЫХ  
МУЗЫКАНТОВ



МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«КОМПОЗИТОР»  
1983

Составитель-редактор  
В. Н. БРЯНЦЕВА

Рецензент Г. М. ШНЕЕРСОН

4905000000—275  
082(02)—83 442—83

© Издательство  
композитор», 1983 г.

### От составителя

Неослабевающая актуальность, сложность и острота вопросов развития современной музыкально-критической мысли побудили предпринять публикацию настоящего сборника. Он впервые предлагает вниманию наших читателей материалы, отражающие взгляды зарубежных музыкантов XX века на судьбы и задачи музыкальной критики. На антологическую полноту освещения темы данное издание, разумеется, ни в коей мере претендовать не может. Оно содержит лишь ряд высказываний (отдельные тезисы, фрагменты книг, статей, докладов и др.), которые демонстрируют те, либо иные точки зрения, принадлежащие представителям разных стран и профессий — композиторам, музыковедам, исполнителям, а также самим критикам. Главное внимание направлено при этом на проблемы оценки творчества композиторов. Другие отрасли искусства суждения о музыке, такие, например, как критика исполнительства, здесь мало затронуты.

Мнения, с которыми знакомит сборник, нередко дискуссионны, подчас парадоксальны, а стиль их изложения весьма разнохарактерен, располагаясь в диапазоне от сдержанной простоты афористических замечаний В. Фуртвенглера до памфлетно-фельетонного журналистского красноречия Б. Гавоти. При всем том в сборнике выдержан следующий принцип отбора материала: в него не включены декларации таких авторов, которые, подобно Г. Г. Штуккеншмидту, под лозунгом неприятия так называемой «массовой культуры», призывают музыкальных критиков уединиться вместе с композиторской авангардистской «элитой» в «башнях из слоновой кости»\*, либо рекомендуют другими способами закрепиться на антидемократических позициях. Какая бы резкая, иногда сатирически заостренная «критика критиков» ни звучала в приведенных нами высказываниях композиторов, исполнителей, а то и тех, кто сам занимается этой профессией (Б. Мартину, А. Онеггера, Н. Малько, Б. Гавоти), все они, тем не менее, готовы приветствовать

\* См.: Stuckenschmidt H. H. Glanz und Elend der Musikkritik. Berlin, 1957.

выступления высокоэрудированных, серьезных и принципиальных ценителей, способных убедительно разъяснять истинные достоинства музыкального творчества не только прошлых эпох, но и современности. Необходимость перекрестного взаимопонимания между сторонами треугольника «композитор — критик — слушатель» так или иначе признают все столь несхожие друг с другом авторы помещенных в сборнике материалов, по существу высказываясь тем самым за непреложность широкоохватной эстетико-просветительской функции музыкальной критики.

Вместе с тем возрастающая на Западе тревога по поводу все углубляющегося разрыва между современным композиторским творчеством и слушательской аудиторией приводит к пессимистическим взглядам на эффективность музыкально-критической деятельности, о чем выразительно говорится в статье канадца Маклина. В противоположность этому представители стран социализма, отнюдь не закрывая глаза на многие большие трудности, воодушевлены твердой убежденностью в том, что музыкальная критика является одним из мощных факторов развития социалистической культуры.

За исключением статьи П. Дюка, фрагментов из книг А. Онеггера и Н. Малько, все остальные материалы на русском языке еще не публиковались. Построение сборника основано на хронологическом принципе, отступления от которого сделаны лишь в тех немногих случаях, когда один и тот же автор представлен двумя разновременными высказываниями. Краткие сведения о малоизвестных именах, встречающихся в материалах сборника, даются в комментариях.

## КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ

### Из Заметок о современном состоянии музыкальной критики в Польше

«...Необходимо с самого начала подчеркнуть, что всевозможные писания по поводу искусств, не отмеченные чертами индивидуального таланта и подлинной увлеченности своим предметом, не оставляют никакого следа в сознании читающей публики и eo ipso\* не оказывают никакого воспитательного воздействия».

## ПОЛЬ ДЮКА

### Тенденции современной музыки

Чтобы ответить на ваш вопрос, на первый взгляд такой простой и естественный, что у каждого, казалось бы, должен быть на него готовый ответ, и чтобы ответить на него, как вы просите, в нескольких строках, мне пришлось бы погрузиться на месяцы в пропасть размышлений, между тем как «Le Courrier musical» дает мне на это всего-навсего восемь дней... Я едва могу успеть опоясаться веревкой, зажечь шахтерскую лампу и спуститься в бездну (представляете себе, что это за бездна?). У меня, конечно, не будет времени исследовать ее и подняться на поверхность с тем сокровищем окончательных выводов, которые вы просите извлечь оттуда в столь короткий срок. Поэтому

\* тем самым (лат.).

я предлагаю вам поверхностные и необработанные размышления человека, который, по существу, мало размышлял. Осмелюсь ли повторить, что вопрос ваш только кажется простым, и признаюсь ли в том, что я его даже не очень хорошо понимаю: вы просите меня высказать свое суждение об эволюции и состоянии современной музыки?..

Но мне кажется, что эти два понятия — «состояние» и «эволюция», по вашей мысли, противоречат друг другу или же что одно объясняет другое в том смысле, которым вы наделяете каждое из этих слов; а в таком случае в самом вопросе уже заключен ответ, ибо нечто эволюционирующее естественно находится в том состоянии, понятие о котором заключено в самом слове «эволюция». К тому же можно иметь определенное мнение или, во всяком случае, высказать беспристрастное суждение только о тех формах искусства, состояние которых характеризуется именно тем, что процесс эволюции в них завершен, о тех формах искусства, которые предстают перед нами в уже установившемся состоянии, о формах, как бы откристаллизовавшихся в некоторых особенно значительных произведениях.

Конечно, никому не возбраняется думать, что угодно, о церковном пении, об искусстве вокального контрапункта, о фугах Баха, об операх Моцарта, о симфониях Бетховена, о вагнеровской драме, о дебюссистском импрессионизме и о возможных связях и взаимоотношениях этих различных форм музыкальной эволюции. Каждая из этих форм знаменует определенный момент эволюции, возникновение и окончательные результаты которой усмотреть нетрудно.

Но судить об искусстве, находящемся в процессе формирования, и об индивидуальных проявлениях, столь многочисленных и различных, из которых и состоит современное направление, судить об этом искусстве в общих чертах и не вдаваясь в подробности — совсем другое дело.

Сегодняшние тенденции до такой степени различны, запутаны и у многих музыкантов так ненадежны, несмотря на афишируемую кое-кем из них теоретическую уверенность, что любое суждение о произведениях, отражающих эти тенденции, должно будет неминуемо казаться условным и преходящим. Таким образом, ваш вопрос сводится в действительности к просьбе произвести расследование совокупности современных тенденций. Отсюда и проистекает огромная трудность разрешения этого вопроса, если вообще допустить, что разрешить его возможно.

Поэтому мне невольно приходит на ум, что предложенный моим коллегам и мне вопрос поставлен вами не без тайного лукавого умысла заставить нас путаться и сму-

шаться для развлечения ваших читателей. Если это так, то мое подозрение должно оградить меня от опасности оказаться одураченным. Это уже для меня преимущество.

Преимущество это и для вас, ибо, не оставляя вам иллюзий относительно значительности моего ответа, оно позволяет мне в угоду вам более свободно побарахтаться в отведенном мне уголке. Итак, буду барахтаться. Но скажите и вы мне в свою очередь, почему критика вообще и музыкальная критика в частности так настойчиво требует, чтобы в тот момент, когда она желает этим заняться, в искусстве происходили великие обобщающие сдвиги? Почему она готова даже искусственно создать эти обобщающие сдвиги в те периоды, когда искусство разбегается в самых противоположных направлениях? Что происходит, например, сегодня, после того как мы пережили столько «направлений», которые должны были стать решающими и заставить музыкантов двигаться в едином русле? После того как вагнеризм, франкизм, веризм, дебюссизм прошли, не оставив ничего на пути своего прохождения, кроме самого яркого свидетельства индивидуальной гениальности или выдающегося таланта артистов, вызвавших возникновение данного направления? После того как не сохранилось хотя бы чего-нибудь из подражаний, которые были порождены честолюбием всех, пожелавших присоединиться к направлению, созданному великими артистами?

Можно ли считать, что критика во все времена придавала больше значения подражанию шедеврам, чем самим шедеврам? Стадной посредственности — больше, чем единичным гениям-инициаторам? И что она считает более ценным — количество музыки, обеспечивающей особые формы и совокупность выразительных средств оригинального таланта, или само качество этого таланта?

Было бы безусловно нелепо и несправедливо утверждать это. И также воображать, что критика путем создания во что бы то ни стало искусственных «направлений» в искусстве хочет завоевать для себя бесспорно высокое положение, которое обеспечило бы ей некий духовный примат над всякой творческой продукцией, хотя бы только в данную минуту подсудной ее приговору. Озабоченность критика ориентацией всей творческой продукции в целом и даже желание при случае придать этой творческой продукции угодное критике направление совершенно ясно вытекает из поставленного вами вопроса. В том случае, конечно, если я понимаю все верно и все не обстоит совсем иначе. Может быть, на самом деле, вы обращаетесь к музыкантам с тем, чтобы с их помощью разобраться в столь

противоположных тенденциях современной музыки и свести все эти тенденции в единое русло. Но «кто же распутает эту путаницу» и каким образом музыканты смогут разобраться в этом больше, чем вы, а я — больше, чем они?

Мы находимся в процессе эволюции. Совершенно верно. Совершающаяся эволюция — вот состояние, в котором мы находимся: вы сами это сказали и, сказав так, сказали все или почти все, что можно об этом сказать. Между тем эволюция, как известно по высказываниям самых лучших авторов, — это переход от единства к разнообразию. И потому нет ничего удивительного в том, что наше направление музыкального искусства до такой степени многообразно. И даже так небывало разнообразно, что вызывает растерянность критики.

Самое существенное то, что эволюция искусства происходит в социальной среде, поколебленной в своих основах, и потому эволюция отражает величайшее смятение эпохи. Музыка, так же как и все остальное, стремится найти в потрясенной среде закономерное равновесие и, подобно всему остальному, ищет его в самых разных направлениях. Она пытается также приспособиться и к внешним условиям жизни, технические успехи которой, приводящие ее все к большей и большей механизации, до такой степени ускорили ритм музыки, что извратили понятие о времени, являющемся основой нашего искусства. Для современника Моцарта музыкальный ритм мог казаться быстрее, чем движение реальной жизни. Между тем для нас *prestissimo* улицы заставляет казаться замедленными самые последние деления метронома. Пресыщенная публика, направляющая общественное мнение или, во всяком случае, под влиянием угодливых приспешников считающая, что направляет его, живет день за днем среди телефонных звонков и клаксонов автомашин, ураганом мчащих слушателей знакомиться с проявлениями самого что ни на есть ультрасовременного искусства. У публики этой совсем нет свободного времени. Чтобы завоевать ее на те несколько часов, которые она благоволит им уделить, музыканты, стремящиеся ни на шаг не отставать от пресловутого ультрасовременного направления, вынуждены публику эту изумлять и поражать, что вовсе не легко. Таким образом, постепенно создалось искусство, неистовое и стремительное, с болезненно учащенным пульсом, искусство, целиком состоящее из кратчайших, бесконечно повторяющихся формул, сила воздействия которых опирается на упорство элементарных ритмов, соединенных с «хирургическими» гармониями, трепанирующими самые твердые черепа. Когда операция закон-

чена, трепанированные тотчас же о ней забывают, ибо их вовсе не интересует переживание того или иного впечатления. Главным для них является возможность распространить некую точку зрения, входящую в моду; а мода в данный момент требует сохранения независимой улыбки во время пыток.

Если допустить, что так будет продолжаться, что техника будет все основательнее перерождать и, может быть, даже почти уничтожит понятия времени и пространства, сможет ли музыка, по-своему конечно, попытаться подражать этому все ускоряющемуся движению и не потеряет ли она при этом своего смысла, своего права на существование? А если она, наоборот, вздумает сопротивляться и снова обретет присущее ей равновесие путем возвращения к основному принципу, то есть к упорядоченному и гармоничному расчленению времени, не потеряет ли она все равно право на существование как не отвечающая «художественным запросам» общества, по существу таких запросов уже не имеющего?

Такое предположение вызывает содрогание.

Но успокойтесь! Это предположение чисто теоретическое. И в действительности время — снова время, но взятое на сей раз в ином смысле этого слова. Время в своем течении безусловно произведет отбор и заставит казаться остепенившимися и вполне разумными самые автоматически беспощадные сочинения наших дней... в случае, конечно, если время сохранит их, воздействуя на современную продукцию подобно реактиву в питательной среде для посева бактерий. Для того чтобы убедиться в этом, надо только внимательно ознакомиться с воздействием времени на произведения прошлого и изучить ту особенную, так сказать, ретроспективную эволюцию, — которую они переживают, когда отходят на расстояние, позволяющее лучше оценить их. Ибо, к счастью для них, еще существует многочисленная отсталая публика, предоставляющая им возможность дальнейшей жизни. И среди этой публики много чутких и культурных слушателей, для которых музыкальное искусство существует в своей совокупности. Почему же в то время как столько критических статей появляются в стольких музыкальных журналах и столько монографий о мастерах прошлого или их биографий открывают новый смысл в великих произведениях и стремятся теснее закрепить связи прошлого с настоящим, это никак не принимается во внимание при составлении анкет вроде предложенной вами? И почему содержание этих анкет ограничивается одной актуальностью? Разве старые произведения

не входят в современность и разве не эволюционируют они в ином плане по присущим им законам путем обновления смысла, которым наделяет их каждое проникновенное и прекрасное исполнение, вызывающее к этим старым произведениям новый энтузиазм? И, с другой стороны, разве мы не чувствуем, как в нас самих эволюционирует впечатление, вызванное когда-то произведениями, восхищение которыми не ослабело с годами, впечатление от произведений, которые, как нам всегда казалось, мы знаем до конца? Разве не изменяются они вместе с нами и начинают вдруг до такой степени отличаться от того, чем они казались нам первоначально, что мы сами этому удивляемся?.. И, хотя над этим не задумываются, не это ли является самой существенной формой эволюции музыки, той, из которой мы произвольно черпаем все возможные прогнозы относительно ближайшего будущего музыкального искусства?

Что касается меня, то я в этом почти уверен: ибо я очень хорошо чувствую, что именно эта форма обусловила ту точку зрения, на которую я стал, отвечая хотя и самым элементарным образом на поставленный вами вопрос, затрагивающий такое количество других вопросов, что я, несмотря на явную недостаточность моего ответа, вынужден все же просить у вас прощения за его длину.

## БОГУСЛАВ МАРТИНУ

### К вопросу о критике современной музыки

[...] Тот, кто в течение последнего десятилетия следил за деятельностью критики<sup>1</sup>, должен был непременно заметить много такого, что не может удовлетворять. Резко бросается в глаза факт настойчивого следования одному-единственному эстетическому направлению, которое полностью отвергает все, что не вмещается в его рамки. Нездоровый характер этого явления очевиден по тому хаосу, который возник в результате этого, став причиной противоречий и разногласий в области критики. Можно сказать, что был создан своего рода «рецепт» рецензирования произведений. Впрочем, это направление, которое с течением времени меняло свои суждения об одних и тех же произведениях (Дебюсси, Сука), все-таки навязало и утвердило мнение

о том, что является единственно возможным. Оно несет на себе следы старой немецкой эстетики, принимает без каких-либо оговорок сочинения, созданные под влиянием немецкой культуры, и беспощадно отвергает любое проявление иного понимания. У меня создалось такое впечатление, что, излишне акцентируя психологические моменты и метафизику в ущерб самой музыке, эта эстетика лишила нас радости от нее, того светлого настроения и жизненной энергии, которые она создает. Само собой разумеется, что в течение определенного периода о многом были сделаны ложные выводы, переросшие в абсолютный догматизм, на основе которого создавалось все последующее. И, напротив, в некоторых вопросах не было сделано никаких выводов, в результате чего возникли пробелы, увеличившие хаос. Это как раз и усложняет наше нынешнее положение. Очевиден недостаток научной, объективной классификации, упорядочения различных явлений, разных эпох и их взаимоотношений. О музыке делают доклады, но ее не классифицируют. Ничего не говорится о том, почему происходит то или иное явление, почему тот или иной период нашел отражение в таком (а не другом) направлении, что диктовало эту музыку. Во многом могло бы послужить примером отношение к импрессионизму, который у нас считался поверхностным и неполноценным. При этом не указывалось — почему, и не было решено, что он, собственно, значит. Это происходило не от того, что мы не чувствуем данного стиля (этого никто не доказал и никому не удастся это сделать), а потому, что здесь сказалось непосредственное давление господствующего направления.

В конце концов для критики произведения как импрессионистского достаточно было одной лишь красочности звучания и вопроса о технических находках (который в первый период существования этого направления совершенно не учитывался). В результате отвергалась вся (или почти вся) французская музыка, хотя не было изучено, в какой мере конкретные произведения соответствуют понятию «импрессионизм». Отвергалось все то, что имело французский склад. Но меня никто не убедит в том, что мы по своему национальному характеру лучше чувствуем немецкую тяжеловесность и даже жесткость выражения, чем французскую тонкость и мягкость. Если же мы усматриваем нечто хорошее в своем сопротивлении западным влияниям, то должны признать и различные искажения истинных понятий. Следовательно, я хочу выступить не за признание импрессионизма, а за его научную классификацию, за определение его места. Проследившая дальнейшее раз-

витие, мы замечаем, что возникла реакция на импрессионизм, которая в музыке (как и в живописи) вела к открытию новых ценностей. Но у нас такая реакция (если это можно так назвать) никуда не привела. Она закончилась тем, что еще больше запутала все понятия. Однако новая эпоха, несмотря на то, что прошла через импрессионизм и отвергла его, сумела оценить все его значительные открытия и ценности. И это у нас не единственный случай. Возьмем, например, Шёнберга, о котором все говорят. Но где же определение его стиля в целом? [...] У меня такое впечатление, что нет особой уверенности и тогда, когда речь идет о таких мастерах, как Гайдн и Моцарт.

Когда же наступает совершенно новая эпоха, как это происходит теперь, начинается, разумеется, путаница. Ибо не могут разобраться, чем связаны между собой эпохи, какими путями и где они сменяют одна другую, в чем состоят подлинные открытия и какие элементы перестали отражать человеческую деятельность, почему развитие идет именно в этом, а не в другом направлении. Вместо этого пожимают плечами, словно речь идет о вещах, давно устаревших, или появляется слово «модный», которое быстро все объясняет. Но всё это гораздо сложнее. [...]

Написать эту статью меня заставило положение, сложившееся в последние годы: явная беспомощность определенной части критики, которая, считая это весьма удобным, остается на поверхности вещей и не объясняет ничего из того, что действительно требует объяснения. Она говорит лишь о том, что более всего очевидно и не нужно никому объяснять. Здесь уместно вспомнить об известной системе классификации, согласно которой критик приходит на концерт с вопросом, в какой мере произведение отвечает его представлениям о том или ином композиторе. Он ищет не то, что ему говорит композитор, а то, что он хотел бы, чтобы ему композитор сказал. Соответственно он либо удовлетворен, либо нет. Результаты особенно сказываются по отношению к сочинениям молодых авторов и к неизвестным произведениям. И может случиться нечто необычное: публика примет новую, современную вещь, а критика ее отвергнет. Все это создает такую ситуацию, когда обстоятельства еще больше усложняются и не будут благоприятны ни для критики, ни для какого-либо сотрудничества. Критик должен творить и преодолевать трудности точно так же, как композитор. Он должен его дополнять. Именно теперь, когда наступает новая эпоха, одна из самых великих и самых прекрасных в истории, со всей серьезностью исправляющая ошибки критики и эстетики, необходимо,

чтобы критик осознавал свою позицию. Ему нужно иметь четкие представления об истории музыки, о ее частных моментах и различных этапах ее развития. Он должен знать, какие задачи ставило перед собой то или иное направление, каково его значение, чего хотели достичь его представители и чего они достигли. Необходимо, насколько это возможно, предельно ясно представлять себе наиболее объективную направленность развития музыки в целом. Нужно иметь документальные свидетельства и доказательства для всего, так как ничто не происходит случайно.

Я еще раз подчеркиваю, что моя статья не носит наступательного характера; напротив, я ценю многое, что было сделано, и заранее приношу извинения за ошибки, которые, может быть, непреднамеренно допустил. Я стремлюсь к тому, чтобы объединить всех тех, кто действует в этом направлении, для той работы, которая для нас сейчас, когда создается нечто действительно новое, очень важна и которая при совместном труде должна принести свои плоды. В этой статье я не преследую никаких личных целей, я хочу, чтобы создалось такое положение, которое бы помогало развитию нашей музыки, нашей жизни, а не тормозило бы его. Я не за сложный, а за ясный и точный взгляд. Надеюсь, что меня поймут.

### Критика и анализ произведений

[...] Каждый знает, как писать музыку, как все расположить, каждый знает лучше композитора, как это сделать. Мнения могут быть совершенно различны, вы можете услышать 2000 суждений, о которых должны подумать. Конечно, все это не входило в ваш замысел. Напротив, у вас был единственный простой довод, чтобы вашу «единственную» мысль восприняло 2000 слушателей, и вы всячески стремились к тому, чтобы эта мысль была им доступна и достаточно выразительна, чтобы они могли ее понять. Вы не ожидали, что окажетесь среди 2000 критиков, которые расскажут вам, как вы должны были действовать и что вы дублировали струнные инструменты духовыми, что не следует писать симфонию, используя импрессионистические приемы, если так никто до сих пор не делал, и что ваше скерцо не так удачно, как финал, что ваша вторая симфония была намного лучше и что первая симфония была лучше второй, что фортепиано в оркестре ни к чему и что оно лучше как солирующий инструмент, что ваша



разработка недостаточно хорошо сделана (а у меня вообще нет разработки), что она слишком длинна и усложнена, одним словом — не оправдали вы ожиданий в своем произведении. Правда, обо всем этом вы и не думали, вы лишь развили свою мысль средствами музыки и в действительности имели в виду нечто совсем иное. Вы предполагали, что слушатели будут руководствоваться вашими представлениями, а не тем, что они, должно быть, сами себе представляют. [...] Все свидетельствует о том, что первоначальное отношение к произведению, непосредственная реакция, которую мы предполагаем и которая не является реакцией интеллектуальной, то есть то, что, собственно, и создает всю прелесть художественного творения, в нашем случае при восприятии музыкального сочинения каким-то образом заменяется более или менее теоретическим подходом, наслаждением и одновременно составлением своего суждения. Иными словами: «*On ne se laisse pas aller*»\*, или иначе: «Да мы и не слушаем». Может быть, это и более высокая точка зрения, только она противоречит истине. Все это мы можем предоставить критику, который на то и поставлен, который вооружен (или должен быть вооружен) специальными знаниями и должен дать оценку произведению, определить его значение, достоинства и недостатки и т. д., то есть сделать то, что не является задачей слушателя. Впрочем, произведение написано не для того, чтобы были высказаны эти критические замечания, а для чего-то иного.

У всех нас нет особого уважения к критике. Действительно, существует очень мало статей и суждений, которые можно было бы считать критическим анализом. Но, при всем непочтении к критике, мы заставляем себя стать в позу критика, будто это поможет нам лучше понять произведение. Разумеется, тем самым мы лишаем себя непосредственности в восприятии сочинения и того наслаждения, какое оно нам может доставить. Такое положение усложняется еще и тем, что свои свежие впечатления мы подменяем накопленным ранее опытом, уже сложившимися представлениями. Мы делаем это почти сознательно: смешиваем два различных мира, замыкаемся в себе и бережем себя от воздействия новых впечатлений только потому, что считаем себя кем-то, кто лучше поймет произведение, если произнесет о нем несколько ничего не значащих сентенций и фраз, которые, как правило, не имеют ничего общего с сочинением. Иными словами: мы не выхо-

\* «Не поддадимся» (фр.).

дим из круга наших привычных представлений и закрываем глаза на вновь приобретенный опыт. Может быть, это и не так важно, только мы утрачиваем способность исчезнуть в самом себе, а тем самым способность спонтанно реагировать на то, что нам дает само произведение. Мы не можем забыть о нас самих и лишаем себя того наслаждения, какое нам может доставить произведение; между ним и нами все время стоит наша личность. Каждый стремится что-то добавить к нему, а не взять от него.

