

ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ

МУЗЫКА
СЕГОДНЯ





ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ

МУЗЫКА
СЕГОДНЯ

Сборник статей,
рецензий,
очерков



ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
МОСКВА 1979

78
С24

ПРЕДИСЛОВИЕ
РОДИОНА ЩЕДРИНА

С 90100—046 БЗ—8—27—78
082(02)—79

© — Издательство
«Советский композитор», 1979 г.

О Евгении Светланове

Этот сборник приходит к читателям в дни, когда выдающемуся советскому музыканту Евгению Светланову исполняется пятьдесят лет. Полувековой юбилей — дата, которая дает право подвести некоторые итоги, особенно если речь идет о таком многогранном и интенсивно работающем художнике, каким является Светланов.

Каждый юбилей неизбежно несет с собой два противоречивых чувства — к радости праздника примешивается и горечь от груза уже прожитых лет. Но в данном случае временной «груз» несоизмеримо меньше того, что успел осуществить Евгений Светланов, того, чем он обогатил нашу культуру, нашу жизнь.

Конечно, наиболее часто Светланов предстает перед любителями музыки как дирижер, и естественно, что именно в этом своем качестве он снискал наиболее широкую известность. Действительно, этот артист по праву признан сегодня одним из крупнейших дирижеров мира. Однако, при всем том, представить облик Евгения Светланова невозможно, если говорить о нем только как о дирижере. Ведь он бесспорно относится к числу самых разносторонних музыкантов наших дней.

Светланов словно создан для музыки. Это музыкант по всем чертам своего характера. Это человек, жизнь которого и есть музыка. Природа наделила его чрезвычайно полно и щедро, и эта одаренность проявляется во всем. Он не только выдающийся дирижер, но и талантливый композитор, замечательный, тонкий пианист, страстный музыкальный публицист. Думаю, что такое сочетание различных «ингредиентов» в значительной степени и определило своеобразие художнического облика Светланова.

Истоки редкой природной одаренности Евгения Светланова нужно, наверное, искать в семейной традиции и музыкальном воспитании. Родители его были певцами Большого театра, а такие музыкальные династии — вся история музыки внушительное тому свидетельство — нередко открывают путь к постижению самых больших высот в искусстве. Евгению Федоровичу, конечно, очень повезло и с учителями. По композиции он занимался у такого крупного художника, как Юрий Александрович Шапорин, а по дирижированию его педагогом был Александр Васильевич Гаук — основоположник советской дирижерской школы. Но при всем том никакой педагог не может сделать из человека дирижера — я убежден, что дирижером надо родиться. Для меня дирижер — это, помимо всего, человек, который способен найти пластический эквивалент музыкальному рисунку, движению музыки, архитектонике партитуры. Причем я имею в виду отнюдь не внешнюю синхронность музыки и пластики, а совсем особые их соотношения — иногда полифонические, контрапунктические. Как слушатель, воспринимающий музыку из концертного зала, я вижу в этом одно из главных достоинств артиста, стоящего за пультом. Потому что если такой пластический эквивалент существует, то начинаешь пристальнейше следить за дирижером, как бы за гипнотизированным происходящим музыкальным действием; если ход пластического движения естествен, органичен, то восприя-

тие облегчается, все произведение как-то чрезвычайно убедительно выстраивается в нашем сознании — не только в слуховом ряду, но и в зрительном. Может быть, такое мое восприятие дирижерского труда несколько субъективно, но мне кажется, что именно в таких случаях дирижеры достигают наиболее полного слияния с музыкой, наиболее убедительной передачи ее. И именно так я воспринимаю искусство Светланова-дирижера.

При всей внешней скупости жест Светланова полон органичной гармонии. Он точно отражает отношение исполнителя к музыке, воплощает склад его характера, ума, темперамента, помогает понять индивидуальность художника. Если, скажем, контражуром показать схематично движения его рук, то и этого, вероятно, будет достаточно, чтобы сразу определить — дирижирует Светланов.

Можно много говорить об абсолютно непогрешимом слухе, о музыкальной культуре, о замечательной интуиции и других великолепных достоинствах Светланова, о которых рецензентами написано немало восторженных слов. Но мне хотелось бы начать с того редчайшего достоинства Светланова, которым обладают буквально считанные музыканты современности. Я имею в виду чувство музыкального темпа. Стравинский как-то заметил, что главная проблема исполнения его музыки — темп, и это, на мой взгляд, касается не только его сочинений. Действительно, ничто, мне кажется, так не разрушает суть сочинения, его драматургию, как неточности темпа. Говоря это, я вовсе не предполагаю, что темп должен быть раз и навсегда строжайше определенным, метрономически досконально выверенным. Ощущение правильного темпа наверняка меняется и меняется быстро, иногда от исполнения к исполнению — также, впрочем, быстро как ежедневно и ежечасно меняются наши представления о времени, о ходе его. Но в каждый данный момент существует какой-то единственно верный темп. И вот его-то Светланов

чувствует поразительно, всегда с уникальной точностью определяя тот «режим», который, если воспользоваться технической терминологией, наиболее благоприятен для функционирования всего музыкального организма, для свободного и естественного дыхания музыки. Знаю это не только как слушатель, но и как композитор и солист; мне никогда не приходилось договариваться с ним о темпе — все происходило как бы само собой. Но при этом надо подчеркнуть, что Светланов чаще и смелее, чем большинство дирижеров, пользуется приемом рубато, и это отнюдь не нарушает логического тока музыки, а напротив, придает исполнению особую выразительность. Музицирование оркестра под его управлением напоминает течение реки, заданное самой природой, как, впрочем, самой природой заложен в нем талант чувствовать то, что не измерить никаким метрономом, никаким самым чувствительным чудо-прибором.

Наряду с этим великолепным качеством, я хотел бы отметить еще три характерные черты дирижерского почерка Светланова — точное, безошибочное ощущение кульминаций — и в динамическом, и в темповом отношении, завидную способность как-то по-особому значительно начать музыкальное повествование и не менее впечатляющее мастерство завершения. Отлично помню, например, как таинственно; настороженно начинает он «Прометея» Скрябина и как соответственно с целым звучит у него последний аккорд. Вообще его заключительные «тоники» во многих сочинениях удивительно пропорционально соотносятся с общей структурой и протяженностью всего звукового задания. Тут, конечно, играет роль и композиторское чутье Светланова...

Есть еще одна черта, которая представляется мне необычайно важной — чрезвычайная серьезность его отношения к музыке, ответственность каждого его музицирования. На моей памяти не было случая, чтобы Светланов делал что-то

наспех, походя (чем, признаться, грешат некоторые его коллеги по профессии). Уж если Светланов взялся за что-то, можно не сомневаться: он «вскроет» партитуру с максимальной полнотой, использует все возможности, которые в ней содержатся. Серьезность и ответственность в ощущении своей миссии музыканта, в руках которого, по сути дела, судьба произведения, никогда не покидает Светланова.

Вот и сейчас, совсем недавно, Евгений Светланов вернулся за пульт Большого театра, где блистательно поставил «Отелло» Верди. Наблюдая за отдельными моментами его репетиционной работы, я вновь и вновь восхищался тем, как каждая спевка, каждая, даже корректурная репетиция превращалась в событие, превращалась в урок искусства, а не оставалась рядовым рабочим занятием. Над всем царил дух приподнятости, ощущение предстоящего праздника музыки, предопределение того, что состоится нечто большое, значительное — настоящее событие в музыкальной жизни. И это ощущение неизменно сопутствует всему, что делает Светланов, всякому соприкосновению с его неповторимой художнической личностью.

Вместе с тем при соприкосновении с личностью Светланова невольно вспоминаются слова Бруно Вальтера о том, что подлинное дирижерское искусство — это отсутствие напряжения. При всей серьезности Светланова за пультом у него действительно никогда не ощущается напряжение. Все выглядит естественно, пластично; фигура дирижера покоряет красотой и артистичностью, мягкостью жестов и в то же время значительностью. Он только вышел на сцену — и уже этого достаточно, чтобы зал застыл в ожидании большого художественного события.

Интерпретируя музыку, Светланов умеет заглянуть в самую суть произведения; тут, наверное, опять-таки сказывается его композиторская «ипостась» — он знает ремесло, он знает, как это «делается», и поэтому лучше многих понимает,

каким «кратчайшим» путем можно выявить главную мысль партитуры. Часто в процессе исполнения он «освещает» музыку как бы изнутри, и мне нередко доставляло чисто музыкантскую радость его умение выявить неожиданные контрапункты, побочные голоса, обратить внимание (свое и слушателя) на незаметные, но столь важные детали партитуры, которые он умеет оттенить корректно и гармонично по отношению к главному. И сочинение озаряется вдруг новым светом, новыми красотоми.

Мне доводилось слушать, например, как он дирижировал «Лебединым озером» Чайковского, музыка которого, казалось бы, у всех на слуху от первой до последней ноты. Однако и эту хорошо знакомую партитуру он заставлял звучать непривычно свежо, находя в ней какие-то вторые и третьи планы, которые зачастую скрыты от слушателя при «традиционном» исполнении. Словом, в руках этого музыканта — ключи от всех замков, за которыми хранятся тайны и таинства Большой Музыки.

Дирижерская воля Светланова очевидна, когда он стоит за пультом. Отчетливо и ясно диктует он оркестру свои замыслы. И тот, кто находится в зале, видит, как оркестр гипнотически следует его указаниям, ходу его мысли, чувства, лепке формы. Тут вступает в действие и еще одна подкупающая черта дирижера — свойственная ему ясность ощущения музыки. А это не может не вызывать доверия к артисту и у оркестрантов и у слушателей. Даже очень сложные сочинения трактуются им с предельной ясностью, стройностью.

Наконец, полнокровность исполнения. Он никогда не выступает вполсилы, но всегда с полной отдачей, максимальной выкладкой духовных сил. О горячности натуры, захватывающем темпераменте Светланова много говорят и пишут. Это действительно так, однако я хочу заметить, что у Светланова не тот тип темперамента, когда течение музыкальной

материи захлестывается, находится вне пределов регулируемо-сти. Наоборот, его отличает предельно четкая дирижерская «дикция», отсутствие всякой суеты в интерпретации. В своих взаимоотношениях с музыкой он прост и величав, он служит ей с достоинством, скромностью и почтением. Так что, с одной стороны,— яркость темперамента, а с другой — очевидная самодисциплина, самоконтроль. Стихийная сила, мощь, позволяющая достигать, я бы сказал, бескомпромиссной звучности оркестра — и при том контролируемая, направляемая интеллектом музыканта. Великолепный сплав!

Исполнительские достижения Светланова за последние почти полтора десятилетия — период наивысшего расцвета его таланта — тесно связаны с руководимым им Государственным академическим симфоническим оркестром Союза ССР. Знаменательно, что именно в сотрудничестве со Светлановым этот коллектив достиг выдающихся художественных вершин, способен решать сложнейшие творческие задачи. Мне неоднократно приходилось быть свидетелем исполнительских откровений Светланова, ставших настоящими событиями в нашей музыкальной жизни. Так, я никогда не смогу забыть, как он дирижировал «Поэмой экстаза» на торжественном вечере в честь столетия со дня рождения Скрябина. Это была поистине поразительная, совершенная интерпретация,— солнечная, иступленно-экстатическая и в то же время очень строгая, мудрая. Вспоминаю и Третью симфонию, «Симфонические танцы» Рахманинова — одного из любимейших композиторов Светланова. Какая ясность, стройность, я бы сказал, озаренность. Вообще, впечатление от интерпретации Светланова иногда хочется перевести на язык зрительных ассоциаций: кажется, будто весь оркестр сверкает, трубы как-то по особому начищены, звучат без хрипотцы, на полную мощь, все переливается цветами радуги, и со сцены бьет яркий, не знающий преград солнечный свет.

Сколько таких незабываемых минут подарил каждому из нас Евгений Светланов! Сколько замечательных записей, сколько возрожденных от забвения прекрасных произведений классики, сколько премьер сочинений советских композиторов на его счету! Сравнительно недавно мне довелось побывать на вечере памяти Давида Федоровича Ойстраха, где Светланов не только дирижировал, но и выступал с проникновенным словом. В этом концерте он вдохновенно сыграл «Вступление и смерть Изольды» Вагнера — опять-таки с удивительным ощущением темпа, с темпераментом, мягкостью, заставляя струнные (прошу прощения за банальность) действительно петь с редкой выразительностью. Оркестр звучал феноменально, зал был полностью захвачен. Тут я еще раз подумал, что никак не могу согласиться с теми критиками, которые до сих пор «тиражируют» мысль, высказанную кем-то еще в начале творческого пути Светланова и зачисляющую его в разряд что называется «специалистов» по русской музыке. Он действительно, превосходный истолкователь партитур Чайковского, Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина, большинство оркестровых сочинений которых им постоянно исполняется, записано на пластинки. Он, действительно, возродил многие забытые сочинения отечественной классики. Однако ограничительный взгляд на Светланова как на артиста определенного, сравнительно узкого «амплуа» никак не соответствует реальному положению вещей.

Дирижеру Светланову в меньшей степени удается сегодня и зарубежная музыка, разные эпохи и стили — от симфоний Бетховена и Малера до сочинений Шёнберга и Берга. Очень важно, что и эту музыку он дирижирует, не руководствуясь слышанными звуковыми шаблонами, но исходя из собственного, выношенного отношения к каждой партитуре. Поэтому пусть не удивляет в его трактовках некая непривычность: ведь часто то или иное сочинение связывается

в нашем сознании с уже установившейся схемой, трактовкой, которую мы отождествляем с самим подлинником зачастую совершенно несправедливо.

Светланов — не только замечательный симфонический дирижер, но и оперный. Многие годы работая в Большом театре, он прекрасно вел здесь огромный репертуар. Ему помогало в этом глубокое понимание вокала, чувство пропорций между звучанием оркестра, хора и солистов. Дело это весьма тонкое, и многие дирижеры выбирают путь наименьшего сопротивления: они просто заставляют оркестр играть тихо там, где требуется не заглушать певцов, хотя в результате получается лишь насилие над фактурой, искажение авторского замысла. Для Светланова пропорция звуковых соотношений — «открытая книга».

Говоря о многогранном дирижерском облике Светланова, нельзя пройти мимо его мастерства ансамблиста (не хочется сказать — «аккомпаниатора»). Об этом лучше меня могли бы рассказать все наши ведущие инструменталисты и певцы. Однако и мне не раз приходилось выступать со Светлановым, и могу засвидетельствовать, что всегда находил в нем чуткого партнера, настоящего музыкального единомышленника.

Словом, не следует уподобляться неким критикам, которые любят все раскладывать по полочкам: одному дирижеру приписывают мастерство аккомпанемента, другому — заслуги в определенном жанре, третьему — в интерпретации Бетховена и так далее. Евгений Светланов — выдающийся артист, выдающийся художник, и это сказывается буквально во всем: в его отношении к музыке, в строгом отборе программ, в ответственном подходе к каждому сочинению, независимо от стилевых признаков, в полной отдаче себя творчеству... Во всем, что он делает, есть настоящая музыкантская честность! И вместе с тем — высокое чувство долга перед современниками.

Светланов — один из тех дирижеров, кто постоянно и с искренней любовью исполняет советскую музыку. Не по обязанности, но по внутренней потребности. Все мы знаем, как велики его заслуги в возрождении на концертной эстраде многих сочинений Мясковского. В этом есть своя закономерность. Мясковский близок ему многим: сосредоточенной серьезностью, ответственностью, какой-то особой строгостью к самому себе. Мы найдем на концертных афишах Светланова имена С. Прокофьева, Ю. Шапорина, В. Шебалина, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Д. Кабалевского, А. Эшпая...

Советскую музыку Светланов с успехом исполняет не только в нашей стране, но и во время своих гастрольных выступлений по всему миру, а многое стало известным повсюду благодаря сделанным им записям. Сценическая и концертная жизнь и судьба ряда моих сочинений также тесно связана с именем Светланова. И я чрезвычайно благодарен ему за доброе и заинтересованное отношение к моим произведениям (пронзительная радость последнего времени — редкая удовлетворенность совместной премьерой моего Третьего фортепианного концерта!).

Настало, однако, время сказать о том значительном вкладе, который Евгений Светланов внес в развитие советской музыки не только как дирижер, но и как композитор. Его перу принадлежит множество самых разнообразных сочинений: симфонических и камерных, программных и непрограммных, инструментальных и вокальных... Многое из того, что было создано Светлановым еще в пятидесятые годы, продолжает жить на концертной эстраде, прочно вошло в репертуар.

За последние годы мы стали свидетелями нового взлета композиторского таланта Светланова — взлета, принесшего такие яркие сочинения, как симфоническая поэма «Калина красная», Русские вариации для арфы и струнного оркестра,

Поэма памяти Давида Ойстраха для скрипки с оркестром, цикл «Деревенские сутки»... Все это — серьезные творческие высказывания большого музыканта, позволяющие говорить о значительности фигуры Светланова-композитора, о плодотворности его труда в этой области.

И здесь Светланов идет своим путем, и здесь он также ярко проявляет свою неповторимую индивидуальность. В своем композиторском творчестве он развивает одну из самых плодотворных ветвей отечественного симфонизма, и в этом плане его по праву можно назвать продолжателем традиций Николая Яковлевича Мясковского. Каждое его сочинение полно открытости чувства, непосредственности эмоционального высказывания, отмечено мелодической щедростью, напевной широтой. И каждая новая работа талантливого композитора становится значительным вкладом в многоцветье советской музыки.

Как я уже говорил (и как убедительно свидетельствует сборник, предлагаемый теперь вниманию читателей), немало сил, таланта, темперамента и эрудиции отдает Светланов и музыкально-публицистической деятельности. Это — естественно, это — в самом складе характера музыканта. Его статьи, выступления, критические заметки неизменно отражают горячую заинтересованность во всем, что так или иначе связано с развитием нашей музыкальной культуры. Он говорит о том, что радует, тревожит, волнует его, что имеет принципиальное значение для советской музыки, музыкальной жизни. Он страстно выступает в поддержку всего нового, талантливого, перспективного, борется против всего, что мешает нашему движению вперед. Весь свой художнический авторитет отдает он утверждению подлинных ценностей искусства — как классического, так и современного. И делает это — как и все, к чему он прикасается — с блеском, проявляя несомненный и незаурядный литературный дар, способность увлекать людей своим словом о музыке.

Впрочем, иначе и не может быть. Ведь Евгений Светланов — вне всякого сомнения личность в самом высоком и подлинном значении этого слова. Это человек, который имеет свой собственный, неповторимый взгляд на мир и на искусство, который убежденно отстаивает свой взгляд. И еще, Светланов — это человек, который в любой сфере своей деятельности — будь то композиция, дирижирование, публицистика или общественная работа — не может ограничиваться выполнением лишь формальных обязанностей. Он во все вкладывает горячность своего темперамента, живость ума и творческую инициативность во имя больших и важных дел.

Сказанное отнюдь не означает, что, читая этот сборник, нужно всегда полностью разделять пристрастия, вкусы и убеждения автора. Как всякий большой художник Светланов мыслит нешаблонно, своеобразно, высказывая подчас дискуссионные концепции. Но лично я с годами начинаю все с большим уважением относиться именно к людям, имеющим смелость на протяжении всей своей жизни с такой вот определенностью и непоколебимостью отстаивать свои вкусы и симпатии, а подчас и музыкальные антипатии.

Да, путь, который прошел Евгений Светланов, — это не путь зигзагов и мимолетных увлечений, а яркая, ясная и очень последовательная восходящая линия. В этом смысле он видится мне достойным продолжателем и преемником той плеяды наших отечественных музыкантов-просветителей, у истоков которой стоял великий Глинка. От Глинки к Даргомыжскому и Балакиреву, Мусоргскому, Римскому-Корсакову и Рубинштейну, Чайковскому и Рахманинову — вот она, эта линия, эта традиция, прочерчивающая всю историю нашей музыкальной культуры и получившая новое развитие в советское время. Можно смело сказать, что роль Евгения Светланова в развитии этой благородной традиции огромна. Демократическая, просветительская тенденция получает отражение буквально в каждой его работе...

Трудно переоценить ту роль, которую сыграл Евгений Федорович Светланов в судьбе тысяч людей, пришедших в прекрасный мир музыки, ведомых его искусством, его словом, его талантом. У Виктора Шкловского в работе о Толстом есть такое меткое определение: «Искусство — это инструкция для пользования органами чувств». Именно таково искусство этого замечательного мастера, искусство оживляющее бессмертные «инструкции» великих художников прошлого и современности, пробуждающее в людях возвышенные чувства.

Родион Щедрин

СТАТЬИ

Истинный художник подобен дереву, плоды которого становятся достоянием тем большего количества людей, чем эти плоды вкуснее и питательнее.

Плодами этими могут пользоваться во многих странах многие и многие народы. Но нельзя забывать, на каком дереве они произросли и чья земля питала своими соками его могучие корни.

Евгений Светланов
(Афины, 1976 год)

Ненапечатанная исповедь¹

Я — коренной москвич и очень горжусь этим. В Москве я родился, учился, живу и работаю. Для меня наша столица — самый красивый город на свете, хотя говорят, что есть в мире города более красивые и стройные по архитектуре.

Я понимаю, что чувство это мое субъективно. Но что уже совершенно объективно и бесспорно, это то, что Москва сегодня — средоточие всего самого лучшего, прогрессивного, справедливого что есть на нашей планете.

Поскольку я музыкант, хочу с позиции своей профессии еще раз повторить крылатые слова: «Москва — столица мира». Каждый, кто выбрал музыку делом своей жизни, устремляет свой взор к Москве, ибо стало неписанным законом — получить признание в столице нашей Родины — это значит получить «путевку» в большой музыкальный мир, получить право выступать в лучших концертных залах многих городов и стран. За рубежом

●
¹ Была написана для газеты «Вечерняя Москва».

мне приходилось встречаться с известными артистами, которые, буквально объехав весь свет по многу раз, тем не менее мечтали о возможности выступить в нашей стране, в Москве, считая это наивысшей творческой мечтой и честью. Я сознательно акцентирую внимание на этих далеко не новых истинах. Для чего? А для того, что мы должны не только гордиться таким высоким музыкальным престижем советского искусства, но как зеницу ока оберегать его чистоту повседневно и всегда. Мы не можем потакать и смотреть сквозь пальцы на проникновение в нашу среду, особенно молодежную, мягко говоря, далеко не лучших образцов зарубежной музыкальной продукции. Ведь это в конце концов — одна из форм идеологической обработки умов, к которым часто прибегают в разных областях наши идейные противники. В данном случае — обработки музыкально-эстетического порядка. Могу сказать откровенно — я сам люблю джаз, легкую музыку и прошу не видеть во мне такого ворчащего и поучающего молодежь ханжу.

Но ведь давно и хорошо известно, что в самых разных жанрах могут быть вещи талантливые и бездарные. И, конечно, я предпочту нудной, вымученной симфонии короткую, но яркую, талантливую, с хорошим вкусом написанную вещь. Это может быть и песня, и джазовая пьеса или ансамбль (что теперь самое распространенное явление).

Редакция «Вечерней Москвы» обратилась ко мне с просьбой поделиться с читателями газеты своими взглядами на дирижерское искусство, поговорить о профессии дирижера, о том, что такое дирижер, и нужен ли в конце концов он вообще. Не скрою, это предложение не вызвало у меня особого энтузиазма. Постараюсь объяснить почему.

Начну с того, что я не очень люблю вдаваться в «тайны» дирижерской профессии. К тому же она, действительно, остается весьма загадочной и по сей день. Ну, хотя бы потому, что очень часто бывает так: начинает молодой человек учиться музыке, выбирает тот или иной инструмент, скажем, фортепиано, скрипку, альт, виолончель, контрабас, какой-либо из духовых или, наконец, баян. Начинает усердно заниматься на выбранном им инструменте. Проходит определенное время, и, увы, становится ясным, что рассчитывать на успешную исполнительскую карьеру не приходится. Причем, это становится ясным не только педагогу, но и самому учащемуся. И тогда созревает решение (а иногда кто-нибудь и посоветует), «а не начать ли мне дирижировать!» И, что вы думаете, начинают-таки дирижировать! Особенно, если «подворачивается» возможность встать за пульт хорошего оркестра... Новоиспеченный дирижер машет, оркестр играет, конечно, хорошо знакомую ему пьесу, публика довольна, аплодирует маэстро...

Вот пойдя и разберись после этого в том, что такое дирижер! Я, конечно, утрирую, хотя такие случаи имели и продолжают иметь место в нашей музыкальной практике. Мне как-то приходилось уже выступать в печати по этому вопросу, и даже одну из своих статей, посвященную дирижерским проблемам, я назвал «В защиту профессии». Поэтому сейчас я не хотел бы вновь возвращаться к ее «защите».

Скажу лишь одно. Профессия дирижера, несмотря на кажущуюся доступность, предполагает огромное количество сложнейших компонентов и их сочетаний. Ведь недаром история сохранила в нашей памяти имена лишь великих дирижеров, хотя за палочку брались многие и не только в наше время. (Вспомним статью Римского-Корсакова «О новой мании дирижирования».)

Пользуясь случаем, мне хотелось бы вкратце рассказать, что привело меня к дирижированию. Должен сказать сразу и определенно: я не считаю дирижирование своей основной профессией. Таковой для меня является сочинение музыки.

Но моя судьба сложилась так, что в последние годы я почти все время провожу за дирижерским пультом. И это, отнюдь, не насилie над собой. Я сознательно шел на это, ибо передо мной была ясная и точная задача: дирижировать, чтобы пропагандировать редко исполняемые, незаслуженно забытые произведения, особенно русской музыки, а также играть сочинения моих коллег, товарищей, собратьев «по перу» — советских композиторов. Кроме этого, очень хотелось искать, «раскапывать» что-то новое, современное, незнакомое... И еще — новыми глазами прочитывать основные шедевры русской классики. Очистить их, по возможности, от различных многолетних исполнительских «отсебятин», наслоений, штампов. Я никогда не ставил перед собой цель сделать дирижерскую карьеру. Об этом же я и заявил, придя в класс к Александру Васильевичу Гауку (который знал тогда уже меня как композитора и даже дирижировал моими сочинениями). Выдающийся педагог, основатель советской дирижерской школы Гаук верно понял мои намерения, отнесся к ним серьезно и сделал все, чтобы задачи, которые я перед собой поставил, осуществились.

Путь дирижера (а если брать шире, любого исполнителя), который не ищет легких путей, шумного успеха, повторяя из года в год одни и те же произведения, неизменно вызывающие восторг публики, а каждый раз «рискует» остаться без оваций или быть непонятым, — такой путь выбрал себе я сам, и нисколько не жалею об этом. Наоборот, я счастлив, что многое из того, что

задумано, уже сделано. Но никогда не осуществить всего, что хотелось бы. Ведь сколько прекрасных сочинений еще не стало достоянием тех, кто любит музыку!

А жизнь так коротка! Вот почему важно, чтобы исполнители и, в частности, дирижеры больше думали о том, чтобы открыть слушателю нечто новое, достойное, интересное. Да, это труднее. Меньше будет оваций? Может быть и так. Но может быть и совсем по-другому. И благодарный слушатель вознаградит исполнителя за то, что тот открыл для него новый прекрасный мир, новое прекрасное произведение.

Иной раз хочется сказать: молодые дирижеры, вам есть с кого брать пример. Так будьте смелее, меньше думайте «о себе в искусстве», как говорил Станиславский. Искусство вознаградит того, кто целиком отдает себя ему без остатка. В этом счастье нашей профессии. В этом смысл жизни музыканта.

Заканчивая, я позволю себе задать еще один вопрос. Может ли современный человек прожить без искусства и, в частности, без музыки? Физиологически — да. Но даже в пещерные времена было нечто, что заменяло первобытному человеку искусство. Об этом мы узнаем и сегодня, когда вдруг где-то неожиданно наталкиваются на неизвестные доселе племена, живущие... рядом с нами. Невозможно себе представить нашу жизнь без музыки. И если человек, прослушавший концерт, выходит из зала переполненный мыслями и чувствами, которые помогут ему в его работе найти что-то новое для себя и для общества, то цель наша будет достигнута.

Музыка должна приносить радость¹

Нужна ли серьезная музыка? Предвижу ответ: «Кто же в этом сомневается!» А между тем, конечно же, найдутся люди, которые ответят отрицательно. И это не может не тревожить. Тем более, что часть вины за это лежит и на нас, деятелях искусства.

Вспоминая свои студенческие годы, я как сейчас вижу переполненные залы Московской консерватории. Интереснейшие программы, в которых, как правило, звучали шедевры русской и зарубежной классики, новые талантливые произведения современной музыки. Органично входили в музыкальную жизнь страны и лучшие советские песни. Они являлись неотъемлемой частью нашей культуры, духовной жизни советского народа.

Однако я возьму на себя смелость утверждать,

●
¹ Статьи, в которых отсутствует ссылка на первую публикацию, представляют или записи устных выступлений Е. Светланова, или написаны специально для этого сборника.

что круг людей, вовлеченных в музыкальную жизнь тех лет, был довольно ограниченным, во всяком случае он не может идти ни в какое сравнение с современным.

Если ранее серьезная музыка исполнялась в основном лишь в концертных залах, то теперь она звучит по радио, телевидению, с грампластинок и магнитных лент; ее «продвигает» в массы кинематограф. Год от года средства пропаганды музыки становятся все многообразнее и мощнее. Современный человек подчас уже не в силах изолироваться от постоянно звучащей «музыкальной атмосферы». Такая легкая доступность музыки одновременно таит в себе и определенную опасность. В круговороте звуков перестаешь различать подлинно ценное: оно захлестывается целым потоком стандартной продукции, если можно так выразиться, музыкальным «ширпотребом».

Возьмем, к примеру, радиопрограмму «Маяк». Через каждые полчаса наша страна узнает о важнейших событиях в жизни, достижениях в области науки, техники, народного хозяйства, о замечательных делах советских людей. Этим сообщениям отводится пять-семь минут. А затем следует, как правило, музыкальная программа, состоящая из набора джазовых номеров, эстрадных миниатюр, песен, зачастую сомнительного качества. Невольно возникает вопрос: нельзя ли более чутко, придирчиво относиться к совместимости текста и следующей за ним музыкальной «заставки»? На мой взгляд, предлагаемый «Маяком» монтаж далеко не всегда безупречен.

То же самое можно сказать и о некоторых музыкальных передачах, адресованных юному поколению. Думается, что наша замечательная молодежь должна воспитываться на лучших образцах русской и советской классической музыки, наших прекрасных песнях, вели-

колепных произведениях легкой музыки, созданных советскими композиторами.

Радио и телевидение накопили уже ценный опыт, в их активе немало интересных, содержательных музыкальных передач, выполняющих важную роль в деле музыкально-эстетического воспитания народа. Хотелось бы только, чтобы удельный вес такого рода передач был еще значительнее. Нельзя допускать, чтобы музыка радио и «голубого экрана» была представлена в основном все теми же эстрадными ансамблями, песнями, похожими одна на другую. Богатства, накопленные нашей музыкальной культурой, настолько велики, что естественно желание видеть их наиболее полное отражение на телевидении, являющемся мощным средством пропаганды и воспитания широчайших масс. Всеми миру известны достижения наших пианистов, инструменталистов, певцов и дирижеров на всесоюзных и международных конкурсах. Радио и телевидение должны чаще, чем это было до сих пор, делать нас свидетелями таких соревнований. Да и печать осуществляет далеко не все возможное, чтобы популяризировать выдающиеся достижения отечественной исполнительской культуры.

Позволю себе поделиться впечатлениями от недавних гастролей Государственного академического симфонического оркестра СССР по городам Урала и Сибири. Эту поездку коллектив посвятил празднику пятидесятилетия образования СССР. Оркестр выступал не только в концертных залах. Мы были гостями рабочих крупнейших заводов, где прямо в цехах во время обеденного перерыва звучали классическая музыка, произведения советских композиторов. Во время этих встреч мы каждый раз убеждались с новой силой в том, как нужна людям настоящая, большая музыка. Переполненные залы, неспособные вместить всех желающих послу-

шать симфонический оркестр, празднично приподнятая атмосфера, в которой проходили концерты, восторженный прием в течение всего вечера и постоянные просьбы сыграть «на бис»... Причем в отличие от прошлых лет в таких гастролях нам не приходилось специально приспособлять репертуар к новой аудитории. Слушатели справедливо требуют таких же программ, какие звучат на лучших симфонических эстрадах страны. Все это воодушевляет нас, музыкантов, обогащает яркими впечатлениями, дает новые силы для решения нашей главной задачи — нести людям радость.

Современный советский человек — это человек с большими духовными запросами. Но об этом нередко забывают те, кто планирует нашу концертную жизнь. Руководствуясь чисто коммерческими соображениями, иные администраторы просто боятся организовывать концерты классической музыки, считая, видимо, что это рискованное дело. Так ли? На концерты Государственного академического симфонического оркестра Союза ССР в Одессе все билеты были распроданы заранее. Руководители местной филармонии шутили: «Почаще бы так было, тогда мы могли бы продавать билеты на эстрадные концерты «в нагрузку» к симфоническим». Не правда ли, любопытный и показательный факт, к которому следует внимательно отнестись, потому что все еще ощущается резкий крен в сторону эстрады — в разных ее проявлениях. Дело в том, что гигантский поток эстрадных песен и песенок и соответствующий непомерный рост различных вокально-инструментальных ансамблей буквально теснят симфоническую и камерную музыку, и это никак нельзя признать нормальным явлением. Ссылка на доступность и популярность того или иного «шлягера» еще не доказывает его художественной ценности. И когда в компаниях с увлечением расппевают

что-нибудь вроде «зачем вы, девушки, красивых любите» или «Свадьбу», то это вовсе не от того, как мне кажется, что эти песни представляют художественную ценность, — просто их мелодии слишком доступны.

Далеко не впервые идет об этом разговор. Шел он и на IV съезде Союза композиторов СССР. Но практически мало что изменилось с тех пор. Сразу оговорюсь, я не против эстрадной музыки вообще. Приходит на память отличный фильм «Антон Иванович сердится». Мне не хотелось бы выступать сегодня в роли Антона Ивановича. Вместе с тем уместно напомнить слова, которые сказал И. С. Бах, явившийся во сне к герою этого фильма: «Батенька, легкая музыка очень нужна, но только обязательно хорошая, талантливая музыка...»

И у нас есть такая музыка сегодня, есть великолепные песенные традиции. Достаточно вспомнить творчество Дунаевского. Вот поистине замечательный образец того, как надо писать легкую музыку! На музыке Дунаевского и многих других замечательных наших композиторов воспитывалось не одно поколение советских людей. К таким традициям нам надо обращаться чаще, развивать и укреплять их, постоянно приобщать к ним подрастающее поколение.

В этой связи хочется сказать доброе слово по поводу музыкальных вечеров «Ровесники», которые проходят в Колонном зале Дома Союзов. Прекрасное начинание! Им мы обязаны прежде всего замечательному советскому музыканту Д. Кабалевскому. Помимо того что он обладает удивительным талантом пропагандиста большой музыки, он находит верный ключ, которым открывает юные сердца навстречу подлинно прекрасному, что создано в музыкальном искусстве. Когда думаешь о всегда актуальной задаче направлять, воспитывать, вести нашу молодежь по пути постижения духовных

ценностей, накопленных нашим музыкальным искусством, невольно вспоминаешь и о плодотворной деятельности единственного в мире детского музыкального театра, которым руководит Н. Сац.

Вот уже десять лет Государственный академический симфонический оркестр Союза ССР проводит дневные воскресные концерты для молодежи. За это время было сыграно великое множество музыкальных произведений различных эпох и стилей. Мы познакомили юных слушателей с золотым фондом русской и западной классики, с произведениями советских композиторов, с зарубежной музыкой XX века. Эти концерты, предваряемые вступительным словом, пользуются большим успехом и лишней раз убеждают нас в том, как важно закладывать основы гармонического музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения с самых первых его шагов. Наша молодежь, которая, как отметил товарищ Л. И. Брежнев в докладе на торжественном заседании, посвященном пятидесятилетию образования СССР, «достойно принимает эстафету старших поколений и от которой во многом зависит, каким будет Союз Советских Социалистических Республик к началу третьего тысячелетия нашей эры», заслуживает самого пристального внимания музыкальной общественности страны.

Советская музыкальная культура пользуется высочайшим авторитетом во всем мире. Выступления наших артистов за рубежом превращаются в настоящий триумф советского искусства, несущего людям высокие гуманистические идеи. Нам важно и впредь как зеницу ока хранить в чистоте великие завоевания нашей музыкальной культуры.

«Правда» от 12 января 1973

Выступление на V съезде СК СССР

Дорогие друзья! Уважаемые гости!

Вчера для всех нас был большой и значительный день. Я думаю, что каждый пережил приподнято-торжественное состояние. И действительно, есть все основания считать, что наш съезд начался отлично. Утром мы прослушали прекрасный доклад Тихона Николаевича Хренникова, который с исчерпывающей глубиной и точностью поставил и осветил, пожалуй, все возможные вопросы и темы, волнующие нас — музыкантов. После такого доклада трудно что-либо добавить к нему, не повторяясь. И как иллюстрация к сказанному в докладе — вечером мы были на чудесном концерте, который явился настоящим музыкальным праздником. Когда я слушал исполняемое вчера, то еще раз невольно подумал: советская музыка — передовая музыка в мире.

За этими словами стоят сотни блистательных сочинений, в которых отражена жизнь нашего народа. Сила советской музыки в том, что ее создают многие и многие талантливые мастера разных творческих почерков, ком-

позиторы разных поколений. Понятие советская композиторская школа реально существует и проявляется в целом ряде произведений, общая направленность которых определяется в первую очередь высоким гуманистическим содержанием. Советская музыка всегда была обращена к большим темам, темам, взятым из самой жизни нашего современного человека, темам, волнующим все прогрессивное человечество мира. В лучших своих образцах она была всегда создана для человека и воспевала человека, его богатый духовный мир, его славные дела.

В XX веке в историю музыкального искусства вошли имена крупнейших современных композиторов многих стран. Ими созданы непреходящие ценности, которые по праву заняли свое место в сокровищнице мирового музыкального искусства. Но трудно назвать сегодня какую-либо композиторскую школу на Западе. Скорее, здесь приходится говорить об отдельных ярких индивидуальностях. Ибо понятие композиторская школа подразумевает нечто большее, чем усилия отдельных, пусть даже больших композиторов. Поэтому мы с вами вправе гордиться тем, что первое социалистическое государство дало миру новую «могучую кучку», имя которой — советская композиторская школа.

Глубоко символично, что список советских композиторов возглавляет имя выдающегося нашего художника Александра Константиновича Глазунова. Да, Глазунов был первым советским композитором — народным артистом республики. Это подчеркивает великую преемственность советской музыки, продолжающей и развивающей бессмертные традиции русской музыкальной классики. Достаточно ярко говорят об этом имена выдающихся наших мастеров: Ипполитова-Иванова, Спендиарова, Палиашвили, Ревуцкого, Глиэра, Василенко, У. Гаджи-

бекова, Гнесина, Шапорина, Штейнберга, Щербачева, Шебалина, Прокофьева, Мясковского. Последнему из них суждено было стать создателем подлинной школы советской музыки. Выдающийся композитор, основоположник советского симфонизма, музыкальный летописец наших дней, проложивший прочный мост от русской классики к советской музыке, блестящий педагог-воспитатель, огромный музыкальный авторитет — таким был Николай Яковлевич Мясковский — гордость советского музыкального искусства. Хотелось бы видеть его имя в рядах тех, кто удостоен высокого звания лауреата Ленинской премии!

Я назвал лишь самые крупные имена тех художников, которые закладывали фундамент величественного здания советской музыки. И в этой связи хочется сказать с этой высокой трибуны слова великой благодарности тем, кому мы все бесконечно обязаны нашими сегодняшними достижениями, кого считаем своими духовными наставниками в творчестве, на которых равняемся и с кого берем пример. Да, нам есть на кого равняться, есть с кого брать пример! Брать пример во всем, начиная с того подлинного служения своему народу, которым отличались корифеи советской музыки, и кончая содержанием их творчества, высокой художественной формой, в которой выражали эти художники свои заветные мысли, всегда обращенные к умам и сердцам своих слушателей. И, произнося слова благодарности в их адрес, хотелось бы не ограничиваться лишь этим.

