

Сергей Слонимский

МЫСЛИ
О КОМПОЗИТОРСКОМ
РЕМЕСЛЕ

Великоб
маше

хорошо
собрались
известь.



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
2006

15. XI. 06

Слонимский С. М.

С 48 Мысли о композиторском ремесле. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. — 24 с.

«Мысли о композиторском ремесле» — эссе, задуманное автором в традиции трактатов эпохи Ars Nova, охватывающее широкий круг музыкальных явлений и вопросов бытования искусства в человеческом обществе.

Сергей Слонимский высказывает в нем сугубо личные, оригинальные суждения не только о специфике композиторского труда и музыкальных традициях прошлых веков, но и о современной культуре, ее роли в формировании личности и целостной картины мироздания.

ББК 85.31

В оформлении обложки использованы
фрагменты картины М. Шемякина
«Падение Икара»

МЫСЛИ О КОМПОЗИТОРСКОМ РЕМЕСЛЕ

В определенном возрасте стихийный поток творческой фантазии желательно не стимулировать, а по возможности сдерживать, стараться писать как можно меньше музыки, переключаться на другие занятия. Этого возраста я достиг, увы, давно. Но перестать сочинять музыку не удастся, она вырывается на волю бесконтрольно. Пробую хотя бы отвлечь собственную мысль на литературное писание о музыке.

Выскажу некоторые субъективные соображения о ремесле композитора, о его месте в жизни современного общества. Общество это, на мой взгляд, во многом больное. Оно подвержено немало числу невзгод и заблуждений. Тем самым и удел серьезного музыканта становится весьма горьким, а его работа — непростым, нелегким делом.

В античности музыка была неразрывно связана и с философией, и с первой сигнальной системой человека, с его обычаями и моралью. Ныне эта связь нарушена, даже порвана. Для серьезного музыканта моральный критерий остается нерушимым. Я бы сформулировал его так: непротивление добру, возможная помощь слабому, угнетаемому добру — и бесстрашное противление злу, особенно же злой силе, опасному большинству, его давлению.

Моральная индифферентность губительна для музыканта, особенно для композитора, творца.

Композитор должен знать подлинную жизнь своего народа не меньше, чем писатель, художник. В этом смысле быть знаменитостью — не только излишняя роскошь, но и прямо мешает видеть правду, находиться не сверху, а внутри общества,

переживать те же притеснения, поборы и оскорбления, которые терпят люди, именуемые на высокомерном языке власть имущих «электоратом» и «налогоплательщиками». Желательно бывать в деревнях, разделять трудности крестьянской жизни, на равных общаться с небогатыми тружениками городов — провинциальных и столичных. Тем самым музыкант органично войдет в душевный мир людей своего времени. Не «демократом», а частью демоса да будет создатель музыки современной, живой, человеческой.

Немало пренеприятных внешних проблем, далеких от самого творчества, встает перед серьезными музыкантами, жаждущими углубиться в святая святых своей профессии. Какое отвратное, почти позорное занятие — приглашать на премьеры, на концерты, заботиться об афишах, иных формах анонсирования, беспокоиться о продаже билетов или рассылке приглашений, о рекламе по телевидению, радио, в газетах и журналах! Занятия эти не требуют ни таланта, ни профессионального умения. Требуется только эгоистическая целеустремленность, отсутствие деликатности и застенчивости. У людей же талантливых, творчески сильных и глубоких, как правило, нет ни времени, ни желания тусоваться с богатыми и ловкими дельцами, коммерсантами, рекламодателями. В результате у них нет ни финансовых субсидий на оплату артистов, ни средств и агентов для рекламы и агитации ради «наполнения залов» (слова, вполне достойные терминов «электорат» и «налогоплательщики»). Если же театральный или концертный зал все-таки полон, даже переполнен непредвзятой, неорганизованной публикой — об этом ни словом не обмолвятся гламурные критики, навязывающие читателям корыстные интересы своих богатых тусовок и работодателей.

Озверение вкусов идет рука об руку с озверением нравов. Это взаимовлияние очевидно. Улицы Петербурга и других наших городов увешаны зазывными афишами с именами и огромными фотографиями тех, кого в свое время добродушно обозвали бы халтурщиками, а ныне столь же благожелательно величают звездами шоу-бизнеса. Реклама эта, разумеется, честно проплачена. Значит, большие деньги за этими звездными персонажами (имя им легион) стоят. Значит, вкусы и интересы

(что тут основа, а что следствие — разбирать бесполезно, ибо налицо деловой результат) богатых слоев общества на стороне развлекательной массовой культуры, а иногда и антикультуры. Толпы подростков с плеерами на головах, с рэпом, тяжелым роком (то и другое в примитивнейших формах) в ушах — небезопасны, особенно в вечернее время. Агрессивно зомбирующая слух (а тем самым — и психику) нарочито однообразными шумовыми ударами и выкриками аудиозапись вполне соответствует телевизионным сериалам и компьютерным картинкам, смакующим убийства, избиения, изощренные формы насилия и пыток, битвы в стиле пещерного века, низменный нецензурный сленг, апологию грубой хамской силы, садизма, разврата и предательства. Эта целенаправленная агитация и пропаганда результативны. Для незрелых, еще несамостоятельных молодых людей и подростков стало престижным быть фанатом (как будто это какая-то трудоемкая профессия!) футбольной команды, коммерческой рок-группы, преуспевающей поп-звезды, даже топ-модели. Высмеиваются или пренебрежительно замалчиваются юные музыканты, поэты, художники, если они смолоду не выскочили в обеспеченную «элиту», подкармливаемую богатыми влиятельными шефами, методично увеличивающими свой рейтинг, умело украшающими свой имидж.