Поразительно, до чего могут додуматься критики. Критика (официальная), в которой дается оценка произведения, явление, как нам известно, довольно редкое. В большинстве случаев это рассуждения, наблюдения, не имеющие ничего общего с произведением. Впрочем, быть критиком (я имею в виду — хорошим) — дело, конечно, трудное и ответственное, к которому обычно относятся несерьезно. Если взглянуть на это поглубже, то мы увидим, что большинство критиков не имеет достаточного музыкального образования, а нередко и достаточного интереса к данному предмету. При таких условиях единственным результатом будет написанное ими определенное число строк и определенное число фраз, причем ничего не значащих, которые и именуются информацией, критикой, рецензией.

У нас в Праге было особенно развито то направление в критике, представители которого так анализировали произведение, что у вас от этого кружилась голова. Такое направление характеризовалось обилием метафизических проблем, многословием и явными бессмыслицами, высказываемыми вне какой-либо связи с самим произведением. Но и эта школа не могла помешать нормальному слушателю естественно воспринимать музыку. Разумеется, только до тех пор, пока такой слушатель не начинал ощущать своего высокомерия и собственной значимости, вследствие чего восприятие музыки проходило уже на ином уровне. В конце концов это присуще человеку и понятно, только мы не осознаем, что здесь нет никакой позитивной основы для такого отношения к музыке: ни научной, ни теоретической, ни эмоциональной, одним словом — никакой. Нам кажется, что мы лучше понимаем произведение, что мы к нему приблизились, но это иллюзия, ложная позиция, не говоря уже о том, что имеется совсем другая недоказуемая теория «эмоционального воздействия», которая вообще не соответствует этому отношению. Мы смешиваем здесь две совершенно различные вещи: с одной стороны, мы возводим эмоциональный элемент до единственно важного, а

с другой, подменяем эмоцию чем-то абсолютно противоположным, статичным анализом, который диктуется умонастроением лишь одного данного момента. Так что мы — ни критики, ни слушатели — ни с какой стороны к произведению не приближаемся. Может быть, нам этого достаточно, когда мы уже знаем произведения и благодаря частому прослушиванию хорошо их помним, когда помним и первое эмоциональное впечатление (хотя и такая позиция неправильна). Что же касается новых, незнакомых сочинений, то мы с самого начала создаем барьер между ними и собой, исключаем то, что составляет основу произведения, и тем самым обедняем свое восприятие: мы лишаем себя наслаждения музыкой, контакта с ней и здорового, естественного отношения к искусству.

К какому выводу я хотел бы прийти? Я хотел бы, чтобы мы, анализируя произведения, избежали составления целого из частей, как это теперь делают. Последовательность должна быть совсем иной: нужно идти от общего к частному. [...] При анализе опасность в том и заключается, что мы можем не увидеть произведения за его деталями и частями. Мы говорим о его «структуре», когда анализируем, как оно построено, а не тогда, когда выявляем, почему оно так построено. Такие клише, типичные для анализа произведений, можно было бы написать и без их прослушивания. Например: тема проходит у всего оркестра, причем используются все ритмические и гармонические возможности, и она в полной мере выражает мысль композитора. Или: вторая часть — медленная, напевная, в ней используются мелодические элементы, опирающиеся на интересные гармонии и т. д., а третья часть — остроумное рондо... Обращаю внимание на то, что такой анализ нередко создают сами композиторы (в том числе и я), когда их попросят написать что-нибудь о сочинении. И оказывается, композитор не может ничего написать, так как именно он представляет себе произведение как единое целое, а не в деталях, о которых он должен теперь писать. А также потому, что о внутренней работе, о Gestalt\* он и не знает, он этого даже не осознает. Ибо сочинение становится органичным не благодаря соединению одинаковых или сходных элементов development\*\*, а в результате того, как оно возникает у композитора в его представлении, которое может быть неосознанным.

\* образ, форма (нем.).

\*\* развитие (англ.).

Когда композитор отбирает и классифицирует материал, он не использует то, что ему не подходит. Даже чужеродные элементы он обрабатывает таким образом, чтобы они вошли в систему того или иного опуса или, как мы говорим, чтобы сочинение сохраняло свою целостность. Этот процесс не всегда бывает осознанным. Скорее это инстинктивное стремление к соединению отдельных компонентов, основой которого является не тот или иной мотив, тема или что-нибудь другое, а идея произведения, воплощение которой зависит, конечно, от изобретательности, способностей и честности художника [...]

Если рассматривать произведение, начиная с первоосновы, то прежде всего надо обратить внимание на мелодическую тему. Уже здесь мы встречаемся с первой configuration\*, ибо мелодия — не группа нот. Уже здесь проявляется нечто органичное: равновесие компонентов, форма, стиль, выражение и т. д. [...] Если вы возьмете мелодии Моцарта, Баха или романтические темы, вы сразу же увидите различия в структуре, которые отражаются на дальнейшем развитии формы и ее частных моментов. Мы видим, что выбор темы, а также ее стиль и строение не случайны. Если же мы перейдем далее ко всему произведению, то найдем новое Gestalt, намного более сложное. Если же возьмем какую-либо культуру или совсем новое и потому еще более сложное целое, определяемое многими известными и неизвестными условиями, то окажется, что от этих условий зависим или мы, или художник, неважно — борется ли он за них или против них. Реакция на многие вещи нередко вызывается одинаковым background\*\*. Это, конечно, сама действительность такова, что мы никогда не можем знать все ее компоненты. Если бы мы их знали, то у нас не было бы никаких проблем. [...]

Допустим, что вы восхищаетесь картиной старинного мастера. Вы подыскиваете выражения, как описать ее воздействие на вас. Неожиданно вам кто-то говорит, что это копия, плагиат. Проанализируйте внезапный психологический процесс, который произойдет в вас самих. Хотя вы скажете, что это не решающий момент, но уже тем самым вы защищаете себя, свою личность, которая не должна ошибаться. Однако факт налицо: ваш интерес изменился, вы заняли по отношению к картине другую позицию. Сама картина не изменилась, тем не менее, ваше мнение стало

\* совокупность (фр.).

\*\* задний план, фон (англ.).



другим, получило иное направление. Что же, собственно, произошло? В наши представления, определяемые воспитанием, проник элемент, который изменил нашу точку зрения тем, что привнес нечто новое в наше восприятие, в наше отношение к картине; в наши самоуверенные эстетические суждения, то есть в то, что не было так прочно, как нам казалось. Наше эмоциональное отношение к этой картине будет двойственным, и при первой же возможности мы обратим чье-либо внимание на то, что это копия. Следовательно, большую роль здесь играло имя художника, а не сама картина. А об имени мы были лишь «культурно» информированы. Этот пример свидетельствует об относительности мнений и о нашем книжном воспитании в области культуры.

Один из недооцениваемых нами компонентов — искусная ремесленная работа, о чем я уже говорил. В настоящее время это считается почти пороком. Другой компонент — игнорирование повседневной жизни художника. Она учитывается лишь тогда, когда нам без этого никак не обойтись, и приукрашивается, чтобы ее описание не выглядело слишком тривиально. Следующий компонент — пренебрежение определенным механизмом, автоматизмом, являющимся частью как самой жизни, так и произведения. Пренебрегают и многими другими моментами, которые кажутся факторами, снижающими ценность произведения, что, разумеется, — бессмыслица. Ведь на них можно опереться гораздо больше и конкретнее, чем на все вымышленное и дополненное фантазией, то есть то, что не имеет ничего общего с произведением и не позволяет подойти к нему вплотную.

Сегодня каждый хочет знать лучше самого художника, как должно было быть написано произведение, какой должна была быть его структура и его первоначальный замысел. Все забывают о простой истине — о том, как велика пропасть между тем, чтобы знать, какое должно быть произведение, и тем, как его создать. Сейчас почти каждый знает, как и что он должен и может сделать, но никто не сделает этого, ибо как только принимается за работу, сразу видит все в ином свете. Это относится и к критике. Очень легко высказать определенную точку зрения, но значительно труднее ее защитить, аргументировать — и не только фразами, которые в конечном счете ничего не значат. Произведение существует, несмотря на все критические высказывания и оценки, со всеми своими ошибками и достоинствами. Оно создано раз и навсегда, и никакая точка зрения не может ничего в нем изменить.

Такое положение, несомненно, указывает на противоположное отношение к художественному творению. Оно ограничивает непосредственное воздействие произведения на аналитические выводы и рождает косное суждение, к тому же еще весьма произвольное, безответственное и находящееся в противоречии с конкретными доказательствами, сводящее технику и *handywork*\* к механизму в плохом смысле слова. Воспитание критика, направленное на механическую фразеологию, может оказать фатальное влияние на произведение. В первую очередь существует само произведение и непосредственная информация, в нем содержащаяся, а затем — его толкование, то есть информация об этой информации. Первая ясна, проста, непосредственна, имеет смысл: вы воспринимаете чувствами, вам помогает опыт. Вторая заводит в тупик, и мы уже как следует не знаем, о чем говорим.

## АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

Из писем

1.

Баден-Баден, 14.IV.1930

Господину интенданту д[окто]ру Флешу<sup>1</sup>.

Недавно я прочитал, что по радио дискутируются проблемы критики. По этому поводу могу предложить Вам давно сложившийся у меня план: сопоставление различных мнений с высказываниями автора.

Это можно организовать следующим образом:

Сначала три критика говорят по три минуты каждый, имея письменно зафиксированный текст в размере около 1,5 страницы машинописи.

Затем — ответ автора, заранее письменно оформленный (тексты выступлений критиков ему предварительно показываются), от 5 до 6 минут.

Затем — свободная дискуссия.

Затем — реплики трех критиков, по 2-3 минуты.

Заключительное слово автора или «объективного судьи» (если таковой существует) — 5-6 минут.

\* мастерство (англ.).

Все это продолжается около получаса<sup>2</sup>.

Для разнообразия можно предложить следующее: только один критик, один сотоварищ по профессии, один представитель публики и автор.

В дальнейшем, для разнообразия, можно было бы при случае давать одни только высказывания самой публики, хорошо подобранные, интересно расположенные, по возможности, комментированные автором или критиком.

Вообще, я уже много лет думаю о том, чтобы привлечь какой-нибудь журнал, на страницах которого публика могла бы высказываться описанным выше образом.

2.

[Из письма к Олину Даунсу]<sup>3</sup>

Лос-Анджелес, 21.VII.1948

[...] Теперь, наконец, по поводу Вашего вопроса, считаю ли я, что композиторы, как правило, бывают честными и беспристрастными критиками других композиторов. Я думаю, они, прежде всего — борцы за свои собственные музыкальные идеи. Идеи других композиторов им враждебны. Инстинкт борца невозможно сдерживать, его удары оправданы, если крепко бьют в цель, и только тогда он честен. Я не считаю обидными слова Шумана о Вагнере и Брукнере, или слова Гуго Вольфа о Брамсе. Но меня раздражает то, что о Вагнере и Брукнере говорил Ганслик<sup>4</sup>. Вагнер, Вольф, Малер и Штраус боролись за свои идеи не на жизнь, а на смерть.

Но они сражались только за принципы, или, скорее, за соблюдение этих принципов. [...]

## ВИЛЬГЕЛЬМ ФУРТВЕНГЛЕР

Из календарей

1937

Полагать, будто критика существует для того, чтобы быть правой — значит заблуждаться. Она существует для того, чтобы спорить. Где нет дискуссии — не может образоваться мнение, представляющее собой какую бы то ни было ценность.

1940

Настоящий критик — не тот, кто хорошо владеет пером или имеет образование, а тот, кто чутко воспринимает сегодняшний день, современность, ее события.

Все образование, все знания, весь человеческий и художественный уровень ничего не стоят, если отсутствует понимание смысла момента, если человек все время носит с бременем собственных предрассудков.

1946

Лозунг для критика:

Неважно, понравилось ли новое произведение с первого раза. Понравилось ли оно публике в третий и в четвертый раз больше, чем в первый — вот показатель.

1948

Есть произведения искусства, содержащие погрешности, пожалуй, даже много погрешностей, и, тем не менее, принадлежащие к числу величайших творений искусства, когда-либо созданных. И есть много, очень много произведений, в которых нет ошибок, но они никого никогда не интересовали.

Бывают и критики, понимающие ценность и масштабы произведения или исполнения (таковые встречаются очень редко), но имеются и такие, которые способны подмечать лишь мнимые погрешности.

## АРМАН МАШАБЕ

Из Трактата  
о музыкальной критике

Доктрина

1. Природа  
и функция музыкальной критики

[...] В греческом языке слово «критика» имеет общий корень с глаголом судить. Но чтобы судить, необходимы критерии, которые позволят нам высказаться за или против: другими словами, каково бы ни было наше суждение, предварительно надо учесть все положительные и отрица-

тельные факторы; жизнь каждый раз ставит такую задачу, когда приходится выбирать между суждениями, которые вначале кажутся равнозначными.

Эта же задача возникает и в области музыки, когда историк вынужден дать оценку, определить место произведения в творчестве автора, сопоставить его творчество в целом с творчеством других композиторов, рассмотреть школы и эпохи в пределах того или иного музыкального жанра, или, в случае необходимости, в пределах целого культурного цикла.

Именно эту проблему должен решить критик, когда он определяет значимость прослушанного произведения; он незаметно устанавливает свою шкалу ценностей, предполагающую сравнение, пусть бессознательное, которое внушается и читателю.

Здесь мы замечаем, что музыкальная критика далеко выходит за рамки газетных отчетов, призванных увлечь меломана; сначала кажется даже, что мыслительные операции, предшествующие труду историка и критика, по природе своей различны: в самом деле, мнение, которое у нас возникает по поводу прослушанной вещи, кажется свободным от предварительного анализа и размышления; мы полагаем, что это немедленная реакция наших чувств, и большая часть любителей музыки судит, руководствуясь инстинктом, в противоположность эстетике или критике, которые дают оценку прослушанному.

Однако здесь возникает оптическая иллюзия, и мы увидим, что термин «критик», прилагаемый к рецензенту, как нельзя лучше подходит и к музыковеду-исследователю. Действительно, ежедневная хроника есть не что иное, как род деятельности, наиболее полно раскрывающий себя в высокой сфере исторических изысканий. Таким образом, должно считать и критику в прессе еще одним элементом, пополняющим досье истории музыки, и рассматривать ее в духе той же истории [...]

## 2. Критерий ценности

[...] Не приходится удивляться, что история, как высшая форма критики, приносит нам некоторую пользу; вне всяких философских концепций она подтверждает со своей стороны, что успех не синоним ценности и что между этими двумя понятиями существуют следующие соотношения:

1. Есть произведения, которые проваливаются при своем появлении и более не воскресают.

2. Есть произведения, не имеющие успеха вначале, но раньше или позже получающие признание.

3. Иные сразу становятся популярными, но впоследствии предаются забвению.

4. Наконец, есть и такие, которые, сразу завоевав признание, обретают долгую жизнь.

Мы именуем шедеврами произведения, относящиеся ко второй и четвертой категориям; они характеризуются устойчивостью во времени; сравнивая их с первой и третьей, мы надеемся найти некоторые причины превосходства, объясняющие их жизнеспособность, и сделать выводы, которые послужат отправной точкой для критики.

И здесь у нас неизбежно возникает соблазн провести сопоставление, сближая равнозначные элементы «произведений-свидетелей».

Но, приступая к анализу, мы заранее знаем, что изучение одной внутренней структуры недостаточно: манера письма «Битвы при Виттории» (Победа Веллингтона)<sup>1</sup> не изменилась, а произведение, пользовавшееся вначале таким успехом, не пережило свое время; следовательно, не в одной только структуре состоит ценность произведения [...] Что изменилось, так это эпоха и, следовательно, состояние музыкальной среды; недостаточно сказать, что ценность партитуры зависит от того, насколько ее удалось приспособить к определенной аудитории, надо еще знать о произведении, выжившем или забытом, воздействовала ли на него некая константа, сохраняющая идентичное соотношение с другой константой, социологической, из века в век непреложно или, по крайней мере, с бесконечно малым коэффициентом переменности.

Можно рассмотреть и другое толкование этого феномена и считать, что постоянный успех, которым пользуется произведение, обязан некоему соотношению, установившемуся в ходе эволюции между собственно музыкой и другими сторонами общественного бытия. Стало быть, музыке подвластны различные центры притяжения, действующие последовательно, параллельно ходу времени, и определяемые единым потенциалом, поскольку она оказывается одинаково ценной по разным причинам в различные времена и в различной среде.

Впрочем, неважно, на каком объяснении остановиться, важен лишь факт жизненности произведения, и критике приходится его оценивать, исчисляя шансы на жизнеспособность.

Это не определение критики, а всего лишь точка зрения, которой необходимо придерживаться, чтобы составить

и истолковать перечень элементов, способствующих оценке произведения и могущих послужить основанием сколько-нибудь плодотворному суждению. Примечательно, что понятие жизнеспособности не отменяет индивидуальные, коллективные и сопоставительные факторы, рассмотренные ранее; напротив, оно сообщает им новую значимость, сопрягая и соподчиняя их с функцией жизнеспособности, становящейся, как мы увидим, принципом конвергенции, действенности всех элементов, призванных способствовать критическому суждению.

Как и все, что имеет социологический оттенок, подобная операция не обещает полной уверенности и определенности в выводах; если нелегко обнаружить, в чем состоит разлад между музыкальными произведениями и восприятием современной аудитории, то тем более трудно определить, сократится ли разрыв этот в будущем или же расхождение здесь бесповоротно; несомненно, что аналогии с прошлым могут принести определенную пользу, но не следует чрезмерно уповать на то, что мы извлечем из подобных аналогий и соображений некий механизм автоматической и непогрешимой критики; это значило бы допустить, что шансы некоего произведения на жизнеспособность могут быть представлены в качестве уравнения, которым бы пользовались как таблицей умножения; это все равно, что вновь уверовать в возможность объективного определения Прекрасного в музыке, то есть в своего рода философский камень, который избавил бы от необходимости думать и даже позволил бы композитору наверняка создавать шедевры [...]

#### Заключение

Резюмируем основные исходные данные и результаты наших исследований.

В качестве индивидуального явления музыкальная критика существовала всегда; всякий цивилизованный человек произвольно склонен делать выбор среди услышанных произведений; этот выбор основывается на сравнении, которое делается сознательно, или, по крайней мере, осознанно, порой же — и чаще всего — бессознательно.

Человек живет в обществе, и хотя один индивидуум не может знать точно, что думает другой, подобный ему, это не мешает аудитории, услышав музыкальное произведение, разделить, словно по молчаливому уговору, на три группы: для одной произведение безразлично, другой оно

представляется источником эстетического наслаждения, а последней — источником скуки, если не страдания.

Глашатай, ограничивающийся выражением одного из этих мнений, которое будет и его собственным, окажется в согласии с одной частью публики и в разладе с двумя другими: он никого ничему не научит и его посредничество бесполезно.

Оно начинает оправдывать себя, когда глашатай пытается выявить мотивы, которые обусловили это суждение, и тем самым просвещает определенное число своих современников, объясняя им их собственные реакции. Но это всегда констатация личного мнения в определенный момент, и та оценка, которую можно из него вывести, не имеет значимости. Эта значимость возникает в том случае, когда суждение способно выдержать проверку временем и быть принятым в другой среде и в другие эпохи, то есть, если оно возвело рассматриваемое произведение в ранг, который будет признан и будущими поколениями, так же как мы подписываемся под суждениями прошлых поколений, завещавших нам шедевры.

Разбираясь в прежней и нынешней музыкальной продукции, критика ставит перед собой задачу обнаружить как взаимовлияющие течения, так и распознавать те из них, которые направлены в будущее и продолжатся в конкретных жизнеспособных произведениях.

Следовательно, суждение должно определить естественное место всякого сочинения в потоке артистической продукции, оценивая его способность противостоять обветшанию и вероятность того, что оно сможет пережить свое время. Такого рода суждение не может покоиться лишь на основании личного, субъективного ощущения: оно требует размышления, сознательного и вдумчивого сопоставления, одним словом — разума. Оно требует метода и, следовательно, специальной подготовки [...]

Сегодня, во всяком случае, еще едва просматривается и признается близость Истории и Критики, равно как и родство различных видов последней (в том числе текущей), общность их происхождения. Лишь тогда, когда свыкнутся с этой точкой зрения, актуальная критика найдет себя, свои цели и средства, которые не могут быть иными, чем у Истории.

И тогда критик — какому бы жанру он ни посвятил себя — заметит, что его спонтанная реакция, его впечатление играют лишь ограниченную роль — роль застрельщика — в генезисе его суждения; уже за пределами этой непосредственной индивидуальной реакции, так же как и

сиюминутного коллективного мнения, вырисовывается социальная ценность и жизнеспособность рассматриваемого произведения, связанные с нашими глубокими, хотя и редко высказываемыми представлениями.

Очевидно, что если изменить нашу точку зрения, если предположить, что музыкальное произведение предназначено исключительно на потребу дня и должно создаваться без расчета на будущее, одним словом, предположить, что ценность партитуры определяется ее сегодняшним успехом или провалом, не принимая во внимание завтрашний день, и согласиться с тем, что оно окончательно исчезнет из музыкального репертуара (как и его автор), спустя несколько месяцев или дней (что было и есть со многими случайными композициями), то наша концепция критики сделалась бы противоречивой, да и сама критика потеряла бы смысл.

Она сохраняет его лишь постольку, поскольку помогает восстанавливать, утверждать и продолжать ту серию шедевров, которые наши предшественники отобрали и передали нам; они представляются нам не в качестве эталона ранее сложившегося эстетического идеала, невоплотимого посредством слова, а как постоянный репертуар, сокровищница Музыкально-Прекрасного; не существует музыкально-прекрасного в абсолютном смысле: есть лишь прекрасные творения; они признаны таковыми не только своими создателями и их современниками, но и последующими поколениями, предавшими забвению множество опусов, которые ничто бы не могло оживить. Критика поотому непреложна.

Исследование этой жизнеспособности творений прошлого лежит в основании метода рациональной критики, полагающей своей конечной целью выяснение посредством аналогий причин жизнестойкости тех сегодняшних опусов, о которых нам приходится говорить.

Эта доктрина, уже являющаяся основой всех музыковедческих трудов, способна поднять уровень текущей критики, указывая ей ее настоящее место; авторитет данной доктрины покоится на результатах, которых она за последние полвека добилась в музыковедении как во Франции, так и за рубежом; она ставит музыкальную критику на уровень критики литературной и художественной, чьи концепции и взгляды она в основном принимает, равно как пути развития и общий дух.

Наконец, какие бы возражения ни выдвигались, нам представляется совершенно бесспорным, что эта доктрина окажет весьма плодотворную помощь интеллектуаль-

ным занятиям тех писателей, которые, независимо от того, как бы они ни назывались, призваны содействовать делу музыкальной критики.

По этому случаю я уже намекал на оппозицию, которая восстает против теории критики, заменяющей интуицию анализом, энтузиазм рассуждением, увлечение осмотрительностью. Такая оппозиция исходит, конечно же, не от историков, а от профессиональных рецензентов, верующих в свой дар «прорицания» и делающих из своего успеха у публики род дубинки, поднятой против всяких методических искушений: дескать, лишь интуиция не только все объясняет, но и господствует надо всеми завоеваниями познания и разума.

Не следует начинать здесь неуместную дискуссию по поводу этой мистической концепции, хотя, разумеется, не-возможно допустить, что существует «инстинкт» или «врожденная» способность к эстетическим представлениям; и я убежден, что талантливые рецензенты, если захотят задуматься об этом, согласятся, что их «интуиция» по сути не что иное, как с детства выработанная привычка сравнивать между собой услышанные произведения и оценивать их в соответствии с теми представлениями, которые они получили от своего окружения, своих педагогов; подсознание работает на них, но только после того, как они поработали на него; «прорицание» и есть голос неосознанного. [...]

## МАКС ГРАФ

Из книги «Композитор и критик»  
(Двести лет музыкальной критики)

### Эпилог

Будущее музыкальной критики

Мы достигли, наконец, нашей цели. Обремененные, вероятно, обилием материала и несколько утомленные, мы, однако, обогатились опытом двухсотлетней истории музыкальной критики. Мы наблюдали за людьми великими и маленькими, писателями блестящего ума, первоклассными авторами, виртуозами или просто ремесленниками,

людьми с идеями и людьми с предрассудками, выдающимися личностями и посредственностями. Теперь настало время сделать выводы и посмотреть, не можем ли мы пролить свет на будущее.