Мы подчас миримся с тем, что музыка первых зачинателей нашей композиторской школы, славных художников, обогативших наше искусство прекрасными произведениями, слишком мало исполняется в наши дни, а подчас и вовсе предается забвению. Недавний и

поучительный пример — исполнение выдающимся советским дирижером Натаном Рахлиным третьей симфонии Глиэра «Илья Муромец», ставшее значительным событием нашей музыкальной жизни. Симфония Глиэра, в свое время исполнявшаяся в ряде стран многими крупными дирижерами, включая Леопольда Стоковского, прозвучала сегодня с новой силой. Слушатели ощутили заново все величие и красоту этого сочинения, его масштабность, высочайшее мастерство автора. Я привел лишь один пример, самый последний по времени. А сколько еще великолепных партитур находятся на полках библиотек, в лучшем случае упоминаются на уроках истории музыки или в лекциях о советском музыкальном творчестве. Надо сделать так, чтобы они звучали по радио, в концертных залах, непосредственно стали достоянием сегодняшнего слушателя. Это наша первейшая обязанность — обязанность почетная и, я бы сказал, святая. Что греха таить, — мы иногда забываем свою музыкальную классику или отдаем ей дань лишь умозрительно. Но ведь ценность ее непреходяща, и музыка наших корифеев заслуживает более активной пропаганды. Обратимся хотя бы к ораториям Юрия Шапорина. Ведь каждая из них — значительнейшее произведение нашей советской классики. А много ли они звучат сегодня? Боюсь, что сказать мало — это сказать слишком мягко. Вызывает чувство огорчения тот факт, что спектакли Большого театра «Декабристы» Шапорина, «Укрощение строптивой» Шебалина, «Лауренсия» Крейна, «Тропюю грома» Караева, так полюбившиеся зрителям, без видимых причин исчезли из репертуара ведущего музыкального театра страны. Я уже не говорю о русской классике, с которой в ГАБТе дело обстоит еще хуже. Из пятнадцати опер Римского-Корсакова идут лишь три, из восьми опер Чайковско-

го — также три. Вовсе не представлены оперы Даргомыжского, Рубинштейна, Аренского, Рахманинова. Отсутствует и чудесная опера Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Причем некоторые спектакли, представляющие русский классический репертуар на сегодняшний день, явно устарели и влачат довольно жалкое существование на сцене театра, который должен быть эталоном в пропаганде нашего отечественного искусства. Так что нам нельзя мириться с таким положением. Все лучшее, накопленное нашей музыкой прошлых лет, должно постоянно звучать! На этих сочинениях должны воспитываться новые поколения слушателей. Их, наконец, должны изучать молодые композиторы, многие из которых их просто не знают или знают понаслышке. Я так подробно остановился на этом вопросе не случайно. Думаю, что это волнует не только меня, но и многих наших музыкантов и слушателей. Вопрос о пропаганде советской музыкальной классики — вопрос важный и животрепещущий. Его надо решать в государственном масштабе и решать, не откладывая в «долгий ящик»! От этого зависит весь сложный комплекс вопросов, связанных с музыкальным воспитанием в нашей стране. И кому, как не здесь присутствующим, его решать!

Пользуюсь случаем, чтобы выразить свое восхищение последними работами старейшего и талантливейшего советского композитора Анатолия Николаевича Александрова. Мы всегда знали и ценили его за прекрасную, человечную, поэтичную музыку, вышедшую из-под его пера. Но написанная недавно Анатолием Николаевичем Александровым, отметившим свой восьмидесятипятилетний юбилей, Симфония до мажор раскрыла нам новые грани и возможности крупнейшего нашего мастера. Это вдохновенное, широко задуманное сочинение

ние, мне думается, достойно украсит советскую музыку последних лет. Только что Анатолий Николаевич закончил новое монументальное произведение — четырехчастный фортепианный концерт. Будем с нетерпением ожидать исполнения этого сочинения, невольно восхищаясь творческим вдохновением старейшины нашей композиторской братии.

В разгаре творческого труда встретил свое семидесятипятилетие выдающийся мастер советской музыки Лев Константинович Книппер. Созданное Книппером огромное количество сочинений в различных жанрах обогатило советскую музыку.

Пышно расцвело за последние годы своеобразное дарование Отара Васильевича Тактакишвили, который, как «из рога изобилия», дарит нам одно за другим прекрасные вокально-симфонические полотна, пронизанные удивительным ароматом, подлинным проникновением в самую глубину грузинского народного мелоса.

На большом творческом подъеме находится Тихон Николаевич Хренников. Его последние сочинения, среди которых выделяются Второй фортепианный концерт и недавно исполненная Третья симфония, свидетельствуют о том, что талант композитора все так же ярок и самобытен. Своеобразие музыки Хренникова, отмечавшееся уже в первых крупных сочинениях композитора, находит выражение в новых, свежих красках, новых средствах выразительности. Мне представляется Третья симфония Хренникова достижением не только ее автора, но и всей нашей музыки. Что касается деятельности Тихона Николаевича на посту Первого секретаря СК СССР, то это редкостный пример того, как в течение более четверти века (!) у штурвала нашего гигантского корабля стоит надежный капитан, который, если продолжать сравнение, являясь одновременно лоцманом и рулевым,

прекрасно ведет корабль к новым чудесным берегам. Спасибо ему за это!

Можно и нужно еще раз сказать о выдающихся работах нашего великого композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, который дарит нам подлинные шедевры, такие, как его Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, Четырнадцатый и Пятнадцатый струнные квартеты, песни на стихи Цветаевой. Много хорошего можно сказать и о других композиторах и их новых работах. Но об этом при всем желании сказать невозможно, ибо их много, а времени для выступления мало. Достаточно внимательно прочитать любезно предоставленную делегатам брошюру «От IV до V съезда» и станет ясно, как славно потрудились наши композиторы за эти пять лет!

Вопрос о музыкальной пропаганде неразрывно связан с вопросом художественного, эстетического воспитания нашего слушателя. За последнее время в этой области появилось немало интересных, значительных статей и высказываний крупных деятелей советского музыкального искусства. Казалось бы, нельзя пройти мимо таких выступлений. Но, к сожалению, те, кому они адресованы, увы, остаются тверды и незыблемы в своих далеко не безупречных позициях по этим вопросам. Неоднократно отмечалось, что самые эффективные средства музыкальной пропаганды, такие, как телевидение, кино, радио, филармонии и т. д., далеко не всегда правильно ориентируют наших слушателей, особенно в жанрах эстрадной музыки, в песенном жанре. Но что мы видим на сегодняшний день? Сдвиги в лучшую сторону весьма незначительны.

Сразу хочу оговориться. Меньше всего этот упрек относится к Центральному радиовещанию. На радио, как видно, серьезно прислушиваются к критическим за-

мечаниям, направленным на улучшение воспитания музыкальных вкусов слушателей, особенно молодежи. Если мы проследим за передачами «Маяка», радиостанции «Юность», то здесь налицо явный сдвиг в лучшую сторону. Музыкальные передачи радио достаточно серьезны и разнообразны. Они действительно воспитывают, пропагандируют, разъясняют, «что такое хорошо и что такое плохо». К сожалению, того же нельзя сказать о деятельности Главной музыкальной редакции Центрального телевидения. Наметившиеся было положительные тенденции быстро растворились в прежнем потоке серой, сомнительного вкуса музыкальной продукции, которая щедро изливается в эфир по различным каналам. Апофеозом подобного рода явилась так называемая передача «Концерт для смеха с оркестром». Вот уж поистине непревзойденный образец безвкусицы и пошлости! Серьезные музыкальные передачи по телевидению по-прежнему остаются теми небольшими островками в океане песенно-эстрадной стихии, которая буквально «захлестывает» через край.

Было бы неверным все смешать в этом вопросе и представить все в «черных тонах». Конечно, и телевидение пропагандирует хорошие песни и эстрадную музыку. Достаточно сказать об авторских вечерах советских композиторов-песенников, проходящих в Колонном зале, тех же «Ровесниках». Кстати, о Колонном зале. Невольно вспоминаешь, как в этом чудесном храме искусства выступали крупнейшие мастера: Рахманинов, Сук, Голованов, Мелик-Пашаев, Гаук, Нежданова, Обухова, Пирогов, Рейзен — всех не перечислишь. Ныне здесь господствует одна эстрада. Обидно и несправедливо. Надо возродить лучшие традиции великолепных симфонических концертов в Колонном зале. Это ведь в наших интересах и в интересах слушателей! Но, пожа-

луй, на этом список достижений телевидения в области музыки обрывается. Все еще продолжают звучать песни плохие, заунывно-мещанские, лишенные большого гражданского голоса. По-прежнему одолевают «микрофоглотатели» либо оглушающие инструментальные ансамбли, растущие как грибы после обильного дождя, и тому подобные формы легкой музыки. Неблагополучно обстоит дело и с бытовой музыкой. Вас окружает постоянно звучащая атмосфера дешевых шлягеров, будь то в вагоне поезда или в каюте парохода.

Недопустимо бесконтрольное продуцирование подобной музыкальной макулатуры в радиоточках пионерских лагерей, детских площадок, других подобных местах, где молодежи преподносятся весьма настойчиво и назойливо сомнительные образцы легкой музыки, взятой «напрокат» из арсенала западнобуржуазных музыкальных «кладовых». С этим надо кончать. Ибо вред, приносимый нашей молодежи, настолько значителен, что мы с вами не в силах будем бороться через некоторое время с последствиями такой, с позволения сказать, политики музыкального воспитания подрастающего поколения. Я далек от мысли, что это делается сознательно, с враждебных позиций. Зачастую репертуар бытовой музыки формируют люди, которым просто самим нравится такая музыка. Но это не значит, что они должны навязывать свои вкусы другим. Более того, их самих надо сплошь и рядом перевоспитывать. А кому, как не нам с вами, заниматься этим перевоспитанием! Поэтому каждый из нас в ответе за все это. Нельзя занимать позицию невмешательства: «мол, моя хата с краю, я пишу симфонии, а остальное меня не касается!».

Вопрос музыкально-эстетического воспитания человека, и в первую очередь молодого человека, — вопрос, если хотите, первостепенной важности. И этот вопрос

необходимо решать только совместными усилиями всех тех, кому вверено большое и важное дело воспитания советского человека. И здесь нельзя бросаться из одной крайности в другую. Вопрос этот тонкий, сложный, и к нему надо соответственно подходить. Пора администрирования и окриков миновала. Да и, по правде говоря, такие «методы» никогда еще не приносили пользы. Поэтому перед нами стоят большие и сложные задачи: как воспитывать нашего будущего слушателя. Здесь необходим чуткий разносторонний подход к тем или иным явлениям. И в этой связи нельзя умолчать о деятельности Дмитрия Борисовича Кабалевского. Это, как мне кажется, идеал того, как надо музыкально воспитывать нашу молодежь. Именно так, как это делает Кабалевский. Одна встреча с Кабалевским дает в тысячу раз больше, чем иные лекции, резолюции и решения, которые на деле ничего не меняют.

V съезд композиторов проходит в обстановке небывалого подъема в нашем обществе, где ежедневно, ежедневно совершаются героические деяния советских людей, каждый из которых отлично сознает свою роль в расцвете нашего государства и отдает этому все свои силы, знания и талант. И в этом общем подъеме нам, музыкантам, принадлежит не последняя роль. На нас возложена ответственная задача нести своим искусством радость людям. Наше искусство должно помогать человеку лучше познать себя, свои еще не раскрытые возможности, нацеливать его на новые трудовые подвиги во имя расцвета нашей любимой Родины. Нет сомнения в том, что советские музыканты готовы выполнить и выполнят с честью свою миссию в этом большом и благородном деле!

Ждать больше нельзя!

Вот минуло еще одно московское лето. Как и предыдущие, оно также не принесло радости многочисленным любителям серьезной музыки. Это, к сожалению, вошло уже в систему, ибо летом в Москве дана «зеленая улица» эстраде, и только ей... Отдельные так называемые «парковые» концерты в безнадежно устаревших «раковинах», организованные к тому же из рук вон плохо, не меняют общей унылой картины.

А ведь были старые добрые времена, когда в летних симфонических концертах столицы выступали лучшие наши музыканты, приезжали зарубежные гастролеры. С тех пор многое переменялось.

Как правило, летом в Москву съезжаются многочисленные гости из разных городов нашей родины, из дальних стран и частей света. И не трудно заметить, что летом как раз их бывает еще больше, чем в другое время года. А в это время лучшие московские оркестры озабочены тем, что подыскивают себе площадки на курортах (где имеются свои симфонические коллективы), дабы не остаться «без работы». Много раз поднимался

вопрос о том, чтобы построить в Москве хотя бы один летний концертный зал. Но те организации, от коих зависит решение этого вопроса, по сей день хранят гробовое молчание... Неужели неясно, что никакие затраты (а их, кстати, понадобилось бы не так уж много) не идут в сравнение с тем идейным ущербом, каковой наносится культурной жизни нашей замечательной столицы! Почему бы не построить новый летний концертный зал в самом центре, в саду «Аквариум» на месте старого и, прямо скажем, далеко не лучшего кинотеатра? Не приходится сомневаться, что зал этот был бы всегда полон. Ибо настоящих любителей серьезной музыки намного больше, чем кажется иным руководящим товарищам, весьма далеким от этих проблем.

Ясно одно, такое положение более нетерпимо! Общественное мнение по этому поводу давно уже создано. Москва должна иметь новый прекрасный летний концертный зал! Это дело не только престижа москвичей, это дело большой государственной важности.

В гостях — ленинградцы

Итак, после долгого перерыва в Москву на гастроли приезжает заслуженный коллектив республики — Симфонический оркестр Ленинградской филармонии. Мы хорошо знакомы с искусством этого великолепного ансамбля выдающихся музыкантов. Недавно Ленинградская ордена Трудового Красного Знамени филармония отметила свое пятидесятилетие. Естественно, что полувековая деятельность этой филармонии связана прежде всего с оркестром, который прочно завоевал репутацию одного из лучших симфонических оркестров мира. Более трех десятилетий за пультом этого оркестра стоит выдающийся дирижер нашего времени — народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премии Евгений Александрович Мравинский. Это, пожалуй, уникальный случай, когда на протяжении стольких лет художественное руководство симфоническим коллективом бессменно осуществляет один дирижер. И в этом, как мне кажется, заключается «секрет» тех творческих достижений, к которым пришел оркестр, руководимый

нашим первым и лучшим дирижером. Мысленно окидывая взором этапы долгого и славного пути оркестра и его главного дирижера, не перестаешь поражаться огромному масштабу деятельности этого старейшего коллектива нашей страны. Сколько сыграно за эти годы, сколько впервые прозвучало в его исполнении произведений! Но дело не только в количестве исполненного. Самым главным и характерным в работе оркестра и его руководителя всегда было и есть стремление к высочайшему уровню исполнения, стремление к тому художественному совершенству, границы которого кажутся всегда столь необъятными и недостижимыми! Искусство Мравинского — подлинное и высокое служение большой музыке. Его титанический труд на репетициях всегда является залогом того музыкального праздника, в который неизменно превращается каждый его концерт. Мастерство дирижера признано во всем мире. Его имя справедливо ставят в ряд великих имен дирижеров прошлого и настоящего. Хотелось бы отметить одно важное качество Мравинского — его безграничное, я бы сказал, магическое воздействие на музыкантов оркестра. Особенно проявляется оно во время концерта. Внешняя форма дирижера, предельно лаконичная, графичная, доведена бывает, порой, до аскетизма. Ничего лишнего, ничего внешнего, ничего отвлекающего от непосредственно звучащей музыки. Но за всем этим огромный внутренний темперамент, всегда строго контролируемый, находящийся в полном равновесии с высоким интеллектом. Ничего случайного в этом искусстве быть не может. Все заранее обусловлено, выверено, точно рассчитано, согласовано. Интерпретация дирижера — плод огромной подготовительной работы — художественно реализуется каждым музыкантом оркестра, который в момент музицирования становится активным исполните-

лем общего замысла дирижера. Умению Мравинского «построить» архитектуру исполняемого произведения, добиться нужной звучности в том или ином эпизоде, ощущению строго выверенного звукового «баланса» внутри оркестровой ткани, беззаветной верности авторскому тексту — всему этому, да и многому другому, дирижерам разных поколений можно и должно учиться. В четырех программах, с которыми выступят ленинградцы в Москве, мы видим самые разные произведения, среди которых — сочинения русской, западной и советской музыки. Все они являются вершинными достижениями оркестра и его замечательного дирижера. Пожелаем нашим желанным гостям большого, заслуженного успеха и новых встреч с московскими любителями музыки.

Гордость Ленинграда

О замечательном оркестре Ленинградской филармонии и его прекрасном дирижере Евгении Александровиче Мравинском я знал с детских лет. Уже тогда я имел пластинки с записями музыки, исполнявшейся этим прославленным коллективом, и по многу раз с удовольствием слушал их. Конечно, тогда я не думал, что мне выпадет счастье стоять за пультом такого оркестра и тем более слышать свои сочинения в его несравненном исполнении.

С тех пор прошло много времени. Вот уже около двадцати лет моя творческая деятельность тесно связана с Ленинградской филармонией. Никогда не забуду того, как мой учитель Александр Васильевич Гаук представил на суд ленинградским слушателям одно из моих ранних произведений — симфоническую поэму «Даугаза». Она исполнялась в одном из концертов заслуженного коллектива республики. Исполнение было такое, в каком может лишь мечтать любой автор. Все недостатки произведения словно исчезли, и мне самому по-

казалось, что я написал неплохую музыку. Что касается публики, то она приняла мое сочинение более чем тепло, и я был очень счастлив в тот незабываемый вечер. Вскоре дирекция Ленинградской филармонии предоставила мне возможность выступить в качестве дирижера. Так началось наше содружество, которое принесло мне в жизни много творческой радости и глубокого удовлетворения.

Мне всегда хотелось дирижировать в Ленинграде. И вот почему. Во-первых, там великолепная публика, посещающая концерты филармонии. Хорошо известны очереди, которые выстраиваются в дни продажи абонементов. Любители музыки стараются не упустить возможность приобрести тот или иной абонемент. Я уже не говорю о той особенной атмосфере, которая царит в зале на концертах.

Выступать перед такой взыскательной и в то же время благожелательной аудиторией — большое счастье для каждого артиста. Во-вторых, великолепный оркестр. Дирижеру не часто выпадает возможность дирижировать оркестром, который понимает тебя с полуслова, а то и с полувзгляда. И на репетициях, и на концертах с ним не покидает чувство радости от совместного творческого процесса, в котором происходит полное слияние дирижера с оркестром. В-третьих, прекрасный белоколонный зал Ленинградской филармонии один из самых лучших в мире. Это чудо акустики! Зал сам как бы настраивает на тот высокий тон, без которого не может быть настоящего творчества.

В последнее время вырос и окреп второй симфонический оркестр филармонии, с которым меня также связывает большая творческая дружба. Во главе этого оркестра ныне стоит молодой дирижер Юрий Темирканов. Хочется верить, что на его пути будет немало твор-

ческих побед, и оркестр, которым он руководит, добьется новых, еще больших успехов.

И, наконец, мне хочется сказать обо всем коллективе работников Ленинградской филармонии. Это они высоко держали и держат «марку» своей прославленной «фирмы». Это они постоянно, пытливо искали и ищут все талантливое и новое, что появлялось на музыкальном горизонте. На протяжении многих лет в Ленинградской филармонии сложились прекрасные традиции. Они бережно сохраняются и составляют гордость и неотъемлемую часть жизни легендарного города-героя Ленинграда.

*Ленинградская Государственная ордена
Трудового Красного Знамени филармония.
Статьи. Воспоминания. Материалы
«Музыка», Л., 1972*

Так держать!

Недавно в Большом зале консерватории состоялся очередной концерт ансамбля скрипачей ГАБТа.

Вот уже восемнадцать лет этот коллектив радует слушателей своим искусством. За эти годы ансамбль побывал в сотнях городов нашей страны, неоднократно выезжал за рубеж. И везде, где бы он ни выступал, его встречали восторженно.

Такой стабильный успех объясняется в первую очередь высочайшим мастерством музыкантов, их великолепной сыгранностью, интересным репертуаром. Этот уникальный в своем роде музыкальный коллектив обязан своими успехами замечательному руководителю Юлию Реентовичу.

Именно ему пришла в голову счастливая мысль о создании ансамбля. Являясь вдохновителем и организатором этого содружества скрипачей Большого театра, Ю. Реентович сумел не только сплотить своих товарищей, но сделать так, что каждый из них раскрылся в полной мере, участвуя в повседневном подвижническом труде, который принес на первых же этапах деятель-

ности ансамбля широкое признание и заслуженный авторитет в музыкальных кругах. Характерной чертой ансамбля и его руководителя является тесный контакт с широчайшими массами слушателей. Подсчитать концерты можно, но не о количестве их хотелось бы говорить сегодня. Важнее сказать о той огромной просветительской, воспитательной деятельности ансамбля, которую трудно переоценить.

Я не помню ни одного ответственного концерта, в котором не выступали бы скрипачи Большого театра. И это давно стало уже чем-то само собой разумеющимся, ибо музыкальный авторитет коллектива чрезвычайно высок. И когда демонстрируется искусство лучших сил нашей страны, то в числе других прославленных артистов и коллективов ансамбль скрипачей Большого театра занимает свое достойное место.

А сколько шефских концертов сыграно за это время! Ансамбль демонстрировал свое искусство перед рабочими и колхозниками, войнами, молодежью.

Кроме огромного классического репертуара, ансамбль давно и плодотворно сотрудничает с советскими композиторами. Многие сочинения написаны нашими современниками специально для ансамбля скрипачей ГАБТа.

Приводить отзывы об игре виртуозов из Большого — это значит составить увесистый том, в котором были бы собраны высокие похвалы слушателей многих континентов, не говоря уже об оценке искусства скрипачей нашими слушателями всех пятнадцати республик Советского Союза. Крупнейшие деятели советской музыки помогали становлению этого ныне прославленного коллектива, оказали ему огромную помощь и поддержку.

Я очень хорошо помню зарождение и первые шаги ансамбля. Нечего скрывать, раздавались и отдельные

скептические голоса. Как и зачем, мол, играть скрипичную литературу семнадцатью скрипачами, когда один это делает лучше! Поначалу были трудности и с репертуаром, так как специальной музыкальной литературы для подобного ансамбля не существовало.

Но все это далеко позади, и, как я уже сказал, скептицизм уступил место полному и безоговорочному признанию. При всем том нельзя забывать, что деятельность ансамбля скрипачей сочетается с огромным напряженным трудом в стенах Большого театра. А труд этот не менее ответствен и поглощает много времени, являясь их основной работой. Какими же надо быть энтузиастами, как надо любить музыку, чтобы успешно все это сочетать! Талантливому коллективу такое оказалось не только под силу, но можно сказать больше — своей работой они внесли и вносят лепту в венец славы их родного Большого театра.

Искусство ансамбля является сегодня высоким этапом музыкального совершенства. И оно, это совершенство, вновь продемонстрировано на последнем концерте, программа которого исполнена была прекрасно. Наряду с обработками прозвучали и сочинения, специально написанные для ансамбля.

Остается сказать еще о том, что многие зарубежные импресарио и грамофонные фирмы «наперебой» приглашают ансамбль скрипачей Большого театра. В скором времени артистам предстоят ответственные гастроли в США, где они будут выступать впервые. Пожелаем талантливому коллективу дальнейших успехов. Хотелось бы закончить словами, совсем не новыми, но содержащими большой и глубокий смысл: «Так держать!».

«Советская культура» от 16 апреля 1974

Со всей страстью

*(Премьера оперы Прокофьева «Игрок»
в Большом театре)*

Первая опера Прокофьева, по существу, явилась первым обращением в музыку к Достоевскому. Несколько лет назад нас познакомил с ней Геннадий Рождественский, поставивший это произведение на радио в концертном исполнении. Ныне Большой театр показал «Игрока» на своей сцене в постановке режиссера, народного артиста СССР профессора Бориса Александровича Покровского. До этого им была осуществлена премьера этой оперы на сцене Лейпцигского оперного театра в ГДР, которая явилась крупным событием в жизни братской страны. Естественно, что любители оперы с нетерпением и огромным интересом ожидали выхода спектакля у нас в Большом. И надо сказать, что ожидания эти принесли громадное удовлетворение тем, кто побывал на спектакле.

Здесь, конечно, нельзя не выделить интересную работу постановщика-энтузиаста, находящегося в расцвете творческих сил, умного, тонкого художника, которому мы все обязаны многими первокласснейшими спектаклями, поставленными им за долгие годы работы в Боль-

шом театре. Прокофьев — один из любимых композиторов Покровского. Он прекрасно чувствует и понимает квинтэссенцию того нового, что принес на сцену современного театра гениальный композитор. Покровский поставил «Войну и мир» — величественную музыкальную эпопею нашего времени. Этим спектаклем восхищались зрители не только у нас, но и за рубежом. Более того, Покровский сумел раскрыть перед артистами Большого театра новый и прекрасный, не знакомый им прежде, мир прокофьевской музыки. Именно он, режиссер, ввел их в атмосферу специфики вокального письма Прокофьева, я бы сказал, шире, — в «театр Прокофьева», который ныне уже существует наряду с «театром Моцарта», «театром Вагнера», «театром Мусоргского».

Первая опера нашего великого современника весьма своеобразна. Прокофьеву удалось воплотить в музыкальных образах роман Достоевского. В этой опере нет ярко выраженного положительного героя. Для нас этот герой сам Прокофьев, со всей страстью, любовью, ненавистью определяющий свое отношение к жизни человека, его заблуждениями, его идеалам. Чем-то отдаленно «Игрок» перекликается с «Пиковой дамой» Чайковского. Но аналогия эта весьма условна, так как музыка Прокофьева не дает нам основания для явного сравнения. Она самобытна, нова. Уже в «Игроке» Прокофьев полностью проявил яркую индивидуальность.

Перед участниками московской премьеры возникли определенные трудности, которые содержатся в изобилии в партитуре «Игрока». Трудности не только музыкальные, но и во многом связанные с артистическим воплощением персонажей Достоевского — Прокофьева. В результате большого напряженного труда родился спектакль. Он не может оставить равнодушным зрителя-слушателя. Он весь правдив, динамичен, полон быстрых

темпов, резко контрастных коллизий, свойственных весьма неуравновешенным по своей натуре действующим лицам. Острые психологические моменты возникают почти ежеминутно, и ты не знаешь, что произойдет на сцене в последующий момент. Это привлекает, интригует, держит зрителя в постоянном напряжении.

Образный строй партитуры Прокофьева чрезвычайно удачно воплощен художником В. Левенталем, зарекомендовавшим себя с самой лучшей стороны работой как в Большом, так и в других театрах страны.

Перед молодым дирижером А. Лазаревым стояла исключительно трудная задача. Ведь «Игрок» — первая его самостоятельная работа в Большом театре. Начинать — и сразу с такой сложнейшей постановки! Не позавидуешь... Но дебютант отлично справился со своей задачей, и мы должны его от души поздравить за первую работу. Из солистов надо выделить А. Огнивцева, А. Масленникова, Л. Авдееву. Им удалось создать яркие, сочные, запоминающиеся образы, в которых они живут, действуют с правдивостью и свободой, свойственной лишь подлинным мастерам оперной сцены. Заслуживают похвалы и другие участники спектакля, органично входящие в общий исполнительский ансамбль.

Следующей работой Большого театра будет балет на музыку Прокофьева «Огненный век» (в основу его положена музыка к кинофильму «Иван Грозный»). Так что этот год в ГАБТе проходит «под знаменем» Прокофьева. Это очень хорошо! Но хотелось бы видеть в планах театра многие бессмертные шедевры русских композиторов и особенно оперы Римского-Корсакова и Чайковского. Без них не может жить и работать полноценно первый оперный театр страны!

«Советская Россия» от 8 апреля 1974

Второе рождение

В истории музыки есть примеры, когда по разным причинам временно перестали звучать те или иные произведения. Так случилось в свое время и с оперой Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова» (по повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»). Она была начата двадцатичетырехлетним композитором в конце 1930 года, закончена в декабре 1932 года, впервые поставлена в 1934 году. Теперь мы снова услышали это сочинение, уже во второй редакции. Новое поколение советских людей впервые познакомилось с оперным Шостаковичем, и радость этого знакомства трудно передать словами. Хочется от души поблагодарить коллектив Московского музыкального театра имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, который вновь обратился к «Катерине Измайловой».

В прежней оценке оперы Шостаковича безусловно сказалось то превратное, что связано с культом личности, с временем, когда вкус одного человека решал все. Великая правда наших дней в том, что все истинно

талантливое, нужное людям, непременно занимает свое прочное место в жизни. Первая редакция оперы вызвала и справедливые замечания. Понятно, что к работе над второй редакцией композитор подошел очень серьезно и строго. Мы еще раз убедились в высокой требовательности композитора к самому себе, к своему творчеству. Он не просто вернулся к раннему и любимому сочинению. Он взглянул на него сегодняшними глазами, по-прежнему молодыми, но теперь еще и мудрыми. Несомненно, работа над второй редакцией пошла на пользу опере.

Какой же предстала перед нами сейчас «Катерина Измайлова»? Я слышал в театре ее впервые. Я ушел из театра счастливый тем, что есть у нас такая опера, — пример высокого, человеческого, глубоко современного искусства. Это — доброе реалистическое оперное произведение, ясное по мысли и музыкальному языку, доступное самым широким кругам слушателей. Оно насыщено богатством мелодий, в нем много великолепных арий, мастерски написанных хоров, из которых последний — хор каторжан — заставляет вспомнить гениальные страницы Мусоргского. Оркестровые антракты между картинами как бы ведут действие, подчеркивая непрерывность, стремительность событий. Поражает необычайное мастерство композитора: это оперный композитор, великолепно чувствующий театр. В. И. Немирович-Данченко справедливо подчеркивал, что музыка «Катерины Измайловой» богата драматическим, социальным и психологическим содержанием. Опера Шостаковича — характернейшее его произведение, в ней выявились самые ценные свойства его музыки. Обаятельная ария Катерины, блестящие, остроумные гротесковые ансамбли и речитативы, напряженная оркестровая пассакалия (антракт после четвертой картины), наконец, трагический

финал — какая ясная, какая русская музыка! По-моему, «Катерина Измайлова» — важное событие в развитии русского музыкального искусства XX столетия.

Еще одно чрезвычайно важное качество этой оперы заключается в том, что в ней нет ничего лишнего, несмотря на довольно большую продолжительность четырех ее актов. А ведь бывает и так, что короткая опера изобилует явными длиннотами, хотя сюжетная основа довольно крепкая. Значит, дело в мастерстве композитора — музыкального драматурга. В драматургии «Катерины Измайловой» есть много общего с принципами строения опер Верди. И это очень хорошо, ибо теперь стало ясно, как жизненны эти принципы и как много еще они могут дать оперному искусству современности. В музыке часто встает «проблема финала». Композиторам редко удается ее решить, но в опере Шостаковича эта проблема решена замечательно. Последняя картина явилась подлинной кульминацией всей оперы, и прежде всего потрясает она не трагической развязкой, в какой-то мере закономерной, а высокой вдохновенной музыкой, в которой композитор высказал свое отношение к тому, что произошло, поднявшись в ней до огромных обобщений. Вообще Шостакович, и в этом его бесспорная заслуга, совершенно переосмыслил литературный первоисточник. Он дал свое объяснение разворачивающимся событиям как советский художник-гуманист. Не случайно, по-моему, опера называется не «Леди Макбет Мценского уезда», а «Катерина Измайлова». Не жесткая баба, которая «с жиру бесится» и совершает убийства неповинных, по мысли Лескова, людей, а умная, мятущаяся, по-своему талантливая молодая женщина, которая своей жизнью и смертью протестует против жестокого и страшного «темного царства», — вот героиня оперы Шостаковича. И именно такой мы видим Кате-

рину Измайлову на сцене театра. Спектакль оставляет сильное впечатление. Главной его удачей явилось великолепное исполнение заглавной партии. Это, собственно, то решающее обстоятельство, благодаря которому театр сумел осуществить постановку оперы Шостаковича. Как бы ни были хороши все остальные компоненты спектакля, но когда нет полноценного исполнителя основной роли, вряд ли можно всерьез рассчитывать на успех. Музыкальный руководитель постановки дирижер Г. Проваторов ярко и талантливо раскрыл партитуру оперы. Шостакович, говоря о том, что его опера симфонична от первой до последней ноты, подчеркивал, что в связи с этим возрастает громадная роль оркестра, который не аккомпанирует, но играет роль не менее важную, а может быть, и более важную, нежели солисты и хор, и что дирижеру в этой опере необходимо найти золотую середину с тем, чтобы, ни в коем случае не снизив оркестрового содержания, не выпячивать его на первое место, чтобы оно не смазывало и не покрывало собой певцов и хор.

Заслуга постановщика — его бережное отношение к музыке. Своей задачей режиссер считал максимально точное раскрытие партитуры оперы. На этом единственно правильном пути ему удалось создать живой яркий спектакль. Успех спектакля вполне заслуженный, и хочется верить, что Шостакович вновь и еще не раз вернется к оперному жанру. Будем ждать от него новых прекрасных оперных произведений.

«Известия» от 31 января 1963

Еще о Пятнадцатой...

Советская симфоническая музыка, занимающая бесспорно ведущее место в мировом музыкальном творчестве, обогатилась произведением непреходящей ценности. Пятнадцатая симфония Дмитрия Шостаковича, премьера которой состоялась в начале года, явилась не только блестящей творческой удачей прославленного композитора, но и выдающейся победой всего советского симфонизма в целом. После создания ряда произведений, рожденных тем или иным программным замыслом (нередко выразившимся в непосредственном обращении композитора к поэтическому слову), Шостакович вновь вернулся к жанру чисто инструментальной симфонии. Именно в этом жанре созданы композитором такие шедевры, как Первая, Пятая, Шестая, Седьмая, Восьмая, Девятая, Десятая симфонии, наиболее часто исполняемые оркестрами и дирижерами мира. Есть основания полагать, что Пятнадцатая станет также одной из самых любимых и исполняемых симфоний ведущего композитора современности.

Что дает основание для подобных «прогнозов»? Конечно, не только восторженный прием публики первых исполнений этого сочинения. Мы хорошо знаем, что каждое новое произведение Шостаковича вызывает огромный интерес всех любителей музыки. И это не случайно. Ибо в каждом новом произведении Шостакович говорит со слушателями о больших и глубоких проблемах современности. Говорит языком музыки о том, что волнует простого человека — нашего современника. Говорит глубоко и страстно. Музыка Шостаковича никогда и никого не оставляет равнодушным. Даже тех, кто не сразу принимает ее. Композитор неповторимой творческой индивидуальности, создавший свой яркий стиль (музыку Шостаковича можно узнать по нескольким тактам), никогда не стремится к ложнопонимаемой доходчивости. Он всегда остается самим собой, глубоко уважая своего слушателя, считая его достойным собеседником, способным к большому и серьезному разговору «по душам». Своим принципам он верен и в новой Пятнадцатой симфонии. Нет сомнения в том, что о ней будут написаны многие музыковедческие исследования.

Мне же хотелось поделиться непосредственными впечатлениями, которые рождает знакомство с новым произведением Шостаковича. Значительность замысла вызвала к жизни широко развернутый четырехчастный цикл.

Хочу заметить, что в последнее время — время обильного появления так называемых «короткометражных» симфоний — создание большой четырехчастной симфонии само по себе уже является весьма примечательным фактором. Конечно, можно многое сказать и в одночастной симфонии (вспомним, например, замечательную Двадцать первую симфонию Мясковского). Но хотелось бы подчеркнуть, что в наше время, пожалуй, лишь Шо-

стаковичу «по плечу» решать столь грандиозные задачи, связанные с развитием жанра симфонии.

Давно известно, что жизненность того или иного произведения во многом зависит от яркости тематического материала. В Пятнадцатой симфонии Шостаковичу удалось создать необыкновенные запоминающиеся темы. Достаточно вспомнить такие великолепные образы, как быстрые, словно порхающие темы первой части, величественный эпиграф ко второй медленной, исполненный мужественной скорби эпизод (соло тромбона), динамичный, пружинистый образ скерцо (соло кларнета), и, наконец, пленительная, затрагивающая самые сокровенные «струны сердца», тема финала. Во многих симфониях Шостаковича мы привыкли к тому, что первые части цикла были развернутые, написанные в медленном темпе.

В Пятнадцатой автор повергает нас с самого начала в стихию подлинного *Allegro*, где все живет, сверкает, искрится в безудержном потоке остроумия и блеска. Оно проносится стремительно, в одном темпе, на одном дыхании. Во второй, медленной части возникают образы, хорошо знакомые по прежним сочинениям Шостаковича. Это образы философских раздумий, мужественной скорби, широких обобщений. В этой части композитор поручает сольным инструментам наиболее значительные эпизоды (соло виолончели, скрипки, тромбона, контрабаса и т. д.). Весьма протяженная по времени вторая часть захватывает слушателя своей значительностью. Третья часть — скерцо, исполняющаяся без перерыва после второй, непосредственно возникающая из последних тактов *Adagio*, носит отпечаток фантастичности и неуловимости. Финал является как бы лирическим послесловием, в котором вновь слышны отголоски пережитых бурь, скорбь утрат, но они не в силах омрачить

жизни человека. Симфония заканчивается тихо и просветленно. Возникает образ начала первой части. Но здесь он звучит и воспринимается иначе, как результат большой прожитой жизни, в которой были и радости, и горе, и многие испытания...

Не будем скрывать, что многих «озадачило» введение Шостаковичем в свою новую симфонию цитат из музыки Россини и Вагнера. Прием этот весьма часто распространен в современной музыке. Важно понять, для чего понадобилось Шостаковичу прибегнуть к этому приему. Видимо, для того чтобы сильнее подчеркнуть драматургический замысел. Пятнадцатая симфония Шостаковича оставляет слушателя полным размышлений о жизни, о своем месте в этой жизни, о больших и малых проблемах, с которыми мы сталкиваемся повседневно, о буднях и праздниках, о тяжелых днях испытаний и радостных днях побед, оставляет наедине с самим собой, дает возможность подумать обо всем заново. В этом сила Шостаковича. В этом заключается неотразимое воздействие его новой симфонии.

Пятнадцатая симфония представляет немалые трудности для исполнителей. Тем приятнее отметить большой успех молодого талантливого дирижера Максима Шостаковича, который вместе с Большим симфоническим оркестром радио и телевидения ярко провел премьеру нового сочинения.

Естественно, что во многом Пятнадцатая переключается с написанными ранее (особенно с Четвертой, Пятой, Шестой, Десятой и Девятой) симфониями. Но в ней есть и много нового. Новое заключается в первую очередь в том, что композитор наглядно показал, как в наше время, когда, казалось бы, все музыкальные средства выразительности уже исчерпаны (а во многих проявлениях завели композиторов в тупик), оказывается воз-

можным, оставаясь самим собой, создавать прекрасные музыкальные образы, быть сложным, но простым для восприятия, что можно сочинять искреннюю музыку, волнующую людей, доставляющую им великое эстетическое наслаждение. Для этого надо быть большим мастером, стойким и мужественным художником. Для этого надо обладать громадным талантом и кристальной честностью творца-гражданина.

Таким мы знаем Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Таким он вновь предстал перед нами в своей новой симфонии.

«Литературная газета» от 2 февраля 1972

Высокое мастерство

Венгерский Государственный оперный театр — один из лучших и старейших в Европе — вновь в Москве. И на этот раз мы также были покорены высоким мастерством этого великолепного коллектива. На сцене ГАБТа гости показали интереснейшие спектакли из своего обширного репертуара (в репертуаре театра около восьмидесяти (!) названий).

Открылись гастролы оперой «Кровавая свадьба» талантливого современного композитора Венгрии Н. Соколаи. В этой опере (так же, как и в опере «Гамлет», которую мне довелось слышать в Будапеште) автор предстал во всеоружии музыкально-драматургического мастерства. Музыка Соколаи, яркая и в лучшем смысле современная, захватывает своей эмоциональностью, широким размахом и драматизмом. Музыкальный язык композитора, весьма сложный для восприятия широкой аудитории, тем не менее глубоко впечатляет. Этому способствует полное слияние музыки и сценического действия в постановке «Кровавой свадьбы» нашими го-

стями. Кстати, это качество свойственно в той или иной мере всем спектаклям, показанным в Москве.

Чрезвычайно интересно было познакомиться с оперой «Коронация Поппеи» Клаудио Монтеверди, композитора далекого прошлого. Этот спектакль лишний раз доказал необычайно широкий диапазон репертуарных возможностей Будапештского театра, который смело обращается к произведениям всех стилей и эпох. Действительно, сколько прекрасных произведений оперного жанра, достойных воплощения на сцене, по сей день совершенно не известно любителям оперного искусства! Постановка «Коронации Поппеи» показала, что музыка великого Монтеверди, рожденная несколько столетий назад, звучит ныне не только не архаично, но, наоборот, во многом современно, ибо в основе ее лежит величайший гуманизм и удивительное прозрение в будущее. Наши гости порадовали нас, включив в репертуар гастролей оперу Д. Пуччини «Манон Леско», редко ставящуюся на сцене. Им удалось блистательно опровергнуть мнение об этой опере, как не «благодарной» для постановки на сцене, присущее многим оперным режиссерам. Из-за этой якобы своей «несценичности» одно из лучших созданий Пуччини никак не могло проникнуть на сцены многих театров. Хочется верить, что спектакль венгерских друзей явится хорошим стимулом для наших оперных театров и поможет по-новому взглянуть на эту прекрасную оперу.

Кульминацией гастролей Будапештского театра явился вечер, посвященный творчеству гениального венгерского композитора Белы Бартока. Постановки оперы «Замок герцога Синяя Борода», балетов «Деревянный принц» и «Чудесный мандарин» с полным правом можно назвать эталонными. Мы были свидетелями наиболее удачного сценического прочтения этих шедевров компо-

зителя, чье творчество является одним из блистательных достижений музыки нашего века.