Молодой, юный петербуржец, любящий Моцарта, Глинку, Брамса, Мусоргского, Малера и Стравинского, обречен никогда в жизни не стать бандитом, садистом, коммерческим жуликом, лохотронщиком, бездельником, сквернословом, тем более террористом. Этого категорически не хотят понять власть имущие. Как видно, корпоративная и собственная корысть, а также инерция и непротивление злой силе дороже высокопоставленным чиновникам, чем судьба Отечества, о котором они говорят много помпезных слов.

Перефразируя известное изречение, можно сказать так: каковы вкусы руководителей государства, города, учреждения, каковы музыкальные вкусы тех или иных слоев и групп общества — таковы и они сами.

Но и серьезному композитору-профессионалу не к лицу горделиво величаться перед своими коллегами, пишущими не так, как привык писать он сам и его творческие союзники

по какому-либо направлению. Направления эти весьма многочисленны. Каждое из них имеет свои сильные и слабые стороны, а главное — более ярких, талантливых и более средних по дарованию мастеров и подмастерьев. Принадлежность к тому или иному направлению не должна автоматически давать никаких льгот и скидок композитору — ей следует вытекать органически из его творческой натуры, естественной предрасположенности музыкальной фантазии. Незыблемой субстанцией остается моральный фактор, о котором упомянуто выше. Пусть будут мелодически ясная песня или изощренное изолированное созвучие-тембр; длительно развиваемый линейный контрапункт или статично длящийся тон, интервал; комплексно организованные микроструктуры или прозрачные монодические, гетерофонные линии; сонорные, компьютерные, спектральные, модифицирующие тембры инструментов, а также особые звуковые изобретения — или немудреные гомофонные периоды... Для творчества нет и не должно быть никаких запретов!

Запреты эти были значительными и различными в каждой музыкально-исторической эпохе. А преодолевали их лишь свободные талантливые творцы, естественно и непредвзято прокладывающие новые пути.

В эпоху авангардизма (1950–60-е годы) такими запретными или полузапретными плодами впервые, весьма неожиданно стали мелодика и консонанс, тематизм и тональная гармония, гомофонная фактура и период, песенные формы, рондо, вариации и сонатная форма, пассакалия и фуга, тоникальность и симфоническое развитие, диатоника, вокальная кантилена и широкораспевное хоровое пение, жанры оперы, симфонии, сонаты, строфической песни, романса и многие другие. Это было по-своему плодотворно. То, что устанавливалось на протяжении многих веков, по-молодому смело отменялось послевоенным поколением «сердитых молодых людей» (так их именovala тогдашняя литература), бунтарей против тоталитарных догм и в жизни, и в музыкальном искусстве. Ранее долгое время запрещенный свободный диссонанс вырвался из окопов обязательных разрешений и вертикальных созвучий и стал центром новых систем. Атематическая композиция, немыслимая в течение XI–XIX веков и даже в первой половине XX века,

воцарилась над стилями и формами музыки авангарда. Былые школьные требования мелодии, темы, простого и сложного контрапункта, периода, экспозиции, разработки, репризы были отважно сметены ураганом новых звучаний, ритмотембров, хитроумной комбинаторикой, небывалой ранее микрополифонией, математически, физически и акустически обоснованными музыкальными комплексами. По-новому восстановилась связь музыки с точными науками, особенно с математикой и физикой, существовавшая в античном мире. Творческая фантазия автора стала свободной от былых запретов — и, увы, закрепостилась новыми запретами противоположного свойства. Мы их уже вкратце перечислили...

Серьезное, кропотливое, детальное и всестороннее изучение замечательных произведений авангардного периода необходимо. Оно плодотворно и для любого современного мастера, и для его ученика. Серийные структуры, строгие и свободные, во всем многообразии их возможностей, допускают все новое и новое их преломление в современном творчестве. Однако запреты, воздвигнутые различными системами музыкального авангардизма еще в 50-е годы XX века, ныне уже устарели и сами стали тормозом для свободного творчества.

Это не значит, однако, что мастер и его ученики обязаны почтительно подчиниться новой тоталитарной догме, установленной плодовитой, как саранча, мини-музыкой. Отдавая должное талантам Стива Райха и других американских минималистов (любопытно, что лучшие из них — ученики Дариуса Мийо, оттесненного послевоенными авангардистами вместе с его товарищами по парижской «Шестерке»), следует признать, что нынешняя отнюдь не свежая мода (явившаяся в 70-е годы) оказалась некоей Немезидой, суровым возмездием излишне самоуверенному авангардизму «пятидесятников», ныне сходящих с творческой арены. Вновь мы сталкиваемся с казусом «отрицания отрицания» — и, как всегда, в вызывающе резкой форме. Недавняя ультрахроматика буйных постдекафонистов сбрасывается с корабля современности. На смену ей являются, увы, не новые обогащенные формы тематизма, мелоса, сложноладовости, тонкой и свежей аккордики, линейного развития, а цинично примитивизированные клише из двух-трех звуков,

повторяемых бесчисленное множество раз в настырнейших остигатных вращениях по звуковой орбите. Из предыдущего авангардного периода заимствуются сонорная заостренность, использование компьютера, спектральных, технически модифицированных тембров и лишь иногда переменная мобильность ритмических единиц, близкая некоторым африканским или азиатским фольклорным источникам.