Лучшее, чему может научить история, которую мы обозревали, — это осознание близкой связи между развитием музыкально-критической мысли и общим развитием идей. В наши дни индивидуум, полагающий, что своими критическими идеями влияет на ход музыкального развития, вовсе не так свободен, как ему думается: он сформирован духовными тенденциями своего времени. Он разделяет их величие и их слабости, их ценность и их несовершенство. Он зависит от современной социальной структуры и ее эволюции, равно как и от ее руководящих идей. Работая в промежуточный период между смертью старой культуры и рождением новой, он находится во власти всех волнений времени, в которое он живет и пишет. Это достаточная причина, чтобы критику быть скромным и неприятельным, свободным от гордости и тщеславия.

История музыкальной критики показывает, что каждая великая эпоха порождает свой собственный тип критика. Критик века разума отличается от критика романтической эпохи, а тот отличается от критика современного, критика века техники и индустрии. Нет никакого сомнения в том, что эпоха, идущая нам на смену, сформирует новый тип критика, который неизбежно, по необходимости, будет отличаться от современного.

Современный критик субъективен, он воспроизводит собственные впечатления. Подобно чарующему нас виртуозу, он на мгновение освещает мысль объект музыкального действия; оперативный и блестящий критик ежедневной прессы, он дает представление, как актер на сцене.

Несомненно, типы критиков не полностью исчезают. Критик-догматик, порожденный XVIII веком, сохранился как ископаемая окаменелость еще во многих местах. Критики-романтики, питающиеся собственными восторгами и вспышками энтузиазма, также вымерли не полностью. Последняя же, субъективная фаза развития критической мысли в своих лучших представителях — впечатляющее блистательное явление. Такого критика можно, вероятно, сравнить с современным виртуозом — пианистом или скрипачом, либо со звездой современной концертной эстрады, или же с выдающимся дирижером. Критический субъективизм вырос в Европе на перепаханной почве современного общества. Когда единство европейской музыкальной среды

было нарушено и части ее распались порознь, когда индивидуальное сознание освободилось от сознания социального, тогда и появился критический субъективизм как удивительный продукт гниющего общества.

[...] Ведущая европейская музыкальная страна — Германия — под внешне современными формами сохраняла феодальную структуру. И, следовательно, критики являлись здесь не лидерами свободных публичных обсуждений, а судьями, властью, высшей инстанцией. Они занимали прочное общественное положение, и их авторитет в музыкальной жизни считался непререкаемым. Читатели, как дилетанты, так и профессионалы, принимали их приговор с обычной для немцев покорностью. Наибольшее, на что они были способны, это потрясать за спиной критика сжатými кулаками или позволить себе саркастическое замечание в гостиную. Критические способности общества в целом не были достаточно развиты для того, чтобы энергично функционировать. Демократический дух, не имея прочных корней, был еще очень слаб. Поэтому на пороге XX века, когда начался великий кризис, и конфликты — политические, общественные и экономические — предельно обострились, жизнь духа потеряла почву и оторвалась от напряженной борьбы, продолжавшейся вокруг нее.

В это же время Франция, прославленная родина современной критики, стала сверхтонченной, пресыщенной и утомленной. Философия Бергсона<sup>1</sup> погружалась в самые темные глубины мистицизма; живопись сбрасывала с себя оковы реальности; музыка стала призрачной, контуры ее расплылись. Усталость одолевала и музыкальную критику. Потеряв связь с общественной жизнью, она бежала на пустынные острова индивидуальных эмоций и изолированных впечатлений.

Европейский дух утратил свою стабильность и свою силу, разучившись базироваться на социальных идеях. Ницшеанская философия уже отвергла все нормы морали и ошелмывала демократию, используя отравляющую силу слов для того, чтобы разрушить наиболее прочные опоры, поддерживавшие европейское общество. Эта ослепляющая философия стала первым крупным художественным выражением кризиса, которому должно было потрясти духовную жизнь Европы до самого основания. Критика была втянута в эту борьбу и, светясь как гнилушка, выставляла на показ все свои краски. Первая мировая война выявила общественный, моральный и политический кризис в Европе. Мир был подожжен. Далее последовали фашизм и гитлеризм, и мир был потоплен в крови.



Итак, эта глава европейской истории закончилась преступлением, кровопролитием и уничтожением. Новая глава начинается в ужасных родовых муках. Может быть, после того, как атмосфера мира сменит агонию войны, наступит новая эпоха, и, вместе с новой социальной структурой, появятся новое искусство и новые формы связи, соединяющие его с обществом. Но не существует человека, способного предсказать будущее.

Однако каждому позволено мечтать и надеяться. И мы надеемся, что в разоренной войной Европе образуется общество более справедливое, более однородное и более мирное — общество, которое сумеет обеспечить прочную основу духовной жизни. Если такие мечты осуществляются, то музыка, возможно, станет неотъемлемой частью жизни масс, и значение критиков как лидеров общественного вкуса, пропагандистов музыкальной культуры, будет все более и более возрастать. Вероятно, музыкальная критика потеряет при этом часть своего блеска и виртуозности, которыми отличалось ее субъективное направление, и субъективный критик станет столь же старомодным, как в XIX столетии критик-догматик. Но такая потеря с лихвой уравнивается ростом чувства ответственности за всеобщую культуру. Вероятно критика станет более простой и неприкрашенно-объективной, а сами критики займут позицию учителей — просветителей общества. Барьер, образовавшийся между художником и публикой в XIX веке, снова исчезнет, и критик займет предназначенное ему место интерпретатора музыкального творчества в обществе. Возможно, он опять будет распространять знания и просвещение, а художник и общество, спаянные большими идеями своего времени, снова смогут объединить свои силы.

По-видимому, ребячество — верить, что ход развития, на который мы надеемся, покончит со всеми заблуждениями, со всеми слабостями, присущими критике, создаваемой людьми. Слова Фонтенеля<sup>2</sup> «Где люди, там безумства, и всегда одни и те же безумства» так же верны по отношению к будущему, как и к прошлому. Но моральные основы критики будут выше, и связь между творческой, критической и воспринимающей сторонами общества станет более справедливой и лучше сбалансированной.

В XVIII столетии, когда музыкальная критика еще только отправлялась в свое путешествие, она стремилась внести в жизнь, общество и искусство больше разума, больше света, больше человечности. Сейчас, когда критика находится на пороге нового исторического периода, перед

ней, быть может, встанет новая трудная задача — помочь сделать искусство всеобщим достоянием. Никогда более великая задача не возлагалась на музыкальную критику, никогда более благородная работа не возлагалась на благородных людей.

## РОДЖЕР СЕШНС

### Музыкальная критика и сфера ее деятельности

При подготовке этой статьи я вспомнил об одном завтраке, на котором мне пришлось присутствовать в бостонском Таверн-клубе лет двадцать тому назад. Почетным гостем и оратором тогда был известный английский критик м-р Эрнест Ньюмен<sup>1</sup>. Он высказал мысль, что музыкальное произведение труднее критиковать, чем сочинять. Дискуссия была серьезной. Жаль, что я не помню сейчас доводов Ньюмена, но мне хорошо запомнилось мгновенно вспыхнувшее во мне негодование в отношении того, что мне представлялось профессиональным неуважением, умалением труда композитора.

При более зрелом размышлении, однако, я почувствовал себя менее склонным к спору с м-ром Ньюменом, по крайней мере, в этом его тезисе. Вопрос о сравнительной трудности, разумеется, чрезвычайно неуместен, да и не разрешим. Тем не менее, полезно вспомнить одну фразу, приписываемую Гюго, который, когда его спросили, трудно ли написать эпическую поэму, будто бы ответил: «Мадам, это или легко, или невозможно». Высказывание это, в его наиболее глубоком значении, по-видимому, может быть отнесено к любому виду художественного творчества. Композитору иногда приходится вплотную сталкиваться с трудностями воплощения задуманного — даже если отвлечься от проблем композиторской техники, владение которой, в конечном счете, подразумевается. Но если он сам считает свою идею трудно осуществимой, если обоснованно сомневается в том, что хочет, в этом случае его положение действительно серьезно. Замысел или медленно созревает, или ясен в основном с самого начала; большинство художников, я полагаю, испытали и то, и другое. Но

если он становится проблемой, которая еще требует решения, то как раз в эту меру работа почти определенно обречена на неудачу. С момента, когда произведение написано, работу художника можно считать законченной, и успех позднейших исправлений будет зависеть от степени, в которой художник способен восстановить в уме свой первоначальный замысел и свое первоначальное к нему отношение.

С критиком, вероятно, дело обстоит иначе. Его работа никогда не бывает окончена и представляет наибольшую ценность именно тогда, когда объект его критики (музыка или проблема, которая его страстно интересует) будет находиться в процессе непрерывного пересмотра. В лучшем случае этот процесс будет продолжен другими, когда самого критика уже не станет. Труд критика по самой своей природе проблематичен и неокончателен, и хотя каждый критик, без сомнения, стремится к законченности высказывания, достичь ее он в состоянии только в отношении произведений, утративших свою жизненность, исследование которых уже потеряло актуальность.

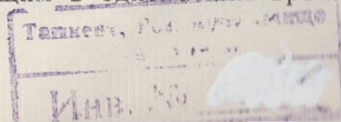
Разумеется, я преувеличиваю различия и игнорирую сходные стороны. В более тонком и более глубоком смысле работа композитора представляет также продолжительное усилие: ее внутреннее развитие отражает развитие его личности. Опыт для него так же обязателен, как и для критика, суждения которого даже от одной и той же работе, вынесенные в разное время, могут иметь самостоятельную ценность. Но существует и еще более глубокая связь, объединяющая композитора и критика: оба, если они современники, поистине и неизбежно порождены общей культурной ситуацией, и, как бы ни были различны в своих методах, являют собой часть единого целого.

Существует еще одна истина, достаточно очевидная сама по себе, но которую в данном случае, я думаю, уместно было бы подчеркнуть. Говоря о «современной» музыке, обычно имеют в виду композиторов, работы которых наиболее сильно отличаются от работ предыдущих поколений, и, прежде всего, поколения непосредственно предшествующего. Но при этом, мне кажется, недостаточно часто отмечают, что музыкальная атмосфера некоего определенного периода может быть проиллюстрирована не только творчеством композиторов, но также преобладающей манерой интерпретации и музыкальными вкусами, наиболее характерными для этого периода времени. Очень легко, например, заметить большое различие в манере интерпретации и вкусах, господствовавших тридцать пять лет назад и

распространенных в наши дни; и нет ничего фантастичного в том, чтобы увидеть, как эти различия в эстетических позициях находят свои точные параллели в различиях между творческой продукцией этих двух периодов. Подчеркивание в наши дни необходимости педантичного выполнения всех авторских указаний при исполнении, скажем, бетховенских симфоний; воскрешение наполовину или даже полностью забытых симфоний Гайдна; возрождение интереса к музыке Верди и Берлиоза; относительное потускнение славы Листа — вот некоторые признаки произошедшей перемены музыкальных позиций, другие, более разительные симптомы которой можно обнаружить в произведениях Бартока, Стравинского и Хиндемита.

Я подчеркиваю этот момент, потому что совершенно убежден, что первостепенная функция критика и его глубочайший долг состоят в тесной связи с музыкальной средой, частью которой он является, и в осознании им того факта, что он — неизбежно — ее часть. Помнится, несколько лет назад в одном из наших наиболее уважаемых музыкальных журналов я встретил высказывание о том, что уровень творчества в Соединенных Штатах намного ниже, чем в Европе, тогда как уровень музыкальной критики — намного выше. Это утверждение мне кажется наивным и бессмысленным именно потому, что оно предполагает обособление критика от первичного объекта критики. За границей мне часто приходилось слышать о справедливости американских критических оценок. Как мне показалось, такого рода признание наших успехов обычно подразумевает, что американские достижения заключаются в высочайшей способности платить за то, что в применении к нашей действительности является, в сущности говоря, предметом роскоши, производимым в Европе. Кроме того, высказывание это как бы сводит музыкальную критику в ранг оценщика музыкальных товаров в связи с их стоимостью на рынке роскоши. Если существующая культура заключается не только в потреблении, а, как я полагаю, прежде всего, в производстве культурных товаров, и следовательно ценностей тогда опыт и труд композитора представляет ее подлинный центр, а критик находит для себя исходную точку в той общей музыкальной действительности, которая интенсивней всего проявляется в наиболее значительных работах композиторов.

Если это так, критик действительно является сотрудником композитора. Разумеется, я не полагаю, что его мнение должно быть всегда благоприятно и так уж необходимо художникам, живущим в одно с ним время, или



тем «тенденциям», которые они представляют. Я хочу сказать только, что первым и наиболее серьезным стремлением критика должно быть понимание его собственного времени и места, и что без этого понимания ближайшей цели ему определенно будет недоставать многого из того, что необходимо для живой связи с продукцией другого времени и другого места. Его контакты, в этом случае будут вторичными, его знания — книжными, а не полученными из опыта.

Следовательно, от критика требуется прежде всего понимание и сознательное суждение о его собственном музыкальном времени и месте, которые он частично представляет, неизбежно являясь их голосом. Из каких же элементов могло бы состоять это суждение и как его достигнуть?

Вряд ли это прозвучит оригинально, если я скажу, что мы живем в век, когда на интеллектуальную жизнь особо влияет наука, и что характер нашего мышления имеет склонность к научным методам. И в художественной критике обычным стало требование «объективности», а поиск объективного критерия сделался ее основной подавляющей тенденцией. Таким образом, музыка превратилась в объект для замеров в соответствии с различными структурами и эталонами эстетических и технологических систем, национальных «стилей» и даже политических идеологий. Несомненно, что такие структуры и эталоны могут иметь свою ценность, но я считаю, что, в лучшем случае, их значение второстепенно, а в худшем — они представляют путь уклонения от важнейшего и гораздо более сложного подхода, связанного с внутренними качествами самой музыки. Я хочу указать, прежде всего, на то, что никаким объективным методом невозможно определить этот подход. Неотъемлемое качество музыки должно быть почувствовано и пережито. Способность же к этому развивается со временем благодаря опыту и той предрасположенности к музыкальному переживанию, которая обычно и называется музыкальным инстинктом. Для того чтобы отличить подлинную музыкальную фантазию, музыкальную изобретательность от ее видимости, критик может стоять на какой угодно, только не на объективной позиции; он должен быть, прежде всего, готовым получить наслаждение от музыки или, если предпочитаете, почувствовать ее, воспринять ее воздействие или ее предназначение. Если он ничего не почувствовал, значит, музыка еще не начала существовать для него, она еще не начала быть музыкой, она еще лишена для него признаков подлинности и вос-

принята, в лучшем случае, обобщенно — как «стиль», или как «тенденция». В сущности то же остается верным, если впечатление от музыки вызвано посредством каких-либо ассоциаций или контекста, под влиянием обстоятельств, связанных с ее созданием или исполнением, или с помощью каких-нибудь других средств, но не под прямым воздействием ее мелодики, гармонии, инструментовки, ритмики. С приобретением опыта критик научится в той или иной мере оценивать силу, непосредственность, связность и устойчивость своих впечатлений. Он будет знать, например, захочется ли ему слушать сочинение снова и приниматься за его изучение. Будучи добросовестным, он так и поступит, если музыкальное произведение даст ему для этого хоть малейшее поощрение, и как только поймет, что музыка сочиняется не для того, чтобы ее просто услышать, а для того, чтобы быть пережитой в самой полной мере. Возможно, он задумается над тем, что первоначально композитор приспособливает свои сочинения не для слушателей, а для исполнителей, в особенности — певцов, и что любое музыкальное произведение может стать понятным только тогда, когда оно воспроизведено внутренним слухом, почти так же, как читающий стихи воспроизводит в своем воображении ритм и звучание стихотворения.

Поэтому первостепенный интерес критика должен быть обращен к самому произведению. Обладает ли оно качеством непосредственного воздействия? Пережил ли композитор в действительности, или, как я предпочел бы для большей простоты и верности сказать, услышал ли он внутренне то, что сообщает, то есть предлагает услышать другим? Со временем критик узнает, что композиторы обладают этим качеством в самой различной степени, и разовьет в себе, если одарен и не обременен предвзятыми идеями, более или менее надежную способность разбираться в том, что подлинно и что фальшиво. Я специально акцентирую отсутствие предвзятой идеи потому, что как раз из-за подчеркивания так называемого объективного критерия напряженные усилия достичь объективности часто порождают подобие сектантства и недостаток восприимчивости. Истинный критик должен обладать способностью различать степень достоинства произведений ему несимпатичного так же, как и произведения, вызывающего его сочувствие, и, более того, допускать, что доброкачественное сочинение чуждого ему направления предпочтительнее плохого сочинения направления, близкого его вкусам. Если он не способен к этому, он не истинный критик.

Именно в этом пункте часто терпят неудачу композиторы, хотя это и не всеобщее явление. Один из мудрейших и наиболее образованных людей, которых я когда-либо знал, критик в смежной области искусства сказал мне однажды: «Наилучший критик — художник-творец, если только он возьмет на себя труд этим заняться». Оговорка, разумеется, весьма существенна, ибо тот редко за это берется и вообще, в действительности, не имеет к тому ни желания, ни стимула. По самой своей природе композитору свойственно быть погруженным в собственные замыслы; иногда же, особенно в наши дни, он боится подвергнуться другим влияниям, а порой он ревнив. И все-таки остается фактом, что некоторые из художников прошлого были величайшими критиками. Душевная щедрость, либо живая любознательность позволяли им отдавать свои лучшие силы задачам критики. И временами они были в состоянии оценивать индивидуальные пристрастия и личные судьбы в перспективе своей любви к музыке, как таковой. Но, несомненно, намного чаще даже величайшим композиторам не удавалось сделать то усилие, которого требовал этот род критики, и они оставались плохими или равнодушными критиками. Впрочем, нужно заметить, что не только одни композиторы, но и критики-профессионалы оказывались в плену собственных пристрастий.

Я подчеркиваю вопрос о непосредственном и первичном контакте с музыкой не потому, что воображаю, будто он обычно отсутствует полностью в критической оценке музыкального произведения, а скорее потому, что такой контакт очень редко кладется в основу критического суждения. В действительности же он представляет, на мой взгляд, нечто первостепенное по своему значению, своего рода последнюю судебную инстанцию, которой обязаны подчиниться все остальные. В частности, вопросы композиторской техники не имеют никакого значения вне связи с этим первичным контактом с музыкой. Мы часто толкуем о так называемом «мастерстве» в контексте, который сводит зрелого композитора до уровня студента-первокурсника. Так же бесполезно ценить композитора за мастерство, как инженера за то, что его мост не рухнет. Вне музыкального содержания, на всяком ином основании высокая техника становится излишней и даже мешает. Можно сказать даже, что это не настоящая техника, если она может быть отделена от музыкального содержания и не является, в сущности, тождественной ему. Ценность «Искусства фуги» Баха или такого современного произве-

дения как «Ludus tonalis» Хиндемита<sup>2</sup> не увеличивается и не уменьшается от технической сложности этих работ. Сложность заложена в замысле, принадлежит самой идее, иначе она была бы бессмысленной и безвкусной. Точно также технические приемы, если они не живут ощутимым образом в сочинении, нужно рассматривать, в лучшем случае, как приметы сугубо личного свойства, введенные композитором из собственных психологических побуждений, но не относящиеся ни к характеру, ни к ценности произведения.

Сходным образом, действительные технические просчеты — это, чаще всего, просчеты не выполнения, а замысла: либо внутренние побуждения композитора были неопределенными, либо его внимание не было сосредоточенным, или его намерения не были достаточно отчетливыми, или же на какой-то момент он подчинился общепринятому. Разумеется, я имею в виду тот род упущений, который возникает в самом стержне произведения и связан с его основной линией, а не, например, практические просчеты в инструментовке или отклонения от традиционного метода, обнаруженные Римским-Корсаковым в «Борисе Годунове». Но оценку, основанную, в первую очередь на критике музыкальной техники, я считаю несостоятельной, если критик не в состоянии объяснить технические факты с точки зрения несовершенного, вернее сказать, неосуществленного, или, с другой стороны, успешно воплощенного замысла.

Установив первоначальный контакт с музыкальным произведением и получив, таким образом, необходимую возможность проникнуть в его природу, критик обязан найти ему соответствия в более широких стилистических рамках. Критику неизбежно придется судить о произведении в связи, скажем, с его собственными эстетическими склонностями. Иначе говоря, он перейдет от стадии критики произведения к стадии критики тенденций и эстетических намерений. Я подчеркиваю необходимость первой стадии вовсе не потому, что хочу в каком-то смысле уменьшить значение второй, но, скорее, чтобы обозначить, что никакое суждение об эстетических тенденциях невозможно иначе как на основе действительного понимания и проникновения в то, что композитор сообщает. Ибо живое эстетическое побуждение воплощается не в программах или идеях, а в произведениях, и может быть оценено только с позиций этих произведений. Возьмем два примера из близкой нам по времени истории музыки: неоклассицизм и двенадцатитоновая техника. Совершенно ясно, что явления эти нельзя обсуждать как таковые, а только с точки зре-

ний их успешного воплощения в более или менее убедительных произведениях, ибо они могут существовать только в музыкальных сочинениях; поэтому одержанная победа будет принадлежать этим сочинениям, а не системам и не принципам. Разве необходимы какие-нибудь исторические ссылки в доказательство этого положения? Каждое поколение должно решать свои проблемы заново, а тенденции и системы не могут быть ничем иным, как только отправной точкой.

Поэтому критик должен остерегаться тех легких оценок, которые они ему предоставляют. Но это еще не все. Ибо эстетические тенденции в той степени, в какой они жизненны, воплощают глубочайшие отношения, не столько узко художественные, сколько по преимуществу человеческие, и мыслящий критик, в конце концов, начнет рассматривать их именно с этой точки зрения. Я не имею в виду так называемое «социальное содержание» — выражение это в большой степени относится к ассоциативным параллелям, а не к существу работы. Так Героическая симфония Бетховена, например, хорошо ли это или плохо, привлекает, по-видимому, в равной степени тех, кто видит в ней памятник Наполеону — знаменосцу революционной Франции, и тех, кто предпочитает видеть в ней прославление французского императора. А Симфония псалмов Стравинского, как говорил мне в Германии один немецкий радикал, несмотря на ее религиозные ассоциации, вызвала энтузиазм у революционно настроенной молодежи, так как она воспринимала ее как новое для себя, волнующее переживание. Поэтому мы должны искать чего-то более глубокого, чем просто ассоциации, если мы хотим прийти к итоговым вопросам, которые критик обязан себе задать и на которые с очень небольшой степенью вероятности сумеет найти удовлетворительный ответ. Конечно, вместо «социального содержания» он будет искать просто содержание и попытается определить его, никогда не достигая в этом полного успеха. Возможно, он заметит, что думает с точки зрения общечеловеческих отношений не только об эстетических позициях, но и о личностях и о произведениях. Я сомневаюсь, стоит ли в данном случае употребить слово «мораль», которым столько злоупотребляли. Ибо оно не только содержит в себе несколько упрощенное понимание природы и функции искусства, но также вызывает призрак цензуры и другой опасной практики [...]

Вопрос отношения искусства к обществу в целом, как бы мы ни отстраняли некоторые наиболее наивные и тенденциозные формы, в которых он может быть поднят, не-

избежно возникает в период, подобный нашему, когда везде происходят огромные перемены и когда даже само дальнейшее существование человечества становится проблематичным. В подобном мире основные человеческие отношения делаются решающими, искусственность превращается в нечто, в конечном счете, нетерпимое, а чувство ответственности — не только художников и критиков, но всех мыслящих людей — приобретает первостепенное значение.

Я постарался коснуться того, что мне представляется более важным в музыкальной критике, чем некоторые ее специфические детали, например, вопросы исполнения и интерпретации, или отдельный вопрос о музыкальной журналистике и ее отношении к критике как к таковой, или проблема связи критики с экономическим колоссом, определяющая в такой большой степени нашу музыкальную жизнь сегодня.

В заключение мне хотелось бы повторить еще раз, что работа критика никогда не завершается, что суждение его никогда не является конечным. Всякий, кто наблюдал в течение некоторого периода времени изменчивый музыкальный климат, подъемы и падения репутаций, колебания преобладающего стиля и тенденций, меняющиеся представления об интерпретации и разнообразие реакций критики на них, должен прийти к осознанию того, что решающие суждения выносятся не критиками или какими-либо другими отдельными людьми, а разнообразными силами, которые часто, даже всегда, действуют удивительным для всех заинтересованных лиц образом.