Оркестр театра блеснул всеми гранями своего мастерства в передаче музыки великого соотечественника. Ансамблевая стройность, богатство звучания, мягкость и певучесть всех групп, яркие кульминации и проникновенное слияние со сценой на протяжении всех гастрольных спектаклей — все это делает честь коллективу и его дирижерам.

Оперная труппа Будапешта всегда славилась своими замечательными певцами. Ныне мы еще раз убедились, что слава эта вполне заслуженная. Глубокое впечатление оставили талантливые вокалисты, среди которых трудно кому-либо отдать особое предпочтение. Хочется отметить великолепную музыкальную дисциплину певцов театра. Тщательно стали бы мы искать в их исполнении нечистую интонацию, ритмические неточности, нарушение ансамбля — все это решительно исключено! И еще одно, быть может, решающее качество — осмысленность пения (чего так часто не хватает иным оперным певцам) в сочетании с настоящей сценической свободой, делает особенно привлекательным искусство оперного коллектива гостей.

Достойны безусловной похвалы артисты хора и балета. Корифеи последнего нам хорошо известны по неоднократным их выступлениям в нашей стране.

Сегодня, когда в Будапеште заканчивает гастроль коллектив Большого театра СССР, от всей души хочется приветствовать такой плодотворный обмен, который явился значительным событием в жизни наших народов, а наших дорогих гостей еще раз поблагодарить за их настоящее большое искусство, которым они щедро одарили нас в эти незабываемые дни.

Современная польская симфоническая музыка

Декада польского музыкального искусства в СССР совпала с знаменательным праздником в истории братской державы. Тридцатилетие создания Польской Народной Республики отмечает ныне все прогрессивное человечество мира. Показ польского искусства совпал с V съездом Союза композиторов СССР. Это совпадение весьма знаменательно. В лучших концертных залах нашей страны звучали произведения польских композиторов. Все мы знаем, что мощный отряд композиторов Польши давно уже завоевал широчайшее признание не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами. Можно без преувеличения сказать, что ныне школа современной польской музыки далеко шагнула, являя собой пример для подражания, пример, достойный для осуществления многих «чаяний» современных композиторов. На сегодняшний день современная польская музыка «задает тон» в творчестве композиторов многих стран музыкального мира. Этот факт нельзя рассматривать вне связи со всем прогрессом современной музыки. Залогом этого является то, что Польша дала миру не

только великих композиторов, но и исполнителей. Польская аудитория слушателей всегда была и есть на редкость взыскательной, чуткой ко всему новому, исключительно квалифицированной и в области музыки, и в других сферах искусства. Поэтому каждая встреча с польским искусством особенно значительна и весома. Вот и теперь дни культуры и искусства Польской Народной Республики продемонстрировали высокие образцы творчества. Наряду с многообразным народным искусством Польши были приметные явления профессиональной музыкальной культуры. Образцы, характерные для современной польской композиторской школы. Я не оговорился. Именно школы. Ибо это понятие крепко ассоциируется с завоеваниями польской музыки последних лет. Можно спорить, дискутировать, но невозможно отрицать наличие мощного отряда современных польских композиторов. Необходимо выделить то, что XX век «с лихвой» компенсировал некоторые пробелы в польской симфонической музыке прошлого столетия. И, быть может, это — не случайность! Великие композиторы Польши — Шимановский и Карлович — уже «двинули» симфоническую музыку далеко вперед. А ныне мы являемся свидетелями небывалого расцвета польского симфонизма! Конечно, было бы излишне представлять все в «розовом цвете». И в польской симфонической музыке «соседствуют» произведения разной значимости и разных художественных достоинств. Современные композиторы Польши пошли далеко вперед, предлагая своим коллегам новые пути, новые поиски, новые завоевания. Возможно, кое-что из этого обширного творческого арсенала и канет в Лету. Но мне кажется, что страна великих музыкантов предлагает ныне всем любителям настоящей музыки весьма новые и во многом перспективные пути развития музыкального творчества.

Оркестр Римского-Корсакова

(Из радиопередачи)

Чародей оркестра!.. Волшебник оркестровых звучаний!.. Сколько незабываемых страниц партитур Римского-Корсакова всплывают в памяти при этих словах!

Замечательный композитор создал яркий оркестровый стиль, который мы с полным основанием называем «оркестром Римского-Корсакова».

Красочность, живописность, тончайшие смены тембровых нюансов — неотъемлемые черты оркестровой звучности великого сказочника. Ощущение Римским-Корсаковым оркестра, как инструмента способного передать неисчислимое количество звуковых комбинаций, красок и сочетаний внутри групп, а также в чередовании и сопоставлении оркестровых групп и целого всегда поразительно.

Это ни в коей мере не означает того, что внутреннее содержание ускользает от внимания композитора. Для Римского-Корсакова, как, впрочем, и для всех русских композиторов — содержание — основополагающее начало творческого процесса. Когда я говорю о красочности, живописности оркестрового письма Римского-Корсакова,

то имею в виду не только симфонические произведения, но и оперные партитуры композитора. Здесь, мне кажется, уместна некоторая аналогия с Вагнером. Великий немецкий композитор почти не писал «чисто» симфонической музыки, но никто не рискнет сказать, что Вагнер не является симфонистом. Его оперная реформа, в частности, заключается еще и в том, что он симфонизировал оперу, подчинил все непрерывному драматическому развитию, происходящему в оркестре. Именно поэтому так прочно утвердилась традиция исполнения в концертах симфонических фрагментов из опер Вагнера. Автор этих строк недавно последовал этому примеру, составил программу из симфонических фрагментов опер Римского-Корсакова. Успех превзошел все ожидания. Большой зал Московской консерватории был переполнен в течение двух вечеров, а программа могла быть составлена в самых различных вариантах, ведь материал огромен.

Но вернемся непосредственно к симфоническому творчеству Римского-Корсакова. Милий Алексеевич Балакирев, признанный глава «Могучей кучки», обратил внимание на явное тяготение к оркестру юноши, одетого в форму морского офицера. Уже тогда в 1860-е годы были написаны Первая симфония, Сербская фантазия, симфоническая картина «Садко», «Увертюра на русские темы». При первом же исполнении симфонии Римского-Корсакова (которую многие считают первой «полнометражной» русской симфонией) слушатели отметили прекрасное оркестровое мастерство юного композитора.

Римский-Корсаков не получил специального музыкального образования, никогда не обучался оркестровке; но он пытался сам освоить игру на многих инструментах, особенно духовых, что незамедлительно сказалось в его партитурах.

Вторая симфония «Антар» (автор называл ее сюитой) написана на темы восточной сказки Сенковского. В этой, новаторской по тому времени партитуре во всей полноте и блеске раскрылся колористический талант композитора.

Трудно описать словами то очарование, которое снисходит буквально с каждой страницы этого замечательного сочинения. Тончайшая, ювелирная работа принесла свои плоды. Именно «Антар» оказал влияние на оркестровое мышление таких замечательных французских мастеров, как Дебюсси и Равель. Мы и сейчас удивляемся безграничной оркестровой фантазии Римского-Корсакова, я даже затрудняюсь остановить свой выбор на том или ином фрагменте для демонстрации. Пожалуй, можно прослушать последнюю часть «Антар», носящую подзаголовок «Сладость любви». В ней, как в фокусе, сконцентрированы находки композитора, проявившего точность в выборе оркестровых красок, экономность средств выражения, при которых достигнут максимальный художественный эффект, необыкновенная поэтичность звучания.

Несомненно, «Антар» подготовил появление «Шехеразады» — наиболее часто исполняемого симфонического сочинения Римского-Корсакова. Не только восточная тематика объединяет эти партитуры. Более всего их роднит принцип оркестрового мышления автора. Неоднократно отмечалось, что Римскому-Корсакову особенно удавалось передать в музыке стихию моря. «Объехавший весь свет», как поется в его «Салтане», композитор необычайно разнообразно и изобретательно передал ощущение вечной новизны от каждой встречи с морем. В первой части «Шехеразады» море, скажем, не такое, как в «Садко», в «Садко» не такое, как в «Салтане». Пожалуй, лишь «Море» Дебюсси может

стоять в одном ряду с «морскими» страницами партитур Римского-Корсакова, и опять же нельзя не заметить влияния русского композитора на своего младшего французского коллегу.

В «Шехеразаде» утверждается принцип сопоставления звучания всего оркестра с яркими сольными эпизодами, порученными различным инструментам. Это одно из характернейших свойств оркестрового мышления Римского-Корсакова. Он отходит от так называемого дублирования, создающего некоторую вязкость и бесцветность звучания — этим грешили ранние партитуры композитора, и все больше «высвечивает» отдельные группы оркестра, смело и оригинально сопоставляя их. Трудно назвать инструмент, которому не было бы поручено ответственное слово в партитуре «Шехеразады». Но главная сольная партия поручена скрипке. Это знаменитое соло — как бы голос самой Шехеразады, ведущей рассказ.

Во второй части сюиты труднейшие сольные реплики поручены исполнителю партии второго тромбона. Казалось бы, это — прямое дело первого тромбона! Но у Римского-Корсакова ясно и четко сказано — играть второму тромбону. Говорят, композитор дружил с тромбонистом, исполнителем партии второго тромбона, вероятно и сочинение концерта для тромбона с оркестром не обошлось без участия того же артиста.

Великолепное, но, к сожалению, редко исполняемое произведение Римского-Корсакова — увертюра «Светлый праздник». Вслушайтесь хотя бы в небольшой фрагмент этого сочинения — его вступление. Как образно использованы здесь духовые инструменты — это словно голоса хора.

Особо хотелось бы сказать об изумительной партитуре «Сказки» Римского-Корсакова, написанной на тему

пушкинского пролога к «Руслану». Бессмертные образы, знакомые нам с детства, воссозданы средствами симфонического оркестра с необычайной фантазией и красотой.

В «Испанском каприччио» Римский-Корсаков поставил перед собой задачу создать своеобразный концерт для оркестра, виртуозную пьесу, доступную любой аудитории слушателей, но, увы, не любому оркестру, берущемуся за исполнение этого сочинения. Развивая и продолжая оркестровые принципы испанских увертюров Глинки, Римский-Корсаков создал еще один шедевр. Это произведение так часто исполняется, что мы подчас перестаем ощущать непреходящие ценности тех или иных деталей. Вот, к примеру, вторая часть сочинения с прекрасной песенной темой, начатой группой валторн, далее она проходит во всех группах инструментов, выходящая каждый раз в новом ракурсе.

Среди ранних сочинений композитора — симфоническая картина «Садко». На материале этого сочинения по совету Владимира Васильевича Стасова значительно позднее (чуть ли не через 30 лет) была написана одноименная опера. На этом примере ясно видно, что симфоническое начало пронизывает оперное творчество великого сказочника — автора пятнадцати опер.

«Русским Кориоланом» называл Стасов увертюру к первой опере композитора «Псковитянке». Начало увертюры связано с образом Ивана Грозного — низкий, густой, «вязкий» регистр, зловещие трели, завершающие гармонические ходы и, наконец, «вырвавшаяся» у тромбонистов тема самого Грозного. Затем звучит *allegro*, в котором драматически сплавлены темы псковской вольницы и Ольги — дочери грозного царя. И все это уложено в минимальный отрезок времени. Предельный лаконизм повествования, точный образный оркестр

увертюры — блистательный пример мастерства композитора.

Добавлю, что в музыке Римского-Корсакова «Псковитянка» — довольно редкий пример обращения к образам драматическим, порой трагическим. Отсюда потянется ниточка к «Царской невесте», затем — к «Китежу».

Одухотворенно звучит вступление из увертюры к «Майской ночи». Скромными средствами создана удивительная по колориту картина. Прозрачная оркестровая ткань, нежные, «осторожные» тромбоны, ласковые фразы струнных — сама украинская ночь, кажется, снисходит со страниц этой партитуры и обволакивает слушателя.

На материале многих опер Римского-Корсакова им же созданы сюиты, в которые входят наиболее яркие и драматические симфонические фрагменты.

Помните вступление к «Снегурочке»? Холод зимней ночи, перекличка петухов, записанная автором «с натуры», трепетное появление Весны — и все это только силами симфонического оркестра.

Давно известно, что Римский-Корсаков как никто другой мог нарисовать любую картину, но мало кто представляет себе, что это свойство дарования композитора — плод тщательной, ювелирной работы мастера. Это ни в коей мере не игра в звуки, а всегда осмысленная, пропущенная через человеческое сердце, удивительно зримо воссозданная окружающая человека природа. Человеческая эмоция — вот что главное для звукописи Римского-Корсакова. Я еще раз обращаюсь к сравнению музыки Римского-Корсакова с творчеством импрессионистов, следовавших по его стопам, но далеких от сути его творчества. Последние оперы Римского-Корсакова — «Китеж», «Кашей», «Золотой петушок» — предвосхищают музыку XX века. «Невооруженным»

ухом слышна связь между «Кашеем» и «Весной священной» Стравинского.

Оркестровые краски поздних опер Римского-Корсакова еще более точны, если можно так сказать, и необычны, чем ранние партитуры. Но, прежде чем обратиться к последним операм, хочется остановиться на почти неизвестном у нас творении Римского-Корсакова — опере-балете «Млада». К сожалению, это великолепное сочинение еще не нашло достойного воплощения на сцене; надо надеяться, что впоследствии этот шедевр займет подобающее ему место в ряду опер Римского-Корсакова.

Именно в партитуре «Млада», законченной в 1890 году, уже заключены новации, которые найдут потом себе место не только в сочинениях самого Римского-Корсакова, но и в творчестве композиторов разных школ и направлений. В области оркестровых находок «Млада» — неисчерпаемый источник, питающий воображение композиторов и по сей день. Возьмем, к примеру, «сцену у Клеопатры». Римский-Корсаков ввел в партитуру древнейшие инструменты: флейты Пана, лиры; специально для «Млады» была сделана высокая по звучанию маленькая литавра, настроенная в *ре-бемоль* первой октавы. В необычном ансамбле участвуют также кларнет-пикколо и большой барабан. Весь этот маленький оркестр должен, по замыслу автора, находиться на сцене и играть самостоятельную роль. Музыка этой картины вызвала настойчивую необходимость найти необычные краски, и они были найдены блистательно!

В «Свадебный поезд» из «Китежа» Римский-Корсаков ввел народные инструменты; как точно найдено для них место!

Вспоминается «Выход Берендея» в последнем акте «Снегурочки». Правда, здесь Римский-Корсаков огра-

ничился обычным составом оркестра, замечательно найдя краски народного инструментария.

И, наконец, чудо из чудес — партитура «Золотого петушка», посвященная Глинке. Все, что завещал основоположник русской музыки, нашло кульминационное выражение в последней опере Римского-Корсакова. Это словно великая эстафета, переданная из рук в руки через несколько композиторских поколений.

Римский-Корсаков оставил после себя не только музыку, он оркестровал оперы Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, составил пособие по инструментовке. Стиль великого композитора оказал огромное влияние на эстетику оркестрового письма композиторов многих национальных школ, его традиции нашли плодотворное развитие в мировой музыкальной культуре и, в первую очередь, в нашей советской музыке.

Великий музыкант

*(К столетию со дня рождения
С. В. Рахманинова)*

Все, кто любит большую музыку, отмечают столетие со дня рождения великого русского музыканта Сергея Васильевича Рахманинова. Для нас эта дата особенно значительна, ибо Рахманинов — один из тех, кто приумножил славу русского искусства в мировом масштабе.

С самых первых шагов в музыке Рахманинов заявил о себе как самобытный художник, развивающий в своем творчестве традиции Глинки, Чайковского, композиторов «Могучей кучки». Еще в стенах Московской консерватории, воспитываясь в классах Танеева и Аренского, молодой музыкант был замечен Петром Ильичом Чайковским. Исключительно теплое, заинтересованное отношение признанного главы «московской школы» проявилось сразу же — Чайковский просит Серēju Рахманинова дать свое согласие, чтобы опера «Алеко», которой молодой композитор блистательно окончил курс композиции, шла в один вечер с «Иолантой» самого Петра Ильича. Известно, как Чайковский на одном из экзаменов, прослушав сочинения ученика Рахманинова, поставил против его фамилии «пятерку» с несколькими плю-

сами по обе стороны. Сергей Васильевич боготворил Чайковского и пронес это чувство к нему через всю свою жизнь.

Поверхностные «знатоки» музыки считали Рахманинова лишь эпигоном Чайковского. Они не захотели слышать того, что уже в ранних сочинениях молодой Рахманинов заговорил своим музыкальным языком. И в дальнейшем поклонники всяческих «измов» и «новаций» жестоко и несправедливо обрушивались на творчество Рахманинова. Но он был непреклонен в выборе своего художественного кредо и никогда и ни в чем не покривил душой, оставаясь верным великим реалистическим традициям.

Расцвет творчества Рахманинова пришелся на русский период его жизни. За эти годы им были созданы замечательные произведения, многие из которых вошли в золотой фонд музыкальной классики. Достаточно вспомнить Первую и Вторую симфонии, Второй и Третий фортепианные концерты, «Утес», «Элегическое трио» (памяти Чайковского), кантату «Весна», поэму «Колокола», Виолончельную сонату, Прелюдии и «Этюды-картины» для фортепиано, оперы «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини», многие романсы. В этих произведениях Рахманинов раскрылся наиболее полно, обогатив ими оперную, симфоническую и камерную музыку.

Передовые люди русского общества того времени не могли не уловить в музыке Рахманинова тревоги и волнения, чаяния и надежды — предвестников великих перемен в судьбе народа. Как крупный художник, Рахманинов объективно отразил в своем творчестве дух времени. Недаром так тянулась к его искусству молодежь.

Довольно часто музыковеды характеризуют Рахманинова прежде всего как фортепианного композитора

лирика, не считая его симфонистом. Думается, такая точка зрения в корне неправильна. Подлинная симфоничность пронизывает творчество Рахманинова. Глубокие драматургические концепции легли в основу его крупных произведений. Сколько драматизма, конфликтности, динамики в его симфониях! Как раз эти качества роднят Рахманинова с другим крупнейшим симфонистом того времени — Скрябиным.

Товарищи по консерватории, Рахманинов и Скрябин, не случайно были кумирами московской публики. Да и не только московской, ибо их музыка волновала в первую очередь тех, кому довелось решать судьбу своего народа, прокладывая новые пути в общественно-социальной жизни. И теперь нам, представителям великой музыкальной державы, ясно и отчетливо видно, что эти два художника внесли неоценимый вклад в искусство не только своей Родины, но и в сокровищницу мировой музыкальной культуры. За последние годы значительно повысился интерес к их творчеству во многих странах мира. Их музыка все чаще и чаще звучит на крупнейших концертных площадках в исполнении известных музыкантов современности. Естественно, что в этом победном шествии музыки двух великих русских композиторов «львиная доля» успеха приходится на долю советских музыкантов-исполнителей.

Крупнейший композитор, величайший пианист века, несравненный дирижер-новатор Рахманинов «жег свою свечу», как выразился один из критиков, «с трех концов». Его дирижерская работа в опере С. И. Мамонтова, в Большом театре по-новому осветила многие произведения русской оперной классики. Хорошо знакомые и любимые оперы русских композиторов раскрылись как бы заново в исполнении Рахманинова-дирижера, который силой своего гения вернул их слушателям в перво-

зданной чистоте и величии. Его интерпретации многих симфонических партитур положили основу исполнительским традициям, составляющим честь и славу советского дирижерского искусства, ныне завоевавшего приоритет во всем мире.

Большая и плодотворная дружба связывала Рахманинова с Шаляпиным, столетний юбилей которого недавно отмечала наша общественность. Это содружество двух замечательных русских артистов взаимно обогатило их творчество, создало условия, в которых рождались непревзойденные исполнительские шедевры, положившие начало новому отношению к вопросам русской театрально-вокальной традиции. Также характерны связи Рахманинова с Московским Художественным театром, с его гениальным создателем Станиславским. Можно смело сказать, что Художественный театр был родным домом для Рахманинова, благоговейно относившегося к творчеству Чехова, Горького, на произведениях которых вырос МХАТ. Идеино-творческие, эстетические позиции Рахманинова сблизили его с целым кругом передовых художников, писателей, артистов того времени. Их объединяла неизменная верность русской реалистической художественной традиции.

По-новому освещают гражданские позиции Рахманинова факты его решительного и стойкого поведения, связанного с событиями 1905 года. Он был одним из тех, кто подобно Римскому-Корсакову твердо встал на защиту интересов передового студенчества, выступившего в поддержку революционных действий рабочего класса, против царского самодержавия.

Имя Рахманинова — композитора и исполнителя — стало всемирно известным еще в начале века. Он много выступал за рубежом, его стремились «заполучить» крупнейшие концертные организации, импресарио, му-

зыкальные общества. И где бы ни выступал Рахманинов, его концерты неизменно превращались в триумф отечественного музыкального искусства.

В 1917 году, получив приглашение выступить в Скандинавии, Рахманинов выехал на гастроли. Он не вернулся на родную землю. Произошло непоправимое. Он совершил роковую ошибку. Красноречивее всего об этом говорит сам Рахманинов: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись Родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний»¹.

Для Рахманинова наступили тяжкие времена. Приходилось начинать жизнь сначала, в чуждых для всего мироощущения композитора условиях. Ему приходится готовить большие программы заново. Он понял, что только как постоянно концертирующий пианист сможет создать для себя и своей семьи относительно сносные условия жизни. Контракты следуют за контрактами — так до последних дней жизни музыканта. Это была кабала! Душевный кризис композитора обошелся ему слишком дорого. В течение десяти лет он не напишет ни ноты!

С большим трудом он заставляет себя войти в творческую колею, начинает работать над новыми сочинениями. Прежде всего это Четвертый фортепианный концерт, задуманный и начатый еще в России. Затем — как стимул для собственной творческой фантазии — обращение к музыке старинных мастеров. Так появились Рапсодия на тему Паганини в Вариации на тему Корелли.

●
¹ Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 562.

В «Трех русских песнях» для хора и оркестра проявилась вся любовь Рахманинова к Родине, тоска по ней, постоянные думы о своем народе. Две вершины венчают «последнее великое восхождение» (Асафьев) композитора. Это — гениальная Третья симфония и «Симфонические танцы».

Рахманинов всегда оставался истинно русским человеком. Ему принадлежат слова: «Я глубоко убежден, что музыкальное будущее России безгранично...»¹.

Широко известно, что во время тяжелых испытаний, выпавших на долю советского народа в дни Великой Отечественной войны, Рахманинов предпринял ряд акций, свидетельствующих о его глубоких патриотических настроениях. Он передал значительные суммы в фонд помощи СССР. Чуждый всяческим внешним проявлениям чувств, Рахманинов пишет на одном из даров, переданных Всесоюзному обществу культурной связи с границей: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу!»². Ему не суждено было дожить до нашей великой победы. Рахманинов скончался за три дня до своего семидесятилетия. Он не прочел и телеграмму, присланную советскими музыкантами, готовившимися отметить юбилей композитора...

Для нас Рахманинов всегда будет великим русским музыкантом, нашей гордостью, композитором, чьи лучшие сочинения вошли в сокровищницу русской музыкальной классики.

«Правда» от 1 апреля 1973

●
¹ Интервью.

² Письмо С. В. Рахманинова от 25 марта 1942 г.

Судьба симфонии

«Я предсказываю ему великую будущность...» — Эти слова, сказанные П. И. Чайковским о Сергее Васильевиче Рахманинове, когда тому было только девятнадцать лет, блистательно оправдались в России уже на пороге нашего века. Слава его все росла и росла, и сегодня неподражаемое творчество Сергея Рахманинова — композитора, пианиста, дирижера — одной из самых ярких страниц входит в русскую и мировую историю музыкальной культуры.

Дирижер, как правило, безмолвен. Он выходит, становится за пульт и, повернувшись спиной к публике и лицом к оркестру, старается в силу своих возможностей высказать все накопленное в душе и мозгу через ту музыку, которая должна прозвучать в данном концерте. Сегодня я решаюсь нарушить традицию дирижерского безмолвия, и вот по какой причине.

15 марта 1897 года в Петербурге впервые исполнялась Первая симфония двадцатичетырехлетнего Сергея Рахманинова. К созданию этой симфонии он готовился долго и порой мучительно, — она как бы стала итогом

его раннего периода творчества. На нее Рахманинов возлагал большие надежды.

Он был убежден, что в симфонии нашел новые музыкальные пути, дотоле неведомые.

В Москве уже хорошо знали и любили молодого музыканта, которого «благословил» сам Петр Ильич Чайковский. И Петербург к тому времени уже был свидетелем первых исполнений его ранних произведений: женского танца из оперы «Алеко», симфонической поэмы «Утес», фортепианных пьес, романсов. Правда, музыкальная критика Петербурга, признавая бесспорный талант молодого Рахманинова, далеко не баловала его похвалами. Многие «знатоки» считали его лишь эпигоном Чайковского и не слышали, а может быть, и не хотели слышать того типично «рахманиновского», уже проявившегося в самых ранних его сочинениях. Репертуарный синклит «Симфонических концертов М. П. Беляева», проводившихся в то время, возглавлял знаменитый триумvirат — Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов. Не без «нажима» в одну из программ этих концертов была включена и Первая симфония Рахманинова. Для подготовки концерта было дано лишь три репетиции. На первую из Москвы приехал полный тревожных ожиданий Сергей Васильевич. С первых же тактов Рахманинов не узнал своей музыки. Вскоре стало ясно, что оркестр не справляется с задачей, на него возложенной. И это не удивительно. Глядя теперешними глазами в партитуру Первой симфонии Рахманинова, видишь, как она трудна для оркестра и дирижера. Об этом речь впереди.

В день концерта в белоколонном зале собрался весь музыкальный Петербург. Здесь можно было видеть Римского-Корсакова, Беляева, Стасовых, Кюи, Направника и многих других. Из Москвы приехал Танеев — учитель Рахманинова. Чайковского уже не было в живых...

При первых же звуках своей симфонии Рахманинов в ужасе забился на витую лестницу, ведущую на «хоры», и, зажав уши ладонями, просидел так до самого конца. А затем стремительно выскочил на улицу. Никто его не видел более в тот вечер. В зале раздавался неодобрительный шепот. Симфония потерпела сокрушительный провал.

Вот что писал сам Рахманинов по этому поводу в письме к Асафьеву, датированном 1917 годом:

«...Теперь про Симфонию ор. 13. Что сказать про нее? Сочинена она в 1895 году. Исполнялась в 1897. Провалилась, что, впрочем, ничего не доказывает. Проваливались хорошие вещи неоднократно, и еще чаще плохие нравились. До исполнения симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушивания — мнение радикально изменилось. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где недурная музыка, но есть и много слабого, детского, натянутого, выпренного... Симфония очень плохо инструментована и так же плохо исполнялась (дирижер Глазунов). После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...»¹.

И, как говорят, Рахманинов уничтожил партитуру своей Первой симфонии.

Но тем не менее судьба этого произведения сложилась совсем иначе. В 1944 году в Ленинграде было положено начало возрождению замечательного произведения Рахманинова. И в этом нельзя не усмотреть опреде-

●
¹ Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 480.

ленной закономерности. В городе, где решался важнейший этап жизни великого музыканта, в этом же самом городе в суровые годы испытаний, выпавших на долю советского народа, академик А. В. Оссовский разыскал в архиве «Беляевских концертов» оркестровые партии Первой симфонии Рахманинова. Работу по восстановлению партитуры осуществил библиотекарь Ленинградской филармонии Б. Г. Шальман под руководством выдающегося советского дирижера Александра Васильевича Гаука. И вот 17 октября 1945 года в Москве Государственный симфонический оркестр Союза ССР под управлением Гаука исполнил Первую симфонию Рахманинова. По хронологии это было второе исполнение, а по существу — первое. Мне, тогда еще студенту, выпало счастье быть свидетелем подлинного триумфа рахманиновского шедевра. Переполненный Большой зал консерватории горячо приветствовал рождение симфонии. Этот день навсегда сохранится в памяти тех, кто был на этом концерте. С тех пор Первая симфония Рахманинова прочно заняла свое достойное место в ряду прекрасных созданий отечественной музыкальной классики. Она постоянно звучит в концертных залах, по радио, записана на пластинки. Позволю себе вспомнить небезынтересный факт из собственной творческой практики. Несколько лет назад оркестр Лондонской филармонии, с которым я постоянно сотрудничаю, просил меня включить в свои программы Первую симфонию Рахманинова. Я долго колебался с ответом. И вот почему. Меня беспокоило: сумеют ли английские музыканты передать дух этого сочинения, поймут ли они его? Все же я пошел на риск, который не только был оправдан, но и превзошел все мои ожидания. Оркестр был на высоте. Публика и пресса восторженно приняли создание юного Рахманинова.

Теперь настало время поговорить о причинах «провала» симфонии. Помимо исполнительских трудностей, была причина более существенная. Первая симфония Рахманинова явилась в то время действительно подлинно новаторским сочинением. В ней впервые объединились творческие искания московской и петербургской композиторских школ. Нельзя скрыть и того, что была определенная предвзятость в отношении музыки Рахманинова со стороны некоторых музыкальных столпов столицы. Вот что написал Цезарь Кюи после исполнения Первой симфонии Рахманинова: «Если бы в аду была консерватория, то г-н Рахманинов был бы первым из ее учеников!..»¹. Всю несправедливость этих слов опровергла сама жизнь! Остается закончить мое повествование словами Б. Асафьева, лучше которого пока еще никому не удалось проникнуть в самую суть рахманиновской стихии: «Одухотворенная лирикой сердечно-горестных замет и гимнами восторга и любви, обращенной к великой родине композитора, музыка эта начинает теперь, вместе с вновь открытой Первой симфонией, свою новую, светлую жизнь»².

«Неделя», 1973, № 13

¹ «Новости и Биржевая газета», 1897, 17 марта.

² Воспоминания о Рахманинове, ч. 2. М., 1974, с. 412.

Письма Метнера

Издательство «Советский композитор» выпустило в свет интереснейшую книгу, посвященную эпистолярному наследию Николая Метнера. Перед читателем книги как бы проходит вся жизнь этого замечательного русского композитора — современника Рахманинова и Скрябина. Подобно им, Метнер — плоть от плоти типичный представитель московской школы, блистательно окончивший консерваторию по классам фортепиано и композиции.

Мне не хотелось бы пересказывать биографические вехи многотрудного жизненного пути Метнера. О них читатель получит полное представление из самой книги. Гораздо важнее еще раз поговорить о художнике, о его творчестве, о его значении в истории русского музыкального искусства. «...Произведения этого действительно великого композитора» заслуживают внимания, и «Россия уже начинает понимать, что он занял свое место в ряду наших «бессмертных»¹. Эти слова принадле-

●
¹ Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 557.

жат не кому иному, как Рахманинову, и сказаны они в адрес Метнера, творчество которого Сергей Васильевич всегда очень высоко ценил. И это далеко не случайно. Двух русских музыкантов связывала в течение всей их жизни большая творческая и человеческая дружба, в основе которой лежала общность эстетических позиций, взглядов на развитие современного им искусства. А еще, пожалуй, самое главное, что объединяло их, это верность великим реалистическим традициям русской музыки.

Уже в первом своем сочинении («Восемь картин-настроений», ор. 1) Метнер заговорил своим музыкальным языком. Такое встречается не часто! И что самое существенное, во всех своих шестидесяти опусах Метнер предстает композитором исключительно цельным и органичным, музыка которого настолько самобытна, что всегда сразу узнается на слух.

Музыкальный стиль Метнера, по существу, не терпел каких-либо существенных изменений в течение всего его творчества, охватившего более полувека. Случай довольно редкий в композиторской практике! Так же, как и Рахманинов, Метнер видел главную задачу композитора в создании яркой, запоминающейся мелодии. Мелодия — душа музыки Метнера. Его мелодический дар был поистине неистощим. Им созданы прекрасные, неувядаемые мелодические образы, которые остаются в памяти у каждого, кто хоть раз соприкоснулся с его музыкой. Метнером оставлено огромное творческое наследие. Охотнее всего композитор высказывался в жанрах фортепианной и вокальной музыки. Четырнадцать сонат, великое множество других произведений для фортепиано (среди них пьесы, написанные в излюбленной форме, созданной Метнером, — «сказки»), три концерта для рояля с оркестром, свыше ста романсов

(сам композитор называл их «песнями»), три скрипичные сонаты, пьесы для скрипки, квинтет — таков «послужной» список этого композитора-труженика, который видел смысл своей жизни в каждодневном творческом труде. Ему была свойственна исключительная требовательность к себе, ко всему, что выходило из-под его пера. И он подолгу, порой мучительно, трудился над сочинением, перед тем как выпустить его в свет.

Метнер был выдающимся пианистом, артистом самого высокого класса. Эта сторона его деятельности всегда пользовалась безоговорочным признанием. Даже те, кто не являлся поклонником музыки Метнера, отдавали должное его неповторимому пианизму. (И здесь аналогия с Рахманиновым!)

Метнер был также и замечательным педагогом, о чем свидетельствуют его ученики (некоторые из них здравствуют и поныне). Но наиболее существенное впечатление, которое остается по прочтении рецензируемой книги, — это облик Метнера — подлинного рыцаря большой непроходящей Музыки, в защиту которой он вставал на протяжении всей своей жизни в искусстве. А защищать было от кого! Время Метнера — время появления различных «школ» и «школок», так или иначе отрицавших великие реалистические традиции, завещанные мастерами прошлого. И здесь Метнер был непримирим в борьбе за высокое, гуманное искусство и не щадил никого, кто на него покушался.

Свою книгу «Муза и мода» («Защита основ музыкального искусства») он рассматривал как художнически гражданскую миссию, с которой он, Метнер, обязан выступить в столь сложное для развития искусства время. Своим эстетическим принципам Метнер (подобно Рахманинову) был верен в течение всей жизни, буквально до последнего дыхания.

Метнер воспринял, продолжил и развил лучшие традиции русской музыки. Он бесконечно высоко ставил Глинку, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Бородину, Мусоргского, Глазунова, Рахманинова и всегда подчеркивал, что он прежде всего русский композитор. Эта тема проходит через многие письма композитора, особенно зарубежного периода его жизни. Он очень обижался, например, когда некоторые критики называли его «русским Брамсом».

Естественно, я коснулся лишь основного, определяющего лицо автора «писем», ибо читатель, пожелавший прочесть книгу, о которой идет речь, почерпнет для себя много интересного и поучительного, о чем кратко рассказать нет возможности. Но вот о ком мне хотелось бы сказать особо, это о составителе и редакторе книги.

Видный советский музыковед З. А. Апетян проделала гигантскую работу. Достаточно сказать, что в книгу вошло около 400 (!) писем Метнера, не считая 30 писем Рахманинова к композитору, помещенных в специальном приложении. Многие материалы, вошедшие в книгу, представляют уникальную ценность, и для того, чтобы располагать ими, составителю пришлось проявить удивительную, я бы сказал, самоотверженную настойчивость, оперативность и последовательность в достижении цели.

Прекрасной вступительной статье З. А. Апетян несколько не уступают столь же прекрасные, исчерпывающе точные ее комментарии к письмам, а также и весь остальной библиографический материал, в изобилии содержащийся в этой ценной книге. Великолепно подобраны редкие фотографии.

Пользуясь случаем, хотел бы напомнить о большой и в высшей степени плодотворной работе Апетян над материалами, посвященными жизни и творчеству Рахмани-

нова. Эта работа вызвала исключительный интерес среди широких кругов читателей.

В заключение хотелось бы высказать одно пожелание, адресованное нашим музыкантам-исполнителям, которые, как мне кажется, находятся в большом долгу перед музыкой Метнера. Необходимо преодолевать инерцию, неизбежно складывающуюся в концертной практике. Ведь мы хорошо помним тот горячий, восторженный прием у публики сочинений Метнера, которые постоянно включали в свои программы крупнейшие советские исполнители¹.

Наши молодые талантливые музыканты должны всячески развивать и продолжать, а подчас и создавать заново традиции исполнения музыки замечательного русского композитора. Нет сомнения в том, что она этого заслуживает и что в ней будут черпать высокое эстетическое наслаждение как ее исполнители, так и слушатели.

«Советская музыка», 1974, № 11



¹ Г. Нейгауз, С. Фейнберг, А. Гольденвейзер, В. Софронцкий, Э. Гилельс, Я. Зак, Д. Ойстрах, З. Долуханова, Н. Казанцева, А. Пирогов, И. Козловский и многие, многие другие.

Слово о Стравинском

*(К девяностолетию со дня рождения
композитора)*

В легендарной Венеции, на одном из островов, который носит название Сан-Мишель, находится городское кладбище. Обнесенный со всех сторон белокаменной стеной, из-за которой черными свечами вздымаются в небо стройные кипарисы, омываемый мерными волнами Адриатического моря, остров этот стал последним пристанищем того, кто на протяжении более чем полувека притягивал к себе внимание музыкантов всего мира.

Да, пожалуй, не было в наше время композитора, чье творчество вызывало бы столь много споров, взаимоисключающих суждений, неистовых восторгов и бурных ниспровержений. Но все сходились в одном — каждое новое сочинение Игоря Стравинского ожидали с нетерпением, с тем интересом, который может вызывать лишь исключительно яркая творческая личность. Согласимся с тем, что это удел немногих избранных, наделенных поистине гениальным дарованием. И теперь уже ни у кого не может быть сомнения в том, что Стравинский оставил свой неповторимый, ярчайший след в развитии музыкальной культуры. Уместно будет сказать и о том,

что, пожалуй, не было более загадочной и противоречивой фигуры на музыкальном горизонте нашего века.

Сын известного русского певца, солиста Мариинского оперного театра, ученик Римского-Корсакова, молодой Стравинский воспитывался в атмосфере великих традиций, завещанных корифеями балакиревского кружка. Не случайно, что через всю свою долгую жизнь он пронес благоговейную любовь к музыке Глинки и Чайковского. И весь ранний период творчества Стравинского, естественно, формировался под могучим воздействием непреходящих завоеваний русской композиторской школы и прежде всего под личным обаянием музыки своего великого учителя Римского-Корсакова. Но в то же время, уже в самых первых сочинениях Стравинский заявил о себе как смелый, оригинальный талант, по своему увидевший мир.

Большую, если не сказать предопределяющую, роль в становлении Стравинского-композитора сыграла его встреча с Сергеем Дягилевым. Дягилев, столетие со дня рождения которого недавно отмечалось, был безусловно выдающейся творческой личностью. И теперь, окидывая пристальным взглядом все, что сделал этот талантливый пропагандист-организатор, мы должны отдать должное его энергии, фантазии и безграничной вере в силу русского искусства. Именно Дягилев вдохновил и увлек молодого Стравинского на создание таких шедевров, как балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». Партитуре последнего суждено было стать одной из ярчайших, поворотных вех в развитии музыки XX столетия. К этому периоду творчества композитора относятся и такие сочные по духу сочинения, как знаменитая «Свадебка», «Байка про Лису, Кота да Барана», «Прибаутки», русские песни и многие камерно-инструментальные произведения.

Стравинский был великим тружеником. Он работал всегда, всю жизнь и не мог иначе мыслить свое существование. История музыки знает не так уж много примеров подобного поистине титанического труда.

Одной из самых характерных особенностей индивидуальности Стравинского является то, что он всегда как музыкант был впереди, на самом «острие» своей эпохи. Энциклопедически образованный, разносторонне одаренный, мыслящий художник, он поражал безграничной эрудицией, остротой ума, наблюдательностью и феноменальной памятью. Его не знающая границ фантазия, способность аккумулировать и переосмысливать явления разных жизненных исторических эпох, способность преломить их сквозь призму собственной индивидуальности многое объясняет в выборе тех или иных творческих замыслов, к которым он обращался на протяжении всей жизни. Отсюда и так называемый «неоклассический» период творчества Стравинского, и, наконец, обращение к «двенадцатитоновой» системе.

И вот здесь произошло странное явление. Композитор, который всегда был «законодателем мод», на которого равнялись другие собратья по перу, в конце жизни сам оказался в плену системы, которая была создана не им! А он стал лишь одним из тех, кто ее исповедовал. Трудно понять, что привело маститого композитора в область серийной музыки (на этот счет есть много разных мнений), но ясно одно, что сделал он это вполне сознательно. Вопрос в другом. Обогатилось ли творчество Стравинского, взявшего на вооружение столь чуждую, как мне кажется, музыкальную систему? Думаю, что в целом нет. Хотя надо отметить, что приверженцы школы Шёнберга часто поругивали маститого «старца» за его непоследовательность в использовании двенадцатитонového звукоряда.

Стравинский много писал о себе, о своей музыке, о своих творческих принципах. Он был одним из тех, кто хотел непременно оставить о себе не только лишь музыкальную память. Со многими его высказываниями можно поспорить, с чем-то вовсе не согласиться, во многом он сам себе противоречил на разных этапах своей жизни. Но надо понять причины этих самопротиворечий. А они объективно отражают весь его жизненный уклад, его человеческую сущность, его, если хотите, творческое кредо. Поэтому так часто озадачивал он своих «оппонентов», которые никак не «поспевали» за ним в своих попытках теоретически обосновать тот или иной творческий поворот прославленного мастера. Преподносил сюрпризы он и своим поклонникам, которые, однако, преданно следовали за ним, воздавая должное его неистощимой фантазии и безграничному мастерству.