Об руку с модой на минимотивы, вариантно повторяемые максимально долго, идет и мода на ретромузыку в стиле барокко (Вивальди, но не Баха), по образцам талантливых эпигонов романтических стилей (Аренского, Глиэра) и даже в жанрах бытовой музыки. Почему-то особенно пленительными и свежими уже далеко не первое десятилетие считаются танго в стиле незабвенного «Утомленного солнца» или вышедших из аргентинских кабаре симпатичных, наивно-простодушных опусов Пьяццоллы. Иногда кажется, что столетней давности цветы далеких прерий, очаровавшие наших прабабушек в их юном возрасте, несколько поблекшие в блаженные нэповские 20-е годы, вернулись в виде престижного гербария засохших, но дорогостоящих раритетов. Что же, можно лишь повторить: каковы музыкальные вкусы сплоченного большинства богатых, влиятельных людей и их послушных почитателей, таковы и они сами.

Разумеется, необходимо хорошо знать, серьезно изучить всё талантливое, подлинно новое в стиле мини-музыки. Находки в этой сфере вполне возможны, если не подражать авторитетам, а искать свои нестандартные решения, в том числе и экстравагантно пародийные. Конечно же, и для учеников, студентов не должно быть секретов и тайн в минимусыкальной кухне с ее ограниченным, но точным набором тембровых рецептов и приемов переменной остигатности.

Не стоит вновь и вновь плодить гаммы минорных ладов (нисходящие и восходящие), величаво повторяющиеся и арпеджированные трезвучия и прочие атрибуты псевдосредневекового стиля иных современных сочинителей. Это уже прозвучало и отзвучало как стилевая ретро-новинка (дай Бог здоровья ее авторам). Стоит внимательно вспомнить и заново изучить грегорианский хорал, творчество Перотина, провансальских трубадуров, мастеров *ars antica* и *ars nova*, тонко разработанные

модусы, *talea* и *color* средневековых мастеров, ренессансное искусство Данстебля, нидерландских контрапунктистов, итальянских и французских мадригалистов, авторов мотетов, ричеркаров, наконец, — первых опер... Мы подтвердим, что это забытое старое новее и свежее, первозданней, чем изысканные, но хиловатые, худосочные его имитации или упрощенно гаммообразные клише.

Грегорианский хорал и его восточный брат знаменный ропев свободны в своей мелодийной линейности. Нам, русским композиторам, конечно, творчески ближе знаменный ропев и его могучая поросль — строчное пение с его свободной диссонантностью секундового перекрестного движения в подголосочном складе.

Обратимся к фольклору нашей страны и любых иных стран, континентов, рас и народностей. Перед нами вновь откроется бесконечное разнообразие стилей, жанров, мелодики, ритмотембров, складов и форм изложения и развития. Природа музыки оказывается сильнее и щедрее любых ее имитаций и ограничений. Будем же брать пример с самой музыкальной Природы, а не с ее блеклых отражений в салонных зеркалах модных стилей.

Что же касается древнего и нового фольклора родной страны, то без его восприятия из первых рук, из уст крестьян в их исконных деревнях и городских исполнителей в их реальном быту — невозможно найти свой глубокий, содержательный музыкальный язык, каким бы он ни явился. В этом я твердо убежден. Общение с музыкальной Природой неразрывно связано со вхождением в богатый душевный мир необыкновенных людей, не выставляющих себя напоказ, наших лучших современников, много и трудно работающих, живущих нелегкой сложной жизнью. Без этого откровения, без этого хождения в невидимый Град Китеж — сокровенного глубокого творчества быть не может.

Творческая индивидуальность не может сформироваться, пока не созрела сама личность творца, его человеческие свойства, твердые черты его характера, общественного поведения.

Индивидуальность композитора может быть простой — определяемой одним-двумя приемами, будь то малообъемная минорная диатоника и тоникальные диатонические кластеры или,

напротив, увеличенные примы и октавы в четвертном движении, или же многозвучные аккорды из кварт, тритонов и нон. Сложная индивидуальность пересекает различные ладовые пласты, находит своеобразное стилевое пространство в каждом из них, по-своему сопрягает контрастные слои выразительных средств. Монтеверди, Бах, Чайковский, Малер — это мощнейшие сложные индивидуальности. Однако и простая индивидуальность может быть творчески могучей — таковы Григ, Веберн, Кейдж, Ксенакис. Сложная индивидуальность может быть рыхловатой, эклектичной, не очень сильной, а простой композитор — банальным, тривиальным. Сила творчества не зависит от простоты или сложности музыки.

К сожалению, весьма типична завышенная самооценка и конкретных композиторов, и целых направлений, приверженцами которых они предстают. Столь же характерна и агрессивная нетерпимость к иным стилям, приемам, мнениям, свойственная в первую очередь посредственным эпигонам современных направлений. Тоталитарно нетерпимы минималисты. Столь же фундаментально самоуверены адепты нынешнего постсериализма, разработавшие добротную систему комплексности. Эти два стиливых полюса вызывают в памяти незабвенную полемику свифтовских остроконечников и тупоконечников...