Легко быть пессимистом в отношении участи человечества, но я меньше всего хотел бы преуменьшить опасности, перед которыми стоит род людской. Опасности эти не приходят извне, они исходят из сердца и разума самого человека. Болезнь коренится глубоко, это болезнь хроническая и, возможно, неотделимая от человеческой природы. Выздоровление больного проблематично, опасность смертельна и непосредственна.

Хотя все это, разумеется, близко к банальности, но необходимо, чтобы сегодня это вошло в фонд истин, усвоенных каждым взрослым человеком. В постоянной опасности находятся не только культура и не только цивилизация.

Тем не менее, допуская, что культура сохранится, мы также должны допустить, что сохранятся и культурные ценности, что подлинные качества искусства будут торжествовать в обозримом будущем, что те свойства искусства,

которыми мы дорожим — богатство воображения, изобретательность выдумки, сила и ясность выражения, соответствие пропорций, — все, что составляет необходимый показатель внутреннего и внешнего мастерства, в конечном счете, будут по-прежнему преобладать. И при всех колебаниях критического климата, какими бы ни были судьбы отдельных художников или эстетической тенденции, или эпохи, искусство, как таковое, будет продолжаться; и какими бы чертами оно не отличалось, искренность прямо или косвенно внесет свой вклад, способствуя его росту и сохранению. В этом отношении в мире нет более разрушительного образа мыслей, чем пессимизм, и нет более опасного симптома многообразных и сложных болезней человечества, чем широко распространенная склонность доверяться пропаганде пессимизма. Наконец, хочу указать на то, что такой пессимизм особенно фатален для музыкального критика. Его чуткость к звукам, ритмам, гармониям, тембрам, неизменная любовь к музыке, чувство глубокой ответственности за нее, непоколебимая вера в ее подлинность являются самой сущностью его работы и условием ее действительности.

## ВЕРДЖИЛ ТОМСОН

### Искусство суждения о музыке

Дилетант не обязан судить о музыкальном произведении, характеризуя его качества или определяя его ценность для истории. Он или примет его к сердцу или забудет. Ему не нужно быть ни справедливым, ни беспристрастным, он не должен рассматривать произведение с разных точек зрения. Он отнесется к нему благосклонно, отвергнет его или проявит терпимость, руководствуясь только прихотью. Профессионал не имеет такой свободы. Не имеет ее ни музыкальный меценат, ни любитель, ставший в качестве потребителя музыки приверженцем определенных норм, которыми руководствуется ее создатель.

Хотя эти нормы не непреложны, они все же существуют. Ибо профессионализм влечет за собой принятие определенной ответственной позиции, как по отношению к материалу, с которым данная профессия имеет дело, так и по

отношению ко всему обществу, которому она несомненно служит. В сущности, это служение отвечает тем требованиям, которые общество предъявляет к любой профессии. Принятие денег за оказанные профессиональные услуги и есть тот критерий, по которому в нашем обществе определяется профессионализм. Хотя эта сделка не гарантирует поставляемого качества, она — символ принятой ответственности. И как только ответственность принята, тот, кто ее принял, должен, по крайней мере, в нравственном отношении, заслужить плату за наем, сколько бы были бы ограничены его умение или интеллектуальные возможности.

Каждый музыкант является одновременно и музыкальным критиком. Он обязан выносить суждения о музыке и действовать сообразно им. Эта необходимость возникает прежде всего в отношении труда других музыкантов, живущих или умерших, если его собственная работа является или комментарием к их творчеству, или интерпретацией их творчества (что обычно составляет, по крайней мере, девять десятых работы любого музыканта).

Первый этап этого процесса не требует беспристрастности. Он заключается в слушании пьесы или в чтении ее глазами, несколько напоминая действия повара, дегустирующего блюдо. Этот акт познания как начало знакомства с произведением представляет, вероятно, наиболее сильный определяющий фактор при формировании нашего окончательного суждения, того суждения, которое ляжет в основу дальнейших действий; он сильнее последующих размышлений, с помощью которых мы будем пытаться его корректировать. И к этому нельзя внутренне подготовиться. В действительности мы в этом и не нуждаемся, так как любознательность сильнее предубеждений. Любой музыкант, встретив новую пьесу, начнет ее слушать. Может быть, он не будет слушать долго, но он подчинит себя ей хотя бы на короткий момент. Собственно говоря, он будет слушать ее так долго, как сможет; столько, сколько она в состоянии удержать его внимание.

Второй этап этого первого процесса, после первичного «опробования» — продолжение слушания, испытание на удержание внимания. Не все пьесы способны удерживать внимание до конца. Печально, конечно, если они его не удерживают, но никогда нельзя недооценивать этого факта. Усталость в данном случае не имеет большого значения, так же как и предубежденность. Любой музыкант, если он не спит и не болен, предпочтет слушать музыку, звучащую как угодно, чем просто бездельничать, так же как живописец — смотреть, а спортсмен — двигаться. По-

тому он и музыкант, что линия его наименьшего сопротивления — слушание. Но если он не в состоянии сосредоточить свое внимание на музыке, этот факт ему следует принять во внимание, когда он будет составлять о ней свое суждение.

Заключительным этапом первоначального процесса становится то впечатление, тот образ, который остается в нашем сознании от всей пьесы в первый момент после того, как она перестала звучать. (Я сказал «звучать», потому что чтение пьесы глазами — тоже ее слушание, правда, мысленное и оттого более сосредоточенное.) По смыслу это столь же важная часть «опробования», как и первое ощущение от музыки, как и первое прослушивание пьесы от начала до конца. Это — воспроизведение в памяти целого, пока память еще свежа и пока еще не начались процессы коррекции и размышления. Никогда не следует забывать, да и никогда невозможно забыть впечатление от первого прослушивания произведения, которое захватило вас целиком и от которого возвращаешься к обычной жизни, как это иногда бывает, потрясенным или счастливым, как из путешествия на Луну или с греческих островов.

Не всякая музыка производит подобное действие. Но степень, в которой она на нас действует, так же важна для суждения, как и выводы из последующего анализа. В сущности, его львиную долю будет составлять именно поиск причин, почему пьеса удерживает или не удерживает внимание при первом прослушивании. Первоначальное удовольствие или первоначальное отвращение, вызванное музыкой, будет постоянно возвращаться, чтобы препятствовать исследованию или оживлять его, расхолаживать или вдохновлять в процессе дальнейшего ознакомления.

Более близкое ознакомление — второй этап составления суждения. Он зависит, разумеется, от успеха первого. Если первое знакомство оказалось приятным или интересным, предпринимается второе. Оно — результат нашей оценки, но совсем не обязательно нашего размышления. Весь первый этап, позвольте мне на этом настаивать, является стихийным, так же как и начало второго, где, однако, непосредственное воздействие музыки перестает быть основным путем к исследованию и выводам. Теперь наступило время расширить и прокорректировать первое впечатление. Если первое знакомство с музыкой состоялось только путем прослушивания, мы должны увидеть партитуру. Если же мы видели партитуру, необходимо услышать произведение в исполнении. Некоторые пьесы производят лучшее впечатление в партитурной записи, чем на слух, но чаще пьесы

звучат при первом прослушивании лучше, чем в дальнейшем, это подтверждается партитурой. Происходит это, возможно, потому, что звучание обычно приятно само по себе, вне зависимости от того, наличествует или нет большой внутренний интерес экспрессивного и качественного свойства. У музыкантов-исполнителей на протяжении всей стадии изучения произведения происходит постоянное колебание между нотным текстом и его толкованием, и одно стимулирует другое до тех пор, пока интерпретация не сложится в целостную концепцию, облекаясь в звуки.

В этот момент уже появляется материал для обдуманного суждения и его можно сформулировать, если в этом есть необходимость; ведь произведение можно изучать и корректировать отношение к нему до тех пор, пока оно нас интересует. Третий этап формирования критического суждения может возникнуть только после перерыва, после длительного отвлечения от предмета анализа. Необходимо забыть период исследования с его результатами и снова приближаться к произведению с некоторой дистанции. Здесь накопленный опыт и те изменения в центре эмоциональных впечатлений, которые произошли в результате возросшей зрелости чувства, способны осветить произведение с новой стороны. Порой они помогут увидеть его еще более прекрасным и интересным; порой обнаружат поддельный материал или недостаток мастерства, а иной раз вообще покажется непонятным, зачем нужно было тратить время на это сочинение. Как при чтении старых любовных писем или при возобновлении былой ссоры, здесь происходит встреча с прошлым, что требует от вас лояльности или беспощадности, но во всех случаях будит множество воспоминаний. Теперь эта музыка уже не блещет для вас новизной, не стала она яснее от постоянного повторения. Она покрылась налетом, который надо счистить, чтобы увидеть объект в его прежнем обличье. Поэтому, если вы хотите составить новое суждение, вам потребуются снова изучать и слушать. А новое суждение действительно необходимо, если вы собираетесь в дальнейшем обращаться к этому произведению с какой-либо целью.

Разумеется, никакая оценка не окончательна и не постоянна. На любой стадии ознакомления с музыкой может возникнуть необходимость выразить свое отношение к ней — в виде ли исполнения произведения или объяснения его студентам, или описания его публике. Для всех этих целей нужно составить некий вид суждения, если не о ценности работы, то, по крайней мере, о ее характере. Вы можете сформулировать ваше суждение в любой момент.

Рецензенты описывают новую для них музыку с одного прослушивания, педагоги критикуют студенческие композиции с одного прочтения. В девяти случаях из десяти этого для данной цели оказывается достаточно, и никакой несправедливости не происходит. Сочинения популярного репертуара в основном описываются после прослушивания и изучения, то есть после второй фазы знакомства. В наши дни такое ознакомление с музыкой доступно всем, хотя пресса далеко не всегда хорошо подготовлена к анализу популярного материала по партитуре. Кроме того, многие представители преподавательской профессии не имеют необходимого обширного справочника, который отвечал бы на вопросы студентов и давал сведения молодому поколению о всех видах существующей музыки. Пресса предпочитает высказывать свое суждение о новых произведениях сразу после прослушивания, тогда как музыкальные историки, в особенности те, которые имеют дело с отдаленными периодами, принуждены описывать по партитуре музыку, которую они никогда не слышали.

Чтобы дать верную оценку сочинению сразу после первой стадии знакомства с ним, безразлично после прослушивания или прочтения музыки, необходимо прибегнуть к помощи своего рода ключей или симптомов. Вот некоторые признаки качества:

- 1) заметно выраженная непривычность музыкальной фактуры,
- 2) способность произведения удерживать внимание,
- 3) достаточная запоминаемость материала,
- 4) наличие технической изобретательности, которая может проявиться, например, в новизне ритмических, контрапунктических, гармонических, мелодических и инструментальных средств. Вид партитурной страницы может быть привлекательным уже сразу, до начала ее прочтения. Что же касается самого восприятия, то не следует ни восторгаться, ни раздражаться; важно, чтобы хотелось продолжать слушать.

Чтобы избежать ошибок, необходимо быть осторожным и проверить себя, сравнивая и коренным образом различая:

- 1) замысел — исполнение, то есть, отличая саму пьесу от ее интерпретации,
- 2) выразительную силу произведения — ее формальный музыкальный интерес,
- 3) подлинную эмоциональность воздействия — чисто внешнюю эффектность.

Необходимо каждый раз спрашивать себя: «Слышал ли я прекрасную пьесу или только прекрасную игру?», «Не

заслонили ли для меня глубину произведения другие сочинения поверхностного характера, исполняемые в одной концертной программе?», «Что я слушаю — чувство или блеск, мысль или контрапункт?», «Действительно меня тронула эта музыка или только поразила?»

Исследование даст ответы на все эти вопросы. Но, если оценка нужна незамедлительно, приходится допустить, что первое впечатление, каким бы оно ни было, правильно. И оно, действительно, так же справедливо, как любое другое, потому что дальнейшее знакомство, как правило, представляет ту же картину, только более детально обрисует то, что в общих чертах уже было прочувствовано. Так бывает если не всегда, то почти всегда. В случае, когда последовательно возникают противоположные суждения, я думаю, именно первое из них окажется, в конечном счете, устойчивее.

На музыку отзываешься прежде всего непосредственно, искренне, и обычно — надолго. Ее или отвергаешь, или принимаешь. Чтобы принять ее, совсем не обязательно, чтобы она нравилась, достаточно, если она будет вызывать интерес. Только тогда исследование произведения принесет пользу, в противном случае о нем забываешь. Правда, и после исследования его также иногда забываешь, но не полностью; спустя некоторое время к нему можно снова обратиться. Однако всякий раз, когда выносишь суждение или мнение, необходимо обосновать его описанием произведения. Техника описания следующая:

1) Стилистическая идентификация. Период или школа, насколько это распознаваемо на основе внутренних свойств и использованных технических приемов. Тем самым дается ответ на вопрос «На что это похоже?»

2) Экспрессивная идентификация. Описание модуляций музыкальной речи, воплощенных жестов или чувств (всей серии моделей возбуждения и торможения, составляющих эмоциональную жизнь). Такая расшифровка — более трудный процесс, но и более важный, ибо стилистическими особенностями можно при необходимости пренебречь и абстрагироваться от них, тогда как невозможно исполнить музыкальную пьесу, рассказать о ней или каким-либо другим путем ее использовать, пока не найден ответ, правильный или неправильный, на вопрос: «О чем она?»

3) Классические опоры для памяти. Существуют известные методы мелодического, гармонического, оркестрового и формально-структурного анализа. Они не представляют большой ценности без стилистической и экспрессивной идентификации, но они помогают запомнить детали, при



условии, что сперва становится понятным целое. Бернард Шоу показал бессмысленность формального анализа, если он не соотнесен с содержанием. Пародируя абзац программной статьи, которая могла бы быть написана о знаменитом гамлетовском монологе, он начинает так: «Сперва тема изложена в инфинитиве, затем следует ее инверсия...» Анализ — необходимая процедура, но в данном случае для тех, кто не был знаком с текстом раньше, он совершенно бесполезен. Вот почему при описании произведения сперва нужно ответить на вопросы: «На что оно похоже?» и «Как оно называется?»

4) Четвертая процедура музыкального описания — словесное формулирование. Разумеется, проблема эта скорее литературная, чем музыкальная, тем не менее, избежать ее никто не может — преподаватели, дирижеры, квартетисты, так же как историки или журналисты. В некоторых музыкальных отраслях эта задача легче, в других — труднее. В частности, вокалу трудно учить иначе, чем на примере, или объясняя все в подробностях, так как для этой цели не существует общепринятой терминологии. Богаче инструментальная терминология, хотя большая часть ее заимствована из словаря живописи. Композицию описывают, главным образом, с помощью метафор, хотя стилистическая и экспрессивная идентификация имеют научную терминологию. В отношении стилей она следует за историей изобразительных искусств, за исключением промежутка приблизительно между 1775—1810 годами — периода, который художники обозначали как неоклассический, а музыканты как Классический, с заглавной буквы «К» [...]

Вы могли заметить, что я ничего не сказал о том, как передать свое чувство, вызванное произведением. Я не упоминал об этом, потому что это очень просто. Ваше чувство проявляется неизбежно и автоматически. Во всяком суждении о музыке наиболее интересны описание и анализ, на котором это суждение основано, или, если угодно (так как суждение, по-видимому, предшествует анализу), которым оно подкреплено. Это открывает новые горизонты и вообще стимулирует. Сам факт, что определенная пьеса кому-то нравится или не нравится, не существен для других людей. Но то, что ее считают, скажем, похожей больше на газетную передовицу, написанную на какую-либо тему, чем на прямую передачу личного чувства — правильно это или ошибочно, убедительно или глупо — заслуживает того, чтобы заинтересоваться ею хотя бы для опровержения.

Никто тут не может быть прав или неправ. Каждому разрешается иметь право на любое мнение при условии,

что он заранее взял на себя ответственность за его воздействие. Каждый может высказать свое мнение, если он в состоянии выразить его ясным языком. И уж во всяком случае, каждый имеет право сам придерживаться любого мнения. Как я уже сказал, для людей вовсе не важно ни «да» ни «нет» некоего суждения, хотя собственные «да» и «нет» могут стать решающими факторами всей жизненной деятельности; и другие извлекут для себя пользу не из этого мнения, а из самой деятельности. Вот почему (подобно тому, как в эмоциональной реакции важнее сила переживания, чем ее направленность) в суждениях о музыке люди ценят не столько выводы, сколько методы, с помощью которых эти выводы разрабатываются, защищаются и выражаются. Именно здесь раскрываются профессиональные качества критика. То внутреннее чувство, которое позволяет нам судить о музыке, универсально, но привилегией профессионала является искусство выражения художественной оценки. Способность сформулировать ее — это прежде всего способность описать музыку. И в этом деле требуется искусство и, по возможности, убедительность. Но главное, конечно, умение или, если хотите, особый дар понять и, во всяком случае, объяснить, что именно в настоящий момент является вашим представлением о данном произведении.

Я рассказал об основных процедурах, которые участвуют в формировании критического суждения о музыке, так, как я понимаю их в настоящий момент. Умение изложить свое суждение на понятном языке является особой темой, которая относится, собственно, к области словесности. Но музыканты не должны пренебрегать этой стороной дела, так как бедное словесное выражение может обойтись столь же дорого, как и бедность суждения. Вот почему, когда молодые люди спрашивают, как подготовиться к профессии музыкального критика, необходим двойной ответ — изучайте музыку и учитесь писать.

## АРТУР ОНЕГГЕР

### Музыкальный критик

[...] Ты просишь меня написать статью о музыкальной критике, о которой, впрочем, я и сам частенько думаю. Почему не композитору, а критику всегда предоставляют последнее слово? Перед судом защитник обвиняемого

обычно выступает последним. А затем перед обвиняемым ставят общепринятый вопрос: «Желаете ли вы добавить что-либо в вашу защиту?»

Почему так не заведено в мире искусства?

Тебе известны мои взгляды на музыкальную критику: они в общем изложении будут длинны. Единственная польза критики в том, чтобы направить внимание инертного слушателя на новые произведения, которые он так мало склонен слушать.

К сожалению, я должен констатировать, что публика часто не читает музыкальной критики, потому что симфонию нельзя так описать, как содержание фильма, театральной постановки или волнующего происшествия, интриги романа. Только композитор знает ее содержание, и он чувствует себя почти как несправедливо осужденный, когда критика плоха, и, наоборот, испытывает удовольствие, если она хороша.

Существуют различные категории людей, занимающихся ремеслом музыкальной критики.

Во-первых, более или менее пострадавший композитор, который поддерживает свое скудное жизненное существование критикой, если его произведения не могут ему ничего принести. Само собой разумеется, что он не слишком склонен анализировать работу своего коллеги. Почти всегда он делает из нее вывод, что искусство приходит к упадку, и прозрачно намекает, что наряду с вводящими в заблуждение талантами есть якобы несправедливо непризнанные авторы, чьи партитуры обладают замечательными качествами: свои ошибки он приписывает другим.

Затем существует также образованный любитель — друг музыки или искусств вообще, который стал музыкальным критиком вследствие стечения обстоятельств и не располагает никакими специальными знаниями. До тех пор, пока он судит только по своим ощущениям, все в порядке. Но очень часто он выпячивает профессиональные знания и афиширует их, потому что они у него полностью отсутствуют. Так, например, этот критик пишет после исполнения произведения, которое строится на оstinатном (повторяющемся) ритме: «Эта вещь плоха, потому что вторые скрипки от начала до конца играют *фа, фа, фа, ми*». Но это были не вторые скрипки, а альты, которые повторяли мотив *ми, ми, ми, до*. Кроме того, ритм, инструментовка и интервалика взаимосвязаны, составляя единое целое, в котором одно дополняет другое!

Другой критик подобным же образом восстал против одной из частей моего произведения, упрекнув меня в

фальшивом звучании валторны, тогда как в действительности там применены только флейта и труба.

Некий, еще в настоящее время работающий, уважаемый критик считает возможным взять у знакомого музыканта интервью по телефону, чтобы не слишком блуждать в потемках. И на завтра же мы можем прочесть его корреспонденцию, пестрящую несуразными ошибками.

Музыканты рассказывают массу таких анекдотов.

Все чаще встречаются юнцы, которые, едва составив представление об элементарной музыкальной грамоте, благодаря своим связям занимают должность музыкального критика в одной или другой из бесчисленных ежедневных или еженедельных газет. Не имея никакого опыта в области искусства, они беспрепятственно занимаются надувательством, без малейшей компетентности, бесцеремонно обсуждая и осуждая произведения благороднейших художников, которые хотя и не всегда гениальны, но понимают в музыкальных проблемах бесконечно больше. В отношении этих молодых людей я всецело присоединяюсь к колоритному высказыванию Ксавье Леру<sup>1</sup> (автора столь же остроумных, сколь непринужденных музыкальных произведений), который, когда такой критикан его задел, воскликнул, желая оскорбить его тонкий вкус: «Кто сам не обладает внутренней потребностью творить музыку, начинать тому на музыку других!»

Могу себе вполне отчетливо представить, какое дьявольское наслаждение ты получишь, когда увидишь, как в порыве непростительной слабости я взялся за перо, чтобы написать нечто отличное от восьмых и шестнадцатых, которыми я обычно воюю.

Но мной владеют лучшие намерения. Даже сомневаясь в успехе, я пытаюсь заступиться за новые произведения, хотя бы за счет классиков и романтиков, которые господствуют почти во всех программах. Это дает мне мужество изобретать новые выражения, чтобы со свежими силами клеймить ретроградов.

Я объявляю поход против пианистов с их неизменными «шопеновскими вечерами», против дирижеров с повторяющимися «бетховенскими циклами», против лени, косности и рутины; пытаюсь вызвать реакцию, задевая самолюбие. Но, к сожалению, часто результат бывает совершенно противоположный...

Некоторые композиторы, выступающие в печати, защищают традиционные классические программы исполнителей из страха, что кто-либо рискнет исполнить произведение их соперника, ибо они так страдают от успеха, который

может иметь другой, что предпочитают, чтобы их самих не исполняли, лишь бы не допускать на эстраду товарищей.

Кроме категории критиков-пропагандистов (к ним, если позволишь, причислю и себя), имеется еще когорта псевдонаучных музыкальных писателей. Они пишут в специальные журналы глубокомысленные, грандиозные, туманные и странные статьи, не понятные обычным смертным; вследствие несчастного случая у таких горе-писателей почти всегда отсутствует внутренний слух, что делает их нечувствительными к подлинной сущности музыки. Они принимают во внимание только этикетки, которые наклеивают на явления, и вокруг признания этикеток идет борьба между «атоналистами» и «реалистами», «субъективными сторонниками 12-тоновой системы» и «политональными монодистами». С трогательной наивностью попадают они на удочку каждого лозунга. Все-таки в одном деле они уже поупражнялись — в мгновение ока они снова становятся свободными и сегодня сжигают то, чему поклонялись вчера. Их формальные игры лишены какого бы то ни было значения, так как они вращаются в очень тесном кругу тихопомешанных.

Наконец, представим себе еще некоего идеального критика. Он должен обладать техническими знаниями композитора и иметь глубокую любовь к музыке, к «музыкальным событиям», к «звучащей материи». Он должен быть восприимчивым к красоте мелодической линии, к жизненной силе ритма, к прелести и заманчивости модуляции, к ясности и уравновешенности звуковых построений. К оценке целого он должен относиться совершенно объективно, без предвзятой ненависти или любви.

Существует ли в природе этот феникс? — Ответу прямо: «Нет!» Ибо таким может быть только бог-отец, а критик всегда останется человеком...

## БЕРНАР ГАВОТИ

Из книги «Смягчает ли музыка нравы?»

Глава II. Прекрасный день<sup>1</sup>

[...] В партере зала «Гаво», где заседает революционный трибунал, сплосные норки и соболя: подбор членов комитета не был отдан на волю случая [...]. Я полагаю, что

дамы из общества, вопреки своей пресловутой хрупкости, довольно выносливые особы, и упорные штудии, известное самоотречение и даже аскетизм даются им куда проще, чем мужчинам. Они переносят скуку так же, как заботы повседневной жизни: приготовление с детьми уроков, врачевание разбитых коленок, необходимость являться на похороны... Как же им с кислым выражением лица слушать музыку, которая, вначале обескуражив своим изобретательным уродством, в конце концов вселяет уверенность: нечто, столь неприятное на слух, не может не быть гениальным! Разве не освистали «Весну священную»? Уже теперь-то мы не позволим поднять себя на смех, не распознав очередного шедевра...