Стравинский был, бесспорно, лучшим исполнителем своих сочинений. Его дирижерское искусство никогда отдельно не рассматривалось. Тем не менее в передаче своей музыки он до сих пор не знает равных. Осуществленные им записи своих сочинений совместно с фирмой «Колумбия» являются непревзойденным образцом для всех дирижеров, которые обращаются к его партитурам. Заслуживают внимания его высказывания по поводу дирижерского искусства. Здесь много очень верного, актуального и достойного пристального осмысления.

Мы ценим в творчестве Стравинского все лучшее, возвращенное на родной русской музыкальной ниве. Мы отдаем должное большому мастеру, который был сердечно принят нашей публикой в дни своих гастролей в Советском Союзе, совпавших с его восьмидесятилетием.

Слово о Глиэре

Среди славных имен русской советской музыки блистает имя Рейнгольда Морицевича Глиэра — великолепно-го композитора, дирижера, педагога, пропагандиста-энтузиаста. Можно было бы продолжить перечень всех тех дел, которыми занимался замечательный музыкант. Ныне, отмечая его столетие, нельзя преуменьшить значение Глиэра в советской музыке.

В первую очередь — создание им первого советского балета. В то время это было ново, необыкновенно ярко и талантливо сделано Глиэром. «Красный цветок» («Красный мак», как он назывался тогда) был принят с восторгом всеми — и артистами балета, и публикой, и музыкантами. Можно смело сказать, что именно Глиэр проложил широкую дорогу в деле создания последующих, многочисленных балетов советских композиторов, на которых воспитывалось не одно поколение артистов и зрителей. Среди сочинений Глиэра выделяются три его симфонии. Они замечательны каждая по-своему. Но третья симфония — «Илья Муромец» — в своем роде уникальна. Когда она была написана, ее исполняли во

всем мире. Стоковский — великий дирижер нашего времени — тоже дирижировал этой симфонией. А недавно она прозвучала в прекрасном исполнении крупного мастера, народного артиста СССР Н. Г. Рахлина. Это было как бы новое открытие симфонии, ибо Натан Григорьевич подошел к ней творчески, увидел заново многое, что таит в себе эта изумительная партитура. Глиэр был блистательным мастером оркестра. Дирижер Рахлин подумал о концепции произведения, вспомнил, о чем написана эта монументальная музыкальная фреска. Симфония программна. В наше время программных симфоний создается мало, можно сказать, почти не создается (в прямом понимании смысла литературной программы). «Илья Муромец» произвел неотразимое впечатление при нынешнем его исполнении. Очень хорошо, что Всесоюзное радио осуществило запись этой работы в стереофоническом звучании. Нет сомнения в том, что запись эта доставит огромную радость любителям музыки как в нашей стране, так и за рубежом.

Не могу не вспомнить дни Великой Отечественной войны. Тогда мне было двенадцать лет. И вот как-то по радио прозвучало сочинение, которое на всю жизнь запало в мое сердце. И думаю, что не только в мое, а в сердце каждого, кому дорога музыка. Я имею в виду «Концерт для голоса с оркестром». В этом сочинении проявилось все самое лучшее, присущее творчеству Глиэра, — изумительная мелодия, великолепное мастерство, отличное чувство и знание вокала. «Концерт» прекрасно исполняла выдающаяся певица Надежда Казанцева. И кроме того, надо сказать, что это, в своем роде, тоже было открытие, потому что в жанре концерта для голоса с оркестром до Глиэра мы не находим подобных сочинений, а после Глиэра мы их уже видим в творчестве других советских композиторов.

Можно назвать многие произведения Глиэра, но сегодня это не моя задача. Мне хотелось бы лишний раз подчеркнуть значение таких композиторов, скромных тружеников, которые работали, не покладая рук, для процветания советской музыки. А сколько, в частности, сделал Глиэр для обогащения профессионального музыкально-театрального искусства в наших союзных республиках, к примеру, в Азербайджане и в Узбекистане! По существу, Глиэром созданы первые классические произведения в музыке этих республик. Отмечая столетний юбилей одного из ветеранов нашей музыкальной культуры, хочется произнести слова глубокой благодарности Глиэру за все сделанное им для нас, для наших потомков, которые также будут гордиться им.

Николай Мясковский

Основоположник советского симфонизма; композитор, чье творчество явилось прочным мостом между русской классикой и советской музыкой; создатель советской композиторской школы; музыкант, пользовавшийся высочайшим авторитетом, — все эти определения давно уже стали привычными по отношению к Н. Я. Мясковскому. О нем написано немало. Это книги и фундаментальные исследования, это брошюры и статьи, посвященные как отдельным его сочинениям, так и локальным проблемам, связанным с его творчеством, наконец, среди работ о Мясковском мы видим и диссертации, и работы молодых, начинающих музыковедов. Имя его всегда упоминается среди имен крупнейших мастеров советской музыки.

Хорошо известна многолетняя творческая дружба Мясковского и Прокофьева, их удивительно тонкие и глубокие художественные сопереживания по поводу тех или иных явлений искусства. И хотя не всегда и не во всем их взгляды совпадали, тем не менее это никоим образом не нарушало, а наоборот, укрепляло их творческое

и человеческое общение. Известно также, как ценил Прокофьев мнение своего друга и как прислушивался к нему, отдавая на суд Мясковского почти каждое новое сочинение. Это очень хотелось бы подчеркнуть, поскольку, как говорят, для Прокофьева «не существовало авторитетов». Приводить лестные отзывы о Мясковском крупнейших музыкантов современности — значило бы взяться за непосильный труд. Что же заставляет меня писать эти строки, настойчиво побуждает высказаться по поводу судьбы наследия Мясковского?

Музыка выдающегося, безоговорочно признанного советского композитора, к сожалению, пока еще не заняла достойного ей места в реально звучащей музыкальной действительности. Короче говоря, мало, очень мало исполняется музыка Мясковского. В чем же причина этого досадного явления?

Нельзя не упомянуть об общей тенденции, которая, видимо, существует не первое столетие: публика всегда предпочитает слушать уже знакомое, апробированное, а исполнители, как правило, чтобы иметь успех, опять-таки предпочитают играть то, что нравится публике. Этот своеобразный замкнутый круг порой нарушается появлением новых ярких явлений как в творчестве композиторов, так и в пропаганде исполнительской. Причем подлинно талантливое рано или поздно все равно становится достоянием широких масс слушателей. Но часто бывает так, что этим мы обязаны тем, кто смело и настойчиво пропагандирует не только новые яркие сочинения, но и обращается к созданному ранее, по каким-либо причинам незаслуженно забытому или редко исполняемому. Таких исполнителей-пропагандистов, которые свой личный успех не ставят во главу угла, которые часто рискуют недополучить количество аплодисментов из зала, бывает не так уж много. А как часто именно им

мы обязаны рождением новых открытий, новых встреч с подлинно прекрасным и ранее неизвестным.

Что греха таить, наши концертные организации нередко идут по пути наименьшего сопротивления, не хотят рисковать, желая любым способом наполнить зрительный зал: отсюда — неизбежное, искусственное сужение репертуара. И если само имя артиста не особенно привлекает публику, то тут на «выручку» немедленно приходят стандартные программы. К примеру, набор бетховенских «шлягерных» сонат или симфоний, монографии Шопена, Листа, три последние симфонии Чайковского с присоединением его же Первого концерта для фортепиано (или скрипичного) и так далее.

Однако вернемся к Мясковскому. Творческое наследие его по своему объему не знает равного в XX веке. Автор двадцати семи симфоний, тринадцати квартетов, пятнадцати различных оркестровых произведений, многих десятков романсов, нескольких кантат, инструментальных концертов и сонат — таким величайшим тружеником вошел он в историю музыки вслед за Гайдном, Моцартом, Шубертом. Естественно, не все равноценно в его столь обширном творчестве. Да практически и не могло быть иначе, ибо творческий путь Мясковского был долгим, порой противоречивым, отмеченным постоянными поисками и неуклонным восхождением, я бы сказал, от сложного к простому. И не случайно этот путь увенчан произведением непреходящей ценности — Двадцать седьмой симфонией, которую самому автору не суждено было услышать. Эта симфония, а также многие другие предшествующие ей произведения композитора прочно вошли в золотой фонд советской музыкальной классики.

По своему складу Мясковский не являлся композитором-новатором, пролагавшим новые пути в музыке.

Но ведь мы с вами отлично знаем, что в истории музыки всех эпох новаторы исчислялись единицами. Что касается Мясковского, то, не будучи, как я уже сказал, новатором, он создал свой музыкальный стиль, обладающий и собственной интонацией, и присущей только ему манерой письма. Это также выразилось и в гармонических ладовых сочетаниях, всегда несколько неожиданных, и в смелых тональных сопоставлениях, и, главное, в глубине образно-философского строя, всегда присущей музыке Мясковского. Он может быть смело назван прямым продолжателем всего лучшего, накопленного русскими классиками. И не только продолжателем, но и художником, смело развившим и обогатившим славные традиции отечественной музыки на современном этапе.

Мясковский был истинно советским во всех своих проявлениях — художественных и гражданско-человеческих. Мне не хотелось бы повторять в этих заметках все то, что хорошо известно многим, тем более что цель моя иная. Мне хочется привести краткое высказывание самого Мясковского о своей музыке. Отвечая на письмо молодых музыкантов — поклонников его творчества, изучавших в ту пору (это было незадолго до кончины Мясковского, в конце сороковых годов) все его сочинения и восторгавшихся ими, он писал: «...современным молодым людям было бы естественнее увлекаться творчеством таких ярких, неповторимых художников-новаторов, каковыми являются Прокофьев и Шостакович... У меня же вы можете поучиться довольно складной форме и не совсем трафаретным тональным сопоставлениям...» (цит. по памяти. — *Е. С.*).

Я всегда помню эти слова Мясковского и все чаще думаю о том, что творчество упомянутых им композиторов, особенно в последние годы, невольно затмило многие иные музыкальные явления наших дней... Ну что ж,

видимо, это вполне закономерно и иначе и быть не могло. Как видите, об этом же — пророческие слова самого Мясковского. Но советская музыка — гигантское, объемное понятие, она тем и сильна, что создается коллективными усилиями художников, разных по своим творческим индивидуальностям, но единых по своим идейно-гуманистическим, реалистическим принципам. Это ставит сегодня советскую музыку во главе всего прогрессивного, достойного в этой области творчества в мировом масштабе. Поэтому трудно переоценить огромный вклад Мясковского в сокровищницу советского музыкального искусства. Ведь дело лишь в том, чтобы разумно и повседневно пропагандировать все лучшее.

И здесь, к сожалению, мы часто сталкиваемся с тем, что многие исполнители как бы обходят творчество Мясковского стороной. Боятся подчас поставить в программу то или иное его сочинение, как мне думается, в первую очередь лишь по одной причине — «буду ли я иметь успех, исполняя Мясковского?..» Широкая публика, конечно, меньше знакома с творчеством Мясковского, чем с произведениями Прокофьева, Шостаковича, в силу тех же причин исполнительской инерции, о которой я только что говорил. Но так было далеко не всегда. Ранее, на протяжении первой половины нашего столетия, произведения Мясковского исполнялись постоянно и всегда привлекали к себе большое внимание и музыкантов, и слушателей. Следовательно, можно говорить о некотором спаде интереса к музыке этого композитора, наметившемся, скажем условно, в последние годы.

Однако это ни в коей мере не относится к деятельности Главной музыкальной редакции Всесоюзного радио. Музыка Мясковского постоянно звучит по радио. Редакция любовно, заинтересованно, с большим знанием дела, по-настоящему пропагандирует творчество крупней-

шего советского композитора. И это очень отраднo! Стало быть, дело за исполнителями, которым надо быть смелее и принципиальнее в вопросе исполнения музыки Мясковскогo. Кстати, сошлюсь на личный опыт. Я принадлежу к тем, кто постоянно включает в свои программы сочинения Мясковскогo. И должен сказать — исполнение его многих симфоний всегда находит самый теплый, искренний и благодарный прием у слушателей. Возможно, многие сидящие в зале на этих концертах впервые знакомились не только с исполняемым в этот вечер сочинением Мясковскогo, а может быть, это была вообще их первая встреча с музыкой этого композитора! Тем убедительнее положительная реакция на нее.

И это вполне закономерно, с моей точки зрения. Ибо благородная, глубокая, сердечная, истинно русская музыка Мясковскогo не может оставить равнодушным слушателя, которого предостаточно утомили всевозможные модные новации, сколь скоро рождающиеся, столь скоро и проходящие.

Далеко не случайно современный человек как никогда остро ощутил потребность и неодолимую тягу к природе, словно инстинктивно находя в этом защитную реакцию от всех излишеств нашего бурного стремительного темпа жизни. Переполненные концертные залы вечеров органной музыки, на которых мы видим много молодежи, — весьма показательный штрих современной художественной действительности. Люди тянутся к красоте. Их эстетические запросы неизмеримо выросли. Среди многогранных и обширных явлений музыкального искусства наших дней музыка Мясковскогo не может не найти прямого пути к сердцам и умам современного советского человека.

«Советская культура» от 29 января 1974

Юрий Шапорин

В мои студенческие годы произведения Шапорина исполнялись весьма часто. Особое предпочтение отдавалось его романсам. Вокальные вечера, составленные целиком из сочинений Шапорина, всегда собирали большую аудиторию. Они имели постоянный успех у слушателей. На одном из таких концертов я встретил преподавателя Института имени Гнесиных Павла Геннадиевича Козлова, которого мы, студенты, очень любили и всегда ожидали от него... сюрпризов. Выйдя из Малого зала консерватории, он как-то неловко, словно оправдываясь, сказал мне примерно следующее: «Хоть это и «старомодная» музыка, но я, грешным делом, люблю ее...» При этом слово «старомодная» было произнесено им с нажимом. Этим Павел Геннадиевич давал почувствовать, что лично он не считает так.

Теперь, спустя три десятка лет, мне особенно явно вспомнился этот эпизод, и не случайно я счел нужным начать разговор о Шапорине именно с него.

Мы очень часто, боясь прослыть отсталыми, спешим с усердием, достойным лучшего применения, повторять,

как «затверженный урок», похвалы в адрес очередного нашумевшего опуса, оказывающегося зачастую типичной однодневкой. Гораздо хуже, что за всем этим мы часто забываем о существовании подлинных художественных ценностей, созданных корифеями советской музыки. Конечно, легко объявить, ничтоже сумняшеся, например, Шапорина старомодным композитором и на этом поставить сомнительную точку в разговоре о его творчестве. Гораздо труднее понять, проанализировать, доказать значение того нового, самобытного, что привнес Шапорин в отечественную музыку. Почему, спросите вы, труднее? Да потому, что помимо высокого профессионализма исследователя необходимо страстное желание объективно, но в то же время любовно отнестись к музыке Шапорина. Не претендуя на исчерпывающую характеристику шапоринского творчества, мне хотелось бы сказать несколько слов о дорогом мне человеке, моем учителе, которому я многим обязан в своей музыкальной жизни.

Когда мы говорим о советской музыкальной классике, то должны говорить и о Шапорине как об одном из ее ярких представителей, ее создателей. Чем же отличались творческие устремления этого композитора? Берусь утверждать, что, пожалуй, никто так, как Шапорин, не раскрыл в музыке большие, исторически важные темы, связанные с судьбами русского народа. Одно лишь перечисление основных произведений композитора говорит само за себя: «Декабристы», «На поле Куликовом», монументальная симфония, вызванная к жизни образом Революции, «Сказание о битве за Русскую землю», «Доколе коршуну кружить» (баллады о войне и мире). Разные этапы, но тематический стержень один — Россия, ее судьба. Безусловно и то, что именно

героико-патриотическое начало лежит в основе шапоринского творчества, оно вызвало к жизни монументальнейшие музыкально-драматические полотна композитора.

Блестяще образованный, широко эрудированный юный Шапорин уже в те годы проявляет огромный интерес к историческим темам из жизни своей страны, к судьбам народа, отстаивавшего в борьбе свою независимость. Если внимательно проследить за истоками создания советской историко-революционной симфонии, то именно симфония Шапорина должна быть признана действительно первой, наиболее объемной в этом жанре. Нельзя не высказать слов крайнего сожаления, что это замечательное сочинение, которое с огромным успехом исполнялось в свое время в нашей стране и за рубежом, ныне совершенно забыто. (Вот так-то ценим мы свои завоевания! Но речь об этом еще впереди.) В своей симфонии Шапорин отразил самый дух и настрой революционных масс. Это было в то время ново. Здесь с полным правом можно говорить о новаторстве композитора. Это сочинение заставляет принципиально по-новому взглянуть на творческие позиции Шапорина в свете разговора о традициях и новаторстве. Оригинально использовал композитор хор, поющий без слов и являющийся одним из важных компонентов партитуры симфонии. В дальнейшем во всех своих крупных работах композитор обращался к вокально-симфоническим формам. Можно и должно говорить о Шапорине как об основоположнике и создателе жанра оратории в советской музыке, подобно тому, как мы считаем Мясковского основоположником советского симфонизма.

Да, именно в жанре оратории наиболее полно и ярко раскрылось дарование Шапорина — художника-монументалиста. Шапорин — композитор вокальный, если

можно так выразиться. В его творчестве вокальная стихия — основа музыкального мышления. Шапорин всегда обращался к высочайшим образцам отечественной поэзии, и требования к качеству слова делают честь безупречному вкусу, которым был несомненно наделен композитор. Быть может, ближе всего ему был Блок. Муза Блока вдохновила Шапорина на создание замечательной симфонии-кантаты «На поле Куликовом», а также цикла «Далекая юность». Говорить об этих сочинениях нет необходимости — они давно и прочно завоевали признание и любовь слушателей. А вот подчеркнуть огромное значение такой музыкальной фрески, каковой является оратория «Сказание о битве за Русскую землю», совершенно необходимо. Созданная в суровые годы Великой Отечественной войны, она вошла в золотой фонд нашей музыки как одно из ярчайших произведений, написанных советскими композиторами в то время, наряду с Двадцать второй Мясковского, Седьмой Шостаковича, Второй Хачатуряна, Второй Хренникова. Никогда не изгладится из памяти первое исполнение этого величественного сочинения. Как сейчас помню торжественную и какую-то особенно проникновенную атмосферу в зале. Огромный сводный хор (капеллы под управлением Г. Дмитриевского и А. Степанова), прекрасные солисты ГАБТа. За пультом — Александр Гаук, верный и неизменный друг советских композиторов, давший «путевку в жизнь» многим и многим сочинениям. Люди, заполнившие зал, словно пережили вместе с автором и исполнителями всю эпопею военных лет заново. И вот звучит заключение — проникновеннейшее по музыке «Возвращение весны», символизирующее великий смысл Победы, продолжение жизни на Земле, все то, чему мы являемся свидетелями ныне... Трудно на словах описать те далекие впечатления от этого своеобраз-

нейшего и, пожалуй, уникального сочинения. Помнится, когда я дирижировал «Сказанием», воспоминания, связанные с его первым исполнением, вновь нахлынули на меня, помогли мне передать особую атмосферу этого произведения. Это именно сказание. Оно обращено к потомкам. По таким произведениям искусства будут судить все новые и новые поколения о беспримерном подвиге советского народа, спасшем человечество нашей планеты.

Много говорилось об эпическом складе музыки Шапорина. Что ж, это закономерно. Но важно подчеркнуть, что это эпос не архаический, а действительный.

Мастерскому владению крупной формой с точки зрения ее музыкально-драматургической действительности (подлинной симфоничности) можно и должно учиться у Шапорина тем, кто берется писать оратории или кантаты. И еще несколько соображений по этому поводу. Неправы те, кто считает, что в наше время симфонии устарели либо недоступны для понимания аудитории, а потому и не нужны вовсе. Эти люди утверждают, что именно в оратории (ну и, конечно, в песне) наше время может найти лучшее и чуть ли не единственное воплощение. Конечно, чем к большему числу людей обращено произведение искусства, тем лучше. Но, право же, неужели не устали мы от того, что привыкли одно явление непременно «побивать» другим, одно приносить в жертву другому? Поневоле хочется напомнить: «Все жанры хороши (и все они нужны), кроме скучного...» Мы уже неоднократно убеждались в том, что тот, кто отрицает какой-либо жанр в искусстве, просто-напросто не владеет им по-настоящему. Отрицаем то, чего не умеем! В истории музыки так бывало. Но жизнь всегда вносит поправки в умозрительные доморощенные концепции...

Последнее крупное произведение Шапорина — оратория «Доколе коршуна кружить» — создавалось буквально на моих глазах. Я в то время был студентом консерватории и занимался в классе Юрия Александровича. Хорошо помню, как тщательно отработывал профессор буквально каждый такт, по многу раз проверяя сочинение на нас — учениках. Задуманное как баллады о войне и мире, это произведение несло в себе величественную мысль о мире на Земле как источнике дальнейшего развития всего прогрессивного. Одновременно в нем с огромной художественной силой говорилось о губительном влиянии войн, об их ужасных последствиях, несущих страдания людям. Интересно построено это сочинение. На примерах конкретных исторических событий композитор неуклонно утверждал, в обобщенном плане, основную его идею — мир на Земле. Разве это не актуально и сейчас, в наши дни! Нельзя не усмотреть в этом еще одно подтверждение передовой позиции Шапорина, художника и гражданина, поставившего свое искусство на службу своей стране, своему народу.

Мне выпало счастье быть первым исполнителем «Коршуна» (как мы привыкли называть последнюю шапоринскую ораторию). Государственный оркестр СССР, хор под управлением А. Свешникова, солисты ГАБТа Л. Авдеева, М. Решетин; переполненный зал, большой, заслуженный успех. Шапорин был счастлив, что его сочинение нашло верный путь к сердцам людей. Для него это было главным. Он прекрасно понимал, для кого он писал, и соответственно относился к различного рода критическим высказываниям в свой адрес.

Вспоминается и премьера «Декабристов» в Большом театре. Чего только не слышали мы по поводу затянувшихся сроков написания этой оперы! Здесь были и

шутки, и скептические «приговоры», и даже анекдоты... Дело же заключалось в том, что вначале Шапорин писал совсем другое произведение по сравнению с тем, что существует теперь. Опера «Полина Гебль» действительно в какой-то степени (весьма незначительной) касалась декабристского движения. Но в своей основе она посвящалась судьбе жены декабриста Анненкова, французженке по происхождению Полине Гебль, последовавшей в Сибирь за мужем, с высочайшего соизволения царя. В дальнейшем замысел Шапорина претерпел ряд существенных изменений, пошедших, несомненно, на пользу опере. И тем не менее, когда «Декабристы» были уже готовы и показаны в Большом театре, разгорелись страсти между историками, критиками, ведомственными работниками (это было в начале 50-х годов). Автору настоятельно рекомендовали ввести в оперу образ Пестеля, перестроить ряд сцен и тому подобное. Юрий Александрович был подавлен. У него буквально опустились руки. Казалось, что судьба оперы складывалась драматически. Опять переделывать! Сколько же можно? И так сочинение писалось тридцать лет, а теперь еще?.. Но здесь мы, ученики Шапорина, с одной стороны, и театральные деятели, с другой, проявили максимум внимания к композитору, сумели поддержать в нем творческий дух, не дали ему расслабиться. Шапорин сел за работу и мужественно преодолел все препятствия.

Конечно, надо понять, сколь трудно было ему в тот момент. Но буквально все были заинтересованы в скорейшем завершении «Декабристов». И опера была представлена вскоре в новом виде. Премьера ее навсегда войдет в историю. Помимо художественных, чисто музыкальных достоинств, опера явилась прекрасным материалом для блестящего спектакля, в котором огромные возможности первого театра страны были использованы

максимально. И, конечно, великолепно подготовленная музыкальная часть спектакля под руководством замечательного мастера А. Мелик-Пашаева (как и все, что выходило из его дирижерских рук) венчала триумф «Декабристов» в Большом. Тот факт, что спектакль, всегда пользовавшийся огромным успехом, ныне по неизвестным, ничем не мотивированным причинам «исчез» из репертуара ГАБТа, объективно наносит вред нашему искусству. Шапорин мечтал о том, чтобы «Декабристы» были показаны за рубежом во время гастролей Большого театра. Но мечте композитора не суждено было осуществиться. Я лично убежден, что «Декабристы» имели бы большой успех на любой сцене мира в исполнении труппы ГАБТа. Чего стоит такая уникальная в мировой оперной литературе сцена, как «Сенатская площадь»! Возобновление «Декабристов» — дело чести не только руководства Большого театра, но и всей нашей музыкальной общественности. Нельзя разбрасываться ценностями!

Мне приходилось много общаться с Юрием Александровичем. Трудно представить себе человека более доброжелательного, тактичного, интеллигентного, скромного и, главное, влюбленного в жизнь. Практически у него не было врагов. Даже те, кто почему-либо не признавали его музыку, всегда относились к нему очень тепло, с чувством большого уважения. Я не помню случая, чтобы Юрий Александрович о ком-то плохо высказался или кого-то обругал. Это было для него невозможно. И не потому, что, например, ему всё и все нравились. Отнюдь не так. Но он не смел себе позволить в присутствии кого-либо (в том числе, самых близких людей) выражать свои чувства негативного поряд-

ка. В этом он был для всех нас недостижимым образцом и примером, достойным повторения. Наверное, это и есть подлинная воспитанность человека, о которой многие из нас знают лишь понаслышке... А что касается его личной точки зрения, которая неизменно присутствовала во всех случаях, то Юрий Александрович умел очень твердо и тактично ее отстаивать, «не взирая на лица». Если говорить откровенно, то до сих пор для меня является загадкой, как можно, сохраняя абсолютно объективную позицию, никого лично не задевая, все же довести до конца суждение о том или ином явлении. Очевидно, в этом и заключается высший смысл критики, понятие о коей в наши дни претерпело, увы, самые нежелательные метаморфозы...

Конечно, от меня ожидают всестороннего анализа педагогических принципов Шапорина. Но я, пожалуй, отошлю читателя к статье Р. Щедрина «Учитель и друг» («Советская музыка», 1962, № 11), в которой блестящий ученик Юрия Александровича блестяще анализирует эту сторону вопроса. Полностью присоединяясь к Щедрину, хочу подчеркнуть одно качество Шапорина-педагога. Он очень чутко ощущал малейшие «эмбрионы» индивидуальности ученика и всячески поощрял развитие таковых. Быть может, поэтому из его класса вышли очень разные композиторы, которые в целом приумножили завоевания нашей музыки. Еще одно обстоятельство, которое заставляет поразмыслить по поводу пресловутой «старомодности» Шапорина...

В начале своей творческой деятельности Юрий Александрович был тесно связан с театром. Он заведовал музыкальной частью, сочинял музыку к спектаклям, дирижировал, оркестровал. Многие из этих работ легло в основу музыки к кинофильмам, а кое-что вошло и в основные музыкальные полотна композитора. Среди нас,

музыкантов, бытует еще и сегодня мнение о «долгосочинительстве» Шапорина. Но если обратиться к периоду его работы в драматическом театре, то мнение это явно должно быть подвергнуто пересмотру. Десятки и десятки спектаклей с музыкой Шапорина, работавшего в нескольких театрах очень оперативно и творчески продуктивно, говорят о том, что композитор сочинял по-разному. Он мог неделями раздумывать по поводу того, поручить ли данную тему кларнету или гобою, и ходил погруженный в сомнения, какому же инструменту все-таки отдать предпочтение? А бывало и так, что рука композитора не успевала следовать за его мыслью. Быть может, по количеству сочинений Шапорин занимает далеко не первое место в нашей музыке. Но в данном случае необходимо внимательно отнестись к этому понятию — количество. Есть примеры, когда композиторы помечают отдельным опусом коротенькую пьесу. Но есть и противоположные примеры, когда в один опус входит целый ряд сочинений или когда содержанием опуса является крупное произведение — как по своей значительности, так и по продолжительности во времени. К последней категории относятся и монументальные композиции Шапорина. И здесь хочется еще раз выйти за рамки конкретного разговора — во имя того, чтобы раз и навсегда сказать: видимо, не только количество написанного решает проблему жизненности творчества художника (хотя это — далеко не маловажный фактор!). Главное — объемная сущность созданного. Поэтому, сожалея о весьма немногочисленном творческом «багаже» того или иного композитора, мы никогда не должны забывать о весомости созданного им.

Подходя к концу этих заметок, мне хочется упомянуть о богатом эпистолярно-критическом наследии Шапорина. Эта сторона его деятельности пока мало из-

вестна. Но вот уже начинают появляться в печати письма композитора. Недалек тот день, когда мы сможем прочитать написанные им блистательные статьи, очерки, рецензии, объединенные в общем сборнике. В этой области Шапорин является достойным продолжателем традиций русской музыкальной критики в ее лучших проявлениях. Глубина мысли, широта постановки проблем, чистота стиля, прекрасный язык, своеобразие лексикологии — все это говорит о большом литературном даровании музыканта.

О Шапорине и его творчестве написано немало, и это очень отраднo. К сожалению, музыка его исполняется ныне крайне редко. Надо сказать, что в последнее время круг исполняемых произведений советской музыки все сужается. А если говорить шире, то не только советской... С этим явлением необходимо вести борьбу. Не к лицу нашим исполнителям «толочь воду в ступе», до одурения заигрывая одно и то же. Да простят мне такую нелицеприятную постановку вопроса, но дело это действительно очень серьезное.

Что же касается музыки Шапорина, то она должна звучать, как должна звучать вся советская классика. Выдающийся композитор, вписавший свою яркую страницу в музыкальную летопись нашей страны, Юрий Шапорин упорно культивировал свою интонацию, свои гармонические и ладовые обороты. По ним мы узнаем стиль композитора.

Итак, не будем спешить «сдать в архив» творчество Шапорина.

«Советская музыка», 1977, № 8

Шостакович с нами

(К семидесятилетию со дня рождения
композитора)

«Я словно б мертв, но миру
в утешенье
Я тысячами душ живу
в сердцах
Всех любящих, и, значит,
я не прах,
И смертное меня не тронет
тленье».

Микеланджело Буонарроти

Год тому назад в природе произошло необычное явление. В разгар августовского тепла Подмосковье на несколько дней превратилось в пристанище холода, сырости, промозглости, мрака. Перемена погоды была внезапной, и люди, не подготовившись к такой перемене, сетовали, глядя на беспросветное, свинцово-черное небо. А через несколько дней тепло вновь наступило. И все пошло своим чередом, как всегда. И все вернулось на «круги своя»... Кроме одного. В эти дни не стало Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Левая рука, которой он

научился писать, так как правая окончательно вышла из строя, остановилась навсегда, начертав последние нотные знаки, продиктованные неумолимой жаждой общения с миром. Жадой, которую в конечном счете так и не удалось победить смерти.

Последние сочинения Шостаковича, особенно вокальный цикл на стихи Микеланджело Буонарроти, — лучшее тому подтверждение. Заключительную часть цикла композитор назвал «Бессмертие», и вынесенные мной в эпиграф слова великого итальянца, сказанные устами музыки Шостаковича в этой последней части цикла, воспринимаются как слова, произнесенные самим композитором в своем последнем непосредственном обращении к людям.

Теперь, когда уже нет в живых незабвенного Дмитрия Дмитриевича, во всей полноте постигаешь исключительный и неповторимый его облик художника, всеми клеточками организма своего излучавшего величественный свет, несущий правду людям. Я берусь утверждать, что, пожалуй, ни один композитор XX века не отразил так полно и правдиво нашу действительность. Шостакович был не столько летописцем эпохи, но в первую очередь самым действенным создателем ее.

Вклад художника в строительство нашей социалистической культуры поистине неизмерим. К чему бы ни прикоснулась рука музыканта, будь то симфония или кантата, опера или балет, соната или концерт, квартет или хор, песня или оперетта, музыка к театру или к кино, во всех жанрах композитором созданы непреходящие ценности.

Достойна восхищения и удивления такая многогранность таланта художника, всегда с максимальной силой мастерства осуществлявшего любую творческую задачу, которую он ставил перед собой. В этом Шостакович яв-

ляется достойным продолжателем корифеев отечественной классической музыки и в первую очередь Глинки, Чайковского, Мусоргского.

Завтра музыкальная общественность отмечает семидесятилетие со дня рождения этого титана мировой культуры.

Возможно, понятие «человеческий гений» приняло ныне новые формы выражения, подразумевая некий коллективный фактор, некое объединение выдающихся сил на общем горизонте XX века. Но как бы там ни было, никогда не удастся ликвидировать само понятие, запечатленное в сознании людей, — «гений человека», одного человека, отмеченного печатью природы, никогда не удастся «снять» в административном порядке с «повестки дня» проблему Моцарта и Сальери, которая не потеряла актуальности и в наши дни.

Жизнь таких гениев музыки, какими были Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, а у нас — Глинка, Мусоргский, была, по существу, трагична. Несмотря на проблески света, умиротворения и душевного равновесия, в целом их жизнь представляла собой непрерывный поток борьбы, страданий, мучительных сомнений, а иногда просто голодное и холодное существование. Причем борьба с самим собой (непременное условие внутренней жизни выдающейся творческой личности) не шла ни в какое сравнение с той борьбой, какую приходилось вести этим людям с окружающим их непониманием, с атмосферой, в которой им приходилось жить и творить; наконец, непосредственно с теми, кто создавал это непонимание и эту атмосферу.

Названным композиторам приходилось доказывать в непримиримой борьбе право на свое видение мира, на свое его отражение, на роль художника в жизни общества. В этой неравной борьбе выживали немногие.

Эти художники всем своим существом протестовали против уготованной им роли быть скоморохами, восхваляющими и потешающими «новгородских настоятелей». (Разве не против того же боролся гуслир Садко, проложивший новый путь не только в «славный город Веденец», но и в новое искусство, воспевающее мощь, славу, красоту и бескорыстие человека!)

С той поры прошло много времени. Менялись общественные формации, менялось мировоззрение людей и их отношение ко всему происходящему. И вот, наконец, в одной шестой части света произошла такая перемена, равной которой не было во всей истории человечества. В России свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, у руля которой стоял величайший из величайших гениев — Владимир Ильич Ленин.

Нет необходимости говорить о том, что принесла наша революция народу. Нет необходимости также говорить и о том, что принесла эта революция и художникам — деятелям различных искусств, духовно укрепив и дав безграничные возможности роста и самосовершенствования.

Шостакович получил поистине мировое признание при жизни. А это бывает не так-то часто. И до последних своих дней композитор творил то, что считал нужным, то, что подсказывала ему неподкупная и неумолчная его творческая совесть. Совесть великого художника и великого гражданина горячо любимой им Родины.

Несправедлива все же судьба! Неизлечимая, тяжкая и долгая болезнь пришлась на долю человека, который являлся гордостью не только своей нации, но и гордостью всего человечества! Да, болезнь не выбирает жертвы и никогда никого не щадит...

Композитор боролся с недугом, работая отчаянно. Он писал музыку с неистовым рвением не только потому, что не умел не работать, что его неистощимая художественная фантазия постоянно рождала новые и новые идеи, образы. Он сочинял потому, что осознавал свой долг перед народом своей страны, назвавшим его народным, перед Отчиной, признавшей его несравненный талант. И в каждом его произведении было открытие то ли в философской концепции произведения, то ли в его «словарном» багаже, то ли в гармонических, оркестровых красках.

Горько, очень горько, что Шостакович не дожил до своего семидесятилетия и не мог встретить его среди нас. Последние работы композитора говорят о том, как много еще мог создать прекрасных произведений этот удивительный художник и человек.

Но музыка Шостаковича с нами. Она с людьми, среди людей. Она служит людям. Она — в их сердцах. Гений этого великого художника коммуниста, правдиво запечатлевшего с изумительной силой художественной выразительности все перипетии и коллизии нашего сложного времени в своих лучших сочинениях, будет действительно жить в веках, как это было сказано на страницах газеты «Правда». Именно этими словами заканчивался некролог, подписанный руководителями нашей Коммунистической партии и нашего государства в те скорбные августовские дни 1975 года.

«Советская культура» от 24 сентября 1976

Лев Книппер

Свое семидесятипятилетие Лев Константинович Книппер встречал за рабочим столом, на котором, как всегда, были груды исписанной нотной бумаги. На пюпитре рояля — свежая партитура нового Струнного квартета № 3. Чуть поодаль — одно из последних фундаментальных сочинений композитора — Двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром, премьера которого недавно с большим успехом прошла в Большом зале консерватории.

Большой мастер советской музыки, достойный соратник крупнейших советских композиторов, он создал огромное количество произведений в самых разных жанрах. Среди них восемнадцать симфоний, разнообразные оркестровые сочинения, увертюры, сюиты, поэмы, концерты с оркестром: скрипичные, виолончельный; оперы, балеты, вокальные пьесы... Короче говоря, трудно перечислить все, созданное композитором, который трудился изо дня в день и не мыслил иначе свою творческую жизнь. И в этом — он достойный преемник своего

незабвенного учителя, выдающегося советского композитора и педагога Николая Яковлевича Мясковского.

Войдя в музыку довольно «взрослым» (Книппер сам любил шутить по этому поводу: «Я узнал, что такое до-мажорная гамма, когда мне было двадцать шесть лет!»), композитор быстро наверстал время, которое было отдано другому. В прошлом человек военный, Книппер сохранил на всю жизнь не только все ценное и характерное для армейского человека, но и пронес любовь к Советской Армии, которой посвящены многие его сочинения. Более того, целый ряд творческих замыслов композитора связан с этой темой. Вспомним хотя бы его четвертую симфонию — «Поэму о бойце-комсомольце». Это одно из ранних сочинений композитора приобрело широкую известность. Особенно знаменитая песня «Полюшко-поле».

Бывает так, что из всего творческого наследия того или иного композитора что-то одно вдруг становится сверхпопулярным, облетая буквально весь свет. Так было с до-диез-минорным прелюдом Рахманинова, «Танцем с саблями» А. Хачатуряна и так далее... Для Книппера — это «Полюшко», действительно прекрасная песня, выдержавшая испытание временем. Но самим авторам порой бывает обидно, что помимо такого «шлягера» многое из их творчества как бы отходит на второй план, а то и вовсе неизвестно слушателям. И в этом они правы!

Говоря о творческом вкладе, внесенном Книппером в советскую музыку, нельзя обойти молчанием многие талантливые сочинения этого крупного мастера. Лично я знаком далеко не со всем, что создано композитором. Но те сочинения, которые мне известны, а также и те, которыми мне довелось дирижировать, всегда вызывают чувство большого удовлетворения. Их хочется слушать

еще и еще. Я не ошибусь, если скажу, что композитор Книппер всегда находился на самых «передовых позициях» нашей действительности. Он был истинно современный художник. Его всегда волновало и привлекало то, что свойственно нашему настоящему и будущему. Об этом говорят его программные сочинения, а также оперы и балеты, посвященные современным темам.

Характерной чертой творческого облика Книппера являлся живейший интерес его к музыке различных народов нашей страны. Обращение к музыке Киргизии, Таджикистана, Туркмении, Бурятии и многих других национальностей значительно обогатило как профессиональную музыку этих народов, так и самого композитора. И в этом — славное продолжение традиций русских и советских композиторов, неоднократно обращавшихся к музыке других народов.

Но главное в музыке Книппера — это подлинно русская стихия, выраженная в лучших его сочинениях ярко и самобытно. Талант композитора раскрывался в широком мелодизме, свойственном ему, заложенном и культивируемом как в крупных полотнах, так и в миниатюрах. Русская распевность, обогащенная интонациями современными, в сочетании с типично книпперовской ритмикой, — вот, пожалуй, два основных и ведущих начала его музыки.

Я говорю немного схематично и вовсе не хочу отказать композитору в умении ставить и решать большие темы, философские, порой трагедийные и драматические. Достаточно в этом плане вспомнить одно из лучших его произведений — Тринадцатую симфонию, посвященную Мясковскому. Очень хорошо помню первое исполнение «Горной серенады» для струнного оркестра. Премьера состоялась в 1946 году. Все, кто слышал это сочинение, были очарованы этой поэтичной, искренней

и высокоталантливой музыкой. То же повторилось и при первом исполнении сюиты «Солдатские песни», в которых вновь ярко проявилась творческая индивидуальность автора. «Горная серенада» и «Солдатские песни» удостоены Государственной премии СССР. Среди музыкантов Книппер пользовался большим признанием как композитор, блестяще владеющий средствами симфонического оркестра. Его жадный, постоянный интерес к каждому инструменту в отдельности, а также к их различным сочетаниям, к их возможностям привели композитора к созданию большого количества как сольных, так и ансамблевых произведений. Маститый знаток оркестра, Книппер был неуемен в своих поисках и экспериментах в этой области.

Говоря о Книппере, мне хочется особо подчеркнуть еще одну грань его творческого облика. Он по природе своей был превосходным дирижером-исполнителем собственных сочинений. Мне много раз приходилось наблюдать Книппера за пультом. Я видел полную творческую отдачу музыкантов, исполнявших музыку композитора под его управлением.