Не методическая система педагога, не его собственная композиторская манера, а личность ученика, его индивидуальность является подлежащим в работе с молодым композитором. Метод работы должен быть каждый раз новым, особым — в зависимости от индивидуальных свойств ученика, особенностей и трудностей его становления и развития. Поэтому, прошу прощения за откровенность, я категорически воздерживаюсь от навязывания какой-либо единой тотальной методики, от столь уважаемых в вузах и министерствах методологических систем и рекомендаций. От них один шаг к подавлению личности ученика, к установлению постылой унификации и в творчестве, и в педагогике. В работе с учеником над такими важнейшими факторами композиции, как мелодика, гармония, форма, желательно воздерживаться от системного единообразия заданий, решений и методических принципов. В этой брошюре я не стану и попытаюсь подвести счастливое разнообразие индивидуальных

путей под мнимое всезнание самоуверенного педагога-методиста, каковым я не являюсь и не имею желания становиться. Поэтому конкретные указания и советы всем и каждому о том, какими именно должны быть мелодии, темы, гармонии, контрапункт, фактура, форма, инструментовка, — всё это высказывать не считаю возможным и заполнять этим свою небольшую книжку не собираюсь. Талант учить музыке, композиции за роялем вместе с учеником, читая его ноты, советуя, импровизируя, обсуждая, — дело тонкое и не вполне научно-теоретическое. Талант учиться — еще более тонкий, от него многое зависит в творческой судьбе молодого музыканта.

Если мелодическая фантазия не противопоказана творческой натуре, это прекрасно. В этом случае молодому автору очень стоит искать свою длительно разворачиваемую мелодику, собственную манеру мелодийного распева. Не секрет, что корсаковская школа страдала чрезмерной симметричностью, квадратностью, дробностью мелодических структур. Шостакович преодолел эту квадратную симметрию, мощно расширил мелодическое дыхание. Но подражание его личной манере бесплодно. Каждый композитор может найти свою мелодику, свою свободу протяженного линейного мелоса.

Полвека назад один из величайших новаторов в сфере гармонии Игорь Стравинский провозгласил конец гармонии, которая «имела блестящую, но краткую историю» (*И. Стравинский. Диалоги*. Л.: Музыка, 1971. С. 237). Прошло полвека, и злополучная гармония ныне вполне может повторить знаменитую шутку Марка Твена: «Слухи о моей смерти сильно преувеличены».

Как и мелодика, совместно с ней гармония вновь рождается из пепла, подобно Фениксу.

Нет оснований запрещать традиционную тональную мелодику и гармонию, особенно уместную в жанровой, бытовой музыке, в песенных и танцевальных композициях. В этой сфере вполне возможно каждый раз заново находить свою характерную изюминку, индивидуальный стилиевой ракурс. Это относится и к сугубо тональной аккордике терцовой структуры.

Диатоническая ладовая мелодика вызывает к жизни и нетерцовые созвучия. Они могут состоять из тонов самой мелодии,

а могут дополнять ее иными тонами, не входящими в мелодические попевки (принцип дополнительности).

Сложноладовая мелодика органично сопрягается со сложно-составной нетерцовой аккордикой (в нее могут иногда включаться и терцовые структуры созвучий).

Сугубо хроматическая и сериальная мелодика взаимодействует с гармонией, насыщенной подчеркнуто диссонирующими интервалами и комплексами. Подобные созвучия нередко выступают самостоятельно, образуя цепь индивидуально характерных аккордов.

Четвертитоновые интервалы, известные уже в античности, все чаще органично включаются в мелодические попевки и звуко-ряды. Им корреспондируют и четвертитоновые интервалы вертикальных, аккордовых комплексов: «Энгармонический род», звучавший еще в наиболее экспрессивных сценах трагедий Еврипида, возрождается в новом облике остродраматической мелодики и гармонии.

Кластеры диатонические и хроматические — далеко не новость, в их образно уместном применении желательно избегать однообразия, повторов.

Гармония уже в эпоху Дебюсси в определенной мере дистанцировалась от мелодии. Последования аккордов — диатонические, политональные (горизонтально и вертикально), хроматические (в том числе несмежно-хроматические) — могут образовывать чисто гармонические темы-образы. Так было уже в «Руслане и Людмиле» Глинки, в «Князе Игоре» Бородина, в операх Римского-Корсакова, Прокофьева, в балетах Стравинского и Бартока, во многих произведениях Мусоргского — прямого предшественника Дебюсси и всей современной музыки.

Высказанные соображения о свободе, индивидуальном разнообразии гармонических средств в творчестве мастеров и в высшем курсе гармонии отнюдь не отменяют, а предполагают первоначальную школьную учебу, кропотливое штудирование лучших учебников гармонии, практические задания по освоению традиционной гармонии, анализ классических образцов. Все это необходимо как предварительный учебный этап. Отменять знание накопленных приемов, облегчать себе работу, под видом свободы творчества практиковать невежественный дилетантизм

и нигилистическую неграмотность — еще более старо и «традиционно», чем требовать строгого соблюдения старинных правил и обычаев. Кстати, многие добрые старые правила (например, нежелательность удвоений вводного тона, взятого в басу, или разрешения в занятый терцовый тон) вполне резонны и оправданы тонким, воспитанным музыкальным слухом. Их преобразование и обновление, разумеется, возможно. Речь идет о другом — об освобождении от недавно постулированных различными творческими направлениями XX века стиливых запретов, основанных не на объективных слуховых, акустических, музыкально-орфографических и музыкально-синтаксических закономерностях, а на капризных субъективных постулатах амбициозных авторов новейших систем, стиливых догм и теоретических парадоксов. Следовать им совсем не обязательно, хотя иные из них для своего времени были полезны как избавление от ранее распространенных банальных, общепотребительных, расхожих сфер музыкального выражения и общения. Вспомним, что в балакиревском кружке отметалась и высмеивалась стилистика бытового романса и «мендельсоновщина». В кругу учеников Шёнберга господствовала строгая избирательность вкусов, своего рода «эстетика избежания». В любом кружке, в любой группе музыкантов вкусовые пристрастия и идиосинкразии неизбежны. Но сегодня они разрослись в некие монструозные спруты. Именно поэтому пора решительно от них избавиться тем музыкантам, которые уже превзошли этапы школьного обучения и творческой зависимости.