Игорь Маркевич<sup>2</sup> на одном из бдений крайних авангардистов забавлялся тем, что собирал «перлы» прекрасных слушательниц — нет, не те, что оттеняют белизну шеи, а те, что срываются с уст. После какой-то пьесы, пронзительной и скрипучей, одна из дам обратилась к соседке: «Я нахожу это несколько банальным...» — «Не разделяю вашего мнения, — ответила та, — в этих скрипичных пиццикато что-то есть...» — «Восхитительно, — заключил Маркевич, — «серии» вошли в жизнь светских женщин. Потом они заедут к Диору<sup>3</sup>, где их ждут другие «серии».

Слушают одно, примеряют другое. Многотрудна жизнь светской дамы!

Дзинь! Ба... ух! Пах! Пах! Уи-и-и! Концерт начинается. Черт возьми, что же это такое? Раскроем программу, пропустим два герметичных текста, посвященных «Защите неназванного» и произведению с загадочным содержанием, озаглавленному «А если...?», и обратимся к последним строчкам, где с околдовывающей грацией — весенний букетик к нежному носику — сказано: «Мы всегда подвергались разнузданной травле отвратительных дегенератов, невежество которых не позволяет им даже осознать собственную гнусность...»

Ага! У автора свои маленькие обиды, проскальзывающие между шестнадцатыми! Сбежим поскорее на середину буклета. То, что мы услышим сейчас, называется просто — как и у всех — «Плотность 21,5». А, черт, — уже кончилось? Судя по аплодисментам, так и есть: в этой пьесе, плотной, как платина, автор в нескольких тактах подытожил мечтания долгих дней — нот немного, но все как на подбор. Что же сейчас? Квинтет, по поводу которого композитор, желая объясниться начистоту, в предисловии заявляет: «В этом произведении налицо сериальный принцип. Он необходим не только для контроля вертикальных

и горизонтальных элементов музыкальной речи, но и чтобы обеспечить ее протяженность через диагональное сплетение структур, где поле интерференции постоянно деформируется под действием параметров...» Автор не напрасно возжег лампаду: действительно, объяснение не повредит — по крайней мере, знаешь, куда идешь! Однако стоит прислушаться. Это и правда квинтет, где отчетливо различаешь, как, слабо мяукая, перекликаются между собой пять котят. Раз, два, три, четыре, пять, шесть!.. Пять их, пять... Да нет же, клянусь своей бородой — шесть! Мосье, будьте любезны, прикройте дверь, она скрипит — отсюда лишняя виолончель! То, что я слышу, — не музыка, это хоровод эманаций, которые исчезают, едва возникнув. У этих легких призраков композитор исторгает жалобу, крик, после чего они возвращаются на круги своя. Так старина «Гаво» превратился в лабораторию галлюцинаций. Что же до квинтета, пожелаем такого наказания худшему из врагов: пусть прослушает его раз двадцать подряд! Как примут первое исполнение? Совсем недурно — с умиротворенным кудахтанием! Размахивая кадиллом, послушники объявили квинтет «интересным». Эпитет мне все объяснил. До сих пор я знал музыку чувствительную, возвышенную, светлую, искрящуюся, бесцветную, одухотворенную: я не знал, что есть еще музыка «интересная»! Ничто не может быть менее интересным по своей сути, чем музыка: это не ее цель, не ее область. Что же до нашей, то она просто убивает слух, озадачивает ум, и хотя ее объявили «превосходно сделанной», ей не свойственно вызывать представления о сколько-нибудь гармоничной и рельефной конструкции. Я не нахожу ее ни в коей мере революционной — напротив, ей присущ раздражающий конформизм худшего образца и, если уж договаривать, образца, давно вышедшего из моды; она повторяет на свой лад давно забытые истории, по ошибке извлеченные на свет божий. И все-таки она нравится посвященным: ну что же, тем лучше!

Покинем некогда благословенные места, пожав в начале антракта руки коллегам. Иные из них лукаво улыбаются, но адепты новой религии глядят сурово. Лучше, чем кто бы то ни было, они знают — музыка существует не для забавы, и эта уж во всяком случае не содержит в себе ничего смешного. Моя ирония только укрепляет их убежденность, и я ухожу, зная наверняка, что на одно произведение появятся совершенно разные отклики, хотя, оказавшись лицом к лицу, мы храним осторожное молчание. Двенадцать критиков, находящихся в зале, до ужаса на-

поминают двенадцать учеников, когда те садятся за французское сочинение: кто справится лучше?

### Глава III. Всю истину!

[...] На следующий день после концерта или в тот же вечер сижу перед чистым листом бумаги. Ты слышал, теперь — суди. Как же за это приняться? Невидимый хор предшественников нашептывает советы.

«Говори о вещах то, чем они являются на самом деле», — рекомендует Дидро. Мысль превосходная — осуществить же ее гораздо труднее. Так и должно быть. [...]

Если бы критик задался вопросом, чего авторы или композиторы — дабы доставить им удовольствие назовем их «творцами» — ждут от него, он бы немедленно отказался от достойной сожаления профессии. Недавнее исследование, проведенное Центром Независимой музыки, привело к таким противоречащим друг другу заключениям, что оказалось по существу бесполезным. Почти все «творцы» обличают недоброжелательность критики — лишнее доказательство, что они чувствовали ее уколы: с таким же успехом, чтобы доказать зловредность воды, можно обратиться к потерпевшим кораблекрушение... Некоторые из этих личностей рассматривают критику как неизбежное зло и дают взаимоисключающие советы: «Будьте умны и серьезны, старайтесь быть всесторонне осведомленным», — возглашает один, невольно, подражая принцу Полю из «Великой герцогини Герольштейнской» с его: «Грог, будьте горячим!»<sup>4</sup>. Дебютанту подавай «объективных эстетиков, осторожных, искренних, судящих без ненависти и страсти». Бесстрастный критик? Грустная картина! Другие хотели бы ограничить критику изучением прошлого, закрыв для нее современность. Как говорится: занимайтесь Монтеверди и оставьте меня в покое! Напротив, два известных композитора требуют от судей «принять открыто сторону какой-либо партии, даже рискуя серьезно ошибиться!» Мой учтивый собрат Эдмон Пандлетон, критик, органист, дирижер, с присущим ему остроумием, резюмируя столь разные требования, набросал портрет критика «без страха и упрека». Вот он:

«Музыкальный критик — это законченный артист, в совершенстве владеющий фортепиано, каким-либо струнным и духовым инструментом, а также ударным. Он глубокий знаток композиции и искусства дирижирования оркестром

и хором, ибо постиг все это на практике. Музыковедение, история, психология, педагогика и, конечно, широкая общая культура неотделимы от него.

Однако как только он стал критиком, с исполнительской деятельностью должно быть покончено; он вне борьбы, он пишет исключительно для газет, чуждых духу сенсации, и всегда сам платит за место в концерте.

Ему дозволено присутствовать на «коктейлях для прессы», чтобы быть в курсе событий при условии, что он откажется от коктейля. Критик, оценивающий новые записи, разумеется, сам инженер и акустик и сам покупает пластинки.

Критик отрекается от уз дружбы, от всякой мысли оказывать услуги, от мирской суеты, от чувства жалости и от искушения приободрить».

Первый пункт принят: за невозможность удовлетворить всех, начнем с того, что ублажим самого себя. Будем самими собой, не заботясь о категории, в которую нас зачислят. Анри Труайя<sup>5</sup> делит критиков на четыре группы. Существует, пишет он:

- 1) критик, который думает только о себе;
- 2) критик, который думает только о публике;
- 3) критик, который думает только об авторе;
- 4) критик, который думает обо всем сразу.

Здесь, в отличие от того, что принято на железной дороге, четвертый класс самый лучший. Поскольку так думает писатель, признаем вместе с ним, что поистине замечательный критик получится из «творца»: кто лучше ювелира оценит жемчужину? К сожалению, у этого правила столько исключений! Никто не оспаривает, что Вагнер, Берлиоз, Шуман, Дебюсси, Дюка и Онеггер выносили о чужой музыке здравые суждения, а порой писали даже пророческие статьи. Но и они не избежали ошибок. Берлиоз называет гениальными композиторов, чьи имена ничего нам не говорят. Шуман отказывает Вагнеру в праве занять место на Парнасе. Дебюсси, зачастую тонкий и пронырливый критик становится предвзятым и тенденциозным. Иные композиторы-критики блистают излишней снисходительностью, которая суть не что иное, как политика: зачем досаждать коллеге, который может содействовать вашему избранию в академию, раздражать дирижера, который на будущей неделе исполняет вашу симфонию, а в довершение всего дразнить свору профессиональных критиков, «идущих по вашему следу»? Трудно быть одновременно судьей и стороной в споре. [...]

Что бы ни думала суетная толпа, критика не такое уж легкое занятие. И среди других видов критики музыкальная, несомненно, самая трудная. Проблема состоит вот в чем: как передать с помощью слов то, что выражено в звуках? Можно дать вкратце изложение романа, проанализировать пьесу, рассказать содержание фильма, описать тот или иной аспект картины, но как объяснить симфонию, сонату, квартет? Как говорить о музыке? Соединение этих слов, по природе антипатичных друг другу, выявляет трудность задачи. Если справедливо, что музыка начинается там, где смолкает слово, то как оно может дать представление об области, куда ему закрыт доступ?

Анализ тем и описание звучания вызовут улыбку в теоретика, оттолкнут непосвященного и никого ничему не научат. Тем не менее, композитор, у которого журнал или концертная организация попросит «объяснительную записку» по поводу нового сочинения, не преминет описать его в загадочных выражениях: «Начальное аллегро открывается энергичным утверждением, провозглашаемым тромбонами *fff*, но сразу же отрицается мотив, порученный струнным *divisi*. В свою очередь, «деревянные» излагают побочную партию, которая снова появится в конце части, в *stretto*, где различные темы соединятся в радостной экзальтации». Руководствуясь столь общим планом, гений создает шедевр, а посредственный музыкант — упражнение по риторике. Равным образом, немногого стоят похвалы «смелой модуляции из *gê-bemol* в *la majeur*» [...]

Поль Дюка, пронзительный мыслитель и большой музыкант, заметил, что по своей природе музыка ускользает из силков разума, и если внимательно приглядеться, нет другого искусства, которое столь трудно поддается критическому обсуждению.

«Но, — добавляет он, — нет другой области, где было бы накоплено столько теорий, анализов, различных и противоречащих друг другу правил, истин и глупостей, ибо нет другого искусства, где «вещественная сторона» — гармония, контрапункт, инструментовка — то есть все, что преподносит взору нотация, играло бы столь важную роль. Но разве не по «вещественным доказательствам» судят несчастных композиторов? Причина заблуждения, которому вечно подвержены мэтры и критики, кроется в том, что легко говорить о нотах и трудно о музыке, легко принять одно за другое. Истинные музыканты, они-то всегда

придавали нотной бумаге, теориям, трактатам, диссертациям и анализам лишь второстепенное значение». [...]

Вернемся к отправной точке. Вчера я слышал пианиста, тенора и ораторию. Теперь надо их оценить. Какими же качествами должен обладать идеальный критик — но, полноте, существует ли он? [...] Сказав это, не убоимся дать список достоинств несуществующего героя:

1. Умение писать. Это палка о двух концах. Рассуждение может быть глубоким и верным, но человека, не владеющего пером, скорее всего не услышат. Напротив, тот, кто не может похвастаться обилием мыслей, но умеет писать, может увлечь читателя, более восприимчивого к блеску определений, чем к истинности оценок. В первую очередь надо пробудить у него интерес, любопытство. Человек, которого не читают, может иметь незаурядный талант, но талант этот бесполезен, ибо никто его не заметит.

2. Знать свое дело. Всякий может высказать свое ощущение, но оно ценно лишь тогда, когда высказывается человеком квалифицированным. На предшествующих страницах мы кратко определили круг познаний, необходимых критику. Вовсе не обязательно, а пожалуй, и не желательно, чтобы он был знаменитостью — композитором или виртуозом. Владение инструментом и техникой композиции, конечно, помогут ему составить суждение. Между любительством и профессионализмом — пропасть, отделяющая знание от впечатления. Чтобы сделать критика авторитетным, достаточно было бы подвергнуть претендента серии испытаний, после чего квалифицированное жюри выдает ему «лицензию» на право заниматься данной профессией, либо отказывает ему в таковой. От адвоката требуют докторского диплома: почему бы не потребовать и от критика знания истории, литературы, инструментовки, гармонии? Так было бы завоевано доверие публики и артистов.

Моя деятельность органиста, а в прошлом и посещение класса композиции не придают мне особой уверенности — ей богу, нет! Но как приятно чувствовать себя «внутри» музыки, а не «вне ее» — быть не только зрителем, но и актером; тогда испытываешь чувство солидарности с артистами, которым я дорожу. Я смиренно занимаюсь тем же ремеслом, что и мои «подопечные», в известном смысле я принадлежу к их семье, и опасность, которой я их подвергаю, знакома и мне. В некотором роде я делю с ними риск; будучи на их месте, я снова испытываю к ним брат-

ские чувства. Кто никогда не выходил на эстраду, тому нелегко понять труд виртуоза; кто сам никогда не писал — как сможет он оценить чужое произведение?

3. Придать слову его ценность и смысл. Это значит роковым образом возбудить недовольство читателей и артистов, ибо и те, и другие ожидают крайних суждений, степеней превосходных. Виртуоз останется недовольным, если вы не объявите его не знающим себе равных. А слушателю всегда приятно поверить, что г. X. или Y. «лучший исполнитель своего поколения», — это избавит его от дальнейших сравнений, позволяя безмятежно аплодировать. В наше время любой дебютант почитает себя оскорбленным, если его не поднимают на щит; в начале века молодой артист был счастлив, когда его технику находили «крепкой», а игру «не лишенной изящества». Прилагательные тоже подвержены инфляции, они со временем обесцениваются.

К несчастью, мода вынуждает к таким словесным преувеличениям, что самые опьяняющие эпитеты быстро утрачивают лестный характер, а гиперболы уже никому ничего не говорят. В подтверждение этого позвольте мне сослаться на действительный случай. Шведский тенор Николай Гедда выступил однажды в зале „Гаво“ с сольным концертом редкого совершенства. Он пел с невероятной свободой. Я осмелился написать, что эта неслыханная легкость могла бы «довести до безумия соловьев». На следующее утро атташе шведского посольства по телефону потребовал ответа: не намекает ли дерзкая метафора на ограниченность вокальных возможностей его соотечественника? Тогда я понял сложность положения, в которое попадает критик, выбирая между суждением, учитывающим оттенки и никому не доставляющим удовольствия, и смелой метафорой, которая дразнит умы. Откажется ли он, чтобы угодить всем, от амортизирующих оборотов, которыми желает изъясниться, не задевая свои жертвы? Должен ли критик вычеркнуть из своего лексикона фразы типа: «Язык г-на Z. глубоко музыкален», чтобы не дать понять, таким образом, что у г-на Z. нет особых достоинств? Нетрудно вывернуть наизнанку слово, подыскав ему парадоксальное значение. Однажды вечером, желая рассеяться, я забавлялся подобной игрой: да помогут нам небеса, чтобы и читатель получил некоторое удовольствие:

Малый лексикон критика.

Стиль: небольшое утешение плохому артисту. «Г-жа X., обладая отвратительным голосом, превосходно чувст-

вует стиль». Заметим, что такой комплимент вряд ли доставит удовольствие даме, которая предпочла бы услышать, что «несмотря на отвратительный стиль, волшебный голос г-жи Х. очаровал слушателей».

**Техника:** род акробатики — беглость, сила, бравурность — охотно признается за скучными виртуозами. «Пианист обладает резким туше, но техника заставляет забыть обо всем». Какая ошибка! Беглость еще не синоним техники. Под техникой понимается ряд достоинств, — в том числе и туше — они и определяют качество исполнения.

**Был, была, было:** совершенная форма прошедшего времени, не вполне совершенная ясность которой дарит совершенную радость певице, чей голос совершенно пропал: «Вчера в Опера-Комик возобновили «Свадьбу Фигаро». Овацией встретили г-жу Х., которая была превосходной Графиней». Правда, лет сорок назад, когда ей было двадцать.

**Благотворительный концерт:** концерт, где бесплатно играют произведение, исполнение которого в ином случае обошлось бы достаточно дорого.

**Шестнадцатая:** когда скрипач Люсьен Капе дал дефиницию сему музыкальному значку в кругу друзей, некая дама стала умолять: «О, мосье, сыграйте мне хотя бы одну!»

**Похвала:** лестная оценка, явно заниженная по мнению артиста и смехотворно завышенная по мнению его коллег.

**Объективная критика:** та, которая описывает, что вы могли бы сделать, если бы при совсем ином замысле у вас хватило бы таланта его осуществить.

[...]

**Коллега:** бездарная личность, непостижимым образом занимающаяся тем же ремеслом, что и вы.

**Дирижер:** единственный, кто не играет ни на одном инструменте и кому, тем не менее, достаются все аплодисменты.

**Оркестранты:** музыканты оркестра. Не отрывают взгляда от партий, чтобы им поменьше мешала жестикуляция дирижера.

**Бах (И. С.):** композитор, о котором не говорят, хотя постоянно играют.

**Берг (Альбан):** композитор, которого никогда не играют, хотя говорят о нем не переставая.

[...]

**Первое исполнение:** торжественная церемония, на которой в последний раз играют последнее сочинение композитора.

[...]

Прекратим, однако, игру.

4. Уметь писать кратко и в сжатые сроки. Откровенно говоря, такая необходимость продиктована взглядом на современную журналистику. Фельетоны и хроника уходят в прошлое, и критику волей-неволей приходится излагать свои впечатления предельно кратко. С одной стороны, такие экзерсисы благотворны, не позволяя растекаться по древу, но, с другой стороны, наложенное ограничение стесняет мысль, придавая ей сухость и безжалостность гильотины. Как передать оттенки в немногих строках? Такое положение вещей и порождает безапелляционность в оценках, то свирепых, то дифирамбических: ведь за отсутствием места у автора нет возможности привести аргументы. Он едва может объявить приговор, неприятный уже своей краткостью. Отсюда — осторожная манера высказываться («не горячо и не холодно») у большинства современных критиков: когда недосуг объясниться, обходятся без объяснений вообще.

Второе обязательство — сжатые сроки — пожалуй, не менее обременительно. Необходимо излагать свои мнения изо дня в день, немедленно, безотлагательно, почти не имея времени поразмыслить. Представьте себе, что собраны первые, неустоявшиеся впечатления обычных слушателей, которым несколько позже снова их же и преподносят. Такова, с известными оговорками, главная опасность, подстерегающая критика. Как при такой активности и зыбкости провести свою линию, выработать цельность эстетических взглядов, сохранить последовательность суждений? Только критики-доктринеры, которые руководствуются раз принятой догмой, могут на это рассчитывать, что, впрочем, и делает их доктринерами, то есть людьми по большей части несносными. «Речь идет не о сентенциях, приговорах, или, что еще хуже, поучениях, — пишет Пьер Бриссон<sup>6</sup>. — Мы говорим об активности интеллекта, о вечной и неразрешимой дискуссии. Истинный критик, — заключает он, — никогда не сочтет себя непогрешимым».

5. Быть строгим к себе. «Да, вы правы, — как-то заметил Жюль Ренар<sup>7</sup> одному критику, — но ко мне вы гораздо суровее, чем к себе». Желательно избежать такого упрека: но как отнестись к себе с должной суровостью?

Существует тысяча и один способ поупражняться в этом.

Прежде всего, стоит поверить, что суждения о композиторе или артисте, ставшие достоянием публики, чреватые серьезными последствиями. Конечно, Жан Кокто<sup>8</sup> преувеличивает, уподобляя театральную пьесу «товару, который никто не имеет права поносить». Не напомнить ли ему о Мольере, который раз и навсегда определил права и обязанности критика? И потом можно быть твердым, не будучи грубым; хвалить, не впадая в дифирамбический тон; дать понять все, не ставя точки над *и*. Публика совсем не так глупа.

Надо обладать известным мужеством, чтобы отстаивать мнение, признанное всеми ошибочным, и известным отклонением психики, чтобы поддерживать нечто, идя наперекор самому себе. Флобер смог вообразить подобное чудо: человека, который хвалит то, что не любит. Это умонастроение, которому невозможно следовать на практике: к чему вступаться за то, во что не веришь? И не нарушается ли тем самым золотое правило критики: говорить то, что думаешь.

Все, что думаешь, но не больше. Стать на защиту какой-либо школы — значит превратиться в ее адепта, которого допускают за кончик стола. «Критик-сторонник — это критик-борец, выступающий за некий клан или группу, стремящийся ее публично защитить и прославить. Пост этот сами авторы отдают дебютанту, которому он очень скоро надоедает», — писал Тибодэ<sup>9</sup>.

Начиная свой путь, соблазнительно играть подобную роль. Это верное средство привлечь внимание публики и благосклонность артистов. Считают, что писать о малоизвестном художнике куда достойнее, чем рассуждать о достоинствах признанного шедевра. Но, приняв чью-либо сторону, рискуешь потерять независимость и объективность. Непременные защитники авангарда часто заслуживают того, что сказал о них в 1922 году Ферруччо Бузони: «Какая путаница в голове критиков, занявших авангардные позиции: они больше не видят различия между собственно музыкой и ее направлением, они отбрасывают хорошую только потому, что она ориентируется на классическое наследие, и восхваляют плохую просто по той причине, что она вдохновляется современностью... Они распекают на «устаревшую» и «передовую» всю современную музыку, выносят суровые приговоры одной и возводят на пьедестал другую. Как будто сочинение обязательно хорошо в силу того, что «ново», и обязательно «ново», потому что не обладает ни формой, ни красотой».

Я каждый раз вспоминаю Бузони, когда кто-либо из

моих собратьев или друзей противопоставляет «живой» музыке (той, которая ему нравится), «мертвую», клянет всю эту «неоклассическую», «неоромантическую» — всю эту «запоздалую» музыку, которой сохраняет преданность «известная часть критики». Сильно искушение открыть нового Бетховена или Вагнера и защитить его от тупиц. Но вот беда — легко прийти в восторг от лжегениальности. Конечно, пока ее не раскусят, можно заставить говорить о себе — мнение, которое слегка отдает скандалом, скорее привлечет внимание публики, нежели вдумчивое суждение.

И все же не стоит пускаться в погоню за крайностями, вычурностью, скандальной известностью! Слава критика, единственная, которой должен желать человек, достойный этого звания, — в его искренности. К этому приходишь вновь и вновь.

6. Объективный или субъективный? «Сударь представьте вещи такими, как они есть. Расскажите о них точно и объективно, не высказывая личного мнения: нас оно не интересует». Иногда я получаю подобные письма и отвечаю на них так: «Чего же вы ждете? Какое мнение, кроме собственного, я могу высказать? Природа суждения субъективна: как поставить себя на место другого, оценить произведение или исполнение мозгом, сердцем, селезенкой идеального существа? Что вам даст, если я укажу по метроному темп, в котором г. Х. сыграл аллегро из «Аппассионаты», измерю в граммах силу его удара, назову точную продолжительность концерта г-на Z. и число нот, использованных им в каждой из тем его сочинения? Ничего. Я понимаю, почему вас раздражает мое суждение: оно не совпадает с вашим. Что я могу поделать? Не читайте, не принимайте меня во внимание, или же признайте, что на этой земле нет непогрешимых судей, что всякий обмен художественными взглядами — спор, в котором каждый защищает свою точку зрения, но никто не владеет абсолютной истиной». Этот ответ, при всей его логичности, не удовлетворяет моих адресатов; там, где дело касается вкусов, никого убедить нельзя.

Что, впрочем, не имеет значения. Исполни свой долг, и будь, что будет...

7. Говорить то, что есть. Это значит быть готовым говорить подчас неприятные вещи. Как на зло, я не знаю способа мило их высказывать. Какой бальзам ни прикладывай — рана есть рана. Ничего не попишешь — таковы правила игры. Выступая на общественном поприще, го-



товься к тому, что будешь судим и без снисходительности. [...]