Книппер всегда дружил с оркестрантами. Он советовался с мастерами оркестра, пытаясь «выведать» от них все «сокровенные тайны», которые, как ему казалось, он еще не познал. Вот в этом — весь Книппер. Его радостное, волевое, высокодисциплинированное чувство жизни проявлялось буквально во всем. Он — альпинист, совершивший немало смелых восхождений. Он — страстный рыболов-спортсмен, выходивший на моторе в открытую Ладогу. Полный энергии, творческих планов Книппер всегда был в курсе всех событий везде и во всем. Его лозунг был таков: «Ни дня без музыки!» И он был ему верен до конца дней своих.

Балис Дварионас

*(К семидесятилетию со дня рождения
композитора)*

Тем, кто бывал в Литве, навсегда запомнится этот уголок земли. Неторопливо текущие реки, леса, спрятавшие в своих зарослях синеющие озера, песчаный берег моря, окаймленный дюнами на западе, и очень близкий к русской природе пейзаж на юге, переходящий незаметно в белорусские земли, в земли центральной России. Природа Литвы скромна. В ней есть что-то интимное, глубоко волнующее, подернутое грустинкой...

Многие безмолвные памятники старины встречаются чуть ли не на каждом шагу. Они таят в себе былое, давно прошедшее, чему были свидетелями столетия назад. И, может быть, поэтому так выразительны они теперь, олицетворяющие собой большую и нелегкую историю литовского народа.

Когда слушаешь музыку Дварионаса, ощущаешь удивительное проникновение композитора в душу своего народа, природы своей земли, ее истории, ее нынешних дней. словно сердце родной Литвы высказало все самое значительное и сокровенное через музыку своего талантливейшего композитора. И в этом смысле не-

вольно вспоминаешь, кем были Сметана и Дворжак для Чехословакии, Шопен — для Польши, Григ — для Норвегии, Сибелиус — для Финляндии, Владигеров — для Болгарии, Энеску — для Румынии.

Кроме Дварионаса, Литва дала нам талантливых мастеров, таких, как Чюрлёнис (уникальное явление в истории искусств), Таллат-Келпша, Груодис, Каросас, Вайнюнас, Юзелюнас, Бальсис. Активно заявила о себе композиторская молодежь. Но в литовской музыке Дварионас по праву занимает свое особое значительное место. Его творчество — это не только золотой фонд искусства республики. Оно украшает всю многонациональную советскую музыкальную культуру.

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии, профессор Балис Дварионас был многогранным художником. Великолепный дирижер, основатель Государственного симфонического оркестра Литовской ССР, прекрасный пианист, музыкально-общественный деятель, педагог, просветитель, пропагандист — таким он остался в памяти своего народа. Он горячо любил свою страну, ее людей, ее природу. Общение с человеком он рассматривал как возможность обогатить душу. Балис Дварионас был щедр на встречи с людьми, он бескорыстно помогал духовно и материально всем, кому надо было помочь в трудный момент жизни. За это качество люди его особенно высоко ценили. И если человек встретился с Дварионасом однажды, то эту встречу он будет помнить долго, благодарный за то, что общение с этим удивительным музыкантом открыло ему новый и прекрасный, неведомый ранее мир знаний, чувств и впечатлений. Балис Доминикович обладал каким-то неистощимым запасом душевных сил, неотразимым личным обаянием и благотворным влиянием на окружающих. В его облике было много общего с другим великим му-

зыкантом нашего времени — с Генрихом Густавовичем Нейгаузом. Оба до конца дней оставались юными душой, влюбленными в музыку и никогда не уставали восхищаться ею.

Дварионас оставил сравнительно небольшое по количеству сочинений творческое наследие. Но каждая его пьеса, каждый музыкальный образ был им выстрадан, выношен, и поэтому его музыка так сильно впечатляет, оставляя ощущение возвышенное и прекрасное. Она притягивает к себе сердца людей. В ней можно найти истинную отраду и вдохновение. Дварионас относится к тем, для кого музыка — призвание. Он напоминает мне тот тип музыканта, который в наше время стал, к сожалению, редкостью. А именно: универсализм, органически вытекающий из природного дарования художника, проявляющийся в разных аспектах его деятельности.

Вспомним не столь уж далекие времена, когда не было столь четкого разграничения, скажем, на композиторов, исполнителей, импровизаторов и т. д. Тогда все умели делать всё. И сочинять, и играть на многих инструментах, импровизировать, дирижировать, аранжировать, учить... Словом, это считалось вполне естественным и как-то не представлялось иным. Может быть уместно будет в этой связи вспомнить о так называемых «цеховых мастерах» музыки, передававших традиции своего искусства из поколения в поколение. Вот таким художником представляется мне и Дварионас, прошедший прекрасную школу в крупнейших музыкальных центрах Европы. Но, конечно, было бы неверным ограничить творческое становление композитора лишь западной школой. Разумеется, он впитал в себя с детских лет все богатство русской музыкальной культуры. И потому так органично развивался его талант у себя на родине, которой он посвятил всего себя, живя и работая в Литве.

Музыка Дварионаса в высшей степени романтична. Она наполнена неистощимым мелодическим богатством. Темы его сочинений настолько естественны, что трудно определить, являются ли они народными или сочинены самим композитором. Все лучшие черты стиля Дварионаса воплощены в крупнейшем его произведении — Симфонии. Первое и незабываемое впечатление — исполнение Симфонии под управлением автора в начале пятидесятых годов, в дни декады литовского искусства в Москве. В лице Государственного симфонического оркестра Союза ССР Дварионас нашел достойных исполнителей. Симфония была сыграна превосходно. Публика горячо приветствовала ее автора, стоявшего за пультом прославленного коллектива. Тогда же были сделаны записи ряда сочинений Дварионаса, и в том числе его Симфонии. Из четырех частей этого произведения мне особенно запала в душу тема медленной второй части, которой сам автор очень гордился и, по-видимому, очень любил эту музыку. В небольшом городке Паланге, на одной из его узеньких улочек, стоит изящный каменный дом. На фасаде его вылеплена нотная строчка, на которой «начертана» та самая тема *Andante* из Симфонии...

Недавно этот дом осиротел. Его хозяин ушел от нас... В этом доме Дварионас любил отдыхать в летние месяцы. Он очень любил море, прогулки по берегу. Мечтал написать симфонию «Море». Но замысел этот не успел осуществить... Композитор завещал похоронить его именно в Паланге, в любимом уголке родной земли. Это был печальный, горестный день, когда Литва прощалась со своим славным сыном. В этот день повсюду звучала музыка Дварионаса. Люди провожали из столицы республики Вильнюса тело покойного композитора к месту последнего успокоения...

«Все остается людям». Как точно сказано! Эти слова с полным правом относятся и к творчеству Дварионаса. Он остался среди нас своей музыкой, которая является нашим общим достоянием. Широкая известность пришла к композитору после создания им своего Скрипичного концерта, удостоенного Государственной премии СССР. Это выдающееся сочинение вызвало единодушное признание и музыкантов-профессионалов и слушателей. На одном из пленумов Союза советских композиторов в конце сороковых годов Скрипичный концерт прозвучал в Москве, после чего он приобрел широкую популярность. С тех пор прошло немало лет. Окидывая взором написанное Дварионасом, хотелось бы отметить такие его произведения, как два фортепианных концерта, «Праздничную увертюру», серию пьес для различных инструментов, превосходную музыку к кинофильму «Марите» (посвящен Герою Советского Союза Марии Мельникайте, повторившей подвиг Зои Космодемьянской), и, наконец, оперу «Даля», которой композитор придавал большое значение. Создание оперы явилось крупным событием в литовской музыке. Поставленная в Вильнюсском театре оперы и балета опера Дварионаса имела большой успех и достойно украсила репертуар этого театра.

Мне довелось встречаться с Балисом Доминиковичем. Эти встречи навсегда останутся в моей памяти. С ним было необычайно интересно беседовать на самые разные темы, в которых он обнаруживал полнейшую осведомленность. Подчас он высказывал парадоксальные мысли, но это казалось лишь только поначалу. А затем, раздумывая над сказанным, я приходил к убеждению, что он был во многом прав и никакого, по существу, парадокса в его суждениях не было. Его очень волновала судьба развития музыкального искусства будущего. Он

безоговорочно отвергал «авангардизм» и подобные ему «новации». Ему в корне были чужды разрушительные тенденции в музыке. Сам он был верен реалистическому направлению в искусстве и всем своим творчеством подтверждал эту верность до конца.

Отмечая семидесятилетие со дня рождения Дварионаса, мы вновь обращаемся к его творчеству, к его значительнейшему вкладу в сокровищницу литовского советского искусства. Пусть будет лучшим памятником этому большому мастеру постоянно звучащая его музыка, написанная от сердца, обращенная к сердцам людей.

«Советская Литва» от 19 июня 1974

О Гнесиной Е. Ф.

Трудно передать словами то чувство, которое возникает каждый раз, когда я вспоминаю Елену Фабиановну. Трудно, потому что все, что ни скажешь о ней — все будет казаться мало, да и не совсем то, что хотелось бы. Это тот случай, когда слова, даже самые яркие и весомые невольно бледнеют... Жизнь профессора Е. Ф. Гнесиной, выдающегося музыкально-общественного деятеля нашей страны, необыкновенного человека — это редкий пример неустанного, подвижнического, титанического по своим масштабам служения искусству и людям. В медицине есть понятие «расширенное сердце»: несомненно таковое (но не в медицинском смысле) было у Елены Фабиановны. Широта ее сердца, ее души не знала границ. Это выражалось в ее делах, в отношении к людям. Ведь если вдуматься поглубже в то, что сделано этим человеком, можно без преувеличения сказать: «Ей удалось «объять необъятное».

По ее инициативе создано уникальное в мире учебное заведение — Музыкально-педагогический институт.

И это наряду с существующей консерваторией! Сколько надо было иметь силы воли, мужества, настойчивости, веры, чтобы претворить свою мечту в действительность! И этот могучий дуб вырос из единого желудя, каким была когда-то музыкальная школа, созданная усилиями сестер Гнесиных. Ныне мы говорим: «музыкальный комбинат» имени Гнесиных. Школа-семилетка, школа-десятилетка, училище, институт — разве это не комбинат!

И во всех звеньях этого живого организма кипит и бурлит своя жизнь, жизнь активная и плодотворная. Сколько «гнесинцев» давно уже работают в различных уголках нашей страны. Сея доброе, без лишних слов, скромно, но с большим достоинством несут они замечательные традиции, полученные из рук Елены Фабиановны. Меньше всего хотелось бы мне пускаться в исторический экскурс. Да это и не нужно, ибо давно и хорошо известно, что традиции Гнесиных складывались и создавались при самом активном и благотворном влиянии таких титанов, как Рахманинов и Скрябин. Елена Фабиановна всю жизнь пронесла в своем сердце любовь к Сергею Васильевичу. Образ гениального музыканта постоянно как бы витал в ее кабинете, где проходили занятия с учениками разных возрастов и дарований. Несмотря на то, что все стены были увешаны редкими фотографиями, на которых пестрели бесчисленные автографы знаменитых музыкантов, Рахманинов был здесь «вне конкурса». Кто знает, может быть мои детские впечатления сыграли не последнюю роль в моем последующем отношении к музыке Рахманинова. Бывая у Елены Фабиановны я каждый раз испытывал непередаваемое ощущение причастности к чему-то очень большому и важному в жизни. Там, все подчиняя себе, безраздельно царствовала Большая Музыка.

Елена Фабиановна была педагогом по призванию. Но это лишь одна из многочисленных граней ее таланта. Кто из юных музыкантов не играл ее чудесные детские пьесы? Свое композиторское дарование она посвятила созданию детского репертуара, на котором прекрасно воспитывается музыкальная поросль. Тонкий вкус, яркая образность, удивительное знание «адреса» (если можно так выразиться) сделали композиции Гнесиной неотъемлемой частью той музыки, с которой начинают свой путь юные музыканты.

Елена Фабиановна умела по-настоящему пропагандировать то, что она считала необходимым. Это еще одна сторона ее облика. Просветительство, в самом высоком понимании этого слова, было свойственно ее темпераментной и жизнедеятельной натуре. Сколько прекрасных, нужных дел сделала она за свою долгую жизнь, целиком отданную музыке! Весь смысл так называемой личной жизни для нее заключался в служении любимому делу. Другой жизни у нее не было. И мне думается, что это закономерно. Не самопожертвование, а органическая необходимость жить только так, а не иначе, — была для Елены Фабиановны естественной потребностью. Жить не для себя, а для других, помогать людям, помогать всегда, всем, чем только можно. Это человеческое качество, встречающееся не так уж часто, выросло у Елены Фабиановны до огромных размеров. Не было случая, когда она кому-либо отказала в просьбе или встрече. Многие и многие были ею вовремя поддержаны, обласканы, утешены. Я говорю об этом и вспоминаю, как словом и делом помогала мне Елена Фабиановна в трудные для меня моменты жизни... Великое спасибо ей за это!

Сергей Скребков

(Дорогому учителю)

Обращаясь мысленно к образам своих учителей, мы с благодарностью вспоминаем тех, кто помогал нам постичь не только сложные науки, но и зачастую познать самих себя. Таким мудрым наставником был для многих из нас выдающийся советский ученый-музыкант профессор Сергей Сергеевич Скребков. Трудно определить сферу деятельности этого интереснейшего человека, сказав о нем лишь как о теоретике-педагоге. Достаточно обратиться хотя бы к перечню его работ, множество которых пока еще находится в стадии рукописей, для того чтобы убедиться в исключительной многогранности интересов Скребкова. Можно смело сказать, что его интересовало абсолютно все, что связано с понятием музыка — от ее возникновения до форм существования и развития музыкального искусства наших дней. Понятно, что охватить столь безграничный материал под силу лишь большому исследователю. Целый ряд новых самобытных концепций, смелых взглядов, подлинных открытий, предложенных Скребковым, легли в основу его

фундаментального труда «Художественные принципы музыкальных стилей».

Эта книга, так же как и другие работы Сергея Сергеевича, убеждает нас в том, что в его лице советское музыкознание нашло достойного продолжателя заветов академика Асафьева. Естественно, что об этом лучше скажут специалисты. Мне же хотелось попытаться восстановить в памяти наиболее примечательные черты Сергея Сергеевича, под руководством которого я имел счастливую возможность совершенствовать свои познания в стенах Московской консерватории и Института имени Гнесиных. В его классе я изучал специальную гармонию и полифонию. В то время мною было написано довольно много сочинений. Сергей Сергеевич проявлял большой интерес к моим опусам и просил меня знакомить его с каждым новым моим произведением, что я охотно и делал. Впоследствии, много позже, я случайно узнал о том, что интерес этот был далеко не случайным. Как выяснилось, профессор тоже «грешил», сочиняя музыку, но делал это «в тайне» от всех. Во всяком случае тогда мне об этом было неизвестно. Рассказываю все это к тому, чтобы подчеркнуть очень важное обстоятельство. А именно, что Сергей Сергеевич был в первую очередь человеком творческим! С этих позиций надо говорить о нем и обо всем том, что им сделано. По каким-то причинам он не считал нужным выносить свои сочинения на «свет божий». В конечном счете — это воля каждого. Но сам факт, то он сочинял музыку, говорит о многом. Ибо, если исполнитель, педагог — человек творческий, это непременно скажется на всем его художническом облике, наложит определенный отпечаток на всю его деятельность, выгодно отличая его от других своих коллег. Вот таким именно и был Скребков. Решая задачи по гармонии, я ухитрялся, не нарушая правил, окра-

шивать ту или иную из них в определенную стилевую краску. Скажем, задача в стиле вагнеровского «Тристана» либо позднего Скрябина и т. д. Сергей Сергеевич с большим интересом садился за инструмент, желая как бы «прощупать» под пальцами мои «изделия», и затем, как правило, возникал интереснейший разговор, выходящий далеко за пределы заданного. Как много давали такие экскурсии! После такого урока я уходил переполненный новым, неизведанным, «манящим вдаль» ощущением прекрасного... Профессор был всегда увлечен. В его глазах сверкали огоньки, речь была не тороплива, но исключительно образна. Калейдоскоп ассоциаций, параллелей, живых примеров и безошибочное подтверждение сказанного тут же за инструментом. Я не помню ни одного урока у Сергея Сергеевича, на котором он был бы скучен, сух и официален. Это — исключалось абсолютно! А сколько было таких уроков, и со сколькими он занимался!

Учеников Скребкова сотни. И каждому из них он отдавал всего себя без остатка. Он был вечно влюблен в музыку и умел это чувство передать другому, заразить им, вдохновить и умело направить ученика по тому верному пути, на котором молодой музыкант скорее смог бы раскрыть лучшее в себе.

Занятия полифонией под руководством Сергея Сергеевича обогатили меня как композитора. Многие в этой области он открыл для меня заново, совсем другими глазами заставил взглянуть на то, чего я раньше не замечал. Его ценные советы помогли мне усилить полифоническое начало в моих сочинениях, которому прежде я уделял недостаточное внимание. Скажу более. Уроки Скребкова многое дали мне и как исполнителю. Это естественно, ибо сочинение, игра и дирижирование тесно и нераздельно переплелись в моей творческой жизни.

И еще хотелось бы сказать несколько благодарных слов в адрес Сергея Сергеевича, связанных с его человеческим обликом. Это был в высшей степени доброжелательный, выдержанный, ровный в своих взаимоотношениях с людьми человек. Что греха таить. Далеко не всегда мы, его ученики, радовали своего профессора... Но никогда и ничем он не выразил своего недовольства, ни разу в его тоне нельзя было услышать упрека либо наставления. Как и какими средствами ему удавалось добиться нужного эффекта, до сих пор я не могу понять! Видимо, в этом и была та тайна обаяния и мудрости этого человека, которые делали свое удивительное и внешне незаметное дело. Дело широчайшего и глубочайшего воспитания молодых музыкантов, многие из которых «вышли в люди» из класса профессора Сергея Сергеевича Скребкова. Спасибо ему за это.

Герман Галынин

Герман Галынин — один из ярчайших талантов в русской советской музыке. Его дарование было огромно. И отмечено оно своим самобытным почерком. А ведь это качество весьма редкое, и обладают им далеко не все, кто пишет, создает, сочиняет.

Я хорошо помню, с каким интересом в стенах Московской консерватории ожидали появления каждого нового сочинения Галынина, которого мы, его товарищи, безоговорочно считали первым среди нас. Никогда не забуду исполнение его до-мажорного фортепианного концерта в Малом зале. Несмотря на то, что партия оркестра прозвучала тогда на фортепиано, и это, конечно, не давало полной картины, все равно было ясно, что родилось блестящее сочинение, которому суждено войти в золотой фонд советской музыки. Все, кто присутствовал на этом вечере, с неподдельным восторгом приветствовали автора, прекрасно исполнившего сольную партию. Финал заставили повторить. Все были радостно возбуждены и не хотели расходиться. Это был памятный день.

А разве можно забыть первое знакомство с ораторией «Девушка и Смерть»? Галынин, живший тогда в студенческом общежитии (Дмитровский переулок), как-то пригласил нас к роялю. Ему хотелось показать нам то, что он написал. Оратория была еще не закончена, и Герман извинялся за то, что не хватает нескольких заключительных страниц клавира. Я не помню, кто тогда находился в комнате. Нас было немного — первых, кто присутствовал при рождении выдающегося сочинения. Герман увлеченно играл, пел сольные и хоровые партии. И все это он делал в каком-то неистовом порыве вдохновения. Он повторял отдельные фрагменты по нескольку раз и «на ходу» комментировал исполняемое.

Много лет спустя «Девушка и Смерть» прозвучала в Колонном зале под управлением Геннадия Рождественского. Слушая это вдохновенное творение, я с гордостью думал о том, что не оскудела земля русская талантами, если рождаются такие шедевры. И невольно память возвращала меня в маленькую комнатку дмитровского общежития...

Галынин написал совсем немного. Но все, что он нам оставил, отмечено печатью огромного таланта. Каждое его сочинение — это наше достояние, дорогое не только для его почитателей, но и для всей советской музыки.

Всесоюзное радио ныне располагает записями всех сочинений безвременно ушедшего от нас композитора. Его музыка часто звучит в эфире. Исполняется она и в концертных залах. И все же, как мне кажется, творчество Галынина пропагандируется недостаточно. Оно заслуживает большего! И это — наш общий долг не только перед памятью композитора, но и перед слушателями, которые должны знать его музыку. Ибо встреча с музыкой Галынина — это встреча с прекрасным, обогащающим человека, как и все прекрасное в искусстве.

Борис Мокроусов

Давно уже мне хотелось поговорить о песенном творчестве Бориса Мокроусова — талантливого мастера советской музыки. Но долгое время, несмотря на искреннюю симпатию, которую он неизменно вызывал многими своими песнями, все же у меня никак не определялось точное, «прицельное» мнение по поводу эстетической ценности некоторых его произведений. С тех пор прошли годы, Мокроусова уже нет среди нас... Но лучшие его песни живут и сегодня, принося неизменную радость при каждой новой встрече с ними.

Расцвет творчества композитора начался еще в годы Великой Отечественной войны. Послевоенное время было также порой интенсивного труда, принесшего Мокроусову огромную популярность в самых широких слоях советского народа. Многие его песни подхватывались с молниеносной быстротой, буквально «слетая» с нотных листов, становились достоянием миллионов людей нашей страны. Это, конечно, всегда радует авторов, но также и настораживает критиков — блюстителей высо-

кого вкуса. «Все ли здесь в порядке? Нет ли здесь потрафления отсталым мещанским запросам, коль так беспрепятственно и легко песня овладевает сердцами и с удовольствием поется всеми, во всех ситуациях, в том числе и в застолье?» Соображения эти весьма правомочны и не должны отвергаться с негодованием. Ибо мы знаем много случаев, когда подхватывались песни-однодневки, лишенные художественной ценности. Их распространение приносило зачастую большой вред эстетическому воспитанию народа. Но, говоря о песнях Мокроусова с позиций прошедших годов их жизни, можно смело сказать, что в большинстве своем высказанные опасения не подтвердились. Их популярность в народе вполне заслужена, и за редким исключением все они отмечены подлинной талантливостью и наделены той особой сердечностью, которая не имеет ничего общего с дешевой душеспипательностью и дурным вкусом бытового мелкотемья. Мокроусову удалось найти верный путь к сердцам простых людей и в первую очередь многомиллионного рабочего класса. Большинство его песен адресовано именно людям труда. Он чутко подметил, что нужно им — строителям нашего общества. И если раньше противопоставлялись народные крестьянские песни так называемому городскому фольклору, то ныне, и в частности в творчестве Мокроусова, две эти стихии слились воедино. Его песни можно считать как «городскими», так и «деревенскими». Я говорю это, конечно, весьма упрощенно. Но мне хочется подчеркнуть, что в нашей действительности подлинные ценности в области песенного творчества давно неразделимы по каким-либо территориально-административно-географическим признакам. Они являются достоянием всего советского народа, достоянием трудящихся всех возрастов и профессий.

Бывали вкусовые «осечки» у Мокроусова? Говоря откровенно, да. Но у кого их не бывало, особенно в песенном жанре! Даже у самых талантливых композиторов, работавших и работающих в этой далеко не легкой области творчества, возможны неудачи. Но время — лучший судья в данных случаях. Оно вносит свои коррективы, безжалостно отсеивая все случайное и нежизненное. Правда, бывают в жизни такие ситуации, когда какая-то песня, независимо от ее художественной ценности, становится в сознании того или иного человека очень значительной, так как связана с определенными душевными переживаниями.

Но давайте после этого небольшого экскурса вновь вернемся к разговору о песнях Мокроусова. По большей части представление, связанное с этими песнями, ограничивается лирикой. Отчасти это справедливо, но только отчасти. Действительно, Мокроусов был очень силен в лирической стихии. Его песни подкупают своей откровенностью, бесхитростностью, своей «мокроусовской» интонацией. Эта интонация, родная, какая-то очень знакомая, выкристаллизовывалась композитором на протяжении долгих лет. Кажется, что мелодии Мокроусова рождались у него так естественно, словно выливались из его души молниеносно. (Вспомним есенинскую «выплескивающуюся» лирику.) Но громадная работа художника, «отсекающего» все лишнее, приходящего к единственному, окончательному варианту, никогда не бывает видна. Она находится уже вне поля зрения тех, кто оценивает конечный результат работы творца. Сказанное в полной мере относится к Мокроусову. Ему не так уж легко давалась песня, как это может показаться на первый взгляд, говоря точнее, на слух.

Но говорить о Мокроусове лишь как об авторе лирических песен — это значит сказать слишком мало.

Достаточно вспомнить его песни, написанные в иных ракурсах, и станет ясно, что ему удавалась не только лирика. Его «Заветный камень» остается одним из непревзойденных шедевров советской патриотической героики в музыке. Известно, что опера «Чапаев», над которой композитор работал в течение всей жизни, совершенствуя свое любимое детище, содержит много прекрасных страниц. Понятно, что тема, избранная автором «Чапаева», связана также с героическим началом. Остается только сожалеть, что опера Мокроусова не получила достойной ее качествам сценической жизни. Будем надеяться на то, что к этому произведению еще не раз обратятся деятели оперных театров. Оно, безусловно, заслуживает этого.

Возможно, я сказал о Мокроусове далеко не все, что можно и нужно сказать о нем. Но в заключение этих кратких заметок хотелось бы еще раз подивиться исключительному дарованию этого мастера советской песни, подарившего нам много прекрасных, волнующих произведений, которые принесли, приносят и долго еще будут приносить людям огромное эстетическое удовлетворение.

Арам Хачатурян

Во все времена всегда было много композиторов. Много их и теперь. Но лишь единицы из них оставались в памяти поколений своей музыкой, созданной для людей, постоянно звучащей и приносящей неизменную радость им. Таким творцом-художником стал Арам Ильич Хачатурян. Ведь действительно, очень мало кому из пишущих удастся создать свой стиль, сказать свое слово. Хачатурян уже в первых сочинениях предстал как ярко самобытный художник. Достаточно вспомнить такие его сочинения, написанные на заре молодости композитора, как Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, скрипичные пьесы, роскошную по неумности фантазии Первую симфонию, наконец, знаменитую Токкату, которую не обошел ни один играющий на рояле. Пышному расцвету таланта Хачатуряна немало способствовало то обстоятельство, что в его распоряжении, если так можно выразиться, находились «целинные залежи» неистощимого и мало разработанного музыкального фольклора народов Кавказа. И хотя основой творчества композитора

всегда была родная ему стихия армянского мелоса, тем не менее в его сочинениях нашли своеобразное преломление интонации и ритмы, ладово-гармонические особенности музыки и других народов Закавказья. Теперь отчетливо видно, какое огромное влияние оказала музыка Хачатуряна на творчество советских композиторов — представителей многонациональной музыкальной культуры нашей страны. Пройдя великолепную школу у Мясковского, почерпнув в общении с этим крупнейшим музыкантом и человеком знания не только профессиональные, но и многие другие, Хачатурян всегда оставался верен заветам своего учителя. Музыку Хачатуряна узнаешь с первых же звуков — настолько сильна его творческая индивидуальность. При желании можно проследить некоторые истоки его ранних сочинений (я имею в виду своеобразно преломленное влияние Равеля), но главное — это то, что при всей самобытности музыка Хачатуряна, безусловно, продолжает и по-новому развивает основные традиции русских классиков. И в этом ее огромная ценность для нас, наследников великой русской музыкальной культуры. Нет смысла перечислять произведения Хачатуряна — они хорошо известны каждому. Важнее подчеркнуть то, что музыка его напоена мелодией, всегда пленительной, проникающей в сердце. Трудно назвать композитора, в творчестве которого таился бы такой вулканический темперамент, такой накал жизненных сил, такое яркое преклонение перед красотой человека! Могучая жизнеутверждающая сила творчества Хачатуряна — вот тот ключ, которым открывает он сердца своих слушателей.

Хачатурян — композитор с мировым именем. Где только не звучала и не звучит его музыка! Можно с полным правом сказать, что она обошла весь мир и везде находила горячих поклонников. И мы гордимся

тем, что Хачатурян — наш советский композитор. Гордится этим и сам композитор, ибо не мыслит своей жизни вне общения со своим родным народом. Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий, профессор Московской консерватории, почетный член многих зарубежных музыкальных академий и обществ Хачатурян ведет огромную общественную деятельность, и это — характерная черта для советского художника. Только в глубоком и постоянном общении с людьми может развиваться подлинный творец, может рассчитывать на признание, если все его помыслы, чувства, дела служат обществу, воспитавшему его.

Таким мы знаем Арама Ильича Хачатуряна — замечательного музыканта и человека.

Тихон Хренников

Если понадобилось бы в предельно краткой, лаконичной форме назвать самое характерное, что присуще человеческой и творческой сути Тихона Николаевича Хренникова, я, пожалуй, прибег бы к такому определению: «Всегда — в кипении жизни». Такой он в музыке, такой в просветительской, общественной жизни с начала творческой биографии и по сей день! И еще — самостоятельность художественного мышления, художественного самовыражения с первых же шагов в искусстве, самобытность, встречающаяся столь редко, которая заставила в свое время заговорить о рождении нового яркого имени.

Да, это не каждому молодому композитору дано. Ведь, как правило, или, точнее, в подавляющем большинстве, начинающие авторы, прежде чем найти себя, определить свои художественные вкусы, принципы, испытывают множество влияний. То они упорно стремятся быть похожими на избранных кумиров, то их бросает из стороны в сторону — от слепой приверженности традициям прошлого к архисовременным, «модным» течениям.

Одним словом, процесс становления художника сложный, длительный, противоречивый.

У Тихона Николаевича Хренникова было все по-другому: самостоятельность буквально со школьной скамьи, с произведений, написанных еще в Московской консерватории, где он прошел великолепную школу у профессора Виссариона Яковлевича Шебалина, глубоко восприняв его отношение к традициям классиков, к песенно-танцевальным богатствам своего народа. Нити тянутся дальше: Мясковский — Шебалин — Хренников — вот как прочерчиваются пути формирования этого таланта.

В чем же сказалась тогда самобытность дарования, как определялась индивидуальность стиливых черт, которые с одной фразы позволяют и сегодня установить авторство музыки? Прежде всего в поразительной щедрости мелодического дара, в той песенной основе языка которая сказывается у него во всех жанрах. И речь здесь идет не просто о колорите, о характере письма: Тихон Хренников внес в музыкальную лексику свою интонацию, присущую только ему, свои гармонические обороты, пусть несколько неожиданные, но очень свежие, естественные. И все это, повторяю, в первом же сочинении — в Симфонии № 1.

Когда читаешь сейчас прессу тридцатых годов, видишь, сколь радостно была встречена музыка Хренникова. Наверное, это было очень дерзко — пытаться юноше сказать новое слово там, где оно уже произнесено и Глинкой, и композиторами «Могучей кучки», и представителями «московской школы», и Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем. Вроде интонационная палитра русской музыки исчерпана его предшественниками. Однако Тихон Хренников заявил о себе как самобытный художник, хотя и оставался до мозга костей представителем именно русской школы.

Его Первая симфония обошла весь мир (а ведь она написана двадцатидвухлетним юношей!), была исполнена многими крупнейшими дирижерами. И тем самым молодой композитор как бы утвердил свое право на творчество, которое в последующие годы так щедро расцвело.

Мне часто доводилось и доводится наблюдать реакцию зала на это сочинение: его неизменно принимают горячо в самых разных аудиториях. В чем секрет? Как раз в тех самых ярких чертах таланта Тихона Николаевича, которые определяют его индивидуальность, его творческий облик, — в образном содержании сочинения, в его эмоциональном тоне. В музыке его через край брызжет радость жизни. Собственно говоря, таковы и человеческие качества Тихона Николаевича — неисчерпаемое жизнелюбие, заинтересованность во всем, что происходит вокруг, общительность и доброта к людям. И музыка его — добрая, светлая, вся искрящаяся. Ему чужды мрачные настроения, трагизм, неуравновешенность, нервная взвинченность.

По сей день много творческих часов мы проводили и проводим вместе в поездках по стране, в зарубежных гастролях, в концертных выступлениях. Между прочим, здесь самая точная выверка творческих и человеческих достоинств людей: проверяются и выдержка, и чувство собственного достоинства, и гражданственность, и товарищество — все подвергается испытанию. Признаюсь, я с огромной радостью всегда принимаю участие в совместных выступлениях с Тихоном Хренниковым, потому что я очень ценю и люблю его музыку и потому, что не могу устоять перед обаянием его личности.

Не раз доводилось нам беседовать о принципах композиторского творчества, о технике и технологии письма, об общих проблемах искусства, о путях обновления па-

литры художника, о содержании, о средствах выразительности. «Очень важно запечатлеть свежие звуковые приметы нашего удивительного времени, — сказал он мне как-то, — подметить и передать в звуках то новое, что рождается в жизни нашего народа. Тогда музыка не будет мертворожденной!»

Думаю, что его музыке такая опасность не грозит. Т. Хренников — мастер очень точный, всегда прекрасно знающий, чего он хочет, какую ставит перед собой художественную задачу. Это ювелир в музыке. Все его произведения отточены до предела во всех деталях, штрихах, мелочах. А ведь он обращается к самым различным жанрам, и в каждом из них проявляется его высокое мастерство. К примеру, инструментальные концерты — два фортепианных, скрипичный и виолончельный. Тяга к этому жанру Тихона Николаевича, очевидно, не случайна: его, блестящего пианиста, ученика Генриха Нейгауза, по всей вероятности, привлекают концертная яркость, виртуозная броскость этого жанра.

Меня всегда трогает и восхищает ответственное отношение Тихона Хренникова к своим выступлениям, где бы они ни состоялись — у нас в стране или за рубежом. Выступая в качестве исполнителя своих фортепианных концертов, он постоянно совершенствуется, шлифует вновь и вновь и без того прекрасную пианистическую технику.

Когда начинаешь перечислять достижения этого композитора в том или ином жанре, оказывается, что каждый из них является главным — тем самым, где полнее и ярче всего раскрылся его талант. В самом деле, я сказал уже о симфониях, об инструментальных концертах. А музыка, связанная с театральным искусством, — его оперы? Ведь появление спектакля «В бурю» в конце тридцатых годов, оставшегося в репертуаре многих театров до сего времени, означало значительную веху в исто-

рии советской оперно-сценической литературы. В подтверждение разрешу себе привести слова крупнейшего деятеля театрального искусства Владимира Немировича-Данченко по поводу этого произведения, художника, который смело привлек двадцатидвухлетнего, никому еще не известного музыканта к созданию оперной постановки: «Свежесть мелодического дара Тихона Хренникова, непосредственная простота и выразительность музыки вызвали в театре мечту увлечь Хренникова на совместную с театром работу»¹. Этими строчками сказано многое!

Характерно, что тот же Немирович-Данченко подсказал Тихону Николаевичу тему для второй оперы комедийного плана — «Фрол Скобеев». Сейчас она идет в новой редакции под названием «Безродный зять». Вот уж где юмор, присущий композитору, его живой, острый ум помогли сделать музыку искристо веселой, живой, зажигательной. Причем жизненность четких принципов композитора была настолько сильна, что даже сюжету, уходящему в глубокую старину, он сумел придать современное звучание.

Мне хотелось бы сказать и еще об одном оперном сочинении Хренникова — «Мать» по повести Горького. Я был свидетелем его создания в Большом театре известным советским драматическим режиссером Николаем Охлопковым. Помню первый показ произведения в театре самим композитором. Он пропел все партии от ноты до ноты сам. И настолько эмоционально точно передавал характеры всех действующих лиц, что уже тогда они виделись в сценическом воплощении. Всех нас увлекли богатство мелодической фантазии композитора,

●
¹ «Советская музыка», 1964, № 10.

живость, колоритность образов. Ну и конечно, что свойственно всегда Тихону Николаевичу, — демократичность, доступность языка, без уступок на доходчивость.

Подобное у него во всем: в театральной музыке, которой он написал очень много и которая почти вся зажила самостоятельной жизнью на концертной эстраде, в музыке к фильмам, давшей едва ли не все широко популярные песни Хренникова. Они пользуются вполне заслуженной любовью, звучат постоянно в концертных залах, по радио, телевидению. Даже в самой немудреной песенке есть частица души композитора, есть его индивидуальность. Они все согреты живым чувством, это не ремесленные поделки, творимые по шаблону, которыми нередко грешат иные авторы, невольно попадая в «общую струю». И в том залог жизнестойкости песенного творчества композитора.

Очень интересная закономерность, связанная с творчеством автора: в любом жанре, к какому бы ни обращался Тихон Николаевич, он заявляет себя по-своему. Так, в его трех симфониях по-новому развивается русская традиция, идущая от Мясковского, Прокофьева. Этот принцип симфонического развития заставляет вспомнить партитуры Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, Глазунова, Калининкова, произведения которых — свидетельство многоплановости развития симфонического жанра в русской музыке.

И в театральной музыке интересы его широки: в опере он дерзает начинать с самого трудного — с современной темы, он берется за горьковские образы, за революционный сюжет, за комедийный жанр, еще совсем не освоенный в советской музыкальной литературе. Он не оставляет вне поля зрения детскую аудиторию и создает для единственного в мире Детского музыкального театра, руководимого энтузиастом этого дела Ната-

лией Сац, оперу «Мальчик-великан», обошедшую ряд наших и зарубежных сцен. Он пишет и детский балет «Наш двор».

Два последних произведения созданы недавно. Недавно написан Второй концерт для фортепиано с оркестром, уже покоровший многочисленных поклонников таланта Хренникова и в нашей стране, и во многих зарубежных странах, недавно вышел фильм «Руслан и Людмила», музыку к которому написал Тихон Николаевич (это после гликинского «Руслана»!).

Я не случайно выделил, как говорится, «красной строкой» произведения последних лет. А ведь Тихон Хренников известен и как активнейший общественный деятель. И эта сторона его жизни в своем роде уникальна уже по одному тому, что в течение двадцати пяти лет Тихон Николаевич — бессменный Первый секретарь правления Союза композиторов СССР. И трудно назвать имя кого-то из членов нашей огромной творческой организации, кто не испытал бы к Тихону Николаевичу чувства признательности и уважения.

А ведь руководство творческим союзом — весьма трудная миссия: он объединяет людей с разными вкусами, привязанностями в искусстве, с разными музыкальными почерками, и не так-то просто объединять их усилия, не ущемляя творческой личности, не навязывая своего понимания музыки и своего восприятия жизни. Направить творческую энергию каждого на одну цель — создание произведений, пронизанных высокой коммунистической идейностью, — такая миссия мало кому по плечу. То, что Тихону Николаевичу удается выполнять свою задачу, создало этому человеку большой авторитет.

Однако при всех организаторских способностях, при всем уме и тактичности руководства он не добился бы подобного, если бы не обладал к тому же удивитель-

ными человеческими качествами. Щедрость души, доброта, благожелательность в отношении к людям составляют существо его богато одаренной натуры. Каждый его день начинается с забот, связанных не только с творческими вопросами, но и чисто бытовыми. Обязанности депутата Верховного Совета СССР (к слову сказать, уже многих созывов) он выполняет горячо и самоотверженно, не оставляя ни одну просьбу без внимания. И еще огромное количество общественных дел: в Комитете по Ленинским премиям, в Комитете защиты мира, участие в разного рода оргкомитетах, жюри фестивалей, конкурсов, смотров всесоюзных и зарубежных. Это факторы, к сожалению, отвлекающие от творчества, но без которых трудно представить себе жизнь Тихона Николаевича.

Еще одна сторона его деятельности, столь нужная каждому художнику, — воспитание молодежи, занятия с учениками. Профессор Московской консерватории Тихон Николаевич достойно продолжает школу Мясковского — Шебалина, передавая эстафету следующим поколениям.

Совсем недавно в многотысячном Кремлевском Дворце съездов состоялись два авторских концерта Т. Хренникова. Они транслировались по радио и телевидению. Миллионы зрителей и слушателей были свидетелями огромного успеха этих концертов.

И та заинтересованность музыкой Тихона Николаевича, которую сполна проявили присутствовавшие в заполненном до отказа зале, была ярчайшей демонстрацией благодарности его творческого кредо: «Душа нашего творчества, главное ее содержание — современность, советский человек — строитель коммунизма, его многогранный внутренний мир».

«Советская культура» от 8 июня 1973

О Первой симфонии Тихона Хренникова

По-разному складываются судьбы композиторов. Одни из них начинают творческий путь как бы «ощупью», робко. Но с годами мастерство их крепнет, закаляется, мысль становится значительнее и глубже. И тогда начинается верный и неуклонный подъем к вершинам искусства. Так было, например, с Вагнером, отчасти с Верди, и, в каком-то смысле, даже с Чайковским, Рахманиновым и Скрябиным. А ведь я назвал имена гениальных музыкантов! Бывает и наоборот. Ярко вспыхнув на заре молодости, тот или иной талант затем тускнеет, а то и вовсе исчезает с горизонта. Вспомним Россини. Вторую половину жизни он, фактически, посвятил отнюдь не творчеству, предпочитая заниматься кулинарным искусством, и как бы издали наблюдал за судьбами своих блестящих опер, которыми восхищались все вокруг, кроме... него самого. Но есть и такие случаи, когда композитор, звонко и ярко заявив о себе первыми же произведениями, и в дальнейшем непрерывно развивает талант. Таких художников немало. К ним я бы

отнёс и замечательного советского композитора Тихона Николаевича Хренникова. Его творчество — яркий пример того стабильного, полнокровного искусства, которому не страшны временные градации. Начав путь в музыке необыкновенно празднично и ярко, он на протяжении четырех десятилетий радуется слушателей все новыми и новыми талантливыми произведениями. Достаточно назвать недавно созданные Второй фортепианный концерт, удостоенный Ленинской премии, и Третью симфонию. Не успели отзвучать эти превосходные сочинения, как мы узнали, что композитор близок к завершению своего нового Второго скрипичного концерта. Как не подивиться такому всплеску творческих сил! И на всех этапах творческого пути Тихон Хренников остается верен себе в неумном желании писать с неповторимой, индивидуальной авторской интонацией, вновь и вновь оттачивая все новые грани мастерства...