Много, очень много ценных пособий по гармонии можно и нужно изучить (среди них, разумеется, учебники Ю. Тюлина и Н. Привано). То же относится и к учебникам о музыкальных формах И. Способина, В. Цуккермана (это контрастные примеры) и многих других теоретиков, к пособиям по полифонии, фуге, контрапункту, канону, к учебникам инструментовки, столь многочисленным и полезным (в их числе книги об ударных инструментах, о штрихах струнных, об аппликатуре аккордов и двузвучий у деревянных духовых и валторны), и так далее. Позволю себе в числе многих пособий по гармонии указать и на свою «Практическую гармонию» (СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005), содержащую сочиненные мною мелодии для

практического освоения основ классической и романтической гармонии (подобных пособий, разумеется, огромное количество в старой и современной учебной литературе).

Чтобы быть свободным в творчестве, надо не только знать накопленный опыт, но и практически владеть им. Не легче, а труднее ныне работать и композитору — мастеру, и даровитому ученику.

Обратимся к полифонии. Несомненно, и сегодня могут быть созданы свежие, своеобразные по стилистике, приемам изложения и развития фуги — как в симфонических, так и в камерных жанрах, а также в опере, оратории, кантате, хоровой композиции. В фугу могут быть свободно внесены и тщательно проработаны свойства ричеркара, мотета, многотемной цепной фазной формы.

Ладовые (и тональные, разумеется, — если тема тональна), интервальные, ритмические, тембровые, тесситурные соотношения темы и ответа, темы и противосложения, двух, трех или многих тем определяются фантазией и конструктивным планом композитора. Детальная проработка всех художественных компонентов вспыхнувшего в воображении творца своеобразного полифонического, драматургического замысла — дело сложное и тонкое, не терпящее поверхностной небрежности и торопливости в его выполнении.

Композитор-полифонист — это и драматург, и филигранный гравер, и трудолюбивый строитель.

Сколько новых полифонических форм может органично вырастить художественная фантазия! К примеру, голоса могут вступать поочередно, как в фуге, но каждый новый голос — быть тематически самостоятельным. А вот другой случай — фоновая микрополифония многих голосов противопоставлена рельефному тематическому комплексу. Нужно ли умножать контрастные примеры возможных полифонических идей? Думаю, в этом нет необходимости. Все слои полифонии — от архаической гетерофонии двух, трех, многих голосов до новейших и самобытных образцов парадоксального сопряжения линий, комплексов, ритмо-тембров — находятся в живом творческом движении, развитии, обновлении. Этот благотворный процесс полифонического бытования не останавливается. Каждая яркая контрапунктическая находка его стимулирует и динамизирует.

С еще большим основанием можно говорить о неисчерпаемости многокрасочной тембровой палитры, столь ярко выявившейся в современной музыке. В этой сфере поистине неисчислимы различные остро индивидуальные замыслы и решения. Выразительные возможности игры на всех инструментах многократно увеличились, количество приемов умножилось. Хор, солирующие вокальные голоса также расширили диапазон своих технических ресурсов. В целые фантастические оркестры разрослись группы ударных инструментов, многонациональные фольклорные, этнографические ансамбли, специфические коллективы духовых, дуэты, трио и квартеты клавишных и арф, изысканные ансамбли старинных инструментов. Разработана разнообразная компьютерная музыка. Спектральная музыка использует тончайшие технические приемы работы со всеми тембрами. Не забыта и конкретная музыка. Новые приемы звукоизвлечения выработаны композиторами и исполнителями практически на всех инструментах, во всех вокальных голосах и хоровых коллективах. Целый океан звучаний лежит у ног современного композитора!

Чем необъятнее выбор, тем важнее строгий отсев и ценнее индивидуальная находка в сфере тембровой палитры, которая может быть и графически скупой, и живописно изобильной.

Столь же разнообразна динамическая шкала современных партитур. Одни авторы культивируют тишину, едва слышимые фразы и созвучия — иногда изысканные, иногда простоватые (гаммы, трезвучия). Другие композиторы непрерывно обрушивают на слушателя брутальную сверхдинамику кластеров, компьютерных звучностей и электронных усилений. Не злоупотребляя этими крайностями, можно признать, что возможности «субитодинамики» (*sff*, *spp*), внезапных тембро-динамических включений и выключений отнюдь не исчерпаны. Не исчерпаны и ступенчатые или волнообразные нарастания и спады звучности, различные новые приемы и формы старых добрых *crescendo* и *diminuendo*, разнообразные сопоставления регистров, тесситур, тембродинамических красок.

Метроритмическая сетка современных партитур — это особая проблема, решаемая не так просто. Не секрет, что многие оркестровые музыканты не только былых советских, но и нынешних

российских коллективов, часто виртуозные в техническом отношении, затрудняются в выполнении именно сложных метроритмических задач, переменных размеров и даже таких, как 5 или 7 восьмых или четвертей. Не по этой ли причине столь многие партитуры советских и современных авторов тактированы в торжественном и малоповоротливом четырехчетвертном размере? Не потому ли стали обычными ровные, мерные или стандартно пунктирные ритмические единицы? Не потому ли остро оригинальные метроритмические выдумки чреваты срывом премьеры из-за нехватки репетиционного времени, необходимого для разучивания и точного выполнения?