Стоит ли перегружать свою прозу образными сравнениями? Ни в коей мере. Но не следует и делать ее сухой, уступая требованиям вежливости. Главное — чтобы вас поняли; надо избавиться от иллюзии, будто доставишь менее огорчения, прибегая к замысловатым периодам. Не столь наивная, сколь заинтересованная, публика быстро распутывает клубки многословия. Больше того, окажешь плохую услугу, написав, что у г-на такого-то «есть свои достоинства». Не лучше ли написать откровенно, что у него нет никакого таланта. Напротив: смягченные, умеренные формулировки наводят на мысль, что артист, о котором шла речь, не интересен, а критик лишен элементарного мужества и не решается заявить о его несостоятельности. Действуя таким образом, вы не приобретете друзей ни там, ни здесь.

Исключения подтверждают правила, поэтому разрешите мне ненадолго прервать свои рассуждения и рассказать вам две правдивые истории; героиня их — замечательная артистка, в равной мере обладающая талантом и тонким умом. Несравненная исполнительница довольно известного произведения, которое ей посвящено, она, как это порой случается, будучи однажды не в настроении, сыграла его несколько хуже обычного. Как, не задев ее, и не проявляя несправедливости, сказать об этой временной слабости? Я прибег к двусмысленной фразе, понятной только присутствовавшим на концерте: «Сказать, что г-жа Х. сыграла концерт г-на Y., — значит избавиться от надобности оценивать то, как он был сыгран». Слушатели все поняли, читатели уверены в обычном успехе, а репутация дамы спасена. Обладая достаточно тонким умом, чтобы не понять намека, она ни в чем не могла меня упрекнуть. Тем не менее, не почувствовав себя удовлетворенной, через несколько дней, подойдя ко мне в концерте, она с улыбкой сказала: «Спасибо, милый друг, это было мило и не банально!» — давая понять, что моя фраза содержит только одно из возможных значений и принимая этот, лестный для себя вариант. Хитроумная женщина! Прошли годы, мы встречались довольно холодно по причине одной из моих статей, ей не понравившейся. Но вот однажды она исполняет Первый квартет Форе — с таким благородством, чувством, совершенством, что я немедленно и от всей души воздаю ей должное: одно дело склока, другое — критика. Моя статья была проникнута искренней теплотой. Милая моя дама осталась, вероятно, довольной, но я понимаю

трудность ее положения. Что делать — предать забвению нашу размолвку и написать мне, или хранить гордое молчание?

Простить его казалось слишком сложно,  
Оставить так — и это невозможно...

Так вот, ее осенило вдохновение. На обороте старой почтовой открытки с портретом Форе она просто написала: «Форе вас благодарит...» Все довольны — честь спасена.

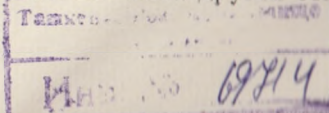
О мужчины, братья мои, неисправимые в своем простодушии, признаем же — перед слабой женщиной мы бессильны!

К счастью, силы к нам возвращаются как только дело касается нас самих, хотя и мужская наивность порою обезоруживает.

Как забыть «почтенного» композитора, чья «Дьявольская симфония» явила курьезное пастиччо из произведений романтиков? Чтобы обнародовать этот факт, не слишком обидев автора, я написал: «Речь идет об изощренно антологическом сочинении, где Мендельсон, Берлиоз и Шуман явились крестными отцами текста, насыщенного цитатами. Композитор не без кокетства заключает в кавычки пассажи, откровенно перенесенные из шумановской симфонии. Надо обладать культурой и мастерством г-на X., чтобы справиться с подобной задачей». На что г-н X. ответил мне буквально следующее: «Благодарю вас за любезные строчки, которые вы посвятили моей «Дьявольской симфонии». Не в пример стольким из ваших собратьев, вы единственный уловили смысл произведения и задачу, которую я пытался здесь разрешить».

Великолепно, не правда ли?

Ослепленный собственной гениальностью артист, который не хочет понимать то, что о нем написано, — весьма распространенное явление. Вспоминаю певицу, которая предложила воистину смелую трактовку «Доброй песенки» Форе, ибо ее блеющий голос придавал возвышенной песне неожиданный пасторальный оттенок. Не желая перечеркнуть стольких усилий, я ограничился замечанием, «что не следует перекладывать всю тяжесть концерта на плечи одного только композитора», давая понять, что шедевр требует и соответствующего исполнения. Наброшенный мною флер не скрывал иронии. Тем не менее, однажды, встретив меня на дружеской вечеринке, моя пастушка сказала: «Я ничего не поняла из того, что вы написали о моем концерте, и, удивительная вещь, никто из моих друзей тоже...»



Я спасовал в тот вечер, не рискнув просветить чувствительную пастушку. Да и зачем? Слепые да не видят, глухие да не слышат.

Но, скажете вы, есть средство все это уладить; вместо того, чтобы прибегать к эзопову языку или говорить суровую истину, смягчите ее, ставьте четыре там, где надо поставить три, и все будут довольны. Вы — может быть, но не я. Насколько легко держать себя в узде, когда пишешь от случая к случаю, настолько трудно, даже невозможно лукавить, когда ведешь ежедневную рубрику. Этот регулярный и частый ритм очень скоро устанавливает свою шкалу ценностей, принуждая к суровой объективности. Если, поддавшись слабости, вы объявите «восхитительным» второсортного пианиста, то где вы возьмете эпитеты, чтобы охарактеризовать игру Артура Рубинштейна? В довершение всего, давая себе время от времени поблажку, вы неизбежно скатываетесь к демагогии. Каждый день вас будут одолевать просьбами: друг, которому вам хотелось бы сделать приятное, важное лицо, с которым следует быть осторожным, клан, с которым лучше не связываться. От уступки к уступке — и вот вы скатились вниз по наклонной плоскости. Снисходительный и не правдивый, бесхарактерный критик никому не окажет услуги; он не доставит удовольствия даже своим «клиентам», так как давно лишился авторитета в глазах публики. Мы — жандармы при музыкальном вкусе: если не задержать правонарушителя, как защитить честных людей? [...]

## НИКОЛАЙ МАЛЬКО

### О критиках

[...] Когда Вы просили меня высказаться относительно критиков, я отказался. Потом Вы уговорили или убедили меня, вернее, я сам убедил себя самого в том, что вряд ли я имею право обойти молчанием происходящую сейчас на страницах Вашего журнала дискуссию по поводу музыкальных критиков в Австралии.

Грубо говоря, самое простое было бы разделить критиков на две группы: хорошие, которые меня хвалят, и плохие, которые меня не хвалят, ошибаются, придираются ко

мне, одним словом «не принимают» меня. Хорошие критики по временам портятся, и плохие иногда исправляются...

Полагаю, что подавляющее большинство артистов и музыкантов смотрит на критиков именно так, хотя знаю: многие со мной не согласятся и будут возмущаться.

Между тем практически по отношению к артистам дело обстоит именно так. Пресса является частью того, что образует в широком смысле слова нашу профессиональную работу. Пресса, я имею в виду «безответственную» прессу, может причинить большой вред артисту, особенно молодому. Повторяю, я имею в виду неверные и несправедливые отзывы, высказанные искренне критиком-невеждой, и отзывы пристрастные, высказанные не искренне.

Знаменитый и феноменальный по своим знаниям музыковед Николай Слонимский (Бостон, США) составил сборник курьезных высказываний музыкальных критиков в разные времена и в разных странах<sup>1</sup>. Получилось нечто чудовищное, возмутительное и — почти страшное. Ведь все эти нелепости были высказаны (и напечатаны) людьми, которые призваны не только выносить свой авторитетный приговор, но и руководить мнением и вкусом слушателя...

Достаточно вспомнить высказывания Кречмара<sup>2</sup> о Бетховене...

Вред таких необдуманных, безответственных, иногда невежественных высказываний огромен и для общей культурной жизни страны, и для отдельных работников в области музыки и театра.

Я знаю случаи, когда под влиянием прессы у талантливого артиста появлялись «нервные комплексы», мешающие ему работать, или когда его ангажементы страдали только из-за прессы. Или же — когда хорошие начинания были парализованы и не осуществлены из-за страха перед прессой, которая иногда с восторгом ухватывается за все, что можно «убить».

Особенно опасны среди таких «убийц» те, которые изображают из себя «прогрессивных», — они небрежно говорят о классике, порой покровительственно похлопывают по плечу талантливого, всеми признанного артиста, не скупятся на презрительные замечания по поводу вкуса «толпы» и... становятся в тупик, когда надо высказываться о чем-либо действительно новом.

Можно ли со всем этим бороться? И да, и нет. Борьба с критиком, вообще говоря, дело безнадежное: его слово будет на виду, а его газета всегда сможет поместить то, что она хочет, и не поместить того, что она не хочет печатать.

Глазунов рассказывал, как Брукнер просил императора Франца Иосифа запретить Ганслику бранить его произведения. Помогло ли, не знаю...

Судебное преследование возможно только тогда, когда артист докажет, что критик причинил ему профессиональный вред. Этого почти никогда нельзя доказать, хотя факт может быть очевидным. Делу могут помочь только сами критики. Я сомневаюсь, чтобы все они были злодеями, садистами, невеждами, истериками, невротиками, мизантропами и жертвами *inferiority complex* \*. Профессия критика содержит в себе, в самом понятии критика, столько высококультурного и высокоморального содержания, что нельзя допустить, чтобы критики этого не знали. Конечно, в семье не без урода, но я думаю, что критическое отношение к прессе, к критикам должно существовать среди самих критиков, и именно от них следует ждать того, о чем Библия говорит словами: «Врачу, исцелися сам».

Как это могло бы осуществиться практически? Где-то я читал о борцах, о том, что они борются не по-настоящему, что все заранее известно, публике же они показывают только свою технику. Но раз в году борцы где-то собираются, никто, кроме профессионалов, не может туда проникнуть, двери заперты, окна завешены. И вот там профессиональные борцы борются по-настоящему, без шуток, и устанавливают свои настоящие классы. Не знаю, правда ли это, и заранее прошу прощения у борцов за такие цитаты.

Но как были бы полезны подобные встречи музыкальных критиков! Конференции музыкальных критиков с исчерпывающим, беспощадным обменом мнениями о всех явлениях, всех профессиональных музыкальных деятелях, конференции, на которых устанавливались бы какие-то профессиональные и нравственные основы критической деятельности и ее роли в культурной жизни страны.

Не менее важны и полезны были бы встречи критиков с теми артистами, которых они критикуют. Я имею в виду выступления в программах радио и телевидения для освещения и обсуждения ряда вопросов, в которых заинтересован не только артист, но прежде всего публика — слушатель и зритель.

Французы говорят: *Du chaque des opinions jaillit la vérité* — от столкновения мнений рождается истина. Австралия, несомненно, выиграла бы, если бы вопросы куль-

\* комплекс неполноценности (англ.).

турной жизни, в частности музыкальной профессиональной деятельности, попадали бы на мельницу публичных споров, обсуждений и критики. Кому же участвовать в подобных «круглых столах», как не тем, кто ближе всего стоит к этой деятельности; тем, кто организует эту деятельность, — прежде всего АВС<sup>3</sup>, кто ее выполняет — музыкантам, артистам, кто их профессионально критикует — критикам и, конечно, представителям потребителя — публики.

Конечно, я говорю о серьезных, компетентных критиках, но ведь иным критик и не может, не должен быть. Если человек не обладает данными профессионального критика, значит, он оказался критиком по ошибке, вот и все.

Меня спросят, что же значит «профессиональный критик». Некоторые думают, что музыкальным критиком может быть только профессиональный музыкант. Не всегда это так и, во всяком случае, не «профессиональный, недоучившийся неудачник». Это всегда опасный человек: малограмотный опаснее безграмотного.

Конечно, критик должен обладать большими знаниями в той области, о которой он пишет, но еще важнее — определенное эстетическое, художественное и общественное мировоззрение и, конечно, *last, but not least* \* (в конечном итоге) — талант критика. Критику личное дарование не менее нужно, чем композитору, скрипачу или дирижеру, которого он критикует.

Вопрос о знании очень растяжим. Как-то я сидел в Лондоне за столом с критиком Эвансом<sup>4</sup>. Большой, толстый человек с бородой, он со вкусом ел, пил и заразительно хохотал. Вдруг он спросил меня: «Знаете ли вы русскую музыку?» — «Более или менее». — «А я знаю все в русской музыке. Все до 1917 года. Можно вас экзаменовать?» — «Валайте». Он спел что-то. Я не знал. «Это переходная тема ко второй теме второй части Второй симфонии Балакирева». Второй вопрос. Я тоже не знал: что-то из малоизвестной Второй симфонии Глазунова. Я попросил пощадить меня, а он, этот грузный Фальстаф, хохотал, трясаясь всем телом, и, наконец отдышавшись и выпив пива из оловянной кружки, сказал: «Дягилев говорил мне: я люблю вас за то, что вы так хорошо знаете русскую музыку, и я ненавижу вас, потому что вы знаете не только хорошую русскую музыку, но также и всю плохую...»

Подобное знание для критика необязательно, а вот чувство ответственности должно быть не только знакомо каж-

\* последнее, но не менее важное (англ.).

дому критику, но являться его основным кредо. Это свойство необходимо для критика не меньше, чем для того, кого он критикует.

Как-то я задал вопрос профессору Эдуарду Денту<sup>5</sup>, и он не смог ответить. Кто-то из присутствовавших сказал мне: «Будьте уверены, профессор Дент сегодня вечером у себя дома будет разыскивать то, о чем вы его спросили и на что он не мог ответить». Конечно, это признак не только добросовестности знаменитого музыковеда, но также признак нравственной ответственности перед собой и другими.

Возвращаюсь на землю... Много зависит от самой газеты, журнала, где сотрудничает (пишет) музыкальный критик. Далеко не всегда газеты уделяют театру, музыке, искусству вообще столько внимания, сколько, казалось бы, заслуживают эти области. Я с завистью смотрю на отделы спорта, в сравнении с которыми театр, музыка, искусство оказываются... нелюбимыми приемными детьми. Знаю, спортом интересуется всякий, но музыкой, театром, искусством вообще должен интересоваться тоже каждый человек. Не думаю, чтобы какой-либо редактор или издатель с этим не согласился. Путь художественного развития труднее и медленнее, чем развитие интереса к спорту. Тем упорнее должна газета вести войну за распространение и обладание художественной культурой.

Искусство во всех своих проявлениях, музыка во всех ее видах — это нужные и существенные кирпичики в том здании, которое называется счастьем человеческим. Никогда никто не должен этого забывать, особенно те, кто имеет прямое или не прямое отношение к деятельности в искусстве, в том числе и музыкальные критики.

## ГАНС ЮРГЕН ШЕФЕР

### Наша музыкальная критика сегодня

«Злость — дух критики, а критика составляет начало прогресса и просвещения». Это — ироническая сентенция Томаса Манна из «Волшебной горы». Нам станет понятным ее нарочитое противоречие, если мы подумаем о том, какие формы приняли отношения между критикой и творче-

ством во всех областях искусства в современном буржуазном обществе. Как раз в нашей сфере, в музыке, это нетрудно проследить. Если в период зарождения музыкальной культуры буржуазного общества развитие длительных критических дискуссий перед лицом общественности выражало стремление, в согласии с духом Просвещения, придать музыке прогрессивную функцию в социальной жизни, то сегодня мы видим по преимуществу лишь карикатуру на это. Пылкий правдоискатель превратился в апостола моды, обязанного своей карьерой тому, что искусно умел держать нос по ветру и каждый раз в том самом «направлении», которое сулило в данный момент наибольший успех. Уверенный в благоволении финансово-могущественных издательств или других организаций, он с высокомерной исключительностью посвящает себя поклонению своим богам (будь они композиторами или исполнителями) и осыпает все прочее насмешками, либо карает сочувственным снисхождением. Стремление к созданию музыкально-образованной аудитории обернулось презрением к слушателю. Так называемая серьезная музыкальная критика в современной буржуазной прессе сознательно культивирует свою исключительность. Это либо монолог, либо подобие диалога автора с избранным кругом посвященных. И не удивительно, что из подобной практики впоследствии развился тип публициста — «нонконформиста», который пытается сделать себе имя, все отвергая и ни с чем себя не связывая.

Для нас критика, критическая позиция также представляется источником прогресса и просвещения. Но именно поэтому духом критики не может быть злоба, высокомерие или оппортунизм. Для нас гораздо важнее то замечание Бертольта Брехта, в котором он хочет понимать под критикой «сотрудничество, путь вперед, жизнь». Сейчас наша республика готовится к VII съезду Социалистической Единой Партии Германии. Именно в этой связи представляется полезным вернуться к некоторым проблемам, обсуждавшимся в 1963 году на VI съезде СЕПГ. Тогда прозвучал призыв: «Сделать Германскую Демократическую Республику современным социалистическим государством, которое наперекор всему капиталистическому миру олицетворяет новую Германию, чья миролюбивая политика, чей международный авторитет, чьи достижения во внутренней общественной жизни наполняют гордостью сердца ее граждан». И далее: «Наши цели становятся все более высокими. Интересы народа, потребности трудящихся — огромная движущая сила. Они не терпят промедления, остановки на до-

стигнутом. Они требуют социализма во всей его совокупности и полноте». Это относилось к искусству в той же степени, что и к экономике и политике.

Мы знаем, какой успешный путь проделала с тех пор наша страна. Мы признаем непрерывность процесса развития со времени VI съезда СЕПГ вплоть до наших дней и до не ограниченного узкими временными рамками периода грядущего завершения всеобъемлющего построения социализма в ГДР, для которого VII съезд партии будет иметь решающее значение.

Последняя конференция по вопросам критики состоялась за год до VI съезда. Когда перелистываешь сегодня ее доклады и протоколы обсуждений, то на первый взгляд вырисовывается довольно безрадостная картина. Осуждавшиеся тогда недостатки музыкально-критических работ в ряде важных пунктов не изжиты и по сей день. Поэтому итоги в нашей области в преддверии VII съезда СЕПГ и перед лицом задач, стоящих перед нами, должны подводиться особенно критически.

В 1962 году мы говорили, что музыкальный критик должен быть, по существу, культурно-политическим деятелем, вооруженным специальными знаниями. Он постоянно должен быть в курсе событий и развития всей нашей страны. Только таким образом он может знать, что служит развитию социализма, а что ему мешает. Только такие общие предпосылки дадут возможность выносить отдельные суждения.

#### Участник созидания нового

Как культурно-политический деятель, вооруженный специальными знаниями, критик сегодня должен всеми доступными ему средствами (в конечном счете — не только в журналистском жанре, который всегда к его услугам и в котором рецензия — лишь одна из многих форм) бороться за осуществление культурной политики нашего государства. Этой основной задаче и установке подчиняются в каждом отдельном случае выбор тематики и критерии оценок. Мы знаем, как обогатилась в своем развитии наша музыкальная жизнь. Всегда ли музыкальная пресса играла в этом процессе подобающую ей роль? Всегда ли она ее правильно понимала? Я думаю, что нет.

Критик по-прежнему осознает себя слишком односторонне — только как рецензента, стало быть, стороннего наблюдателя событий, которые проходят перед ним. Конечно,

критическая рецензия является в настоящее время одной из важнейших форм нашей работы и сама нуждается в качественном улучшении. Но тем самым будут решены далеко не все задачи. Например, уже несколько лет существует и все шире проводится «Концертная зима на селе». Тысячи людей в сельской местности становятся постоянными посетителями концертов. Это поистине революционное событие в нашей сфере. Но где же в прессе основательное изучение этого процесса? Несмотря на некоторые трудности, во многих городах получили значительное распространение концерты для школьников и юношества. И на это пресса реагирует спорадически. Множество вопросов, связанных с составлением программ концертов и репертуара музыкальных театров, не решены в свете нашей культурной политики. Пресса ограничивается более или менее рутинными оценками к концу сезонов, если вообще это делает. В музыкальной жизни все возрастает значение радио и телевидения. Но в прессе вряд ли найдется серьезный анализ программной политики этих организаций. Когда же что-нибудь и появляется, то опять лишь в форме рецензий.

Если кратко сформулировать основной недостаток нашей музыкальной критики, то он состоит, пожалуй, в том, что она занимает место в арьергарде музыкальной жизни. Преобладает отчетность. Активные обсуждения тенденций развития музыкальной жизни, как в целом, так и в деталях, отсутствуют, и поэтому музыкальная публицистика не является в должной степени участницей созидания нового.

Какую роль играет музыкальная критика в дискуссии о новых произведениях? Прежде всего, я полагаю, ситуация настолько улучшилась, что сегодня едва ли найдется критики, думающие, будто можно «обходить» новые произведения. Творчество наших композиторов занимает надлежащее место в музыкальной публицистике. Это, безусловно, успех, который следует приветствовать. Но думать, что все в порядке, — все равно, что пустить пыль себе в глаза. Вы знаете, что дискуссии по эстетическим проблемам, связанным с современным творчеством, усложнились, что выдвигаются новые вопросы. Знакомы вам и жалобы на то, что музыкаведческие исследования сегодня еще не в состоянии дать исчерпывающие ответы на все эти вопросы. Эта ситуация отражается в музыкальной критике. Но, к сожалению, не всегда отчетливо заметно стремление критиков, исходя из непреложных истин марксистской эстетики в оценке и обсуждении новых художественных произведений, широко освещать для пользы дела даже настоящие дискуссионные труды.

Ознакомившись с довольно большим числом рецензий, появившихся за последние месяцы в самых разных газетах, я хотел бы определить в высказываниях по поводу современной музыки нашей страны три явно доминирующие тенденции, ни одна из которых не в состоянии справиться с поставленной задачей:

1. Попытка приписать музыке упрощенное, слишком прямолинейное значение, чтобы тем самым «доказать» ее социалистический характер. При этом критик опирается порой на субъективные, личные ассоциации, возникшие у него при прослушивании и потом возведенные в ранг обобщений. Иногда ключом к такого рода истолкованиям служат программные указания. В большинстве случаев подобная тенденция встречается в оценке музыки, связанной с текстом, когда словесное содержание отождествляется с музыкальным. В основе здесь лежит благое намерение выявить социалистический характер произведения, а также представление, что зачастую это весьма трудно сделать. На самом деле это не способствует разрешению задачи, а лишь ведет в обход проблемы, и тогда ищут спасения в упрощенчестве, которое в конечном счете не помогает композитору и ложно ориентирует слушателя.

2. Путь наименьшего сопротивления: а именно — уклонения от всякой идеологической и эстетической оценки путем отступления в область чисто музыкального. Здесь мы чаще всего встречаемся со справедливо осужденными нагромождениями музыкально-журналистских выкрутасов. Хвалебные эпитеты — от «удачного» через «интенсивный» вплоть до «фасцинирующего» — перемежаются с такими эстетическими категориями, как «прекрасное» и т. д.

3. В качестве «разновидности» такой тенденции хотелось бы указать на ту, которая стремится поставить прогрессивность в музыке в зависимость только от новизны использованных средств. Достоинно упоминания, что подобный прием совершенно неприемлем при характеристике произведений, уже приобретших международную известность. Так, в газете «Freies Wort» (Зуль, 1967, 3 февраля) «Море» Дебюсси было охарактеризовано следующим образом: «В изображении природы композитор не пользовался натуралистическими приемами, а, вопреки традициям, обратился к разветвляющейся ясной мелодии, ненавязчивой ритмике, новым гармоническим соотношениям».

Обращаясь к конкретным примерам, я выступал на страницах журнала «Musik und Gesellschaft» против подобной тенденции. Поддаться ей — значит идти вразрез с социалистическими принципами и с самой музыкой. Речь

идет не о том, чтобы разработать систему ценностей, в которой было бы зафиксировано, какие средства «должно» применять композитору социалистической страны, а какие нет. Известные определения социалистического реализма в достаточной мере разъясняют положение вещей. Оценка музыкального произведения не должна сводиться к оценке использованных в нем композиционных средств, так как это не отвечает требованиям, вытекающим из понимания социальной функции музыки в нашем обществе. Эта третья тенденция примыкает к так называемому буржуазному авангарду, представители которого маскируют указанным приемом свое бессилие выступать с правдивыми музыкальными высказываниями и тешат свое тщеславие лишь тем, что стремятся прослыть изобретателями новых конструкций и способов обращения с материалом, как таковым.

Так было, так есть и так будет: применение каких-либо средств — электроники, сериальности или чего-то еще — не может служить для нас оценочным критерием.