Сегодня мы обратимся к Первой симфонии композитора. Это сочинение, созданное еще в стенах Московской консерватории (Тихон Хренников учился в классе выдающегося мастера Виссариона Яковлевича Шебалина — ученика, друга и сподвижника старейшины советской музыки Мясковского), явилось, фактически, его дипломной работой. Прозвучала Первая симфония впервые под управлением Георга Себастьяна — знаменитого дирижера, работавшего тогда в Советском Союзе, и сразу же облетела буквально весь мир. И это-то дипломная работа студента-выпускника! Такое бывает очень редко. Сразу стало ясно, что в музыку вошел настоящий большой талант, смело, самобытно заявивший о себе. Прославленные мастера дирижерской палочки Леопольд Стоковский, Вилли Ферреро, Шарль Мюнш, Юджин

Орманди, не говоря уже о корифеях советского дирижерского искусства, немедленно включили Первую симфонию молодого композитора в свой репертуар, много и охотно ее исполняли в разных городах мира.

С тех пор прошло несколько десятков лет, а симфония эта и сегодня звучит постоянно, принося огромное эстетическое наслаждение слушателям. В чем причина столь стойкой популярности ее?

Начиная отвечать на этот далеко не простой вопрос, мне хотелось хотя бы вкратце остановиться на интонационных истоках. Это — в первую очередь, любимейший Хренниковым Прокофьев. Но, находясь под обаянием гениального Сергея Сергеевича, юный композитор сразу нашел свой язык, свой почерк в музыке. Слушая Первую симфонию Хренникова теперь, особенно ясно видишь, какой творческий «запал» привнес с собой в советскую музыку прославленный ныне мастер. Лаконизм выражения всегда свойствен Хренникову. Он безжалостно отсекает все лишнее. Да по правде говоря, ему приходится и не так уж часто это делать. Ибо мысль Хренникова-композитора всегда точна. Он никогда не «растекается» половодьем многословия и велеречия. К тому же эта точно выраженная мысль сама по себе у Хренникова очень ясна, что делает его одним из наиболее общительных художников нашего времени. Эта характерная черта почерка композитора полностью выявилась уже в его Первой симфонии. Графически-четкие, «собранные» темы трех частей этой симфонии врезаются в память после первого же прослушивания, становясь близкими, запоминаемыми, любимыми.

Начало симфонии. «Шаловливый» фагот приглашает нас посетить заманчивые лабиринты прихотливой фантазии композитора, как бы «втягивая» в дальнейшее повествование. Хренниковский фагот, немного «застен-

чивый», затаенный, но в то же время не лишенный черточек юмора, — это уже типичный Хренников. С аналогичными образами мы будем сталкиваться еще много раз в других его сочинениях, независимо от того жанра, в котором они написаны. Первая тема первой части «подхватывает» настрой, данный ей фаготным вступлением. Она более тревожна, импульсивна. Но тревога эта словно закована в броню непроницаемости. Вторая тема, казалось бы, мало чем отличается от «вступительной речи» фагота. Разве что тем, что «улыбчивость» здесь откровеннее и ласковее. За всем этим еще не подозревается тот взрыв волевых могучих звучаний, которые обрушиваются на нас в разработке первой части симфонии. Сверкающий поток музыки властно ведет нас к кульминационной точке, которая, возникнув на гребне звуковой волны, обрывается, возвращая нас в первоначальный мир образов.

Вторая часть симфонии — типичный для Хренникова монолог, мелодическая исповедь, подернутая флером грусти. Но грусть эта светла. Широкий русский распев «стелется» бескрайними, неоглядными просторами... Драматизм второй части не заставляет себя долго ждать и захватывает слушателя волнообразными «ступенчатыми» подъемами динамики. «Вспыхивает» кульминация, в которой преображается до неузнаваемости скромный запев скрипок, прозвучавший в начале части. Все стихает. И нечто лястовое слышится в последних «вздохах» струнных... Ловишь себя на мысли: как хорошо, что великие традиции русских композиторов живы, живут, преображаясь в талантливых руках наших мастеров.

Финал симфонии с первых же звуков уносит слушателя в вихрь, в круговорот неисчерпаемой энергии. Звучит кларнет, выделяющий невероятные мелодические зигзаги. Затем повторяющие его скрипки... То тут, то

там возникают все новые подголоски, тематические «стрелы», пронизывающие всю ткань оркестра. И, конечно, здесь очень важен ритм, господствующий над всем, диктующий всем и все. Короткий вздох, в звуковой ткани возникают заторможенные альты, виолончели с басами, и вот... открывается одно из изумительных открытий композитора — середина финала. Скромный дуэт кларнета и виолончели уносит в какой-то волшебный и в то же время такой знакомый мир звуков, родных, словно услышанных в детстве... Что это? Сказка или быль? Песня или ария? Душевный разговор или мысли вслух? Каждый это может понять по-своему. В этом-то и прелесть музыки — искусства, дающего людям свободу в толковании самых тончайших движений человеческой души. ...Но вскоре становится ясным, что сказкой здесь и не «пахнет». Захватывающая могучей силой, «льющаяся через край» музыка уносит слушателя из мира грез. Грандиозный эмоциональный накал, которого достигает композитор в развитии этого скромного, как казалось поначалу, дуэта, буквально потрясает душу стихийным безудержным порывом. Теперь уже нет места сомнению! Произошло что-то очень, очень важное. Быть может, это крушение судьбы. А может быть то событие, в котором мужает и закаляется сильный духом характер. Ведь часто человек должен пройти в жизни испытание, чтобы стать крепче, мудрее и, главное, добрее! И откуда только эта жизненная мудрость взялась у совсем молодого, юного композитора? Подобные моменты и есть проявление настоящего таланта, прозревающего в будущее...

Но я отвлекся. Окунемся вновь в звуковой поток. Прекрасные, словно говорящие, «затухающие» скрипка и виолончель на фоне мерных «дрожаний» челесты успокаивают нас, но ненадолго. Врываются трубы, перекри-

кивая друг друга, и вновь все взмывается вихрем в стремительном круговороте репризы.

В замечательной коде симфонии сплетаются почти все тематические зерна, над которыми главенствует данная в расширении первая тема финала. Оканчивается симфония в драматично-напряженном миноре. Минор этот стоит многих легковесных и пустозвонких мажоров, которыми подчас композиторы, завязшие в извечной «проблеме финала», пытаются кое-как «свести концы с концами».

Возможно, я субъективен в своем восприятии Первой симфонии Хренникова, и многие слышат в ней нечто иное. Но, повторяю, в этом-то и прелесть искусства музыки, дающей возможность людям мыслить по-своему, по-своему воспринимать музыкальные образы, по-своему трактовать то или иное произведение. Ясно одно, что уже в Первой симфонии Хренников предстает перед слушателями как талантливейший композитор, со своим почерком, со своим творческим кредо, которому он остается верен и по сей день.

Жизнеутверждающий талант

*(О Втором фортепианном концерте
Т. Хренникова)*

К числу значительных произведений советской музыки, появившихся за последнее время, следует отнести Второй концерт для фортепиано с оркестром Тихона Хренникова. Это сочинение сразу же получило широкое признание слушателей. Премьера концерта, в котором автор блестяще исполнил сольную партию, была встречена с восторгом. По единодушному требованию публики финал был исполнен на бис. В дальнейшем, где бы ни звучало это сочинение, везде повторялось то же самое. Бисирование финала стало как бы традицией.

Произведение было создано Хренниковым в период большого творческого подъема. Подтверждением является не только сама музыка Второго концерта, исключительно яркая, талантливая, самобытная, но и ряд других работ последнего периода, принадлежащих перу выдающегося композитора: детская опера «Мальчик-великан», детский балет «Наш двор», музыка к фильму «Руслан и Людмила», а также другие сочинения. Когда пишутся эти строки, идет интенсивная подготовка к исполнению новой, Третьей симфонии, только что завер-

шенной Хренниковым. Все это говорит о том, что прославленный композитор испытывает большой прилив новых творческих сил, чему можно только искренне порадоваться. Огромная общественная и государственная деятельность Хренникова не только не помешала, но, наоборот, стимулировала этот новый творческий подъем. Великие преобразования, которые происходят в нашей стране, являются мощным истоком, питающим творчество многих и многих наших художников.

Почти тридцать лет отделяют создание Второго концерта Хренникова от его же Первого концерта, написанного еще в период учебы в Московской консерватории. Естественно, за это время многое изменилось в нашей музыке, как и в творчестве самого Хренникова. Но основа творчества композитора незыблема. Его жизнеутверждающий реалистический талант засверкал новыми гранями во втором концерте.

Что же нового содержит партитура этого произведения? В самых общих чертах следующее. Широко задуманная, доминирующая, в высшей степени виртуозная фортепианная партия. Уже самое начало произведения (фактически вся первая часть его) является большим сольным фортепианным эпизодом, в котором от скромного одноголосного изложения первой темы далее полифонически развивается музыкальный материал. Вступают новые голоса, усложняется полифоническая структура, постепенно включаются все новые регистры фортепиано, вырастая в огромную лавину звуков. Кульминацию этого эпизода завершают экспрессивно звучащие струнные инструменты, а затем и весь оркестр в ослепительно ярком до мажоре, с упорно повторяющимся ребемолем в высоком регистре. Этот эпизод прозвучит еще раз в самом конце произведения, образуя как бы своеобразную музыкальную арку, постепенно затихая, с на-

стойчиво повторяющимся колокольным звучанием того самого ре-бемоля на фоне истаивающего звучания всего оркестра и рояля.

Токката следует непосредственно за первой частью без перерыва. Музыка второй части исключительно динамична. Она насыщена взрывчатой силой, мощью, каскадами октав, перекликающихся между фортепиано и оркестром. В этой части партии солирующего рояля и оркестра одинаково важны. Происходит настоящее состязание между ними, что является характерным для данного жанра в целом. Лишь в середине второй части появляется сначала в оркестре, а затем подхватывается фортепиано новый музыкальный образ, очень типичный и характерный для музыки Хренникова, окрашенный легким юмором. В этой части мы вновь встречаемся с широко развернутой каденцией фортепиано. Исключительно богатая и виртуозно написанная, эта каденция подводит к репризе. Вторая часть заканчивается, «бурно финишируя». И можно было бы себе представить, что она и является финалом произведения.

Но вот начинается третья часть концерта. Здесь композитор не дал резко контрастирующего материала, а пошел по линии наибольшего сопротивления, если можно так выразиться. Вместо ожидаемой, казалось бы, медленной, контрастной по отношению к предыдущей части музыки Хренников предлагает задорное, полное юмора, упругое по ритму «Рондо». Темп этой части умеренно-сдержанный. Чеканная тема с повторяющимися первыми четырьмя звуками на фоне подхлестывающего аккомпанемента оркестра с первых же тактов захватывает слушателя. В этом плане построен весь финал концерта, в середине которого партии фортепиано поручена опять-таки довольно развернутая, полифонически насыщенная виртуозная каденция. В результате развития фи-

нала композитор возвращается, как я уже отмечал, к музыке, заключающей первую часть. Такое решение цикла представляется весьма оригинальным и несколько неожиданным. Тем не менее форма произведения рассчитана точно и убедительно. Здесь проявилось верное ощущение целого, пропорций между частями, а также и внутри каждой из них. И чем больше слушаешь концерт, тем больше убеждаешься в органичности концепции, предложенной автором.

За короткий срок Второй концерт Т. Хренникова стал очень популярным произведением. Его исполняют во многих городах нашей страны, и за рубежом. Большое значение имеет тот факт, что музыка концерта чрезвычайно демократична, адресована широчайшим слоям слушателей. Это произведение охотно включают в свой репертуар многие исполнители. Весьма редко бывает такое быстрое и интенсивное признание нового сочинения, какое выпало на долю Второго фортепианного концерта. Оно еще раз подтверждает, что талант композитора все так же молод и его музыка безраздельно захватывает слушателей.

Мне довелось быть не только участником многих исполнений Второго концерта в ансамбле с автором, но и непосредственным свидетелем его огромного успеха, восторженного приема слушателями Сибири и Урала, Москвы и Лондона, Киева и Праги, Рязани и Берлина и многих других городов. Это еще раз свидетельствует о большом композиторском таланте Хренникова — одного из ведущих мастеров советской музыки. И совершенно естественно, что Второй концерт для фортепиано с оркестром — одно из лучших сочинений не только его автора, но советской музыки в целом — ныне удостоен Ленинской премии.

«Советская культура» от 5 марта 1974

Кара Караев

(К шестидесятилетию)

В последнее время все чаще и чаще (то ли под грузом прожитого и пережитого, то ли еще почему-то) я вспоминаю изречения И. И. Любимова, нашего консерваторского учителя педагогики. Он говорил: «...талант, так же, как деньги; либо они есть, либо их нет...». Принадлежали ли эти слова ему лично, или он перефразировал их после кого-то, или это народная мудрость, выраженная в столь конкретно осязаемой и лаконичной форме, — я не знаю. Нам, студентам, эти слова запомнились надолго, их запечатлела наша юношеская память.

И как радостно было недавно услышать с трибуны XXV съезда нашей партии слова Леонида Ильича Брежнева: «Талант — это редкость. Талант — это достояние народа...».

К большому сожалению, находятся еще люди, для которых, видимо, эти слова не стали предметом внимания и, следовательно, руководством к действию, как принято говорить. Но, разумеется, мои заметки отнюдь не посвящаются этим людям. А посвящаются они одному

из талантливейших музыкантов нашей страны, народному артисту СССР, лауреату Ленинской и Государственных премий, профессору, композитору Кара Караеву.

...Первое знакомство с музыкой Караева. Большой зал консерватории. Симфоническим оркестром студентов дирижирует Тофик Кулиев. Я почему-то прихожу в тот момент, когда уже звучат приглушенные, размеренные «шаги» в базах, на фоне которых издали, неторопливо и постепенно вырастает тематический заряд явного шествия. И вот оно приближается, растет в звуковом и зрительном объеме, и, наконец, в блеске меди, а точнее, «золота» медных инструментов, поддержанных многочисленной армией ударных, заполняет весь зал, и, кажется, сейчас раздвинутся стены, и эта удивительная, гипнотическая музыка вырвется неудержимым потоком на улицы города... То было «Шествие» из балета Караева «Семь красавиц».

Позднее, когда мне довелось под своими руками ощутить весь стальной каркас, который лежит в основе упомянутого фрагмента, я понял, как точно композитором закладывается фундамент, от прочности которого зависит все то, что будет воздвигнуто на нем. Много, очень много прекрасных страниц содержит музыка, уложенная в партитуру первого балета композитора. Я не случайно употребил слово «уложенная». Ибо в применении к этой музыке, которая с трудом может быть предметом далеко не совершенной общепринятой нотной записи, пожалуй, другого определения и не подобрать.

Тесно вдохновенной музе Караева на графических нотных листах. Беспредельная фантазия и разнообразие красок, очарование изумительных мелодий в сочетании с редкостной роскошью гармонического языка, ритмы; перемены их, звуковые контрасты и высокий пафос под-

линного темперамента (в отличие от так называемой эмоциональной «накачки», которой подчас грешат многие, принимающиеся за написание балета) — все это нашло кульминационное выражение в уникальной музыкально-хореографической экспозиции самих семи красавиц. Можно смело сказать, что здесь Караев поднялся до уровня мировых достижений в этом жанре.

Мне выпала честь принимать участие в постановке на сцене Большого театра другого не менее замечательного балета Кара Караева «Тропюю грома». Работа над этой партитурой была подлинным событием в моей творческой жизни. Для привычного графика работы Большого театра постановка нового полнометражного балета, осуществленная за один (!) месяц, и по сей день является уникальным событием, которое, к сожалению, так и не смогло поколебать незыблемые устои этого графика и темпа работы над новыми постановками на сцене первого театра нашей страны. В результате огромной творческой заинтересованности, овладевшей всеми участниками постановки «Тропюю грома», в кратчайший срок родился яркий, цельный спектакль, горячо принятый публикой и музыкальной общественностью столицы. Подтверждением этого служит также теплый прием этого спектакля зарубежными зрителями во многих странах, где он был показан.

Не будет ни малейшим преувеличением сказать, что Караеву удалось совершенно по-новому и, главное, по-своему разработать и представить в законченной форме богатый и самобытный негритянский музыкальный фольклор. Причем цитат как таковых в балете почти нет. Караев не столь пропитался музыкой Африки в ее локальных измерениях, сколь глубоко постиг самый дух и внутреннюю сущность ее. Это в сочетании с великолепным композиторским мастерством, знанием и при-

родным чутьем специфики хореографии, наконец, с интересным, острозлободневным и весьма драматическим содержанием романа Абрахамса привело композитора к большой творческой победе, по праву и достоинству отмеченной присуждением Кара Караеву звания лауреата Ленинской премии.

Не могу не выразить еще раз чувство огорчения, недоумения и досады по поводу беспричинного исчезновения балета «Тропюю грома» из репертуара Большого театра.

Когда-то, будучи еще студентом Московской консерватории, я слышал о том, что молодые азербайджанцы Караев и Гаджиев написали оперу «Вэтэн». Ее хвалил и Д. Д. Шостакович, и многие авторитетные музыканты. Не знаю, как сложилась дальнейшая судьба этого произведения, но хочу сказать моему коллеге и товарищу: «Кара Абульфазович! Не настало ли время подумать о новой опере? Сейчас было бы очень важно, чтобы такой художник, как Вы, обратился к этому неблагоприятному и трудному, но столь любимому и желанному публикой жанру. Кому, как не Вам, создателю трепетного повествования о великой любви восточных Ромео и Джульетты, тончайших характеристических гравюр, воскрешающих в новом аспекте образ бессмертного героя Сервантеса, или не менее яркие симфонические эпопеи-зарисовки трудовых подвигов нефтяников Каспия (заметьте, какова амплитуда!), взяться за оперу. Уверен, что и опера по Вас скучает!» Я, конечно, не смею вторгаться в святая святых художника. Я лишь позволил себе немного пофантазировать, ибо к этому меня невольно расположила сама музыка Кара Караева, уже прозвучавшая и еще не звучавшая... Безусловно, что написать — решит сам композитор, ему виднее, а подсказывать новые темы весьма бестактно и рискованно. Хотя, если вспом-

нить примеры из музыкального прошлого, вовремя, «по адресу» подсказанные темы вызвали к жизни произведения, которые становились часто музыкальными шедеврами. Вспомним В. В. Стасова, подсказавшего конкретные сюжеты Чайковскому, Римскому-Корсакову, Бородину, Мусоргскому и многим другим титанам нашей классики. Так вот, Караев, конечно, лучше знает, что́ ему надлежит еще сделать в искусстве. Залогом новых свершений являются поиски и «приоткрывания завес», нашедшие место в Третьей симфонии и Скрипичном концерте.

Сейчас композитор работает над Четвертой симфонией. С большим интересом все мы ждем появления в программах этого сочинения. Что-то преподнесет на этот раз своим слушателям Караев?

Подобный интерес закономерен. Такой большой музыкант-художник, каким мы знаем Кара Караева, никогда не «играет в звуки». И если он выступает с новым произведением, то мы всегда помним о том, что это — плод больших раздумий, обобщение пережитого, обращение к настоящему, современному, чем жив сегодня человек. В этом — значительность творчества композитора, мысли и чувства которого устремлены прежде всего к человеку, к содержанию его жизни, к его деяниям и мышлению. Гуманизм советского искусства — его прочная основа, ставящая творчество советских художников во главе всего прогрессивного, а следовательно, и наиболее перспективного, создающегося в наши дни на нашей планете.

Одним из наиболее ярких таких художников является выдающийся советский композитор Кара Караев, творческие достижения которого принадлежат золотому фонду советского музыкального искусства.

Родион Щедрин и его «Анна Каренина»

Выдающийся советский композитор Родион Щедрин находится в расцвете своего яркого, щедрого таланта. Каждая его новая работа, а работает он не покладая рук, неизменно ожидается с тем неподдельным интересом, который всегда вызывает настоящий ищущий художник. Не успели еще улечься страсти вокруг «Кармен-сюиты», как композитор представил на суд публики свой новый балет «Анна Каренина». Что и говорить, много недоуменных вопросов вызвал этот смелый замысел — создать хореографический спектакль по шедевру Льва Толстого. Это вполне естественно. Ибо возникало немало сомнений по поводу того, возможно ли языком танца передать все многообразие и тонкую психологичность произведения великого писателя. И кроме того, его безграничную емкость, которая скорее могла бы найти свое воплощение в оперном жанре, но уж никак не в жанре балета.

И вот мы на спектакле в Большом театре. С первых же тактов музыка Щедрина приковывает к себе внимание, а затем вы ловите себя на мысли о том, что она

захватывает вас все больше и больше. Вскоре становится ясным, что композитор одержал еще одну важную победу, победу принципиальную и нелегкую. Развивая в своем творчестве все найденное в предыдущих сочинениях, Щедрин смело идет дальше.

Острый психологический драматизм, столь ярко проявившийся в музыке оперы «Не только любовь» и особенно в оратории «Ленин в сердце народном», доведен в партитуре «Анны Карениной» до предела. Очень тонко и вполне оправданно Щедрин вводит темы П. И. Чайковского, подчеркивая эпоху и время действия. Причем, автор обратился к тем сочинениям великого композитора, которые сочинялись им в то же время, в которое Толстой создавал свою «Анну Каренину». Но не в этом главное. А главное в том, что Щедрин в каждой странице своей партитуры остается прежде всего остро современным художником, фантазия и мастерство которого подчинены одной цели — максимально глубоко раскрытию самого существа романа Толстого. Многие можно было бы сказать о великолепных находках — открытиях композитора, которыми богата партитура нового балета. Но сейчас хотелось бы прежде всего сказать о том, что в результате большого и во многом рискованного творческого труда родился яркий, самобытный и очень органичный спектакль. Острое ощущение атмосферы действия, великолепные музыкальные характеристики героев драмы, громадный эмоциональный накал музыки Щедрина — все это явилось благодарной основой в работе постановщиков. Балетмейстерский дебют Майи Плисецкой надо признать удачным, так же как и работу талантливого художника Левентая.

Возможно, не все в этом спектакле бесспорно. Но разве можно создавать новое и непременно бесспорное?

Большому кораблю — большое плавание

*(Премьера оперных сцен Р. Щедрина
«Мертвые души» в ГАБТе СССР)*

И долго еще определено мне чудной властью
идти об руку с моими странными героями, ози-
рать всю громадно-несущуюся жизнь, ози-
рать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые
сму слезы!

(Гоголь. «Мертвые души», гл. VII)

Большинство произведений Гоголя воплощено в музыке. Подобно Пушкину, творчество которого способствовало появлению на свет множества музыкальных шедевров, Гоголь питал и питает по сей день фантазию композиторов, вызывая в них «души прекрасные порывы».

Достойным вкладом в музыкальную гоголиану явился фундаментальный труд Родиона Щедрина «Мертвые души». Долгие годы работал над этим детищем выдающийся наш композитор. Он вложил в него все, на что способен художник, одержимый дорогой ему идеей. Зная редкую трудоспособность Щедрина, его умение быстро и точно воплощать свои замыслы в великолепные, законченные формы, хочется подчеркнуть, что в ра-

боте над «Мертвыми душами» композитор шел несколько иными темпами, проверяя и взвешивая каждую деталь бесконечное множество раз. Слишком велика была ответственность музыканта, задумавшего дать новую жизнь хрестоматийным образам, знакомым всем со школьной скамьи. Щедрина не привыкать «потрясать устои» восприятия классических образов. Вспомним недавно отшумевшие споры по поводу воплощения героев его «Анны Карениной». И что же? Прошло немного времени, и балет Щедрина прочно занял выдающееся место в репертуаре современного театра.

«Мертвые души» — оперные сцены по поэме Н. В. Гоголя. Либретто автора музыки — вот что значится на обложке объемистого клавира. И на этот раз, как всегда, композитор предельно точен в определении жанра — оперные сцены. Три действия заключают в себе 19 сцен-номеров, следующих в порядке разворачивающихся событий поэмы. Короче говоря, перед нами полнометражное оперное произведение, что само по себе сегодня уже редкость, ибо пишутся преимущественно одноактные оперы и балеты.

Щедрин нашел исключительно удачное решение в построении «Мертвых душ». Вступление, заключение, так же как и сцены-связки внутри — это образы дороги в разных ее аспектах. А если говорить шире, то через дороги — к образу самой России. Дороги приводят Чичикова то к одному, то к другому... Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин.

Каждому из них посвящена сцена, в основе которой содержится «ария-портрет». Для каждого из персонажей Щедрин нашел удивительно точную, неповторимо оригинальную музыкальную характеристику, штрихинтонации. Но главная и решающая удача композитора — музыкальное решение образа Чичикова. В своем

роде это — подлинное открытие в наше время, возрождающее в новой форме, некоторые черты оперного пения далекого прошлого (опера-серия, опера-буфф).

Партия Чичикова, написанная для баритона, необычайно трудна и ставит перед исполнителем исключительно интересные творческие задачи. В основу своего произведения Щедрин положил принцип — все поется. В примечаниях автор категорически возражает против какого-либо привнесения разговорного текста. Замысел автора был направлен на вокальное переосмысление гоголевской прозы.

Исключительная находка Щедрина — введение в партию оркестра малого хора, как полноправной группы, занимающей место скрипок, которые отсутствуют в партитуре этого сочинения. В данном случае скрипки оказались не нужны композитору, и он смело отказался от их использования. Но хор, как я уже сказал, является полноправной группой, отнюдь не заменяющей скрипки. Не заменяет он и хор, действующий на сцене. Это два разных хора с совершенно разными функциями и задачами. Еще одна замечательная находка автора — два сольных женских голоса в оркестре, поющих в русской народной манере. А поют они запевки, сопровождающие обычно в пути бричку Чичикова. В сочетании с пением кучера Селифана (поразительно написана его партия!) эти эпизоды производят неизгладимое впечатление. Как и в прошлых работах («Поэтория», «Звонь») Щедрин целеустремленно и последовательно, а главное, по-новому разрабатывает русскую народную песню, вскрывая подспудные ее великие возможности. В этой связи вспоминаются вещи слова Гоголя: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». («Несколько слов о Пушкине». Статья 1832 г.).

Все эти находки явились органичными, неотъемлемыми компонентами общего идейно-художественного замысла, воплощенного Щедриным с редким вдохновением и смелостью.

Музыкальный язык композитора заключает в себе лучшее, найденное им в предыдущих сочинениях, а также многое, устремленное вперед, рождающееся в неуклонных поисках новых выразительных средств. В музыкальном решении отдельных сцен, особенно массовых, можно проследить творчески преобразованные приемы, идущие от «Женитьбы» Мусоргского, «Игрока» Прокофьева и, особенно, «Носа» Шостаковича. Но это скорее чисто символически, так как Щедрин в «Мертвых душах» проявил максимум себя, утверждая свое. И это ему блестяще удалось.

Еще об одной особенности партитуры хотелось сказать. Помимо виртуозного оркестрового мастерства композитора, которое хорошо известно всем, на этот раз проявилось в полной мере и новое качество Щедрина. Я имею в виду феноменально написанные ансамбли, которыми изобилует его сочинение. По правде говоря, современные композиторы в своих операх редко обращаются к ансамблям. У Щедрина же наоборот — торжество ансамблей. Вначале — это децимет («обед у прокурора»), в конце — это сложнейшая сцена «толки в городе», в которой композитор не уступает в блеске автору «Фальстафа». А кроме того: квинтет, трио, дуэт, секстет, квартет, сложный ансамбль с хором и т. д.

О «Мертвых душах» Щедрина будут написаны специальные музыковедческие работы. В этом нет сомнения, ибо мы имеем дело с выдающимся произведением, требующим всестороннего изучения и осмысления. Я же на этом должен окончить разговор о сочинении и перейти к тому, как воплощено оно на сцене ГАБТа.

В последнее время восторжествовал принцип «дотягивания» театрами произведений. Это равно относится и к музыке, и к драме. Быть может, иные авторы и дают повод к этому. Но Щедрин — не тот автор. Он представил безупречно выверенное, законченное сочинение, которое ставило перед театром новые, трудные, увлекательные задачи. Забегая вперед, хочу сказать, что композитор не изменил ни одной ноты в процессе постановки. Уникальный случай! Что же, это делает честь как автору, так и Большому театру, являющемуся старым и надежным другом композитора Щедрина. Но, пожалуй, впервые за всю историю этой многолетней и плодотворной дружбы работа была настолько трудная, а задачи так сложны. Поначалу казалось, что исполнить написанное попросту невозможно. Но, веря в великий потенциал ведущего оперного коллектива страны, оптимисты (в том числе и автор этих строк) были твердо убеждены, что любые трудности по плечу Большому. Зная Большой театр уже почти 40 лет, могу с уверенностью сказать, что на его сцене родился уникальный спектакль. Часто, рецензируя ту или иную постановку, критики раскладывают все «по полочкам». Говорят о работе режиссера, художника, иногда вспоминают и дирижера. Конечно, это естественно — отдать должное каждому. Но бывает так, что в первую очередь хочется говорить о спектакле, как о полном единении всех его компонентов. Это случается тогда, когда постановщики мыслят едино, и в работе их царит подлинное взаимопонимание. Именно так рождались «Мертвые души» в Большом театре. И об этом хочется прежде всего сказать, ибо изрядно надоели споры о том, кто «главнее» в оперном театре. Главное — большое, настоящее искусство, и ему должны посильно служить все, кто переступил порог театра. Настал момент воздать должное

постановщикам «Мертвых душ». Радостно, что наше искусство располагает таким мастером, как Борис Александрович Покровский. На сегодняшний день в мире нет такого оперного режиссера. В этом все мы должны отдавать отчет.

Если мысленно окинуть взглядом все сделанное Покровским, то станет ясно, какой титанический, подлинно подвижнический труд вложил этот художник в создании советского оперного театра. Без преувеличения можно сказать, что именно Покровскому принадлежат самые большие удачи в постановке произведений классиков и, что особенно важно, советских композиторов. На спектаклях Покровского учатся режиссеры всех рангов и возрастов. Отдельные сцены в его постановках могут сегодня считаться классическими образцами современной мировой режиссуры. Глубочайшее проникновение в музыку — вот ключ, которым Покровский открывает любой «замок» на любой партитуре. Ну и, конечно, огромное дарование, помноженное на энциклопедические познания. Я умышленно не хочу останавливаться на тех или иных находках Покровского в спектакле «Мертвые души», ибо никакой пересказ не заменит непосредственного впечатления. Могу сказать лишь одно. Детальнейшая разработка каждой роли сочетается в новой работе Покровского с виртуозно поставленными массовыми сценами. Везде и во всем режиссер исходит из музыки, и кажется, что иначе поставить спектакль было невозможно, а главное — не нужно.

Мне думается, что наряду с такими достижениями Покровского-режиссера как «Семен Котко», «Игрок» Прокофьева, «Нос» Шостаковича несомненно надо назвать «Мертвые души» Щедрина.

В этих работах Покровский нашел своего художника. Им оказался талантливый Валерий Левенталь, кото-

рый удивительно верно передал самое главное в произведении Гоголя — Щедрина — чисто русскую глубокую ноту, щемящую душу.

Глядя на великолепную картину, созданную художником на сцене театра, вспоминается знаменитое обращение Гоголя: «Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе...»

Яркому дарованию дирижера Юрия Темирканова музыка Щедрина очень близка. Эта первая встреча Темирканова с коллективом Большого театра дала прекрасные результаты и показала, как много зависит от того, кто стоит за пультом. Тщательная, скрупулезная работа дирижера над труднейшей партитурой увенчалась успехом. Оркестр Большого театра поднялся еще на одну важную ступень в освоении современной музыки.

Необходимо отметить, что певцы-солисты не только преодолели огромные сложности вокальных партий, но и почувствовали себя в них естественно и свободно. В этом большая заслуга концертмейстера театра Л. Могилевской — прекрасного мастера своего дела.

Спектакль открыл нам новые таланты. Это в первую очередь — А. Ворошило — Чичиков. О трудностях этой партии я уже говорил. Молодой певец не только справился с ними, но создал очень достоверный, яркий образ главного героя. Его пение отличается свободой, голос, хорошо звучит во всех регистрах, актер прекрасно двигается. Все у него чрезвычайно органично и убедительно. Порадовали мастера: В. Власов — Манилов, Л. Авдеева — Коробочка, А. Масленников — Селифан, будто сошедшие со страниц Гоголя. Хороши В. Пьявко — Ноздрев, Б. Морозов — Собакевич, Г. Борисова — Плюшкин. Все остальные исполнители составляли крепко спаян-

ный актерский ансамбль, чем всегда отличаются лучшие спектакли ГАБТа.

Отлично показал себя камерный хор под управлением В. Минина, исполняющий очень трудные партии в оркестре. Большую работу проделал хор театра (главный хормейстер А. Рыбнов). Особо следует отметить проникновенное исполнение солисток Академического русского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио Л. Никольской, Л. Кузьмичевой, Д. Муравьевой.

В «Мертвых душах» большое значение имеет дикция. Ни одно слово не должно пропасть! Все должно быть слышно в зрительном зале. В этом отношении предстоит определенная работа. Постоянное внимание к слову совершенно необходимо.

Спектакль «Мертвые души» стал достоянием зрителя. Сердечно приветствуя его рождение, хочется пожелать: большому кораблю — большое плавание!

Андрей Эшпай

Имя выдающегося советского композитора Андрея Яковлевича Эшпая хорошо известно многим любителям музыки в нашей стране и за рубежом. Его яркий талант проявился уже в самых первых сочинениях, написанных во время учебы в Московской консерватории. Необходимо сказать о том, что его отец Яков Эшпай являлся, по существу, основоположником, первым крупным профессиональным композитором и музыкально-общественным деятелем, посвятившим свою жизнь разработке и изучению марийской народной музыки. Это имело решающее значение для становления творческого мировоззрения молодого Эшпая, который в своей музыке унаследовал и развил все то, что завещал ему отец.

Если мы проследим за тем, как развивался талант Андрея Эшпая, то отчетливо увидим, как крепко и органично связано его творчество с близкой и родной для него стихией марийского народно-музыкального фольклора. Буквально в каждом сочинении композитора, будь то крупное полотно или миниатюра, слышатся своеобразно претворенные интонации, ладово-гармонические и

ритмические элементы, характерные для музыки марийского народа. Это уже проявилось в одном из ранних сочинений композитора — в «Симфонических танцах». В этой партитуре, заключающей немало поэтических страниц, видна рука мастера, подлинного симфониста. Эшпай прекрасно чувствует оркестр, его безграничные возможности, неисчерпаемые краски. Я хорошо помню яркое впечатление от первого исполнения «Танцев», встреченных с восторгом слушателями. Это было в начале пятидесятых годов.

Затем был создан его Первый фортепианный концерт, сочинение, которое выдвинуло автора в ряд интереснейших талантливых молодых композиторов, от которых многого ожидали в дальнейшем. Надо сказать, что Эшпай полностью оправдал и, я сказал бы, даже превзошел эти ожидания. В самом скором времени из-под его пера появляются такие значительные произведения, как Первая, Вторая, Третья симфонии, «Венгерские напевы», Концерт для скрипки с оркестром, Скрипичная соната, фортепианные сочинения, среди которых выделяется известнейшая Токката, а также многие другие сочинения. Попытавшись проанализировать истоки музыкального языка композитора, мы столкнемся с интереснейшим переплетением разных явлений. Например, с одной стороны, несомненно влияние музыки Равеля, композитора, которого Андрей Эшпай полюбил, как говорится, раз и навсегда, с другой стороны, будучи человеком в лучшем понимании современным, Эшпай отдал дань увлечению джазом, особенно его гармоническому богатству и красочности. Ну и, конечно, основа основ — русская и советская классика, основная, генеральная линия, в русле которой развивалось дарование Андрея Эшпая. Сказанное мною об истоках музыки композитора весьма условно и не столь уж бесспорно. Бес-

спорно, как мне кажется, одно — Андрей Эшпай — композитор, обладающий своим индивидуальным творческим почерком. А это самое главное и существенное!

Сопоставляя ранние сочинения композитора с написанными в последнее время, мы видим весьма значительные эволюционные сдвиги в его творчестве, говорящие о неустанных поисках как в выборе тем, так и выразительных средств. В этом плане большой интерес представляет Вторая скрипичная соната, недавно написанная композитором. В ней мы чувствуем, как Эшпай стремится к более экспрессивному, графически заостренному музыкальному языку. Большое внимание уделяет композитор полифоническому началу. Соната весьма, как мне кажется, драматична по своему содержанию. В ней слышатся столкновения, конфликты, чередующиеся с моментами просветленной, но отнюдь не облегченной душевной сферы переживаний.

Я уже упоминал о трех симфониях Эшпая. Все они разные и по замыслу, и по временным масштабам. Но их объединяет одно. Это чрезвычайно насыщенное, емкое содержание, положенное в основу каждой из них. Пережитое за многие годы — отголоски Великой Отечественной войны, участником которой был Андрей Эшпай (он воевал в моторизованных частях), думы о сегодняшнем и особенно о будущем своего народа — все это нашло полное отражение в партитурах его симфоний.

Одним из самых ярких сочинений Эшпая явился Концерт для оркестра. Интересен замысел произведения. Композитор поручил солирующие партии квартету, в составе которого: труба, фортепиано, вибрафон и контрабас. Этот квартет находится впереди оркестра. Партии солистов написаны виртуозно. Перед исполнителями поставлены интересные и сложные задачи. Однако все сказанное относится и ко всему остальному оркестру.

Это сочинение — оригинальное, смелое по замыслу, лаконичное по форме — как бы аккумулирует то творческое пристрастие Эшпая к симфоническому оркестру, о котором я упоминал ранее. Говоря о последних работах композитора, хочется отметить его Второй фортепианный концерт, с большим успехом исполняющийся во многих городах, быстро вошедший в репертуар исполнителей. Первым его интерпретатором был сам автор, прекрасно исполнивший сольную партию концерта. В этом произведении композитор продемонстрировал дальнейший творческий рост, раздвинул вновь рамки средств выразительности, хотя, как и прежде, остался в нем верным своему творческому кредо. Музыкальная общественность тепло приветствовала появление нового талантливое сочинения Эшпая. К столетию Владимира Ильича Ленина Эшпай создал кантату «Ленин с нами». Обратившись к поэзии Маяковского, композитор по-своему «прочитал» стихи великого поэта, к творчеству которого все чаще и чаще обращаются советские композиторы. А ведь совсем недавно считалось, что поэзия Маяковского не очень-то «ложится» на музыку! Но это уже в прошлом. Ибо такие сочинения, как «Патетическая оратория» Свиридова, кантата Эшпая и некоторые другие полностью доказывают как раз обратное. И надо думать, что в этом направлении все еще, как говорится, впереди. Появятся новые талантливые произведения, вдохновленные неувядаемым словом великого советского поэта.

До сих пор мы умышленно говорили об Эшпае как об авторе, пишущем, так называемую, серьезную музыку. Но если говорить откровенно, то большинство знает Эшпая все-таки больше благодаря его активной деятельности в жанрах песни, эстрадной и театральной музыки и, конечно, как автора музыки ко многим кино-

фильмам. Очевидно, в наше время такое творческое разнообразие в выборе жанров, наверное, естественно. И думаю, что эта сфера для Эшпая вполне органично вписывается в его творческий облик. Во всяком случае, не хотелось бы делить его музыку на серьезную и легкую как это часто мы делаем произвольно. А хотелось бы подчеркнуть то, о чем я говорил немного ранее, говоря об Эшпае как о художнике и человеке в лучшем понимании современников. Именно это его качество вызывает потребность композитора обращаться к массовым жанрам, общаться с большим количеством слушателей. Нет необходимости перечислять то многое, что сделано Эшпаем в этой области творчества. Достаточно напомнить такие песни, как «Сережка с Малой Бронной» и «А дождь идет» и т. д. Перу Эшпая принадлежит та же и оперетта. В настоящее время композитор написал весьма внушительное количество музыки к кинофильмам, многие из которых ждут выхода на экран. Большой театр СССР работает с композитором Эшпаем над созданием балета «Ангара» (по «Иркутской истории» Алексея Арбузова). Здесь для композитора открываются новые, заманчивые творческие перспективы. Хотя надо сказать прямо, что замысел этот весьма сложен в своем выполнении. И мы будем с нетерпением ожидать появления этой новаторской, этапной в творчестве не только Эшпая, но и балетной труппы прославленного театра работы.