Значительно гибче и опытней в ритмическом отношении солисты и некоторые ансамбли.

Между тем, регулярная, квадратная, симметричная жанровая ритмика — маршевая, танцевальная, токкатная — ныне составляет отнюдь не единственную сферу метроритма. Смешанные и переменные размеры, вариабельные метры, такты с дополнительными длительностями (восьмыми, шестнадцатыми, тридцать вторыми) все более стремительно и бурно обогащаются тонко колеблющимися ритмами бесконечно разнообразных фольклорных жанров Азии, Африки, Южной Америки, изломанными рисунками современного джаза и нестандартной рок-музыки, вторжением архаически древних, средневековых и ренессансных ритмических структур, асимметричными аллюзиями «неправильных», неорганизованных ритмов природы, современного города, человеческой речи и эмоциональной жестикуляции... Ритмическая шкала приблизилась к отметке ~ (бесконечность). Поток новых ритмов хлынул в сольную и ансамблевую музыку, а на Западе — и в оркестровую (правда, лишь на спецфестивалях новой музыки). Утонуть в этом потоке легко; найти и утвердить свою ладью, свой корабль или лодку гораздо сложнее.

Своя музыкальная речь самобытного композитора, угадываемая теми, кто знаком с его музыкой, выявляется и в мелодике, и в гармонических созвучиях, и в ритмической жизни его сочинений. Ритмика теснейшим образом связана с мотивными элементами с одной стороны, с тембровой и динамической палитрой — с другой. Воздействует она и на форму. Ведь форма

сочинения — это его ритм высшего порядка, временное развертывание основных музыкальных идей и эмоциональных импульсов композиции.

Нет никаких причин отменять последовательно возникшие формы старинной, классической и романтической музыки, полнокровно дожившие до середины XX века, а фактически и до наших дней. Эти монодические, полифонические и гомофонные формы фольклора и профессиональной музыки (светской и духовной) складывались веками как естественные и логичные формы связного изложения и активного развития ярких напевов, наигрышей, тем, мелодий, комплексных музыкальных образов. Коль скоро мы не собираемся отменять и запрещать тематизм как явление талантливой музыкальной образности, пусть в обновленном облике восстанет и стройная архитектоника великих творений, живая и для сегодняшних композиций.

Разумеется, острая индивидуализация структуры каждой конкретной композиции необходима. Втискивать в формальные схемы свежий творческий материал недопустимо. Более того, абсолютно возможны и в наше время очень желанны совсем новые конструктивные идеи, способы развития и сопряжения тем, новые формы инструментальной и вокальной музыки. Только складываться они должны не рассудочно, вымученно, а спонтанно, изнутри самого музыкального материала.

Каждый автор может выразить свои предпочтения и в конструктивной сфере. Мне лично ближе многотемная, разная, цепная форма — такая, в которую можно было бы вложить как можно больше разных тем: и взаимно контрастных, и органично продолжающих друг друга, выстраивающихся в широкие политематические линии. Подобные формы я так и именую: цепные, фазные, политематические. Другой автор, напротив, ценит выращивание формы и тематического развития из единого мотивного зерна, из монограммы, микросерии. Это иной, монотематический принцип композиции (он имеет давнюю почтенную традицию). Третий композитор предпочитает атематическую композицию, не обязательно сериальную.

Эти и любые иные принципы тематического или атематического построения активно преобразуют и давно установившиеся формы от мотета, фуги, ричеркара, гомофонного периода

до сонатной циклической и смешанной. Взаимодействие старых и новых принципов композиционного строения, старых и новых форм изложения и развития не только возможно, но и весьма плодотворно, если автор талантлив и его музыкальные мысли свежи, рельефны и новы.

Не буду и пытаться перечислять или предугадывать все новые структуры, все гибридные сочетания новых и традиционных видов музыкальной архитектоники. Стоит лишь заметить, что открытые формы авангардистов установились давно, но час-тенько они излишне затянуты, что оstinатные вариации минималистов тоже страдают макроманией (два-три звука в основе и двадцать — тридцать минут звучания, а то и час, если не более), словно осторожная скупость идеи компенсируется агрессивным захватом временного пространства. Длинноты — подлинная опасность, подстерегающая многих поклонников ультрасовременных модных стилей. Между тем, после Веберна каждая минута, даже секунда музыкального времени многократно умножила свой удельный вес. Повторять и нудно разжевывать уже воспринятое не очень-то современно и свежо.

Стоит очень серьезно выверять временные масштабы разделов, фаз и всей композиции в целом, выстраивать ее общий план столь же рельефно, как это умели делать уже нидерландские контрапунктисты, авторы первых классических опер, симфоний, сонат. Пусть новые формы будут еще динамичнее и увлекательнее старых, а не скучнее их.

Профессия композитора — это ремесло, а ремесло — это труд, непростой, нелегкий труд.