Отмеченные отрицательные тенденции нашей музыкальной критики по отношению к новым сочинениям композиторов ГДР (а кое в чем и композиторов других стран) в виду особой широты воздействия публицистики наносят большой вред развитию нашей музыкальной жизни. Мы вынуждены констатировать, что нашей критике только в отдельных случаях удаются оценки, из которых было бы ясно, где и как в нашей музыке отражается нечто действительно новое. [...]

#### Социалистическое искусство и «мировые стандарты»

[...] Буржуазные критики не устают заверять нас в том, что искусство ГДР «традиционно», что оно, якобы, не отвечает мировому уровню Запада, потому что не поддерживает некоторые эксперименты и не фетишизирует технологические догмы. Они хотели бы акклиматизировать у нас свои идеалы «современного искусства», возможность чего видится им в идеологической «оттепели». Ибо как раз они хорошо понимают, как мало приспособлены их идеалы для того, чтобы активизировать социалистические позиции. И почему мы этому последовательно не противопоставляем свое представление о мировом уровне искусства, свои требования к современному социалистическому искусству? Если мы будем придерживаться этого и в наших суждениях о творчестве композиторов буржуазного мира, которых це-

ним за их критическую позицию, то не совершим по отношению к ним ни малейшей несправедливости. Мы восстанем объективно верные пропорции. [...]

«Новая музыка» — термин буржуазной публицистики, обдуманно используемый для того, чтобы для всей музыки XX века разработать такой табель о рангах, при котором все достижения искусства капиталистического мира оказались бы, разумеется, на первом месте. Было бы попросту неверным перенимать у них подобную практику. Вслед за Брехтом мы должны ставить вопрос открыто: чья она, эта «новая музыка»? [...]

Именно последние месяцы показали, что другая сторона нашей критической деятельности также не в порядке: я имею в виду требования, предъявляемые к достижениям наших артистов-исполнителей и гостей, в особенности с Запада. Они не одинаковы. Не сила ли инерции заставляет наших критиков оценивать то, что они видят и слышат каждый день, ниже, чем то, что попадает в поле их зрения во время чьих-то гастролей?

Я не хотел бы быть превратно понятым. Конечно, мы должны по заслугам ценить действительно выдающееся искусство гостей, независимо от того, откуда они прибыли. Но я знаю из собственного опыта, сколь различно выполняются гастрольные обязательства. Наша концертная агентура тоже не всегда на высоте. Достаточно часто случалось, что артист или ансамбль, впервые выступающие в ГДР, имели блестящие отзывы зарубежной прессы, однако не демонстрировали ничего выдающегося. При этом иногда возникает ощущение, что на нашего рецензента более сильное впечатление, чем само мастерство музыканта, произвели заграничные отзывы, изложенные в программах концертов. Из года в год во время зарубежных гастролей наших артистов и ансамблей критики всех стран причисляют их к мировой элите. Не должно ли это побудить нашу критику в свою очередь предъявлять высокие требования к гостям? Чарльз Бёрни<sup>1</sup> однажды похвалил «критический разум» немецких музыкантов и ценителей музыки. Мы должны стать достойными этой хорошей традиции. [...]

Как уже упоминалось, на конференции в 1962 году мы все были едины в том, что критик — «культурно-политический деятель, вооруженный специальными знаниями» — в своей работе должен исходить из глубокого владения марксистской музыкальной наукой. И в оценке не только новых произведений, но также исполнения музыки прошлого и самой этой музыки. На это сегодня необходимо обратить самое серьезное внимание, ибо существует опасность, что

и здесь, в наших текущих рецензиях начинают преобладать чуждые критерии. Как оценивается исполнение? Чаще всего — с формальной точки зрения, разве что по степени совершенства виртуозности исполнения. Следовательно, и тут перевешивают слишком общие критические формулировки. Редко задается вопрос, насколько существенную роль играет марксистское познание сущности произведения для творческого исполнения. [...]

И еще одно принципиальное замечание. Я не могу отделаться от впечатления, что основные положения марксистского музыкознания стоят под угрозой забвения в области исследования произведений музыкальных классиков. У нас часто и правильно говорят о нерешенных проблемах в связи с музыкой XX века. С другой стороны, мы недостаточно высоко ценим те сокровища, которые имеем. К примеру, то, что зачастую можно прочесть в газетах о Бахе, Генделе, Бетховене, Шуберте и других композиторах, соответствует научному уровню буржуазных исследований пятидесятилетней давности. Это ясно показывает, как много необходимо еще сделать для повышения квалификации ряда наших коллег, и как много предстоит сделать им самим.

Если критик — культурно-политический деятель со специальными знаниями, то разве это не означает, что формы и методы его работы должны постоянно проверяться жизнью? Мы знаем, как богата и разнообразна сегодня музыкальная жизнь в нашем государстве. Мы знаем, что она станет еще богаче. Если определить круг явлений и тем, в котором доньше любит топтаться наша музыкальная критика, несомненно обнаружилось бы существенные диспропорции с реальной действительностью. Рецензии на концерты и оперные спектакли, преобладающие у нас в качестве главной формы работы, должны использоваться более действенно — в смысле отдельных оценок и, одновременно, введения читателей в круг определенной тематики. Но кто же у нас систематически уделяет внимание танцевальному и развлекательным жанрам, признаваемым важной областью музыкальной жизни? [...] А как редко наши музыкальные критики просят слова по вопросам общего эстетического и концептуального характера. Здесь по-прежнему ощущается зияющая пустота. Критик, работающий в социалистической стране, — нечто большее, чем рецензент в буржуазном обществе. Знание музыкальной жизни, каждодневный опыт дают ему возможность принимать участие в развитии социалистической культуры, не ограничиваясь рамками одних только критических выступлений.

В данном докладе не могут быть затронуты все аспекты этой большой, но еще мало разработанной сферы нашей деятельности. Уже в 1962 году мы единодушно признавали необходимость активнее работать в данном направлении. Ясно одно: тут требуется еще больше культурно-политических знаний и ответственности, чем в рецензиях, встают более серьезные проблемы, чем при обычном обсуждении бетховенской концертной программы. Требуется также мужество высказывать неприятные истины. Необходимо кое-что улучшить в работе редакций, занимающихся вопросами культуры, в смысле повышения ответственности критиков. Если критик подвержен опасности погрязнуть в рецензентской рутине, редактор должен этому противостоять и выдвигать свои требования. И было бы в высшей степени желательно, чтобы редактор, так же как и «его» критик, находился в теснейшем контакте с организациями района или округа, занимающимися вопросами музыкальной жизни, и знал бы о проблемах, которые там обсуждаются. Впрочем, если критик будет интересоваться всем кругом данных проблем, это поможет ему исходить из более правильных критериев в своих частных оценках. Так, например, знакомство с положением в какой-нибудь области художественного народного творчества даст ему возможность занять в своей публицистической деятельности правильную позицию, чтобы содействовать дальнейшему развитию музыкальной жизни одобрением, поощрением или критическим высказыванием. При этом я менее всего ратую за количественное увеличение музыкальной публицистики. Сейчас она занимает больше места в ежедневной прессе, чем несколько лет тому назад, несмотря на то, что в некоторых ее разделах все еще имеются белые пятна. Как и во всех сферах нашей жизни, здесь должна идти речь о повышении эффективности, а не о том, что в редакциях называют «строчкогонством».

Что мы знаем о культурных потребностях наших людей? Что мы знаем о том, как они развиваются? Что мы знаем об изменениях в мышлении, в духовно-эмоциональной жизни многих миллионов наших сограждан и о тех последствиях, которые эти изменения должны вызвать в нашей работе? Я думаю, постыдно мало. Но если это так, то следует задать вопрос: откуда, при столь недостаточных познаниях, берутся оценочные критерии, прилагаемые к музыкальной жизни, в которой мы участвуем? Не слишком ли доверяет критика личным прихотям, собственному вкусу? Не становится ли она провинциальной по сравне-

нию с тем грандиозным культурным подъемом, которым охвачены миллионы людей?

Все мы подвергаемся опасности впасть в провинциализм, которую сейчас самое время распознать и противостоять ей.

Мы должны выйти в жизнь из тесноты концертных залов и оперных театров для того, чтобы в них же ратовать за эту жизнь. Мы должны знать, как выглядит наша музыкальная жизнь на самом деле, постоянно анализировать различные ее формы и проверять, насколько они еще отвечают потребностям общества, в котором идет процесс непрерывного развития. Мы должны быть страстными пропагандистами нового там, где оно, быть может, лишь едва зарождается и развивается, преодолевая старые шаблоны. Мы должны гореть этим новым, чтобы зажечь им сердца других.

## ЭРИК МАКЛИН

### Ганслику было легче

В одном интервью, посвященном проблемам музыкальной критики, Стравинский высказался характернейшим для себя образом: «То, что говорит обозреватель, не имеет значения даже с точки зрения ближайшего времени. Но я возражаю против его права вообще говорить что бы то ни было — так сказать, в противоположность Вольтеру».

От Бриттена мы слышим: «Практически все (мои критики) были ненаблюдательны, если не сказать — просто бессмысленны. Честно говоря, в любой пьесе, которую я написал, несмотря на тщательность работы, имеются места, где мне не вполне удалось справиться со своими проблемами. Ни разу эти места не были замечены, и уж конечно ни разу не возникало предложения, как я мог бы их улучшить».

Ближе к нашим дням роль критика берет на себя Пьер Булез, обращаясь к тому, что он называет внутренним диалогом: «Критику необходима страстность, если он хочет быть точным. Что мне за дело до чувств газетного бу-



магомарателя? Мое мнение в тысячу раз более ценно. Мое мнение — это то, что остается».

Ни в какую другую историческую эпоху критик не находился под таким постоянным огнем. Его положение в музыкальной иерархии, его функция, идеальная и действительная, его квалификация или отсутствие ее — все подвергается внимательному рассмотрению не только создателей музыки и ее распространителей, но также и самих критиков.

Стравинский, с его ярлыком «обозреватель», или еще более пренебрежительным эпитетом «братец-критикус», разделался со всей профессией оптом. И все-таки он обращается назад, к некоему неопределенному золотому веку: «Некоторые люди заслужили право заниматься критикой благодаря знаниям и умению, но они — не сегодняшняя, и не вчерашняя, и вообще, не эта вечная бесчисленная армия обозревателей».

Имел ли он в виду Месье Кроша?<sup>1</sup> Профессора Ганслика? Стасова? Шоу? Шумана? Э. Т. А. Гофмана? Каждый из них был гениален по-своему, но современные издания их трудов представляют их преимущественно со стороны пророческой. В действительности же все они имели свои ошибки, и каждый из них подвергался резким нападениям многих современников.

Недовольство Бриттена относится, в основном, по-видимому, к неспособности критика соответствовать обязанностям учителя. Невил Кардус<sup>2</sup> возражает ему от имени своей профессии: «Действительно ли м-р Бриттен хотел бы, чтобы музыкальный критик публично в печати учил его, как сочинять музыку? Большинство из нас сочли бы за дерзость войти в его рабочий кабинет в качестве соавтора. Так же мало я мог бы ожидать, что он начнет объяснять мне, как я должен писать мои критические работы».

Из трех приведенных высказываний неожиданным оказалось именно то, которое принадлежит Пьеру Булезу. Оно, по-видимому, более всего удивит современного критика, как сочувственное. Страстность, или, по меньшей мере, чувство преданности какой-либо идее — это как раз то, чем каждый критик считает себя обладающим. Его реакции могут оказаться ошибочными (хоть и не столь постоянно, как нас хотят уверить историки романтического направления, подобные Абраму Чейзинсу<sup>3</sup>), но, по крайней мере, он должен иметь их. Простой функции репортера, которой Стравинский вполне серьезно желал бы ограничить критика, еще недостаточно. Репортаж — это

только первая часть работы критика, хотя в глазах его издателя она представляется наиболее важной.

Здесь следует пояснить, что большая часть этих соображений относится к критику ежедневной прессы, к журналисту, обязанному давать обозрение музыкальной жизни своего города и к концу недели снабжать газету колонкой, заполненной более или менее зрелыми размышлениями или статьей на какую-нибудь музыкальную тему.

Подобные обозреватели имеют мало общего с учеными джентльменами, которые пишут для специальных изданий и с полным правом называют себя критиками. Адресуясь к бесконечно меньшей аудитории себе равных, они обычно имеют дело с предметами не столь преходящего свойства, как повседневность концертных залов. Эти эрудиты редко бывают вовлечены в какие-либо злободневные споры, и в тех исключительных случаях, когда их суждение подвергается сомнению, это делается с уважением и почти никогда — с целью бросить тень сомнения на их компетентность.

Критики этого класса позволяют себе роскошь писать только тогда, когда испытывают в этом потребность. Они не обязаны реагировать на текучку концертной жизни или заполнять колонку газеты, потому что она ждет их. В этой статье мы их не коснемся.

Уинстон Дин<sup>4</sup>, в навоящем на размышления очерке для словаря Грова, предлагает восемь основных требований, которые должны быть предъявлены растущему критику-рецензенту:

1. Знание технических и теоретических основ музыки.
2. Знание истории и теории музыки.
3. Широкое общее образование, включающее возможно большее число предметов, с которыми музыка могла бы иметь непосредственное соприкосновение.
4. Способность мыслить просто и писать в ясной и увлекательной манере.
5. Способность проникать в работу творческого воображения.
6. Наличие своего собственного цельного жизненного мировоззрения.
7. Непреходящая любознательность и стремление учиться.
8. Понимание границ своих возможностей, как личных, так и профессиональных.

Если критик соответствует первым семи требованиям, то трудно представить себе, какого рода профессиональ-

ные или индивидуальные границы ему следует для себя признать.

Но синтезируя свой образец критики, Уинтон Дин идет еще дальше. Он добавляет девятое качество: критика должна быть не профессией, выбранной случайно или с видами на легкое существование, а призванием.

Конечно, нечестно по отношению к Дину отрывать этот перечень требований от общего контекста. Он представляет только заключение обширной, весьма убедительной статьи, посвященной этой теме. И все же мне бы хотелось заметить, что слова «музыка» и «музыкальный» можно было бы с успехом подменить словами «медицина» и «медицинский», «закон» и «юридический», «литература» и «литературный» или «религия» и «религиозный» — и перечень сохранил бы свою силу.

Специфические познания в какой-либо области, широкое образование, способность ясно выражать свою мысль, воображение, любознательность и понимание границ своих возможностей представляют качества, столь же желанные в экономисте, сколь и в музыкальном критике. Единственный пункт в перечне Дина, который, возможно, вызывает недоумение критиков — последний. Вдумайтесь в него: критика должна быть не профессией, выбранной случайно или с видами на легкое существование, а призванием.

За двадцать пять лет работы в газете мне пришлось встретить, по крайней мере, около двух сотен музыкальных критиков с самым широким диапазоном личных качеств — от почти что гениев до совершенных тупиц. Я, правда, не спрашивал всех о начале их карьеры, но ни от одного из них мне не приходилось слышать, что музыкальная критика — его призвание, что он обдуманно решил избрать эту профессию. Некоторые начинали как музыканты-дилетанты или профессионалы; некоторые просто любили искусство и обнаружили в себе способность высказываться по этому поводу. Иные сначала были связаны с газетой в каком-либо другом качестве и получили эту должность в связи с болезнью или кончиной постоянного критика (например, редактор слышал, что они собирают дома пластинки с записью музыки). Такой путь случайного вхождения в профессию нередко давал повод для язвительных и иногда довольно справедливых реплик в адрес бывших спортивных комментаторов или составителей некрологов. Однако реакция читателей газет такова, что некомпетентность быстро обнаруживается и редко выживает больше одного-двух сезонов. Кроме того, нет ос-

пований полагать, что все составители некрологов или спортивные комментаторы совершенно некомпетентны в области музыки. Живым доказательством противоположного является сэр Невил Кардус, который на протяжении более пятидесяти лет с одинаковым блеском писал в «Manchester Guardian» и в лондонской «Sunday Times» о крикете и о музыке.

Можно, разумеется, спорить о том, допустимо ли, при существующих взглядах на вещи, посвящать в музыкальные критики столь случайным образом, но трудно представить себе, как это может осуществляться иным путем. Количество газет ограничено, а музыкальные критики — довольно живучее племя, так что вакансии появляются редко и самым непредсказуемым образом. В утверждении, что профессия музыкального критика должна быть призванием, мало смысла. Немногие люди обладают независимыми средствами и достаточным терпением, чтобы дожидаться возможности проявить себя. Помимо этого аспекта существует еще один, достойный рассмотрения: образец Дина, чувствуя себя рожденным для этого призвания, вряд ли удовлетворится любой предоставившейся ему возможностью. Даже если он в состоянии видеть, как мала вероятность предложения ему, не имеющему журналистского опыта, места критика в крупной газете, он, по-видимому, все-таки будет настойчиво пытаться закрепиться в значительном музыкальном центре, хотя его шансы как начинающего были бы намного выше в любом провинциальном листке.

Не следует думать, что для редакторов или издателей безразлична степень квалификации их музыкальных критиков. Они знают, что музыка — деликатная область, и назначение некомпетентного критика может нежелательным образом отразиться на делах газеты. Пытаясь избежать подобной ситуации, некоторые газеты совершали ошибку, приглашая композитора на должность музыкального критика.

Часто приходится слышать, что критиками должны быть те, кто сами сочиняют музыку, — мнение, которое обычно исходит от композиторов. Считается, что композиторы имеют необходимую техническую подготовку и достаточный авторитет, чтобы при прослушивании произведения на концерте суметь оценить достигнутое и указать слабые места.

К несчастью, этого не происходит. За очень немногими исключениями, композиторы — прискорбно неудачные критики.

«Позор! Стыдно вам! — слышатся мне крики рассеянных читателей. — А как же тогда Шуман? Берлиоз? Дебюсси?»

Думается мне, что мы слишком часто любим цитировать шумановское «Снимите шляпу, господа, пред вами гений!», написанное им о молодом Шопене. Гений Шопена в ту пору был уже широко признан, хотя, возможно, еще не в прессе. Кроме того, мы забываем, что о музыке Гуммеля Шуман также отозвался, как о бессмертной. И если сегодня мы еще читаем Шумана, то ради того, что он нам сообщает о себе, а не о других музыкантах.

Критические статьи Дебюсси все еще помнят в наше время, но не столько из-за проливаемого ими света на музыкальную жизнь Парижа того времени, сколько из-за забавности их выпадов.

Берлиоз, вероятно, составляет исключение и — единственное, которое подсказывает мне память, так как он сочетает выдающийся дар проникновения в музыку со способностью изъясняться на чистом и остроумном французском языке. Но, как и у других, у него немало промахов.

Общим же является правило: чем лучше композитор, тем хуже он как критик. Композитор — существо необычное и странное, его природе свойственны сильные пристрастия и сильные антипатии. Наследник предшествующих ему поколений композиторов, он, в отличие от нас, пользуется привилегией выбирать себе музыкальных предков, дело которых он поддерживает и защищать которых он, вероятно, будет даже вопреки логике и здравому смыслу.

Уинтон Дин в своем списке помещает «способность мыслить просто и писать в ясной и увлекательной манере» четвертым номером. Сэр Нэвил Кардус ценит ее выше всего другого. В книге «Разговоры о музыке» он пишет: «Способность писать хорошо на английском языке так, чтобы средний порядочно образованный читатель не терял интереса, встречается крайне редко. Под «порядочно образованным читателем» я имею в виду того, кто, слушая музыку, сосредотачивается на уменьшенных септимах не более, чем на дактилях и спондеях, когда он наслаждается поэзией». Тем не менее, знание уменьшенных септим Кардус считает само собой разумеющейся существенной частью арсенала критика, хотя теперь, вероятно, ему не мешало бы поразмышлять о том, как долго это сможет еще продолжаться.

Музыкальная критика претерпела невероятные изменения с того времени, когда Кардус в 1917 году начал писать в «Guardian» или когда Эдуард Ганслик — в Вене

60—70-х годов прошлого века — превозносил Брамса и клеймил Брукнера.

Если бы духу профессора Ганслика через сто лет пришлось произвести осмотр поля деятельности своей прежней профессии, то первое, что его изумило бы, — это количество. Газеты и популярные журналы, намного более многочисленные, чем в его дни, посвящают, буквально, акры бумажного пространства искусству. Музыкальная критика, мог бы он заключить, заняла, наконец, подобающее ей место.

Но при более близком знакомстве, он, возможно, удивился бы, почему так много места занимает обсуждение музыки его современников, композиторов, о которых в свое время писал он сам концертные обзоры. «А где же новые Брамсы, Вагнеры, Брукнеры и Верди?» — мог бы он спросить.

И если бы он продолжал следить за газетами еще несколько месяцев, он смог бы натолкнуться на статью о Булеше, Штокхаузене, Ноно, Лигетти, либо Ксенакисе — всех, собранных вместе в одной общей программе. Комментарий, посвященный характеру и назначению их музыки, по-видимому, был бы сдержанным и таинственным или восторженным, но все равно — озадачивающим.

Тогда он мог бы заинтересоваться, почему же новые композиторы не появляются в программах регулярных концертов, а существуют, как можно думать, обособленно, в маленьких и специальных концертных сериях, патронируемых маленькой и специальной аудиторией, в стороне от основного рула музыкальной жизни.

Во времена Ганслика критик был тесно связан с творческой стороной музыкальной деятельности общества. Он был или сторонником композитора или его противником. Ему редко приходилось комментировать концертную программу, музыка которой была написана не в его эпоху, и хотя такие программы существовали, они составляли ничтожный процент в концертном сезоне.

Но такой проникательный дух, как дух Ганслика, вскоре понял бы, что концертный зал, который в его представлении всегда был форумом новых идей, превратился в музей, предназначенный для сохранения музыки, уже получившей устойчивую репутацию. И большую часть своего времени критик, следовательно, тратит, комментируя исполнителей и исполнение произведений, сочиненных, по крайней мере, двумя поколениями раньше.

В 70-х годах прошлого столетия Ганслик адресовался к широкому кругу читателей, сперва в «Wiener Zeitung»,

а позже в «Neue Freie Presse» — обе эти газеты не были специализированными. Чаще всего он писал о новой музыке, и язык его был понятен, а предмет интересен любому хорошо образованному венцу. Его контакты с публикой были ясными и сильными, как и большая часть музыки, о которой он писал.

Однако в 70-х годах нынешнего столетия ничто из музыкального образования Ганслика не пригодилось бы ему при его встрече с новой музыкой. Какая польза от знания традиционной гармонии в век, когда она отвергнута? Как может помочь в работе способность читать партитуру, если большинство высоко уважаемых композиторов из года в год изобретают собственную нотацию и, нередко, от пьесы к пьесе ее меняют? Зачем нужно знание истории музыки, если с прошлым порваны все связи и не оставлено ни единого пункта для сравнения? Как может быть полезно знание контрапункта, фуги, музыкальной формы, если все эти предметы просто выброшены за окно?

В дни Ганслика школы музыкальной мысли, малочисленные и четко обозначенные, сосредоточивали около себя значительные круги любителей музыки. Такие термины, как «новая музыка», «традиционалисты», «национальная музыка», вызывали ясные представления как у критики, так и у публики.

В наши дни каждый композитор имеет свою собственную школу и свою маленькую группу приверженцев, и он, видимо, не очень огорчен тем фактом, что музыка его понятна только ничтожной части музыкальной публики; а наиболее умные не строят даже иллюзий и в отношении того, что они «пишут для будущего».

Какими же в этой ситуации могут быть обязанности критика? Новые идеи в музыке и по поводу нее возможно обнаружить только в редких, единичных прибежищах, таких, как Донауэшинген<sup>5</sup>, или в коротких концертных сериях, посвященных исключительно новым произведениям, немногие из которых будут иметь привилегию второго прослушивания.

Но наибольший спрос и предложение музыка все еще находит в концертном зале-музее и в оперном театре. Вследствие этого, критический комментарий в своей преобладающей части посвящается установившемуся репертуару с редкими кивками в сторону «безопасной» и, чаще всего, посредственной работы какого-либо живущего композитора, включенной благотворительным фондом или правительственным учреждением, чтобы внести благочестивую толику своей местной музыки.

Пусть это не будет воспринято в оскорбительном смысле по отношению к таким музыкантам, как Шостакович или Бриттен, но необходимо подчеркнуть, что, оставаясь композиторами бесспорно крупного значения, они все-таки являются другим поколением, а в глазах авангарда они были анахронизмом с самого начала их карьеры. Обзор прессы крупнейших музыкальных центров мог бы засвидетельствовать, что критик, работающий в ежедневной или еженедельной газете, тратит только около одной десятой своего рабочего времени на комментарий к новой музыке, написанной композиторами, которых считают на сегодняшний день наиболее оригинальными.