Композитор Андрей Яковлевич Эшпай находится в расцвете своего яркого дарования. Он успешно сочетает напряженную творческую работу с общественной деятельностью, являясь секретарем правления Союза советских композиторов. Он — воспитатель молодых композиторов в Московской консерватории. Он постоянно общается с широкими кругами слушателей нашей страны.

достойно представляет советское искусство за рубежом. Неиссякаемая энергия, исключительная трудоспособность в сочетании с самобытным талантом, общительность и доброжелательность к людям делают его облик в высшей степени притягательным. Его сочинения постоянно звучат в эфире, в концертных залах, в кинофильмах. Без них как-то уже не представляешь себе нашу музыкальную действительность полной. А это говорит о многом. И в первую очередь о признании народа. Большая творческая дружба связывает Эшпа с коллективом Государственного академического симфонического оркестра Союза ССР. В исполнении Госоркестра прозвучали, по существу, все оркестровые произведения композитора. Автор поручал премьеры многих сочинений именно этому замечательному коллективу, находя в нем своих друзей-единомышленников. Лично меня связывает с Андреем Яковлевичем постоянное творческое содружество, начавшееся еще в стенах консерватории. Мне довелось быть первым исполнителем некоторых из его сочинений. Об этом я всегда вспоминаю с чувством радостного волнения. В этой связи хотелось бы сказать о последней нашей совместной работе над Вторым фортепианным концертом. Я очень счастлив, что мне удалось убедить автора выступить в качестве солиста, на что он поначалу не очень-то соглашался. А теперь, когда концерт «обыгран» им много раз, он признает, что решение наше было правильным. Работать с Эшпаем интересно, хотя и не легко, ибо его требования весьма высокие и принципиальные, и за них он, как говорится, «положит голову». Но ведь только так и рождается подлинный творческий союз. Мы еще не раз будем свидетелями появления и благодарными слушателями новых талантливых сочинений выдающегося композитора Андрея Яковлевича Эшпа.

Поэзия созидания

На сцене Большого театра состоялась премьера балета «Ангара». Свой новый спектакль коллектив посвятил XXV съезду КПСС. Либретто Ю. Григоровича и В. Соколова создано по мотивам известной драмы А. Арбузова «Иркутская история». Балетмейстер-постановщик Ю. Григорович увлек идеей создания хореодрамы композитора А. Эшпая, и в их тесном содружестве рождались контуры будущего спектакля о наших современниках. Знакомые нам герои зажили новой жизнью, воссозданной средствами хореографии. Это далеко не первый случай «трансформации» литературного произведения на сцене музыкального театра. Все чаще и чаще обращаются композиторы и режиссеры к лучшим образцам литературы, где ярко запечатлены образы и события нашей действительности.

Иной раз мы становимся свидетелями того, как поочередно воплощаются они на сцене драматического театра, затем на экране кинематографа, и, наконец, вновь оживают в оперном или балетном спектакле. Правомерны ли подобные транскрипции? Безусловно, да. Приме-

лов в истории искусства тому немало. Все лишь зависит от художественного результата, к которому устремлены те, кто берет на себя весьма трудную и рискованную миссию — дать новую жизнь хорошо известному оригиналу. Драма Арбузова «Иркутская история», с большим успехом шедшая на сценах многих театров, явилась благодарным материалом для переосмысления ее в жанре балета.

Разумеется, все это не так просто как иной раз кажется. Перед авторами балета «Ангара» стояли сложные задачи. Тем отраднее отметить, что многие из них решены успешно. В музыкальном спектакле музыка имеет огромное, если не основополагающее значение.

Народный артист РСФСР Андрей Эшпай хорошо известен как талантливый, самобытный композитор, автор произведений в различных жанрах. С балетом он встретился впервые. Но творческие потенциальные возможности композитора настолько значительны, что ему не пришлось «приспосабливаться» к специфике балетного жанра. Он как-то сразу почувствовал себя в его стихии, при этом остался самим собой и, более того, развернулся в партитуре «Ангары», проявив новые грани своего дарования. Музыкальные характеристики основных персонажей произведения очень удачно найдены Эшпаем. Музыкальный язык автора — современный, образный, сочный и яркий — явление достойное отдельного разговора. Симфоническое развитие большого единого «дыхания», свойственное Эшпаю-симфонисту, проявилось в партитуре балета в полной мере.

Прекрасное оркестровое мастерство композитора, выражающееся в точно найденных колоритных звучаниях, в интересных, нестандартных сочетаниях инструментов оркестра и его групп, в красочных контрастных чередованиях и сопоставлениях напряженных кульмина-

ций и тончайших прозрачных эпизодов, вновь с большой творческой фантазией и размахом засверкало в партитуре «Ангары». Музыка балета свойствен острый драматизм, подсказанный перипетиями сюжета. Наряду с этим композитору чрезвычайно удались все лирические страницы (а их немало), связанные со светлым чувством любви и счастья. Проникновенные мелодические эпизоды, наполненные сердечной теплотой и искренностью высказывания, особенно удачны. Временами, искушенный слух знатоков-специалистов улавливает в музыке балета приемы и сочетания, напоминающие о некоторой преемственности, идущей от Равеля, Стравинского, Хачатуряна. Но это явление в какой-то степени закономерное, ибо трудно избежать влияния таких мастеров, создавших шедевры, в частности, в области балета. Кроме того, сочинять музыку ни на что не похожую — дело нарочито тенденциозное и, как показывает жизнь, — бесперспективное. Справедливости ради надо отметить, что Эшпай в музыке «Ангары» использует и новейшие приемы, которые органично вписываются в общее целое спектакля. Пожалуй, упрекнуть автора можно лишь в некоторой перегруженности медной группы оркестра. Но его пристрастие к ярким, терпким звучаниям меди в первой половине балета, отчасти компенсируется обилием проникновенных и тихих звучностей во второй. Особенно впечатляет использование в этих эпизодах струнной группы и солирующего рояля. Однако разбор музыки Эшпая — это тема уже другой статьи... Остается подвести краткие итоги — работа композитора увенчалась успехом и должна быть по достоинству оценена, как дальнейший шаг вперед в его творчестве.

Дирижер А. Жюрайтис и руководимый им оркестр Большого театра сделали очень многое для того, чтобы

музыка Эшпая исполнялась на достойном уровне. Здесь необходимо сказать, что для дирижера и музыкантов оркестра исполнить музыку Эшпая без погрешностей — задача не из легких, ибо партитура содержит значительные трудности как в метроритмическом, так и в динамическом отношении. В результате тщательной работы трудности эти были преодолены, и исполнение на спектакле отличалось свободой и виртуозным блеском. Мастерство А. Жюрайтиса за последние годы заметно выросло и окрепло. А музыканты оркестра своим исполнением еще раз подтвердили старую истину, что когда с ними хорошо работают, тогда и результат получается достойный!

Хореография Ю. Григоровича всегда отличалась исключительной музыкальностью, своей «симфоничностью». Сказанное относится полностью и к прочтению балетмейстером музыки Эшпая. Принцип сплошной, сквозной танцевальности, свойственный творческому подходу Григоровича к любой балетной партитуре (как классической, так и современной), нашел яркое выражение в хореографической лексике балета «Ангара». С первых же тактов музыки мы убеждаемся в верности постановщика своим принципам и идеалам. Образ Ангары решен исключительно удачно. Группа артистов балета, одетых соответственно в легкие, сами по себе «играющие» одежды, призвана передать стихию воды, то нежно катящей свои волны, то бурно восстающей против вторжения человека в ее пределы... На фоне живой, «струящейся» Ангары, зритель знакомится с тремя главными героями спектакля, поочередно выступающими в своих первых сольных эпизодах-характеристиках. Эта своеобразная экспозиция основных действующих лиц драмы сразу же приковывает к себе внимание зрителя, вызывая живой отклик и реакцию зала. И, далее, на

протяжении всего спектакля, балетмейстер стремится передать все происходящее именно средствами танца. Он внимательно вслушивается в музыку, чтобы найти ее образно-адекватное воплощение в тех или иных движениях солиста или кордебалета. На этом верном пути хореограф, как правило, одерживает победы, хотя не всегда и не во всем убеждает зрителя. К наибольшим удачам Григоровича в балете «Ангара» следует отнести решение балетмейстером образного развития трех главных действующих персонажей — Валентины, Сергея и Виктора.

Сложные ситуации, непростые взаимоотношения, складывающиеся между героями, трагическая гибель Сергея в борьбе с разбушевавшейся стихией, остающаяся с ребенком на руках молодая вдова — все это нашло исключительно точное выражение в танцевальных партиях трех солистов.

Исполнители, выступавшие на премьере балета, хорошо известны, как мастера с ярко индивидуальными творческими почерками. Поэтому трудно себе представить более подходящее сочетание, чем то, какое мы увидели на премьере. Имена Н. Бессмертной, В. Васильева, М. Лавровского говорят сами за себя. Им предстояло создать образы наших современников, участников гигантских строек, передать главные черты характера нашей героической молодежи, которая и сегодня прокладывает нелегкие пути в будущее нашей великой страны. В жанре балета с его предельной условностью это сделать очень трудно. К чести «большой тройки» надо сказать, что им великолепно удалось решить свои образы, развить их и пронести в цельности на протяжении спектакля.

Лирические сцены Бессмертной и Васильева — лучшие в балете. Они оставляют сильное впечатление своей

чистотой и искренностью. В них все возвышенно и поэтично: и музыка, и танец, и исполнение. Говоря о танцевальном языке каждого, необходимо подчеркнуть большие трудности этих партий. Сочиненные хореографом-виртуозом, партии эти требуют от исполнителей предельно высокого технического мастерства.

Названные корифеи балетного цеха Большого театра с новой силой проявили в балете «Ангара» свое бесподобное мастерство. Конечно, можно и нужно говорить о работе каждого в отдельности. Но я, не будучи компетентным в подобных вопросах, позволю себе передать лишь свое непосредственное впечатление зрителя, не искушенного в тайнах балетной «кухни». «Молодцы!» — так хочется сказать по адресу исполнителей заглавных партий.

К ярким моментам спектакля относятся сцены свадьбы Валентины и Сергея, колыбельная, сцена катастрофы, финал первого акта.

Выразительны подруги Валентины и друзья Сергея. Свои задачи они выполняют четко и интересно. Силами же остальных участников балета балетмейстер «распорядился» довольно своеобразно. Действия их направлены на предельное «высвечивание» главных героев, но при этом они не только не противопоставляются последним, а находятся с ними в неразрывном взаимодействии на протяжении всего спектакля и, разумеется, особенно во время «узловых» моментов действия. Это очень правильно, ибо кордебалет — обобщенный образ коллектива, в котором живут и трудятся наши герои. Может быть, не всегда и не во всем танцевальный язык массовых сцен интересен, но бесспорно, что его внешний рисунок никогда не противоречит звучащей музыке.

Оформил «Ангару» художник С. Вирсаладзе, в контакте с которым, как правило, работает Ю. Григорович.

На протяжении спектакля большую роль играет свет. Световые манипуляции призваны подчеркнуть главное, оттенить второстепенное, создать необходимый колорит в той или иной сцене. И в этом художник силен, так же, как силен он и в разработке костюмов, предложенных вниманию зрителей. Но, к сожалению, сама декорация, рисующая место действия балета и неизменная на протяжении всего спектакля, в чем-то не удовлетворяет. Все как будто и верно, и достоверно, и лаконично, но, пожалуй, недостаточно выразительно. Понятно, что художник хотел воспроизвести на сцене суровый край, дикую и холодную природу, словно противостоящую пришедшим на борьбу с ней людям. Но, в результате, получилось нечто тусклое и немного схематичное. Впрочем, это лично мое мнение, и я рад буду остаться в одиночестве вместе с ним...

Заключая свои заметки, в основу которых легло первое и непосредственное впечатление от генеральной репетиции и премьеры нового спектакля, я хотел бы выразить большое удовлетворение по поводу еще одного «покорения вершины» талантливым коллективом Большого театра.

Балет «Ангара» вышел в канун 200-летнего юбилея театра. Создан яркий спектакль на современную тему. И каковы бы ни были его «издержки», они не могут влиять на его художественно-эстетическую ценность. Хочется верить в то, что жизнь спектакля только началась. Залогом этого — горячий его прием зрителем.

Александра Пахмутова

Алекса́ндре Пахму́товой почти всегда свойственно находить в песне ту мелодическую «изюминку», которая сразу ложится на сердце, надолго остается в сознании. Мало кто может так быстро завоевать слушателя, как это удается Пахмутовой. Много, много прекрасных песен создано этой «хрупкой женщиной» (как назвала ее одна из слушательниц в своем письме на радио).

Секрет композитора — в огромном таланте. Мы часто и довольно легко расправляемся с этим словом, адресуя его то направо, то налево. Но нельзя забывать, что оно собою выражает. Талант — это редкость. Это дар. Как говорили раньше «дар божий». Во всяком случае, под словом «талант» необходимо подразумевать яркую самобытную способность самовыражения. Последнее же является аккумулятированным восприятием окружающей действительности, в центре которой всегда находится человек. Внутренний мир современника, его помыслы и дела — вот основа творчества Пахмутовой. Способность тонко и точно проникнуть в этот мир, ненавязчиво передать в музыкально-поэтических образах его суть

делает Пахмутову художником современным, остро чувствующим, что нужно людям, живущим сегодня. Отсюда — признание, широчайшая известность творчества композитора в самых отдаленных уголках нашей родины, за рубежом. Песни Пахмутовой — неотъемлемая часть нашей жизни, реально действующий фактор нашей культуры. Каковы же другие «секреты» популярности этих песен? Если первый — талант композитора, то второй — это подлинное высокое мастерство, раскрывающееся в подходе к избранному жанру. Так сказать, «прямое попадание». Дело в том, что песен создается в наше время великое множество. Но остаются жить лишь немногие из них. Песни Пахмутовой живучи. Конечно, в творчестве композитора, как и другого художника-творца, не все является «прямым попаданием». Это естественно, и об этом не раз говорилось. Но здесь уместно сказать о «коэффициенте полезного действия», если можно так, выразиться в отношении песенного творчества. Не ошибусь, если скажу, что «издержек производства» у Пахмутовой мало. Взыскательность и строгий отбор — вот третий «секрет» пахмутовских песен. Мы часто говорим: «хороший вкус», «дурной вкус». И это не отвлеченные понятия. Песни Пахмутовой, как правило, пример высокого вкуса. Она никогда не подлаживается под отсталые вкусы. Она всегда впереди. Ее песни действительно воспитывают хороший вкус. И в этом еще один «секрет» их жизнестойкости. Сколько раз мы были свидетелями появления, так называемых, «сезонных шлягеров», которые быстро подхватывались, но так же быстро и исчезали. Ибо доступность — это еще далеко не критерий высокого качества песни. Доступны и «чижик-пыжик» и «собачий вальс». Но вряд ли мы серьезно будем спорить об эстетической ценности этих музыкальных спутников нашего детства. Зато услышанная в юно-

сти народная песня становится в жизни человека путеводной звездой, за которой зажигаются все новые и новые звезды. И вот мы подошли еще к одному «секрету» Пахмутовой. Секрет этот очень прост — ярко национальная почвенность ее творчества. В песне это качество незаменимо. Более того, оно совершенно необходимо. Вненациональное «бормотание» никогда не приводило к подлинному успеху. Сколько тому примеров! И, напротив, песня, уходящая корнями в родную почву, взошедшая на благородной ниве народности, становится всеобщим достоянием скорее, так же как и любое другое произведение.

Необходимо сказать о том, что Пахмутова — автор ряда талантливых произведений, написанных и в других жанрах. Ее симфонические партитуры говорят о широте и многогранности творческой природы. Достаточно назвать «Русскую сюиту», «Концерт для трубы», «Молодежную увертюру», наконец, «Концерт для оркестра» — одно из последних сочинений композитора.

Дарование Александры Николаевны Пахмутовой в расцвете. Мы ждем от нее новых работ, в которых ее талант достиг бы вновь вершин взлета, подобных «Созвездию Гагарина», «Мелодии», «Нежности», «Тревожной молодости», «Геологам». Залогом этого является плодотворное содружество композитора с поэтом Николаем Добронравовым. Этому содружеству мы обязаны появлением подлинных шедевров в области современной советской песни.

Выдвижение Пахмутовой на соискание Государственной премии СССР — достойное признание народа, для которого мы, все деятели искусства, работаем. И в этом смысл нашей жизни и творчества.

«Советская культура» от 25 июля 1975

В защиту профессии

*(О книге А. Пазовского
«Записки дирижера»)¹*

Время летит быстро... Еще недавно за дирижерским пультом стояли такие мастера, как Н. Голованов, А. Гаук, В. Дранишников, С. Ельцин, А. Мелик-Пашаев, В. Небольсин, А. Орлов, А. Пазовский, С. Самосуд, М. Тавризиан, Ю. Файер.

Где, когда, в какой стране действовала одновременно столь блестящая когорта дирижеров?!

Совершая мысленные экскурсии за рубеж, мы вряд ли найдем нечто подобное. Отдавая должное яркой плеяде дирижеров так называемой немецкой школы, пора, наконец, признать, что мы часто недооцениваем великие завоевания тех, кто вписал не одну золотую страницу в развитие советского искусства и утвердил его величие во всем мире.

Известное изречение «нет пророка в своем отечестве», к сожалению, часто приходит на ум в этой связи.

●
¹ Пазовский А. М. Записки дирижера. Общая редакция В. Кухарского. М., «Музыка», 1966.

Немало этому способствует и то обстоятельство, что творческая деятельность крупнейших советских дирижеров почти не изучается, не обобщается и остается лишь уделом «избранных», то есть тех, кому посчастливилось работать с этими дирижерами. С грустью приходится напомнить, что этих «избранных» становится все меньше и меньше... До сих пор мы, по существу, не имеем ни одной полноценной книги о ярчайших представителях советского дирижерского искусства. А ведь как ценно все то, что связано с их жизнью и творческой деятельностью!

Выдающийся музыкант, замечательный дирижер Арий Пазовский всегда стремился изучить и обобщить свой богатейший опыт работы в крупнейших оперных театрах нашей страны. Надо всячески приветствовать появление его прекрасной книги «Записки дирижера», вышедшей недавно вторым изданием.

В своей книге Пазовский с изумительной последовательностью освещает бесчисленные грани сложнейшей профессии дирижера. В последнее время, когда наблюдается некая всеобщая мания дирижирования, «Записки дирижера» с новой силой напоминают нам о том, что дирижер — это едва ли не самая сложная профессия в музыкальном искусстве. Мало кому удастся овладеть этой профессией в совершенстве. Насколько сложен комплекс качеств, которыми должен обладать настоящий большой дирижер, настолько труден путь к завоеванию вершин дирижерского искусства. От простого технического умения управлять оркестром до подлинных высот дирижерской интерпретации лежит дистанция огромной величины. Пройти эту дистанцию дано лишь немногим. Часто говорят: «Он прирожденный дирижер» как бы подтверждая мысль, что дирижером надо родиться. Не отрицая значения дирижерских классов, профессиональ-

ной учебы дирижеров, не будем, однако, требовать «точного метода производства» дирижерских кадров, ибо это, по существу, невозможно, да и вряд ли нужно.

Кроме того, совершенно ясно, что стать дирижером по принципу «кто палку взял, тот и капрал» — это еще не решение проблемы рождения дирижера. Такие новоявленные маэстро, оказавшись за пультом по этому принципу, становятся жертвами самообмана. Им кажется, что они управляют оркестром, а на самом деле получается как раз наоборот. Оркестр, хорошо знающий исполняемую пьесу (в этих случаях выбирается «репертуарное» произведение), ведет за собой дирижера, который в лучшем случае ему не мешает, более или менее удачно размахивая руками в такт музыке. При этом неискушенная часть публики также поддается невольному заблуждению по поводу роли дирижера в таком музицировании. Ей кажется, что все обстоит благополучно, а именно: дирижер дирижирует, оркестр играет. Такие «чудеса», разумеется, возможны только в хорошем оркестре и только с хорошо выученной пьесой, и то, как говорится, до первой осечки...

Вывод ясен. Право стать дирижером надо выстрадать и завоевать. Эта мысль красной нитью проходит через всю книгу Пазовского, который сам прошел трудный и долгий путь становления своего дирижерского «я».

С исчерпывающей полнотой рассказано об этом в главах «Путь к музыке» и «Дирижер».

Обобщая все написанное в этой области, Пазовский дает наиболее точное и всеобъемлющее толкование проблемы дирижера-интерпретатора, дирижера — организатора творческого процесса.

Достоинна пристального внимания мысль автора о том, что можно быть блестящим музыкантом, но этого еще недостаточно для того, чтобы стать не менее бле-

стоящим дирижером (а может быть и вообще дирижером). Примеры из музыкального прошлого и настоящего, безусловно, подтверждают справедливость этого высказывания.

Среди многих, необходимых для дирижера качеств Пазовский особо выделяет наличие специфического дирижерского слуха. Ни исполнительский талант, ни артистический темперамент, ни музыкальная эрудиция, ни даже абсолютный интонационный слух не в состоянии заменить это качество.

Речь идет об умении дирижера слышать партитуру, ее звуковой баланс как в целом, так и в каждой группе в отдельности, что позволяет находить точно выверенное ощущение ансамблевой стройности звуковой вертикали и горизонтали. Чем тоньше развит у дирижера такой слух, тем больших художественных результатов добивается он в работе с оркестром.

В главе «Перед репетициями» Пазовский совершенно справедливо подчеркивает, что подготовительный, так называемый «застольный» период работы дирижера над партитурой является решающим и включает в себе все главное и существенное в интерпретации данного произведения. Иными словами, дирижер до того, как выйти на первую репетицию, должен иметь точный, «отстоявшийся» план трактовки сочинения. Для этого он должен быть предельно убежден в его правильности и целесообразности. Только тогда ему удастся увлечь каждого музыканта, сидящего в оркестре, сделать его своим союзником в художественной реализации этого плана, а в конечном итоге — артистом-единомышленником, без которого самые лучшие намерения дирижера останутся невоплощенными. Ничего случайного! Полное равновесие между рациональным и эмоциональным! Импровизация, но в строгих рамках задуманного. Как все это

верно! Особенно, когда часто сталкиваешься с тем, что дирижер, полагаясь на свой артистизм, темперамент и интуицию, приходит в оркестр неподготовленным (а зачастую и недостаточно зная произведение, которым ему предстоит дирижировать), в надежде на то, что, мол, в процессе репетиции родится некий общий исполнительский план, в который оркестровые музыканты внесут свою львиную долю творчества. Разумеется, первоклассный оркестр с профессиональными опытными музыкантами спасают положение, и все обходится более или менее благополучно. Но о каком творчестве здесь может идти речь! Разумеется, все это далеко от тех высоких задач интерпретации и совместного творческого музицирования, конечная цель которого — максимальное воплощение замысла композитора.

В разделе «Изучение партитуры» Пазовский твердо стоит на том, что «первым условием для дирижера, желающего быть действительно оригинальным интерпретатором, является тщательное изучение текста партитуры — без малейшей попытки подменить автора собою»¹. Кажется, добавить к этому нечего: так ясно и предельно лаконично сформулировано требование быть верным авторскому тексту. На этом можно было бы долго не останавливаться, если бы не одно обстоятельство, вызывающее искреннюю тревогу. Я имею в виду распространившуюся в последнее время тенденцию, так называемого, «активного вмешательства» дирижера (а иногда и режиссера) в авторский текст произведения. Дело дошло до того, что в последней постановке «Садко» (Театр имени Кирова) оказались изъятыми не только целые фрагменты великолепной музыки, но даже отдельные

●
¹ Указ. изд., с. 103.

персонажи оперы. Для постановки оперы «Псковитянка» (Большой театр СССР) была создана некая смешанная редакция, основанная на компиляции нотного материала, взятого из трех авторских редакций произведения.

И все эти эксперименты, продиктованные, очевидно, желанием «улучшить» автора или заново «прочитать» его, предприняты с оперными партитурами такого композитора, как Римский-Корсаков! Не говоря уже о том, что этот композитор никогда не давал никаких поводов для столь вольного обращения со своей музыкой, надо подчеркнуть, что он всегда отрицательно относился к подобным тенденциям вообще, являя собой пример точности, последовательности и предельной ответственности ко всему, что выходило из-под его пера.

В спектакле «Князь Игорь» (ГАБТ) поклонники оперы Бородина порой недоумевают по поводу «таинственного исчезновения» гениального финального хора «Всем народом встретим князя»... Никакими «теоретическими изысканиями» нельзя оправдать такое, мягко говоря, свободное обращение с жемчужиной русской классики. Таких примеров, к сожалению, можно привести немало. Я не говорю уже о музыкальных драмах Мусоргского, которые чуть ли не каждый театр ставит, как ему заблагорассудится.

Будучи крупнейшим знатоком оперного театра, Пазовский, естественно, большое место в своей книге уделяет многочисленным и сложным проблемам, связанным с работой дирижера в опере.

Огромный личный опыт и прирожденная любовь к музыкальному театру позволили Пазовскому поставить и решить многие вопросы оперного искусства в таком всеобъемлющем масштабе, в каком, пожалуй, до него никто на это не решался. Хотелось бы остановиться на

самом существенном и злободневном. Ответственность оперного певца перед собой, перед публикой, перед коллективом — все это актуальные вопросы сегодняшнего дня. Причем Пазовский так глубоко и тонко высказывался по этим вопросам, что создается впечатление: речь ведет крупнейший педагог-вокалист, посвятивший свою жизнь изучению всех тайн этой профессии. Со всей определенностью автор книги напоминает о том, что оперный певец должен приходить на встречу с дирижером подготовленным. Для этого он должен хорошо знать, по крайней мере, нотный материал порученной ему партии. Тогда дирижер может приступить к художественной работе с певцом над музыкальным образом, а не разучивать с ним музыкальный текст, как это нередко бывает. Понятно, что певец, помимо уроков с концертмейстером (а их он получает несметное количество), обязан постоянно работать самостоятельно. В последнее время во многих оперных театрах наблюдается ненормальное явление. Заключается оно в том, что многие оперные певцы находятся в особо привилегированном положении. С ними работают все, начиная от концертмейстеров и суфлеров и кончая дирижерами и режиссерами, над тем, над чем они должны работать сами. Получается сплошь и рядом так, что театр превращается для них в учебное заведение с той лишь разницей, что в последнем никто не отменял еще самостоятельной работы учащихся! К сожалению, это не парадокс, а сама действительность.

И еще одно важное обстоятельство. Замечательные слова Баттистини: «Голоса изнашиваются не от длительных занятий и частых выступлений, а от неправильных занятий и неподготовленных выступлений»¹ — некото-

●
¹ Указ. изд., с. 351.

рые певцы понимают несколько своеобразно. А именно: они предпочитают освобождать себя от длительных занятий и частых выступлений в театре, но не от частых и далеко не всегда подготовленных выступлений в различных концертах. В результате такие певцы быстро изнашивают, а то и вовсе теряют голоса. И тогда уже никто не в состоянии им помочь. Приходится горько расплачиваться за столь легкомысленное отношение к самому себе. А ведь перед нами прекрасные примеры недалекого прошлого, достойные всяческого подражания. Большие мастера оперной сцены относились к каждому своему выступлению в спектакле с предельной ответственностью. Достаточно вспомнить, как А. Пирогов за две недели перед исполнением Бориса Годунова накапливал все свои душевные и физические силы. Зато и результат был соответственный! Он мог с полным правом сказать: «Я отдал на спектакле все, что только мог отдать». И зрители были бесконечно благодарны ему за это.

Я глубоко убежден, что «Записки дирижера» Пазовского должны стать настольной книгой каждого певца. Много ценного может дать эта книга тому, кто решил серьезно посвятить себя оперной сцене.

И, наконец, проблема — «дирижер и режиссер». По этому вопросу А. Пазовский также высказался с предельной ясностью и пониманием дела. Пресловутые споры о том, кто «главнее» в оперном спектакле — дирижер или режиссер, существуют уже давно. Возникают они и теперь, правда уже не так часто, как прежде. Не так часто потому, что все больше и отчетливее вырисовывается определенная «гегемония» режиссера в современном музыкальном театре. Эта «гегемония» режиссера, достигшая наивысшего выражения в Берлинском «Комише Опер», возникла не только в результате борьбы с «костюмированным концертом». Теперь даже при

желании трудно отыскать такой спектакль, который игрался бы как «костюмированный концерт». Это уже история. Дело же заключается в том, что роль дирижера как одного из полноправных создателей музыкального спектакля становится все менее и менее значительной и сводится подчас к чисто музыкально-техническим проблемам исполнения партитуры произведения. Очевидно, что наряду с возросшей активностью режиссеров стала все больше и больше проявляться пассивность дирижеров. Сама постановка вопроса — кто «главнее» — дирижер или режиссер — ныне не может приниматься всерьез. Вот что говорит об этом Пазовский: «Достижение в оперном спектакле органического слияния музыки и сцены, то есть полноценного музыкально-сценического раскрытия оперного произведения, немыслимо без идейно-художественного единомыслия между дирижером и режиссером. Творческое единство взглядов возможно, однако, при условии, что оперный режиссер обладает дарованием музыканта, музыкальной культурой, умеет мыслить в своем творчестве музыкой, а дирижер является «музыкальным режиссером», обладающим способностью мыслить сценой»¹.

Что ж, пожалуй, лучше не скажешь!

Итак, режиссер, работающий в оперном театре, должен быть музыкально образованным человеком, способным разбираться в партитуре оперного произведения так же, как дирижер в законах театрально-сценического искусства.

Именно в результате совместного творчества художников-единомышленников появились лучшие спектакли Большого театра: «Борис Годунов», «Хованщина», «Сад-

¹ Указ. изд., с. 475.

ко», «Война и мир», которые по сей день остаются непревзойденными шедеврами мирового оперного искусства. Но, к сожалению, часто мы являемся свидетелями того, как инициативный, но немзыкальный режиссер берет «бразды правления» в свои руки, а пассивный и не очень сведущий в вопросах музыкальной драматургии дирижер занимается проблемой «сведения концов с концами», являясь, в сущности, аккомпаниатором в оперном спектакле. О каком уж тут музыкально-сценическом раскрытии произведения может идти речь?! Не до жиру — быть бы живу!

Отсюда вытекает, что необходимо резко повысить требования к тем режиссерам и дирижерам, которые работают в музыкальных театрах. Только тогда мы вправе будем рассчитывать на более частое появление спектаклей, доставляющих истинное наслаждение зрителям.

Большой интерес представляют блистательно написанные очерки Пазовского о своей работе над постановками опер «Чародейка» и «Кармен». Предельно объективный анализ этой работы, проникающий в самую суть дела, весьма поучителен. И прежде всего тем, как самокритично большой художник оценивает плоды своего труда. Как это не похоже на то хроническое самодовольство, свойственное иным «преуспевающим» деятелям!

Здесь уместно сказать о том, что книга Пазовского лишний раз напоминает нам о моральном облике музыканта. Музыкант, независимо от степени одаренности и от занимаемого положения, прежде всего труженик, любящий искусство в себе, а не себя в искусстве. Скромный и требовательный к себе и к другим, уважительно относящийся к товарищам по профессии, чуждый дешевому блеску быстротечной славы, он бескорыстно служит музыке. Таким хотел видеть музыканта Пазовский;

таким он был сам. Вполне понятно, что он не мог терпимо относиться ко всякого рода «выскачкам», считающим, что в достижении успеха и славы все средства хороши...

С чувством глубокого удовлетворения закрываешь прочитанную книгу «Записки дирижера». Значение ее трудно переоценить. Написанная глубоко и просто, она обращена ко многим музыкантам разных поколений. Но больше всего обращена она к тем, кому принадлежит завтрашний день и связанные с ним надежды, — к молодым, вступающим в большой и сложный мир музыки.

«Советская культура» от 15 июля 1971

Николай Голованов

Насколько известно, до сих пор книги о Н. С. Голованове не существует. А ведь по идее она должна была бы давно уже появиться на свет. И не только затем, чтобы воздать честь корифею советского дирижерского искусства, а главным образом, чтобы подвести итоги столь славного пути художника. И еще, что особенно важно, появление такой книги познакомило бы целое поколение более молодых музыкантов с блистательной деятельностью этого мастера, которого они уже не застали в живых.

В наше время и поныне живут и трудятся многие и многие, кто непосредственно общался с Головановым по творческой работе или в быту. Их мысли, воспоминания о дирижере могли бы составить не один и не два увесистых тома, которым, право, не было бы цены! Еще раз приходится признать, как часто мы упускаем драгоценное время, как часто не выполняем, казалось бы, своего бесспорного и прямого долга!

Моя задача в этом отношении весьма сложна. Ведь, по существу, мне, к великому моему сожалению, не при-

шлось работать с Николаем Семеновичем и, можно сказать, даже не быть с ним лично знакомым. Уж так сложилась судьба... Дирижер, которому я всегда поклонялся и которому невольно во многом подражал (особенно вначале, когда решил взять палочку в руки) лично для меня был недосыгаем лишь только из-за моей застенчивости и робости. Бывают в жизни ошибки непоправимые. К таким я отношу то, что в свое время постеснялся «постучаться в двери», которые, разумеется, были всегда открыты для всех, кто этого желал... Поэтому мои мысли о Голованове, наверное, будут несколько обрывочны или абстрактны. Но это вовсе не значит, что мое отношение к нему, к его деятельности лишено личной окраски. Наоборот, признаюсь сразу же: я слишком пристрастен ко всему, что связано с именем незабвенного Николая Семеновича.

Навсегда запомнились мне концерты, проводимые в суровые годы Великой Отечественной войны. Тогда в Колонном зале Дома Союзов оркестр Всесоюзного радио под управлением Голованова постоянно выступал перед москвичами. А поскольку концерты эти транслировались, они имели поистине огромную слушательскую аудиторию. Я, тогда еще юнец, старался не пропускать ни одного из этих концертов. Что только не звучало под сводами чудесного Колонного зала! Исполнялись лучшие произведения русской и зарубежной классики, со звучные тем памятным дням. И, конечно, великолепные произведения советских композиторов, созданные в годы войны и вошедшие в историю. Трудно перечислить все, что я тогда услышал в концертах Голованова. Многие мне пришлось слышать впервые в жизни. Но почему-то особенно осталось в памяти непревзойденное исполнение произведений Чайковского, Рахманинова, Скрябина. Именно Голованов был первым исполнителем в

СССР поздних сочинений Рахманинова: «Три русские песни» для хора с оркестром, Третья симфония и «Лебединая песня» композитора — его «Симфонические танцы». Здесь я позволю себе поделиться одним неизгладимым на всю жизнь воспоминанием.

Шли сороковые годы. Страна наша отмечала очередной праздник, кажется, это был Первомай. Как всегда на улицах было много народа, звучала музыка, усиленная многочисленными репродукторами. Я находился в районе Петровки. И вот внезапно по радио над праздничной Москвой раздались звуки незнакомой мне музыки. Играл большой симфонический оркестр. Я как гипнотизированный остановился и простоял, не шелохнувшись до конца, пока не отзвучали последние резкие аккорды... Что это была за музыка? Кто ее создал? Кто исполнял ее? На все эти вопросы я получил ответ значительно позже, так как в тот праздничный день диктор не объявлял названий исполняемых произведений, и они звучали одно за другим без перерыва...

Сочинением, поразившим меня в тот памятный день, были «Симфонические танцы» Рахманинова, и звучали они в записи под управлением Голованова. Позже много раз я слышал эту запись. А придя в очередной концерт, сразу узнал музыку, которая стала для меня самой любимой на всю жизнь.

Еще одно воспоминание, связанное опять-таки с сороковыми годами. Концертный зал имени П. И. Чайковского. В программе — Четвертая симфония композитора, чьим именем назван зал. За пультом — Голованов. Война еще не кончилась, но наши войска уже на всех фронтах громили фашистские орды. Надо было слышать, с каким подъемом, с какой неукротимой верой в победу звучала в тот вечер гениальная симфония Чайковского! И как апофеоз предстоящей победы в заключение про-

звучали ликующие колокола увертюры «1812-й год». Дирижер вложил в исполнение музыки Чайковского не только свое сердце, но и все то, что переполняло сердца миллионов советских людей в те дни. Это лишь эпизоды, врезавшиеся в память. Но я говорю о них уже как непосредственный свидетель.

С детских лет понятия — Большой театр и Голованов — были для меня нераздельны. Да и не только для меня, а для всех, кому было дорого наше музыкальное театральное искусство. О роли Голованова в Большом театре можно и нужно писать и говорить особо. Это — тема поистине неисчерпаемая. За пультом лучшего нашего оперного театра стояли прославленные мастера. И здесь хочется сказать, что Голованов оказался достойным преемником таких титанов, как Рахманинов и Сук. Он как бы непосредственно принял эстафету из рук и во многом пошел еще дальше. Большому театру Николай Семенович отдал многие годы своей жизни. Бывали моменты, когда его не было в театре. Но затем он снова возвращался. Последний его приход в Большой ознаменовался творческими победами прославленного коллектива. Под его руководством и непосредственным участием были созданы такие постановки, как «Борис Годунов», «Хованщина», «Садко», которые могут быть названы вершинными достижениями, быть может, за всю историю театра. Эти спектакли и по сей день украшают репертуар оперной труппы, являются ее золотым фондом. И хотя с тех пор сменилось не одно поколение исполнителей этих произведений, тем не менее традиции Голованова бережно и свято сохраняются в этих спектаклях. А если говорить шире, то и не только в них, а и во всем лучшем, что есть сегодня в Большом театре.

Николай Семенович пользовался огромным авторитетом. Его безмерно уважали и, как говорят, немного

«побаивались». Но последнее относилось, скорее, к тем, кто не отличался особой радивостью в работе. Ибо высочайшая требовательность дирижера была всегда закономерна и естественна. Он не щадил себя и требовал полной отдачи от других. И надо сказать, что ему удавалось раскрыть с максимальной полнотой творческие возможности, заложенные в исполнителях, о которых они иногда даже и сами не подозревали. В результате работа с Головановым приводила всегда к наивысшим достижениям. Про него можно с полным основанием сказать, что он горел в работе. И это свойство не покидало его никогда. Это горение и полная самоотдача дирижера заражали певцов и музыкантов. С Головановым нельзя было петь или играть «вполсилы». Это — исключалось. Поэтому звучание оркестра под управлением Голованова было всегда особенно эмоциональным и ярким. Его нельзя было спутать ни с каким другим. Прекрасный знаток вокала (воспитанник Синодального хора), Николай Семенович требовал от оркестра в первую очередь «пения». И оркестр у него всегда пел, а это качество очень ценно, особенно в инструментальном исполнении.

Говоря об особенностях головановской интерпретации, необходимо выделить его непревзойденное искусство свободы исполнения. Это то, что музыканты называют итальянским термином «*rubato*». Когда солист позволяет себе свободу в исполнении, это — одно. Ведь на то он и солист — он один! Но как трудно добиться такой свободы от коллектива ста с лишним музыкантов. Голованову это удавалось блестяще. И часто, слушая его записи, диву даешься той изумительной импровизационной свободе, которой добивался этот чародей дирижерской палочки! Работая с лучшими оркестрами нашей страны, Голованов поднял их исполнительское мастер-

ство на огромную высоту. Но, пожалуй, более всего это относится к Большому симфоническому оркестру Всесоюзного радио.

С этим замечательным коллективом Николай Семенович работал многие годы вплоть до своей кончины. Ему он отдал всю душу, все силы, с ним он воплотил в жизнь значительные замыслы, вынашиваемые многие годы. В этом оркестре он нашел творцов-единомышленников, которые готовы были идти с ним вместе до конца, которые не только полностью отвечали ему во всем без остатка, но и обогатили своим творчеством самого дирижера. Не будет преувеличением сказать, что именно Голованов создал те исполнительские традиции Большого симфонического оркестра, благодаря которым этот ансамбль стал одним из лучших оркестровых коллективов нашей страны. За многие годы совместного радостного творчества Голованова и оркестра были исполнены многие произведения, в том числе и оперы в концертном исполнении. Николай Семенович очень любил ставить оперы, особенно из числа тех, которые не шли многие годы на сцене. Незабываемы его интерпретации в этом плане таких шедевров, как «Алеко» и «Франческа да Римини» Рахманинова, «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова. Это были подлинные праздники музыки. Оперы эти словно рождались заново, зазвучали как будто впервые. Многие считали и продолжают считать Голованова узким специалистом в области русской классической музыки. Одно в этом утверждении бесспорно. Это то, что в этой области он действительно был и остается непревзойденным! Но так ограничивать творческий диапазон этого дирижера было бы неверным. Достаточно вспомнить или прослушать в записи его чудесное исполнение произведений Бетховена, Мендельсона, Вагнера, Листа, Грига, и мы должны будем признать

всю ограниченность и предвзятость тех мнений, о которых я говорил выше. Может быть, не всегда и не во всем можно было согласиться с дирижером в его трактовке некоторых произведений. Но это вопрос уже другой, и касается он, конечно, не только одного Голованова. Ведь не бывает в искусстве единых и бесспорных толкований для всех без исключения! Гораздо важнее то, что Голованов был не только дирижером, но и одаренным композитором. А ведь это мало кто знает. Будучи человеком творческим, он, естественно, имел в музыке свои пристрастия, и это накладывало определенный и неповторимый отпечаток на его дирижерские интерпретации.