Композитор не имеет права замыкаться в своем кабинете. Он должен уметь репетировать с артистами, разучивать с ними свои сочинения, а в идеале и произведения классиков и своих товарищей по перу. Это умели делать Бах и Моцарт, Глинка и Мусоргский, Малер и Лютославский. Что может быть приятней и духоподъемней для автора, чем репетиция с певцом, инструменталистом, ансамблем, чем присутствие на оркестровой, хоровой, театральной репетиции? В трех последних случаях центральной фигурой, лидером является дирижер, и автор должен всячески поддерживать его авторитет. Все темпы (важнейший нерв исполнения!) необходимо обсудить с маэстро дириже-

ром заранее. Это касается и динамического плана, нюансов, выделения тех или иных линий, тем, ритмов. На репетиции автору желательно соблюдать строгое уважительное молчание, нарушаемое лишь изредка знаками одобрения по адресу дирижера, оркестра, солистов, хора. Зато на чистом листе бумаги нужно внимательно фиксировать все услышанные описки или ошибки исполнителей, неточные темпы или динамические оттенки, нерельефную фразировку отдельных тем и так далее. И деликатно переговорить об этом с дирижером в перерыве репетиции, передать ему этот лист (если он не возражает). Описки в партиях нужно успеть исправить также в перерывах и перед репетициями, не задерживая оркестр.

Корректурa — немаловажная задача автора, передоверить ее нельзя. Корректурa партитуры особенно важна, тут уж без автора не обойтись — будь то рукопись, по которой переписываются партии, или издание, из которого вынимается компьютерный набор партий. Добросовестная, тщательная корректурa нотного материала — это как минимум 60–70 процентов шансов на хорошую, уважительную по отношению к автору, а иногда и увлеченную репетиционную работу и на успех премьеры, если партитура этого успеха заслуживает. Небрежная нотная запись, ленивая поверхностная корректурa чреваты справедливой раздражительностью артистов, досадными частыми остановками и выяснениями (какая нота? какая длительность? какой оттенок? какой темп? где и когда вступать тому или иному инструменту, в партии которого неверно указано количество пустых тактов?). Тем самым под угрозой и премьеры, качество первого исполнения новинки. И ответствен за это не дирижер, не оркестр, не переписчик или чужой корректор, а сам автор!

Умение грамотно и точно выразить свои авторские намерения в нотах, в партитуре освобождает автора от смешной необходимости часто подбегать к сцене во время репетиции (вызывая насмешливые реплики в оркестре: «Автора! Автора!»), останавливать оркестр помимо дирижера (что очень и очень нежелательно, а для дирижера неприятно и мешает ему работать). Нерадивый автор сам себя наказывает, расплачиваясь за свою лень или дилетантизм провалом нежно любимого детища, будь то опера, симфония, оратория или инструментальный концерт.

Дирижер может стать старшим другом и мягким наставником композитора. Арвид Янсонс многому научил меня в симфоническом жанре, Эдуард Грикуров — в оперном. Радостно сотрудничать и с признанными мастерами, и с молодыми маэстро.

Артисты прекрасно чувствуют отношение автора к ним и к собственной своей работе. Они ведь наделены интуицией, а часто и талантом. Именно артисты могут стать лучшими творческими друзьями композитора, и тогда он счастлив. За артистами в 90 случаях из 100 идет и публика, непредвзятая аудитория (ангажированные критики, явившиеся с готовым мнением, — не в счет).

Талантливые певцы отлично понимают, что каждая по-настоящему серьезная опера написана совершенно по-своему, индивидуально и с точки зрения жанровых особенностей, стиля, вокальной манеры, и даже с точки зрения оперной формы. Никакое жанровое дублирование тут невозможно, если опера жизнеспособна и творчески полнокровна, а не худосочна. Номерная опера «Кармен» даже по форме вовсе не похожа на номерную оперу «Риголетто». Музыкальная драма «Борис Годунов» не имеет ничего общего с музыкальной драмой «Зигфрид», а «Хованщина» заметно отличается от «Бориса Годунова». Форма каждой подлинной оперы индивидуальна, нова, неповторима. Это относится и к современным симфониям: после Малера и Шостаковича каждая из них должна быть вполне самобытной не только по музыкальному материалу, но и по общей форме, архитектонике, по драматургическому плану. И артисты оркестра (в том числе исполнители ведущих соло), как и дирижер, великолепно это чувствуют и ценят. Если же этого нет, если стиль и форма симфонии стандартны или вяловато усреднены — ожидать вдумчивой, энтузиастической работы исполнителей не приходится, для нее нет оснований.

Таким образом, исполнители являются не только сподвижниками, но и первыми строгими судьями творения современного автора по всем параметрам его партитуры — от мастерства инструментовки до целостной формы и личного стиля произведения.

То же, разумеется, следует сказать и о камерной музыке, где союзниками и судьями композитора выступают пытливые

солисты и ансамблисты. Сколько ярко талантливой молодежи есть среди наших пианистов, скрипачей, виолончелистов, духовиков, арфистов, исполнителей на народных инструментах и, конечно же, среди наших певцов и дирижеров-хоровиков! Общение с ними плодотворно и ответственно, оно определяет реальную жизнь произведения.

Автор должен умереть в дирижере, солистах, артистах хора и оркестра — подобно тому, как режиссер, по крылатому выражению Станиславского, умирает в актерах...

Плох композитор, кичащийся перед исполнителями, не умеющий многократно и внимательно условиться с каждым из них о времени и месте репетиций, брезгующий черновой работой ассистента дирижера или солистов (включая, если нужно, и помощь в расстановке пультов и инструментов, в проверке акустики, в договоренностях с администрацией зала о времени и условиях репетиции, концерта и так далее). Если нужно, автор должен быть и рабочим сцены: открывать и закрывать крышку рояля, переставлять пулты, раскладывать ноты. Если концерт проходит в школе, музее или в помещении, не предназначенном именно для музыки, где нет технического персонала, такая помощь более чем уместна. Иногда нужно самому вести камерный концерт: кто лучше и точнее автора назовет его сочинения, поместит их в желательной последовательности, верно назовет артистов, уважительно их представит?