Не критик установил эти соотношения. Критик и теперь продолжает захваливать основную массу новых сочинений, как он это делал всегда: в сущности, это и есть его главный грех. Но, несмотря на его усилия, пропасть между музыкальной творческой мыслью и публикой увеличивается с каждым годом.

Никогда еще за предшествующие пятьсот лет не было такого разрыва между композитором и публикой, сколько бы ни существовало романтических историй о позорном пренебрежении к произведениям искусства. Если великие сочинения и оставляли слушателя равнодушным во время первого исполнения, то это происходило или из-за плохой подготовленности, или из-за сопротивления чванливых музыкантов, не желавших сделать те дополнительные усилия, которые всегда требуются для показа чего-либо нового.

Входит ли в функцию критика обязанность сокращать разрыв между композитором и публикой? Такое утверждение мне часто приходилось слышать, и это, конечно, чепуха. Даже перечень требований Дина не включает ничего отдаленно напоминающего способность сокращать разрывы. Это — дело композитора.

Критик может описать то, что услышал, и сказать, нравится ему услышанное или нет. Но каким бы даром убеждения он ни обладал, ему не удастся уверить публику в том, что она получает удовольствие от музыки, если она вызывает у нее только отвращение и враждебность.

Ганслик мог это делать, потому что разрыв этот в его время был почти всегда следствием разрыва интерпретации и замысла. Тем, кто укажет на его неприятие музыки Вагнера и Брукнера, необходимо напомнить, что причиной этого было несоответствие личных вкусов, что Ганслик никогда не отрицал гения, стоявшего за вагнеровским творчеством.

Музыка в дни Ганслика была построена на основах, которые развивались в течение четырех столетий, и поэтому даже у самого неискушенного слушателя всегда было с чем ее сравнивать.

Композиторы наших дней уничтожили все связи, и в некоторых случаях даже те, которые были созданы венской школой относительно недавно. За более чем двухсотлетний период существования профессии критика-журналиста, критики всегда выполняли две роли — очевидца и гида. Но так как композиторы убрали с пути музыки все указательные столбы, чтобы прочертить свои собственные тропинки, критик теперь лишился роли проводника. Он не может соотнести музыку сегодняшнего дня ни с чем, что было до нее, и поэтому ему, как и любому другому человеку, остается только слушать ее и воспринимать.

Если бы не преобладание традиционных концертов, то его роль в музыкальном искусстве можно было бы считать излишней.

## ВЕНЕЛИН КРЫСТЕВ

### Из доклада «Актуальные проблемы болгарской музыкальной критики и музыкознания»

[...] Мне кажется, что одной из специфических особенностей современного музыкознания является увеличение его относительного веса, усиление его функций, а отсюда и его значения в едином четырехстороннем комплексе: композитор—исполнитель—музыковед—слушатель. В сегодняшнем высокотехническом «индустриальном обществе» роль музыкального критика, популяризатора и комментатора многообразных музыкальных явлений чрезвычайно возрастает. Предельно насыщенная концертная жизнь, массовая продукция граммофонных пластинок, перегруженный график излучения музыкальных радио- и телевизионных программ выдвигает на передний план личность компетентного и объективного арбитра в этой важной и многоликой информации. Современный человек

живет, окруженный музыкой в гораздо большей степени, чем человек времен салонных оркестров и военной духовой «музыки», и зачастую не в состоянии ориентироваться без помощи музыкального критика в истолковании разнообразных явлений в творчестве и исполнении. Согласитесь, что даже образованный музыкант нередко утрачивает объективные критерии в оценке поп-музыки или современных направлений в музыке серьезной. Непрерывно повышающаяся художественная (в том числе музыкальная) культура человека, живущего в социалистическом обществе, является результатом, прежде всего, обильной музыкальной информации, атакующей его внимание и сознание. Это предъявляет к деятелям общественной музыкальной пропаганды настоятельные требования создавать самую разнохарактерную музыкально-научную литературу, освещающую творчество композиторов и исполнителей. Слово о музыке приобрело сегодня первостепенное значение вместе с успешным осуществлением музыкальной пропаганды.

Сейчас музыка превратилась в весьма серьезную социально-художественную силу. Она оказывает огромное эстетическое воздействие, особенно на молодежь. Мы не хотим преувеличивать чисто политический аспект пропаганды легкой музыки западного происхождения, но не можем не тревожиться по поводу односторонней ориентации нашей молодежи на так называемую массовую музыкальную культуру, на бит-музыку и новейшие образцы западной и американской поп-музыки. Уже известны результаты многих анкет, распространенных среди молодежи и различных слоев трудящихся. Все они указывают на то, что музыкальные интересы большей части населения направлены на легкую, или как принято ее называть, эстрадную музыку. Самые ревностные защитники отстаивают ее приоритет среди других видов музыки с фанатизмом заговорщиков. Фанатично настроенная молодежь теряет всякие художественно-эстетические критерии, становясь глухой и слепой ко всем другим музыкальным явлениям за пределами эстрадных. При этом в теперешних анкетах не фигурирует один очень важный показатель — какова та эстрада, которую предпочитает молодежь. Мне не хотелось бы оказаться пророком, делающим плохие предсказания, но вероятно, что процент музыки болгарской и написанной композиторами других социалистических стран здесь еще невысок по отношению к западной и американской. Этот, на первый взгляд безобидный, музыкально-эстетический факт приобретает определенное

политическое значение. Может ли музыкальная критика объективно и углубленно разъяснить эти процессы нашим слушателям и скорректировать здесь крайние художественные и политические выводы? Однако она это и должна делать, потому что интересы социалистического общества обязывают разъяснять любые музыкально-художественные проблемы, в которых имеется даже самый незначительный оттенок негативного политического влияния на сознание члена современного социалистического общества.

Газета «Народна младеж» пробует говорить откровенно о музыкальных вкусах молодежи. Показательно помещенное в номере от 11 октября 1970 года письмо ученика одного софийского техникума, в котором он категорически заявляет, что для него, как и для 90% молодежи, предпочтительной, чтобы не сказать единственной музыкальной пищей является эстрадная музыка, а точнее — бит-музыка. Умно, по-товарищески разговаривает с ним на страницах того же номера музыковед Генчо Гайтанджиев, убедительно показывая односторонность и ограниченность музыкальных интересов этого молодого человека, его, я бы сказал, грубую потребительскую позицию. Для нас является аксиомой то, что современный молодой человек не должен ограничиваться бит-музыкой, но социологические анкеты и частные письма недвусмысленно свидетельствуют о такой односторонности. Одним из надежных средств борьбы с этим могут быть выступления критики. Вмешательство компетентного критика, который определит подлинную сущность эстрадной музыки и одновременно раскроет мир других музыкальных богатств перед молодежью, становится еще более необходимым.

Но деятельность музыкального критика имеет и другой аспект, я бы сказал, национально-художественный. В чем он выражается? Говоря общими словами, в защите национального музыкального творчества и исполнительского искусства. Наша молодая национальная музыка более всякого другого музыкального творчества нуждается в помощи строгой и объективной научно-теоретической и публицистической мысли. Если опять же судить по некоторым социологическим анкетам, то творчество болгарских композиторов еще не заняло такое устойчивое и не поддающееся капризам общественного вкуса место, какое занимают наши классические поэты и писатели. Мы, музыканты, убеждены, что существует болгарская национальная композиторская школа, что она уже имеет свою более чем полувековую оригинальную традицию, что в

нашей музыке есть произведения непреходящей классической ценности. Но мне кажется, что социальное сознание нашего времени, нашего гражданина еще не «усвоило» их творчества в такой степени, как, например, лучшие из произведений болгарских поэтов и писателей — Ботева и Вазова, Елин Пелина и Йовкова, Яворова и Дебелянова, Смирненского и Вапцарова. У нас еще не достигнута степень «социального усвоения» самого лучшего в творческом наследии прошлого, которая наблюдается в странах со старой профессиональной традицией. В общем, «социальное усвоение» искусства народом не совпадает с реальным формированием классической композиторской традиции. В прошлом это был иногда разрыв во много десятков лет. Чем более ограниченными были возможности массовой музыкальной информации, тем более велик был этот разрыв. И, наоборот, сейчас, в эпоху неограниченного пространством и временем средств информации, он все уменьшается, хотя и не исчезает окончательно. Так или иначе, он останется и в будущем, потому что утверждение непреходящих художественных ценностей и их общественное усвоение народом представляют собой продолжительный процесс. И тогда как, с одной стороны, он облегчен изобильной информацией, с другой, этот информационный поток децентрализует и рассредоточивает целенаправленное восприятие только одного вида сведений, устремляя его к другим областям культуры, искусства, науки, спорта и быта. Следовательно, задача критики — ускорить этот процесс усвоения и закрепить в сознании самых широких слоев народа непреходящую художественную ценность всего лучшего в болгарской музыке. [...]

## КОММЕНТАРИИ

*Кароль Шимановский.* Из Заметок о современном состоянии музыкальной критики в Польше

«Заметки о современном состоянии музыкальной критики в Польше», в которых содержится приведенное высказывание крупнейшего польского композитора и пианиста К. Шимановского (1882—1937), были опубликованы в альманахе «*Nowy Przegląd Literatury i Sztuki*» (1920, № 2, t. 1, Warszawa). Основное содержание «Заметок» посвящено размышлениям о сложных исторических судьбах польского музыкального искусства и дальнейших перспективах его развития.

*Поль Дюка.* Тенденции современной музыки

Французский композитор Поль Дюка (1865—1935) был одновременно вдумчивым и проницательным музыкальным критиком с широким кругозором и блестящей эрудицией. Выступая в печати с 1892 г., оставил большое литературно-критическое наследие. Данная статья написана в качестве ответа на вопрос редакции журнала «*Le Courrier musical*» о тенденциях развития современной музыки; впервые опубликована в нем в январе 1924 г. Здесь приводится по изданию: Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972, с. 340—345, с небольшими редакционными изменениями.

*Богуслав Мартину.* К вопросу о критике современной музыки

Эту статью чешский композитор Богуслав Мартину (1890—1959) прислал в Прагу из Парижа, где находился с 1923 г. Мартину начал выступать в прессе с 1924 г. Данная статья впервые опубликована в журнале «*Listy Hudební matice*», 1925, apr., s. 6. Здесь приводится по изданию: *Martínů Bohuslav. Domov, hudba a svět. Deníky, zapísníky, úvahy a články.* Praha, 1966, s. 41—43.

<sup>1</sup> Автор статьи имеет в виду положение в чешской музыкальной критике начала 1920-х гг.

*Богуслав Мартину.* Критика и анализ произведений

Размышления на тему «Критика и анализ произведений» взяты из записной книжки Мартину, заполнявшейся им в 1945 г. во время пребывания в Нью-Йорке (композитор жил в США в годы 1940—1953). Приводится по изданию: *Martínů Bohuslav. Domov, hudba a svět. Deníky, zapísníky, úvahy a články.* Praha, 1966, s. 216—221.

*Арнольд Шёнберг.* Из писем

Приводится по изданию: *Schoenberg Arnold. Ausgewählte Briefe./Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein.* Mainz, 1958 (1—S. 151—152, 2—S. 277).

<sup>1</sup> В годы 1926—1933 австрийский композитор Арнольд Шёнберг (1874—1951) жил в Берлине. Доктор Флеш — интendant Берлинского Радио, по которому в феврале 1930 г. была передана опера Шёнберга «С сегодня на завтра» под управлением автора.

<sup>2</sup> Предложение Шёнберга было осуществлено (см. примечание Эрвина Штайна в указанном издании, с. 152).

<sup>3</sup> Эдвин Олин Даунс (Downes, 1886—1955) — американский музыкальный критик газеты «*New York Times*». Адресованное ему письмо Шёнберга, откуда взят публикуемый фрагмент, в оригинале написано по-английски.

<sup>4</sup> Эдуард Ганслик (1825—1904) — австрийский музыковед и критик — был непримиримым противником творческого направления, возглавляемого Рихардом Вагнером.

*Вильгельм Фуртвенглер.* Из календарей

Немецкий дирижер композитор и музыкальный писатель Вильгельм Фуртвенглер (1886—1954) имел обыкновение записывать свои отдельные мысли на календарях. Эти записи, из которых почерпнуты приведенные высказывания о музыкальной критике, были частично опубликованы в книге «Завещание» (по желанию Фуртвенглера, выработанному в последние дни жизни, отбор материала был сделан его женой). Приводится по изданию: *Furtwängler Wilhelm. Nachgelassene Schriften.* Wiesbaden, 1956, S. 20, 24, 42, 47.

*Арман Машабе.* Из Трактата о музыкальной критике

Арман Машабе (1886—1966) — французский музыковед. Фрагменты трактата публикуются без авторских примечаний, не содержащих существенных дополнений к основному тексту, по изданию: *Machabe Armand. Traité de la critique musicale.* Paris, 1946, p. 30, 44—47, 205—209.

<sup>1</sup> «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» — симфоническое произведение Л. Бетховена (ор. 91, 1813), сочиненное в честь победы английских войск под предводительством А. У. Веллингтона (совместно с испанскими повстанцами) над наполеоновской армией в июне 1813 г. Виттория — город на севере Испании. Сам композитор так оценивал данный опус: «Это — не более, чем пьеса, написанная по случаю» (Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970, с. 11).

*Макс Граф.* Из книги «Композитор и критик»

Макс Граф (1873—1958) — австро-американский музыковед, музыкальный писатель и критик. С 1900 г. начал выступать в венской прессе. В 1938 г. эмигрировал в США. В 1947 г. вернулся в Вену. В своей книге «Композитор и критик» М. Граф опирается на взгляды известного искусствоведа Макса Дворжака (1874—1921), трактовавшего историю искусств как «историю духа». Идеалистическая позиция М. Дворжака была направлена против формально-аналитических принципов в искусствознании. Свое предисловие к книге М. Граф заканчивает следующим заявлением: «Я посвятил эту книгу моим коллегам — музыкальным критикам. Наша работа была общей, даже когда мы сражались друг против друга. Музыкальная критика пришла в современный мир борцом, и только как борец она продолжает жить. Без этого духа борьбы музыкальная критика была бы похожа на улыбку»

без зубов. Приводится по изданию: Graf Max. Composer and critic. New York, 1946, p. 13, 322—326.

<sup>1</sup> Бергсон (Bergson) Анри (1859—1941) — французский философ-идеалист.

<sup>2</sup> Фонтенель (Fontenelle) Бернар Ле Бовье де (1657—1757) — французский писатель, ученый-популяризатор.

*Роджер Сешнс. Музыкальная критика и сфера ее деятельности*

Статья представляет собой текст выступления американского композитора Роджера Сешнса (Sessions, p. 1896) на международном симпозиуме «Музыка и критика», проведенном Гарвардским университетом 1—3 мая 1947 г. Приводится по изданию: Music and criticism. A symposium. Cambridge, Massachusetts, 1948, p. 37—51.

<sup>1</sup> Эрнест Ньюмен (настоящие имя и фамилия Уильям Робертс, 1868—1959) — английский историк музыки и музыкальный критик.

<sup>2</sup> «Ludus tonalis» («Игра тональностей», лат.) — цикл фуг и интерлюдий для фортепиано П. Хиндемита.

*Верджил Томсон. Искусство суждения о музыке*

Верджил Томсон (Thomson, p. 1896) — американский композитор и дирижер. В 1940—1954 был музыкальным критиком газеты «New York Herald Tribune». Публикуемая статья приводится по изданию: Music and criticism. A symposium. Cambridge, Massachusetts, 1948, p. 103—113.

*Артур Онеггер. Музыкальный критик*

Артур Онеггер (Honegger, 1892—1955) — французский композитор, автор ряда книг и статей о музыке. Данная статья возникла как отклик композитора на обращение Робера-Алоиза Моозера, собирающего материалы для своей книги: Mooser R. A. Regards sur la musique contemporaine. 1921—1946. Lausanne, 1946. В этом издании статья напечатана как письмо-предисловие. Здесь приводится по изданию: Онеггер Артур. Я — композитор. Л., 1963, с. 182—186.

<sup>1</sup> Ксавье Леру (Leroix, 1863—1919) — французский композитор.

*Бернар Гавоти. Из книги «Смягчает ли музыка нравы?»*

Французский музыковед и органист Бернар Гавоти (псевдоним Кларандон, p. 1908) отдает много сил разнообразной музыкально-общественной в том числе критической деятельности. Фрагменты из его книги приводятся по изданию: Gavoty (Clarandon) Bernard. La musique adoucit les moeurs? Paris, 1969, p. 60—63, 67—71, 74—75, 83—97, которое вышло в 1959 г.

<sup>1</sup> В этой главе Гавоти описывает в юмористических тонах обычный день парижского музыкального критика, завершающийся посещением концерта додекафонной музыки, устроенного великосветскими дамами-патронессами.

<sup>2</sup> Игорь Маркевич (p. 1912) — французский дирижер, пианист и композитор.

<sup>3</sup> Диор (Кристиан Диор) — крупнейшая торговая фирма (одежда, обувь, галантерея, парфюмерия).

<sup>4</sup> «Герцогиня Герольштейнская» — оперетта Жака Оффенбаха.

<sup>5</sup> Анри Труайя (Troyat, настоящие имя и фамилия Лев Тарасов, p. 1911) — французский писатель.

<sup>6</sup> Пьер Бриссон (1886—1964) — французский журналист и критик.

<sup>7</sup> Жюль Ренар (1864—1910) — французский писатель.

<sup>8</sup> Жан Кокто (1891—1963) — французский поэт, драматург, живописец, кинорежиссер, музыкальный критик.

<sup>9</sup> Альбер Тибоде (Thibaudet, 1874—1936) — французский литературовед и критик.

*Николай Малько. О критиках*

Русский дирижер Николай Андреевич Малько (1883—1961), в первое послеоктябрьское десятилетие активно участвовавший в строительстве советской музыкальной культуры, с 1929 г. жил за рубежом. Его рано начавшиеся музыкально-критические выступления участились в 1920-е годы и не прекращались в дальнейшем. Переселившись на склоне лет в Австралию (1957), Малько написал 15 августа 1960 г. по заказу мельбурнского журнала «Music and Dance», проводившего дискуссию о деятельности музыкальных критиков, публикуемую статью. Приводится по изданию: Малько Н. А. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1972, с. 146—150.

<sup>1</sup> Имеется в виду «Lexicon of musical invective» («Словарь музыкальных инвектив»), New York, 1953, американского музыковеда Н. Л. Слонимского (p. 1894).

<sup>2</sup> Герман Кречмар (1848—1924) — немецкий музыковед и дирижер.

<sup>3</sup> ABC («Эй-Би-Си») — American Broadcasting Company — американская радиовещательная компания.

<sup>4</sup> Эдвин Эванс (1874—1945) — английский музыкальный писатель и критик.

<sup>5</sup> Эдуард Джозеф Дент (1876—1957) — английский музыковед и критик.

*Ганс Юрген Шефер. Наша музыкальная критика сегодня*

Публикуемый материал представляет собой фрагменты доклада немецкого музыковеда Ганса Юргена Шефера (p. 1930, в печати выступает с 1957), на конференции музыкальных критиков ГДР, прошедшей 21—22 февраля 1967 г. в Лейпциге. Приводится по журналу «Musik und Gesellschaft», 1967, № 4, S. 217—226.

<sup>1</sup> Чарлз Бёрни (Burney, 1726—1814) — английский историк музыки, органист, композитор.

*Эрик Маклин. Ганслику было легче*

Эрик Маклин (McLean) — канадский музыкальный критик, с середины 1940-х гг. сотрудник газеты «Montréal Star». Данная статья приводится по журналу «The World of Music», Mainz, 1972, vol. 14, № 3, p. 3—18.

<sup>1</sup> Месье Крош — вымышленный гротескный персонаж, фигурирующий в музыкально-критических работах Клода Дебюсси. В уста Месье Кроша (scoche — по-французски «восьмая нота») Дебюсси вкладывал собственные мысли.

<sup>2</sup> Невил Кардус (p. 1889) — английский музыкальный критик.

<sup>3</sup> Абрам Чейзинс (p. 1903) — американский композитор, пианист, музыкальный писатель.

<sup>4</sup> Уинтон Дин (Dean, p. 1916) — английский музыковед.

<sup>5</sup> В. Донауэшингене (ФРГ) в 1921—1926 гг. проводились и с 1950 г. возобновлены международные фестивали современной музыки.



Венелин Крыстев. Из доклада «Актуальные проблемы болгарской музыкальной критики и музыкознания»

Данная публикация представляет собой фрагмент доклада, сделанного болгарским музыковедом и музыкальным критиком Венелином Крыстевым (р. 1919) 28 декабря 1970 г. на отчетном собрании Союза болгарских композиторов (напечатан в журнале «Българска музика», 1971, № 2, с. 4—18). Текст приводится по изданию: Крыстев Венелин. Българското музикознание и критика — идеи и проблеми. София, 1972, с. 236—238.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	3
КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ. Из Заметок о современном состоянии музыкальной критики в Польше. <i>Перевод с польского Д. П. Ухова</i> . . . . .	5
ПОЛЬ ДЮКА. Тенденции современной музыки. <i>Перевод с французского А. Бушен</i> . . . . .	5
БОГУСЛАВ МАРТИНУ. К вопросу о критике современной музыки. <i>Перевод с чешского Ю. А. Шкариной</i> . . . . .	10
БОГУСЛАВ МАРТИНУ. Критика и анализ произведений. <i>Перевод с чешского Ю. А. Шкариной</i> . . . . .	13
АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ. Из писем. <i>Перевод с немецкого М. Р. Волковой</i> . . . . .	19
ВИЛЬГЕЛЬМ ФУРТВЕНГЛЕР. Из календарей. <i>Перевод с немецкого М. Р. Волковой</i> . . . . .	20
АРМАН МАШАБЕ. Из Трактата о музыкальной критике. <i>Перевод с французского Б. С. Кадышева</i>	
Доктрина. 1. Природа и функция музыкальной критики	21
2. Критерий ценности . . . . .	22
Заключение . . . . .	24
МАКС ГРАФ. Из книги «Композитор и критик» (Двести лет музыкальной критики). <i>Перевод с английского М. А. Давиденко</i>	
Эпилог. Будущее музыкальной критики . . . . .	27
РОДЖЕР СЕШНС. Музыкальная критика и сфера ее деятельности. <i>Перевод с английского М. А. Давиденко</i> . . . . .	31
ВЕРДЖИЛ ТОМСОН. Искусство суждения о музыке. <i>Перевод с английского М. А. Давиденко</i> . . . . .	40
АРТУР ОНЕГГЕР. Музыкальный критик. <i>Перевод с французского В. Н. Александровой</i> . . . . .	47
БЕРНАР ГАВОТИ. Из книги «Смягчает ли музыка нравы?» <i>Перевод с французского В. С. Кадышева</i>	
Глава II. Прекрасный день . . . . .	50
Глава III. Всю истину! . . . . .	53

НИКОЛАЙ МАЛЬКО. О критиках . . . . .	64
ГАНС ЮРГЕН ШЕФЕР. Наша музыкальная критика сегодня. <i>Перевод с немецкого М. Р. Волковой</i> . . . . .	68
Участник созидания нового . . . . .	70
Социалистическое искусство и «мировые стандарты» . . . . .	73
ЭРИК МАКЛИН. Ганслику было легче. <i>Перевод с английско-го М. А. Давиденко</i> . . . . .	77
ВЕНЕЛИН КРЫСТЕВ. Из доклада «Актуальные проблемы болгарской музыкальной критики и музыкознания». <i>Перевод с болгарского Б. Карастоянова</i> . . . . .	86
Комментарии . . . . .	90

ИБ № 1745

О МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

Составитель-редактор Вера Николаевна Бранцева

Редакторы А. Сеславинская и И. Прудникова. Художник И. Дорохова. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Е. Ставицкая. Корректоры К. Петрова и Г. Кириченко

Сдано в набор 08.04.82. Подп. к печ. 07.07.83. А 09917. Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 3. Условные 5,04. Уч.-изд. л. 5,33. Тираж 10 000 экз. Изд. № 3663. Зак. 1458. Цена 45 к.

Всесоюзное издательство «Композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

45 K.