Хорошие переписчики и наборщики нот — это тоже очень дорогие друзья автора, их ведь мало и с каждым годом становится все меньше.

На всю жизнь я запомнил Александра Александровича Маковоза. Он был работником цеха переписки нот Ленинградского отделения Музфонда и нотным переписчиком Ленфильма. Все мои ноты и партитуры с 1955 по 1975 год переписывал он по неразборчивым авторским черновикам. Многому он меня научил в том, что касается композиторской профессии и музыкального быта. Не стало Маковоза, и пришлось мне научиться самому четко и разборчиво переписывать свои манускрипты, а не только корректировать переписанное им.

Композитор должен уметь по-деловому, толково сотрудничать с музыкальными издательствами. Предлагая сочинения,

которые могут быть широко использованы в педагогическом репертуаре школ, училищ, консерваторий и в концертной практике, автор имеет моральное право и на издание симфоний, квартетов, других партитур. Даже Бетховен знал, что его эскизы и вариации разойдутся быстрее и лучше, чем симфонии и поздние сонаты.

При издании оперных клавиров и особо сложных партитур симфоний, выпуске компакт-дисков автору нередко приходится нести определенные расходы по финансированию производственного процесса. Это ведь не коммерция — писать симфонии и серьезные оперы, выпускать не песенки и легкие джазовые пьески, а трагедийные симфонические циклы. Вспомним, что гениальный Мусоргский за все свои сочинения заработал у доброго издателя Бесселя менее 1000 рублей¹. Не будем же излишне горделивы и требовательны к музыкальным издателям, число которых катастрофически уменьшилось.

Композитор должен уметь всё, что требуется от него в общественной жизни: дать интервью и строго проверить его текст, составленный журналистом; написать рекомендацию или отзыв талантливому артисту или коллеге; выступить с докладом о любимом им классике; организовать и вести музыкальное собрание, посвященное творчеству крупного, несправедливо забытого музыканта; составить концертную программу (не только авторскую, а практически любую); хорошо знать историю музыки — всеобщую и, тем более, отечественную; детально разбираться в теории (будь то гармония, анализ музыкальных произведений, полифония или сольфеджио); лучше других музыкантов знать драматургию, поэзию, художественную прозу, живопись, драматический театр, хореографию, вокальное искусство, а также философию, историю, некоторые точные науки. Во втором случае ученики композитора близки ему так же, как артисты, о которых шла речь выше. Даровитого ученика и ар-

¹ Кстати, ведь именно от Бесселя исходила непроверенная информация о некоем затерянном письме Ференца Листа Мусоргскому, содержащем дифирамбы по адресу «Детской», — при том, что имя Мусоргского вообще ни разу не упоминается во всей переписке Листа, в отличие от имен Бородина, Кюи, Балакирева и Римского-Корсакова. — *Примеч. авт.*

тиста нужно поддерживать вопреки любым наветам и помехам, от кого бы они ни исходили — будь то равнодушные чиновники или важные начальники. Ошибки свои и учеников следует признавать открыто.

Какова личность композитора — таково и его творчество. Будем строже к себе. Постараемся учиться всю жизнь. Повторю еще раз в заключение: во благо творчеству непротивление добру, его активная поддержка, помощь слабому, угнетаемому и решительное сопротивление злой силе, неподчинение ей.

Совесьть — важнейшее свойство творца, которое он не должен терять ни при каких обстоятельствах. Совестьливый музыкант, если он даровит, создаст человечную, гуманную музыку.

Устарели ли вообще гуманизм, идеализм, совесть, честь, благородство? Если это так, тогда музыка не нужна, ибо душа человека умерла. Но я так не считаю. Музыка — это голос человеческой души, ее свободный язык. И музыкальная речь неисчерпаема, как сама душа человека. Музыка бессмертна.

18–24 апреля 2006 г.

Сергей Михайлович СЛОНИМСКИЙ

**МЫСЛИ
О КОМПОЗИТОРСКОМ
РЕМЕСЛЕ**

Художественный редактор *Т. И. Куй*
Корректор *А. Е. Моносов*
Набор текста *Т. К. Трусовой*
Компьютерная верстка *А. А. Красивенковой*

Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. Arial.
Печ. л. 1,5. Уч.-изд. л. 1,1. Тираж 200 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45

Телефон: (007) (812) 314-50-54, 312-04-97. Факс: (812) 571-58-11, 314-50-54
E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>

Отпечатано в типографии издательства «Композитор • Санкт-Петербург»



Сергей Михайлович Слонимский (р. 1932) — выдающийся композитор, народный артист России, лауреат Государственных премий, профессор Санкт-Петербургской консерватории, академик Российской академии образования, кавалер Командорского креста ордена «За заслуги» Республики Польша.

Природа наградила Сергея Слонимского даром композитора, пианиста, литератора. Его талант подобен таланту композиторов XVIII века, когда оперы создавались за две недели, ставились за один-два дня, кантаты писались за неделю, и каждое воскресенье в церкви исполнялась новая.

Екатерина Ручьевская

«Мысли о композиторском ремесле» — эссе, задуманное автором в традиции трактатов эпохи Ars Nova, охватывающее широкий круг музыкальных явлений и вопросов бытования искусства в человеческом обществе.

Сергей Слонимский высказывает в нем сугубо личные, оригинальные суждения не только о специфике композиторского труда и музыкальных традициях прошлых веков, но и о современной культуре, ее роли в формировании личности и целостной картины мироздания.