Пользуясь случаем, позволю себе поделиться мыслью, которая давно меня волнует. Возможно, я слишком субъективен в своей позиции. Но мне кажется, что дирижер должен пробовать сочинять музыку даже в том случае, когда он не является композитором-профессионалом. Совсем недавно эту же мысль высказал и Б. Э. Хайкин в статье, посвященной концерту из произведений А. Ш. Мелик-Пашаева. И если мы перелистаем справочник Союза советских композиторов, то обнаружим в нем имена крупнейших советских дирижеров, числящихся композиторами! Из этого вовсе не следует, что дирижер обязательно должен быть композитором. История знает имена блестящих мастеров палочки, не бывших творцами музыки. Но, с другой стороны, творчество Балакирева, Берлиоза, Листа, Рубинштейна, Малера, Рахманинова, Стравинского, Бернштейна, Булеза, несомненно, питало их дирижерскую деятельность, и, наоборот, дирижирование обогащало их как композиторов. Я назвал лишь некоторые имена, говорящие за себя. Бывает и другое — когда композиторы встают за пульт, чтобы дирижировать своими и лишь только

своими сочинениями. По-моему, это надо всячески приветствовать. Тем более, что в этой области количество положительных примеров значительно увеличилось, особенно за последнее время. Что касается Голованова, то его интерпретации всегда отличались исключительным своеобразием. Это и порождало иногда споры в кругах его коллег. Но все они сходились на том, что искусство его поражало масштабностью, глубиной, экспрессией и необычайной силой воздействия на слушателя.

В музыкальной фонотеке Всесоюзного радио хранятся записи многих произведений в исполнении Голованова. Это — бесценный клад, который мы должны беречь как «зеницу ока». Ныне существует совершенный метод реставрации старых записей. Он дал уже свои великолепные результаты. Известно, что искусство исполнителя, увы, недолговечно... Но в наше время мы получили возможность при помощи современной техники продлить жизнь многих записей выдающихся артистов. Среди них и записи Н. С. Голованова. Они звучат и долго еще будут звучать для миллионов советских людей, доставляя им счастье и радость, помогая жить и трудиться на благо нашего великого будущего.

Александр Гаук

Еще в детстве я знал дирижера Гаука, ходил на его концерты и часто слышал по радио его имя, но никогда не думал, что судьба меня сведет с ним так близко.

Наше знакомство состоялось в 1949 году. На очередном пленуме Союза композиторов должна была исполняться моя кантата «Родные поля», и я узнал, что ею будет дирижировать Гаук. Это для меня была большая честь, тем более что с этим сочинением я впервые вышел на строгий суд музыкальной общественности. Я показал Александру Васильевичу партитуру, он внимательно ее перелистал, своим опытным взглядом буквально на ходу замечая все слабые места, которые нуждались в тех или иных поправках. Все советы, которые он мне дал, были чрезвычайно ценны и пошли на пользу этому сочинению.

Настали дни репетиций. В программе концерта было много новых сочинений, а времени, как всегда, мало. Но громадный опыт Александра Васильевича, прекрасное умение работать с оркестром сделали свое. Перед концертом я только попросил его взять немного шире темпы.

И вот — день премьеры. Я очень хорошо помню зал Дома Советской Армии, до отказа заполненный публикой, состоящей, в основном, из композиторов, музыковедов и критиков. Исполнение прошло успешно, и мое сочинение получило положительный отклик.

В то время я все же не думал, что этот человек сыграет такую огромную роль в моей творческой жизни. Это случилось несколько позже.

Окончив Институт имени Гнесиных, я вплотную подошел к осуществлению моей давнишней мечты — всерьез заняться дирижированием. После вступительного экзамена в консерваторию я узнал о том, что зачислен в класс профессора Гаука. С некоторой неуверенностью и настороженностью вошел я впервые в класс, из которого вышли многие прославленные советские дирижеры — ученики Гаука. В присутствии многих студентов Александр Васильевич обратился ко мне с вопросом:

— Что побудило вас заняться дирижированием, ведь вы же — композитор, и естественнее ожидать от вас многих новых сочинений?

Набравшись смелости, я заявил следующее:

— Меня побудило заняться дирижированием твердое намерение возродить к жизни незаслуженно забытые произведения, и в первую очередь, русской классики.

— Похвально, похвально! — сказал Александр Васильевич. — Ну, а к следующему уроку приготовьте мне какую-нибудь симфонию Гайдна.

Я был озадачен и разочарован, ибо ожидал совсем другого. Только много лет спустя я понял, как прав был мудрый учитель, почувствовав единственно верный путь, по которому повел меня с первых же уроков.

Александр Васильевич никогда не навязывал ученикам свою трактовку сочинения. На уроках он старался

всячески помочь ученику проявить индивидуальность, и ему это блестяще удавалось.

Его педагогический метод в принципе был очень похож на то, как занимался с молодыми композиторами замечательный педагог, основоположник советской школы композиторов Николай Яковлевич Мясковский. Недаром их связывала большая творческая дружба.

Александр Васильевич не допускал отсебятины, дурного вкуса и требовал точного следования авторскому тексту. Он очень тщательно следил за внешней формой дирижирования, постоянно поправляя каждого из нас, когда мы нарушали ее. И здесь он был тысячу раз прав. Гаук-педагог требовал полной ясности жестов и короткое «не понял, не понял» напоминало мне знаменитую фразу Станиславского: «Не верю...».

И действительно, как важно для музыканта, сидящего в оркестре, чтобы жест дирижера был всегда ему ясен и понятен. Он учил нас как можно меньше читать лекций с пульта, ибо для этого есть жест, мимика, взгляд, которыми должно быть все сказано.

Очень сердился Александр Васильевич, когда его замечания на следующем уроке не были учтены и ошибка повторялась вновь. Он приучал к собранности, к предельной внимательности и той мобильности, без которой немислима работа дирижера, особенно в нынешнее время.

Наш постоянный «оркестр», состоящий из двух неизменно игравших на всех уроках пианистов, не всегда помогал нам в выполнении своих намерений. Иногда пианисты увлекались и играли сами по себе, и тогда дирижер невольно следовал за ними, думая, что он ведет их. Разумеется, это не ускользало от вездесущего взгляда профессора, но он в этих случаях не останавливал и давал доиграть до конца ту или иную пьесу, зато потом

следовал обстоятельный разбор происшедшего, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Таким образом Гаук воспитывал в нас дирижерскую волю, без которой невозможно повести за собой настоящий оркестр. Правда, добраться нам до оркестра в годы учебы удавалось не часто.

Занятия в классе носили самый разнообразный характер. Я помню один случай. Мы как-то собрались несколько раньше, зная, что опоздать в класс невозможно: пунктуальность Александра Васильевича не знала границ. И вот, войдя в класс в точно назначенный час, он обратился к нам: «Сегодня урок будет в Большом зале консерватории. Идемте за мной».

Мы вошли в зал, где проходила репетиция Германа Абендрота, который подготавливал для исполнения в Москве все симфонии Бетховена.

— Вот урок по Бетховену, — сказал Александр Васильевич, давая нам понять, что он высоко чтит немецкого дирижера и считает его трактовку бетховенских симфоний наиболее близкой к тому идеалу, к которому мы все стремимся. А ведь он сам прекрасно дирижировал Бетховена. Вряд ли можно назвать кого-либо из советских дирижеров, который обладал бы таким же огромным репертуаром, как Гаук. Не было буквально ни одного композитора, мимо которого прошел бы Гаук в своей творческой деятельности. Сколько открытий связано с его именем! Достаточно вспомнить произведения Баха, Берлиоза, Рихарда Штрауса, из русских композиторов Глинку, Балакирева, Ляпунова. Многие забытые или редко исполняемые сочинения этих композиторов вновь вернул к жизни Александр Васильевич.

Особо хотелось бы сказать о Первой симфонии Рахманинова. Судьба этого сочинения сложилась неудачно. После первого исполнения в Петербурге, принесшего

столько тяжких переживаний молодому Рахманинову, она была погребена, композитор уничтожил партитуру и больше уже не возвращался к этому сочинению. По сохранившимся оркестровым партиям симфония была восстановлена Гауком, и в 1945 году состоялась ее подлинная премьера. Александр Васильевич Гаук дал этому замечательному сочинению новую жизнь.

Очень любил и прекрасно исполнял Гаук музыку Чайковского. Здесь можно было бы говорить о многих и многих интерпретациях замечательного дирижера.

Но, пожалуй, самым большим вкладом в нашу музыкальную культуру явилась поистине титаническая работа Гаука над произведениями советских композиторов. Здесь не было ни одного композитора, сочинениями которого бы не дирижировал Гаук, начиная от наших прославленных мастеров и кончая начинающими молодыми авторами.

В последние годы, возглавляя Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, Александр Васильевич продирижировал огромным количеством советской музыки. И, уже будучи больным, он продолжал работать над новыми партитурами.

Мы часто мало ценим людей при их жизни, как бы привыкая к тому, что они живут и постоянно действуют; это подчас притупляет наше отношение к тому или иному художнику, но с особой остротой мы начинаем понимать все их значение уже после их смерти.

Мне кажется, что подобным было наше отношение и к Александру Васильевичу Гауку, значение которого для советской музыкальной культуры непреходяще.

*Александр Васильевич Гаук. Мемуары.
Избранные статьи. Воспоминания современников.*

М., «Советский композитор», 1975

«Времена года» Чайковского — Гаука

Выдающийся советский музыкант, Александр Васильевич Гаук был великолепным интерпретатором Чайковского. Он глубоко понимал и чувствовал самую сущность музыки великого русского композитора. Основатель советской дирижерской школы, профессор передал свое понимание Чайковского многочисленным ученикам, среди которых блистают имена Мравинского, Мелик-Пашаева, Ниязи, Рабиновича, Димитриади и многих других талантливых дирижеров нашей страны.

В работе над партитурами Чайковского Гаук исходил прежде всего из намерений композитора, запечатлевшего их с предельной точностью, достойной пристального изучения и осмысления. В результате такой тщательной работы дирижеру удавалось очистить давно заигранные, «обросшие» бесчисленным количеством исполнительских штампов и «отсебятин» гениальные страницы музыки Чайковского и представить их в первозданной прекрасной чистоте. В немалой степени этому способствовало и то, что Гаук был одаренным композитором. А это обстоятельство всегда выделяет дирижера, сочиняющего му-

зыку, среди своих коллег, владеющих лишь только профессиональной исполнительской манерой.

Репертуар Гаука включал все симфонические, а также и балетные оперы Чайковского. На каком-то этапе внимание дирижера привлек широко известный фортепианный цикл Петра Ильича «Времена года». Гаук не просто оркестровал пьесы Чайковского, а подошел к этой работе творчески. Ему удалось передать в своей оркестровой редакции популярного цикла всю прелесть и неповторимость каждой пьесы. Он не только бережно сохранил наиболее характерные детали, но выпукло подчеркнул главное и существенное в образной гамме неуязвимой музыки «Времен года». Причем, сделано это в высшей мере тактично, с огромным вкусом, простыми, на первый взгляд, экономными средствами.

Важнее решить раз и навсегда вопрос о том, имеют ли право на существование подобные работы. С моей точки зрения, безусловно да! Но лишь тогда, когда они сделаны на таком высоком уровне, как это сделал Гаук с «Временами года» Чайковского. Я говорю об этом потому, что в некоторых странах музыкальные критики резко восстают против всяких переложений, транскрипций, аранжировок, оркестровок, предпочитая иметь дело лишь с оригиналом композитора. Но, правда, все критики сходятся в дружном признании «Картинок с выставки» Мусоргского — Равеля. Возможно, авторитет великого французского композитора, а также сама музыкально-исполнительская практика заставили блюстителей чистоты оригинала безоговорочно признать работу Равеля. Думаю, что не ошибусь, если скажу следующее: «Временам года» Чайковского — Гаука будет дана достойная оценка. Это уже подтвердилось не раз во время исполнения произведения на концертной эстраде в нашей стране и за рубежом.

Абрам Стасевич

(1906—1971)

Среди тех, кто всецело посвятил себя и свою деятельность пропаганде советского музыкального творчества, выделяется имя талантливого дирижера Абрама Львовича Стасевича. Говорить о Стасевиче лишь как о дирижере — явно сузить его творческую амплитуду, необычайно широкую и динамичную. Он сочинял сам, но это не было его главным занятием в жизни. Он очень любил советскую музыку и принимал участие во всех событиях, так или иначе связанных с ней, с ее развитием. Большая личная дружба и творческое общение с Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем, многими талантливыми композиторами советских республик, позволяли Стасевичу быть всегда в курсе всех музыкальных событий нашей страны. Как дирижер он прошел хорошую школу у некоторых иностранных маэстро, руководивших в то время нашими оркестрами. Так, например, работая на радио, в качестве оркестрового музыканта (Стасевич, подобно Тосканини и Самосуду, был виолончелистом), молодой музыкант многое взял у дирижера Эугени Сенка-

ра, руководившего оркестром радио. Но, конечно, это не главное в становлении Стасевича-дирижера. К нему и к таким людям, как он, часто относится определение «самородок». Это наиболее точно соответствует творческой сути музыканта, который словно создан был для служения своей единственно подлинной сущности. Бывает, что к пульту таких музыкантов приводит случай, либо болезнь основного дирижера, либо экстренная замена в программе, либо возможность провести какой-либо «выездной» спектакль или концерт. Но дело не в форме таких «случайных» дебютов. Дело в том, что подобного склада музыканты все равно рано или поздно обязательно проявляют себя при любой соответствующей возможности. Вот почему к ним адресовано бывает в этих случаях понятие «музыкальный самородок». Таким и был Стасевич — один из виднейших советских музыкантов, отдавший все свои силы на процветание и развитие советской музыки.

Стасевича характеризует, в первую очередь, необычайно страстный темперамент, с которым он вникал в любое дело. Всем своим обликом музыканта и человека опровергая или, точнее сказать, отрицая всякое равнодушие, он относился к категории людей, которые проявляли необузданную стихию темперамента, порожденного прежде всего тем музыкальным явлением, которым он загорался. Впрочем, явление это могло быть и не музыкальным. Таково уж было свойство Стасевича, готового «вспыхнуть» от любого повода, что порой вызывало недоумение у людей, обладающих противоположными эмоциями и характерами.

И еще одно обстоятельство. Стасевич по сути своей был заядлый полемист. И надо было или не надо, он,

как истинный поборник справедливости и добра облачался в доспехи «рыцаря печального образа» и, не задумываясь, кидался в бой со всем, что противостояло добру, истине, справедливости. В этом своем качестве он вызывал часто критические реплики в свой адрес. Но такова уж природа донкихотства вообще, во все времена. Мне лично дорого было это качество моего коллеги и друга, хотя и мне от него частенько доставалось по разным поводам.

Я глубоко убежден в том, что в отношениях двух музыкантов-коллег гораздо привлекательнее искренность, как бы она ни проявлялась, чем желание, не дай бог, обидеть друг друга, и тогда... полуправда, корректность, от которых иногда бывает два шага до неискренности вообще. Пусть полемический пыл и задор уносят людей в область прекрасных и дерзких мечтаний, и не стоит обижаться на некоторые резкости, которые неизбежны при этом. Жалко, что не всегда понимали Стасевича некоторые люди, видевшие в его полемических устремлениях желание кого-то задеть, обидеть и тому подобное. Ничего этого не было. Просто он так относился к музыке, что готов был идти в драку за нее с теми, кто не разделял с ним эту любовь. Наблюдая его на протяжении многих лет, я отвечаю полностью за сказанное и отвергаю все иное, что иногда раздается в его адрес от некоторых работавших с дирижером музыкантов, которые не понимали Стасевича, по-своей сути оставаясь в иной плоскости его восприятия за пультом.

Молодым человеком Стасевич принимает участие в блистательной работе Эйзенштейна — Прокофьева «Иван Грозный». Впоследствии эта работа привела его к созданию монументальной оратории на основе про-

кофьевской музыки к фильму. Среди советской русской ораториально-кантатной музыки это произведение — значительнейший вклад Стасевича в жанр историко-героического эпоса. Еще ранее — встреча с Прокофьевым и Эйзенштейном в «Александре Невском». Естественно, что общение с гениальным советским композитором, с его музыкой оставило неизгладимый след в творческой судьбе Стасевича. Возможность такого общения мало кому выпадает в жизни, тем более в ее начале. Через годы, через расстояния пронес Стасевич великое чувство благоговения перед музыкой Прокофьева, которая постоянно входила в его репертуар. Многие исполнял Стасевич «из Прокофьева» первым и впервые. Это относится к сочинениям, созданным во время Великой Отечественной войны.

Примечателен такой факт. Как-то в Большом театре СССР шел балет Прокофьева «Ромео и Джульетта». Ничем особым не отличался, казалось бы, этот очередной спектакль. Однако с первых же тактов музыка Прокофьева «задышала» несколько иначе, обретя широкий симфонический разворот, и артисты балета, занятые в этом спектакле, повинувшись флюидам, идущим с дирижерского пульта, должны были во многом пойти за музыкой, отказавшись на ходу от привычных, «наиграанных» темпов и мизансцен, ибо за пультом ГАБТа в этот вечер стоял Стасевич, предложивший свое толкование шедевра Прокофьева. У многих в памяти остался этот спектакль. Не все в нем получилось полностью — уж больно большой процент был риска неожиданности, но были и великолепные моменты, оставшиеся надолго в памяти. При всем увлечении Стасевича музыкой Прокофьева в душе музыканта осталось место и для других композиторов, музыка которых ему также оказалась очень близка. Здесь я имею в виду выдающегося совет-

ского композитора Николая Мясковского. С Мясковским Стасевич так же был лично знаком, как говорится, вхож к нему и платил Николаю Яковлевичу огромной любовью за возможность этого общения. Музыка Мясковского привлекала Стасевича-дирижера еще давно. Одним из первых он исполнил его Третью, Пятую и Шестую симфонии — произведения так называемого раннего периода творчества композитора. Ну, а затем это постоянное обращение к музыке Мясковского выросло в духовную потребность и продолжалось в течение всей жизни Абрама Львовича. Некоторые сочинения Мясковского были исполнены впервые под управлением Стасевича. Например, в годы Великой Отечественной войны в Тбилиси, где Стасевич напряженно работал с созданным им оркестром, была исполнена Двадцать вторая симфония-баллада и Двадцать третья симфония на кабардино-балкарские темы. Вспоминается и первое исполнение под управлением Стасевича «Дивертисмента» Мясковского. Общение с Мясковским и его окружением «давало мне очень многое, как музыканту и человеку», — вспоминал постоянно Стасевич. В музыке Мясковского Стасевич находил для себя большие философские глубины, красоту, эпос и, конечно, великолепно развитую русскую традицию при очень ярком композиторском почерке. Я часто исполнял музыку Мясковского, одного из самых близких мне композиторов, и я очень хорошо помню, как прекрасно дирижировал его произведениями Стасевич.

В частности, исполнение бессмертной Двадцать седьмой симфонии показало близость Мясковского мироощущению Стасевича исполнителя-музыканта-человека.

Стасевич часто исполнял произведения Шостаковича. В них он находил острейший драматизм, на который откликались душевные струны музыканта — современ-

ника великого композитора. Помню, как Стасевич переделал Восьмой квартет Шостаковича для большого струнного оркестра и назвал его «Симфонией». В таком виде это сочинение производило огромное впечатление. Естественно, что такая акция была санкционирована Дмитрием Дмитриевичем, который отнесся в высшей степени положительно к работе Стасевича. Много было яркого в его интерпретациях 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 и 12 симфоний. Стасевичу удавалось передать огромный драматический накал музыки Шостаковича, его своеобразный тонкий лиризм, философскую глубину и веру в человека, которой пронизано творчество нашего крупнейшего композитора.

Я подробно остановился на обращении Стасевича к музыке трех крупнейших советских композиторов. Но, по существу, огромное количество советской музыки разных авторов, разных стилей и разных степеней дарований было сыграно под управлением дирижера. Ни один пленум, смотр, съезд Союза советских композиторов не обходился без самого активного участия Стасевича.

Постоянно заниматься советской музыкой было для него жизненно-важным вопросом. Он не мыслил себе ни одного дня без того, чтобы не познакомиться с чем-то новым. Получить новую партитуру в руки, прослушать за роялем первые черновые эскизы нового сочинения, «отслушать» уже по второму, третьему, десятому разу готовое, переделанное, подправленное — так протекала творческая жизнь Стасевича, неутомимого искателя, подлинного друга советской музыки. Я не припоминаю ни одного серьезного значительного сочинения 40—50—60-х годов, которое прошло бы «мимо» Стасевича. Здесь он проявлял удивительную инициативу, горячность, административный пыл. Все было направлено на

то, чтобы как можно скорее исполнить новое, интересное, достойное. Что бы мы, советские композиторы, делали без таких вот истинно преданных друзей, готовых на все ради осуществления совместных художественных целей? Перечислить исполненное Стасевичем впервые — сложная задача. Во всяком случае, он не обошел ни одного значительного сочинения, где бы оно ни появилось. Его тесно связывала дружба с композиторами наших братских республик, основа которой была заложена в годы Великой Отечественной войны. Свыше тридцати композиторов были удостоены высокого звания лауреата Государственной премии СССР после того, как их сочинения были представлены на суд музыкальной общественности под управление Стасевича. Вот почему так много говорим мы сегодня о роли дирижера в пропаганде и становлении советского музыкального творчества. Все сказанное не умаляет Стасевича как интерпретатора классики.

Правда, репертуар его был не столь обширен, ибо главные силы дирижер уделял советской музыке. Но, скажем, такие произведения классики, как Траурно-триумфальная симфония Берлиоза, «Te deum» Брукнера, реквиемы Моцарта и Верди, многие симфонии Моцарта, Бетховена, Чайковского (особенно его «Манфред»), «Фауст-симфония» Листа и многое другое блестяще удавалось Стасевичу. Для него характерен был постоянный интерес к современной музыке, создаваемой за рубежом; так, мне вспоминается исключительное по яркости исполнение Стасевичем симфонической поэмы Карловича «Станислав и Анна». Повышенный интерес Стасевича к современному музыкальному творчеству вполне понятен, ибо он сам был композитором. Его перу принадлежат, в частности, крупные вокально-симфонические фрески, посвященные героико-патриотическим темам из

жизни советского народа. Необходимо сказать еще об оркестровых переложениях Стасевича, органической части его творческой деятельности, о циклах романсов с оркестровым сопровождением Листа, Чайковского. Естественность и органичность свойственны оркестровым транскрипциям Стасевича, знатока симфонического оркестра, его колорита, красочности и сочетаний голосов и оркестровых групп.

Грандиозный замысел, вынашиваемый дирижером в последние годы, — исполнение всех симфоний Брукнера. Стасевич очень высоко ценил его музыку, не признанную при жизни композитора, но сегодня прочно утвердившуюся в музыкальной жизни и культуре многих и многих народов. Простые люди, любители музыки, находят в Брукнере душевную уравновешенность и душевное успокоение. Стасевич долго и внимательно изучал Брукнера. Тщательно готовился он осуществить огромный по масштабам, почти утопический замысел — исполнить все симфонии Брукнера в течение сезона. Достаточно сказать, что самые короткие из них продолжаются свыше часа. Да дело и не во временных масштабах звучания музыки. Охватить архитектонику, форму, верно прочесть самую душевную суть, короче, то, что мы, музыканты, определяем словами «правильно передать стиль композитора», — все это по отношению к музыке Брукнера составляет невероятные трудности.

Дело еще осложняется отсутствием исполнительских традиций к музыке Брукнера в нашей стране и, в частности, в Москве. Тем не менее никакие трудности не остановили Стасевича, задумавшего брукнеровскую эпопею. Он уже приступил к ее осуществлению. Москвичи горячо приветствовали исполнение Стасевичем Девятой (последней) симфонии Брукнера — лебединой песни композитора. Но вот во время концерта в г. Кисловод-

ске, во время исполнения третьей части Третьей симфонии Брукнера Абрама Львовича Стасевича не стало. Он погиб за пультом во время осуществления своей творческой мечты.

Свой замысел Стасевич не довел до конца. Он лишь приступил к нему, и как бы завещал нам, своим коллегам довести его дело до конца. И может это и будет лучшей данью памяти большого советского музыканта Абрама Львовича Стасевича, так много сделавшего для процветания нашей советской музыки.

О Г. Я. Юдине

(К семидесятилетию)

Наша музыкальная общественность отмечает семидесятилетие и пятьдесят лет творческой деятельности видного советского музыканта Гавриила Яковлевича Юдина. Дирижер, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, Юдин и ныне полон сил, творческой энергии, живого и постоянного интереса ко всему, что происходит в нашей музыкальной жизни.

Это человек, беззаветно преданный своему делу, которому посвятил всего себя без остатка. Он очень любит музыку и с радостью встречает все новое, прогрессивное, и, точнее сказать, новаторское, что появляется в ней.

Учителями Юдина были замечательные дирижеры Эмиль Купер и Николай Малько. Еще будучи студентом Ленинградской консерватории Юдин делает свои первые дирижерские шаги в ее оперной студии. А далее... Всего не перечислить. Большой, разнообразный и интересный путь прошел Юдин в музыке.

Интенсивная творческая работа в Театре рабочей оперы, в Государственном областном оперном театре, в

симфонических оркестрах Сталинграда, Архангельска, Саратова и других городов.

В 1935 году состоялся первый в нашей стране Все-союзный конкурс дирижеров. Проводился этот конкурс на радио. Участвовавший в нем Юдин получил вторую премию. Этот факт говорит о многом, ибо «конкуренция» была тогда довольно сильна. Успех дирижера послужил залогом его дальнейшего творческого роста.

Большую роль сыграл Юдин в становлении и укреплении симфонического оркестра Кишинева. Далее музыкант связал свою жизнь с нашей столицей.

Доцент Юдин становится одним из самых активных деятелей Института военных дирижеров. С 1955 года начинается его гастрольная деятельность. Можно смело сказать, что, пожалуй, не найдется в Союзе такого города, где бы не выступал дирижер. Многие годы Юдин работал в Московской филармонии, принимая активное участие в творческой деятельности симфонических оркестров, камерных залов, составлении планов посезонных абонементов и многом другом, из чего создавалась музыкальная жизнь столичной филармонии. Его огромная эрудиция позволяла ему успешно решать интереснейшие репертуарно-исполнительские проблемы. Составить абонементы так, чтобы они были содержательны, разнообразны, целенаправленны не только по своим программам, но и исполнительским силам, чтобы содержание абонементов удовлетворяло бы вкусы любителей музыки, не только удовлетворяло, но и воспитывало бы одновременно слушателей, впервые приобщавшихся к большому искусству, — дело отнюдь непростое и нелегкое.

Работа Юдина в Московской филармонии упрочила его авторитет и принесла свои положительные результаты. Москвичи хорошо помнят выступления Юдина с симфоническими оркестрами столицы. Его программы всег-

да были составлены содержательно, с большим вкусом, свойственном музыканту.

Еще на заре своей молодости Юдин имел счастливую возможность играть под управлением замечательного русского советского композитора Александра Константиновича Глазунова. На всю жизнь сохранил Юдин безграничную любовь к музыке нашего классика. Глазуновым написано восемь симфоний. Начал он и Девятую. Но, к сожалению, первая часть ее была лишь в эскизах, и работа над ней на том и закончилась.

Большая заслуга Юдина заключается в том, что он бережно восстановил и завершил в своей редакции первую часть Девятой симфонии Глазунова. Эта работа была высоко оценена всей музыкальной общественностью. Исполнение первой части Девятой симфонии Глазунова оркестром под управлением Юдина записано на пластинку.

Естественно теперь сказать несколько слов о композиторе Юдине. Потребность сочинять музыку проявилась у него настойчиво и определенно. Среди его сочинений: кантата «Возмездие» (по Блоку), два струнных квартета, сюиты для этого же состава, произведения для духовых ансамблей, хоры и, наконец, три оперетты, среди которых «Клоп» (по Маяковскому).

В нашей печати часто появляются статьи и рецензии за подписью Г. Я. Юдина. Сейчас вышла его интересная книга «За гранью прошлых лет». Все сказанное лишний раз говорит о том, что музыкант всегда находится в центре нашей музыкальной жизни, живо откликается на все происходящее в ней, и это является его органической потребностью. Без этого он не мыслит своей жизни. А это прекрасно!

Клавдий Птица и его хор

Четверть века во главе Академического Большого хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио стоит выдающийся мастер хорового искусства народный артист СССР Клавдий Борисович Птица.

В истории коллектива этот период характеризуется наивысшим расцветом исполнительского мастерства, большими творческими завоеваниями. Блистательный знаток своего дела, воспитанник прославленных корифеев хора Н. Данилина и П. Чеснокова, Птица пришел в Большой хор сложившимся художником с яркой творческой индивидуальностью. Опыт успешной работы в оперной студии Московской консерватории, в хоре Московской филармонии, во многих других хорах закономерно привел талантливого хормейстера в первоклассный коллектив Академического Большого хора. Здесь Птица получил возможность претворить в жизнь творческие замыслы, осуществить многие заветные мечты. Хор обязан своему руководителю прежде всего тем высоким исполнительским уровнем, на котором коллектив находится ныне.

Тщательный, глубоко продуманный подбор певцов в каждую группу хора, постоянная работа над стройностью ансамбля, интонацией, воспитание подлинной культуры пения, накопление репертуара — все это лишь небольшая часть, я бы сказал, схематичная основа, далеко не полно представляющая объем «забот» художественного руководителя. Мне не хотелось бы долго останавливаться на этой стороне вопроса. Гораздо важнее сказать о художественных результатах творческих взаимоотношений руководителя и коллектива.

Прекрасно, когда руководитель находит в руководимых единомышленников. Тогда раскрываются все потенциальные возможности и руководителя и коллектива. Практика знает не много подобных счастливых слияний-сочетаний. Но именно так работают Птица и его хор. И недаром в этих случаях музыканты прочно и неразрывно связывают имя руководителя и его коллектива. Мы говорим: «Хор Птицы», и это никого не шокирует.

Перечислить все совместные работы Птицы с Большим хором радио невозможно — их несметное количество. Хотелось бы привести некоторые цифры, говорящие сами за себя. За последние 25 лет хором исполнено свыше 150 ораторий и кантат, более 50 опер, 20 оперетт, около 5000 хоров и песен советских композиторов. В памяти слушателей надолго остались такие исполнительские достижения коллектива, как участие в оперных постановках на радио опер Римского-Корсакова — «Млада», «Майская ночь», «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже»; Чайковского — «Орлеанская дева», «Черевички», «Чародейка»; Рахманинова — «Алеко», «Франческа да Римини»; Вагнера — «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Мейстерзингеры»; Верди — «Отелло», «Бал-маскарад». Несомненно, что эти работы как бы компенсируют пробелы в репертуаре оперных театров столицы.

Особо надо сказать о работе Большого хора под управлением Птицы над произведениями Прокофьева. Фактически в репертуаре коллектива все хоровые сочинения великого советского композитора. Из них многие прозвучали впервые именно в этом исполнении. Певцы также впервые исполнили произведения Мурадели, Щедрина, Холминова, Тактакишвили, Кара Караева, Жиганова, Арутюняна, Мачавариани, Амирова, Юзелюнаса и многих других советских авторов.

В репертуаре Большого хора — оратории и кантаты Гайдна, Баха, Берлиоза, Брукнера, Чайковского, Танеева, Рахманинова, сочинения Шапорина, Шостаковича, Хачатуряна, Ковалея, Давиденко, Шехтера и других.

Хотелось бы также отметить чрезвычайно успешную работу хормейстера по «раскапыванию» многих незаслуженно забытых образцов русской хоровой музыки, представших в прочтении Большого хора заново перед слушателями во всем своем блеске. Среди хоровых опусов современной зарубежной музыки К. Птицей не обойдены многие значительные произведения, прозвучавшие в нашей стране впервые. В памяти оживают страницы музыки Орфа, Стравинского, Бартока, Вила Лобоса...

Такое объемное содержание деятельности музыканта характеризует его как ищущего художника, стремящегося постоянно отыскать что-то новое, по-новому раскрыть уже знакомое, прочесть его по-своему. Это качество мы должны всячески приветствовать, ибо порядком устали от неизменного повторения одного и того же узкого круга произведений, произведений прекрасных, но, увы, не становящихся прекраснее от неустанного их «перепевания» на все лады.

Разумеется, не количество решает дело, хотя само по себе это тоже весьма показательно. Ведь далеко не каждому коллективу по плечу спеть столько совершенно

разной музыки. Конечно, прежде всего высокий художественный уровень исполненного — вот истинный критерий в оценке. Гарантия качества, качества высокого, — вот характерная черта творчества хормейстера, принимающегося за ту или иную очередную работу. Поэтому так любят работать с Птицей композиторы — они знают, что услышат свои сочинения в отличном исполнении. Поэтому так любят работать с Птицей и дирижеры — становясь за пульт они уверены, что Большой хор, приготовленный к репетиции его руководителем, принесет им огромную творческую радость и им не придется в работе с ним претерпевать какие-либо затруднения. Более всего ценят они быструю реакцию, гибкость выражающиеся в мгновенном восприятии исполнительских намерений, естественность музицирования и стройность во всем, и в безупречном звучании и во внешнем выражении того радостного воодушевления, которое особенно необходимо в хоровом исполнении (кстати сказать, это свойство должно непременно проявляться в исполнении любого коллектива певцов — такова природная закономерность хорового пения вообще).

Облик хормейстера необычайно располагает к себе людей, работающих с ним. Настоящая, ненаигранная скромность, мягкость нрава, душевность в общении сочетаются в Клавдии Борисовиче с твердой волей, целеустремленностью и настойчивостью, столь необходимыми в работе с большим коллективом. Огромная работоспособность, полная самоотдача в труде, я бы сказал, упоенность своим любимым делом — драгоценные черты творческого облика мастера, позволяющие ему поистине объять необъятное. Приятно наблюдать, как работает большой мастер на репетиции. За внешне безупречной уравновешенностью вы чувствуете огромный эмоциональный заряд. Ни одного лишнего слова, жеста, ни

одной напрасно потерянной секунды. Все просто, все точно, все предельно ясно и понятно. Желаемое достигается как бы без особых усилий. Музыка рождается в своем естественном, верно найденном звучании. И если что-либо не ладится, не сразу получается, как того хотелось дирижеру, он никогда не переступит черту выдержанной деловитости, не повысит голоса, не «расплескает» шумных эмоций, не обрушит на головы своих подопечных каскад излишних речей, зная, что желаемого можно и нужно добиваться другими средствами.

Прекрасен дирижерский жест у Клавдия Борисовича! Выразительные, певучие руки как нельзя лучше помогают ему добиться от хора плавной кантилены, уловить тончайшие оттенки и переходы в звучании групп. Техника его безупречна.

Клавдию Борисовичу словно на роду написано учить. И вот уже многие годы он учит, и славно учит. Уважаемый, авторитетный профессор Московской консерватории, которую сам закончил с золотой медалью, Птица научил многих искусству хорового дирижирования. Его ученики работают успешно, внося свою лепту в процветание хорового дела в нашей стране. Столь успешная педагогическая деятельность мастера обобщена им в ряде книг, статей, очерков, посвященных хоровому искусству, проблемам исполнительского мастерства, крупнейшим музыкальным деятелям. Таковы его книга «Техника дирижирования», очерки о Рахманинове, Прокофьеве, Данилине, Гауке и других. Остается сказать о большой роли Птицы в деятельности Всероссийского хорового общества. Он является заместителем председателя правления этого общества, а также председателем правления Московского хорового общества. С 1960 года — он неизменный главный дирижер традиционных московских праздников песни.

По его инициативе такие же праздники песни ежегодно проводятся в городе Сочи, почетным гражданином которого он является. Да, по сути дела, везде и во всем, что связано с самым массовым и демократичным искусством — искусством хорового пения, неизменно ведущая роль принадлежит Птице. Он член жюри многих конкурсов и фестивалей, которые проводятся в нашей стране и за рубежом. Своей работой он заслужил огромный авторитет среди музыкантов, коллег, слушателей. Ну, а кроме авторитета, конечно, любовь и признание многих и многих, в том числе и автора этих строк, который с чувством благодарной радости вспоминает творческие встречи с замечательным музыкантом и человеком и ждет их вновь.

«Советская культура» от 14 октября 1975

Дирижер Большого театра

Творческая судьба дирижера Марка Эрмлера складывалась удачно. В Ленинградской консерватории он учился у замечательных педагогов Н. Рабиновича и Б. Хайкина. Получив хорошую «путевку в жизнь», молодой музыкант сразу по окончании консерватории был принят по конкурсу в Большой театр. Надо сказать, что соревнования эти всегда трудны и заставляют волноваться всех участников. Я хорошо помню, как проходил этот конкурс, так как мне самому пришлось пройти этот же путь несколько ранее. У М. Эрмлера было много соперников. И тем не менее авторитетное жюри под председательством главного дирижера ГАБТа А. Мелик-Пашаева единодушно рекомендовало Эрмлера к зачислению дирижером-стажером.

Это была первая и крупная победа на пути музыканта. И действительно, молодой дирижер показал себя на конкурсе с самой лучшей стороны. Уже тогда он проявил качества, развитие которых в дальнейшем обеспечило ему ведущее положение в театре. Это, в первую очередь, высокий профессионализм. Далеко не всем ди-

рижерам, в том числе и тем, кто многие годы работает в оперном театре, присуще истинное и как бы врожденное ощущение сложного комплекса ведения оперного спектакля, чувство певца, если можно так выразиться. Этот особый дар, особое предрасположение творческой природы свойственно Эрмлеру. Разумеется, я имею в виду не просто умение аккомпанировать поющим на сцене, а нечто гораздо большее, из чего складывается понятие оперного ансамбля. Для того, чтобы такой ансамбль состоялся, необходима большая, кропотливая, постоянная работа дирижера с участниками оперного спектакля. В процессе такой совместной работы устанавливается единое толкование, единое раскрытие сути произведения, то есть единая его интерпретация. Все должно быть оговорено, обусловлено, выверено, для достижения подлинного ансамбля.

Сказанное о работе дирижера с певцами вовсе не исключает проявления их творческой индивидуальности, их собственного отношения к музыкально-сценическому раскрытию той или иной партии. Наоборот. Именно в контакте с дирижером, который верно и тонко чувствует индивидуальные возможности артиста, наиболее полно может проявиться его творческий потенциал. А от этого в конечном счете выигрывает вся постановка в целом. К большому сожалению, подчас в современной практике многих оперных театров дирижеры почему-то стали игнорировать этот единственно правильный и, казалось бы, непреложный закон в работе по созданию оперного ансамбля, без которого немислим настоящий оперный спектакль, спектакль, доставляющий не только эстетическое наслаждение зрительному залу, но и свято следующий авторским намерениям.

Марк Эрмлер с самого начала своей работы в Большом театре правильно понял задачи, возложенные на

него. Отличаясь исключительным трудолюбием и ответственным отношением к делу, он быстро и успешно освоил довольно значительный репертуар. Молодому дирижеру, да еще в стенах Большого театра, редко представляется возможность сразу начать дирижировать спектаклями. В этом отношении Эрмлеру повезло. В первый же свой сезон он продирижировал «Сельской честью» и «Паяцами», «Фиделио», «Свадьбой Фигаро», «Евгением Онегиным», «Иолантой». Руководство смело поручило молодому дирижеру ведение известных спектаклей. Этому способствовало и то, что Эрмлер прошел прекрасную подготовку, являясь дирижером-ассистентом при постановке некоторых из перечисленных опер выдающихся мастеров А. Мелик-Пашаева и В. Небольсина.

Эрмлер дирижировал и спектаклями, так называемого текущего репертуара, особенностью которых является то, что они могут переходить от одного дирижера к другому. Такие спектакли, как правило, «засоряются», теряют свое творческое лицо, далеко отходят от первоначального облика. Входящему в них дирижеру гораздо труднее проявить себя, так как все внимание сосредоточено в первую очередь на том, чтобы свести концы с концами. Тем не менее, в руках Эрмлера порученные ему спектакли приобрели четкость и слаженность. Дирижер иногда буквально на ходу включался в тот или иной из них. Такие вводы часто диктуются внутренней театральной действительностью. Делается это, конечно, не от хорошей жизни. Сказанное еще более относится к певцам, которым очень сложно без подготовки выходить на сцену. Но не об этом сейчас речь.

Максимально дирижер может проявить себя лишь в новой постановке, в создании нового, порученного ему, спектакля. Здесь с самого начала есть возможность своего прочтения партитуры. Корректирующие репетиции с ор-

кестром, уроки и спевки с певцами, а перед всем этим, разумеется, выработка единого подхода к трактовке произведения совместно с режиссером-постановщиком, а также и с художником-оформителем будущего спектакля. Для Эрмлера такой самостоятельной работой явилась постановка оперы Сергея Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Произведение великого советского композитора во многом экспериментально. В этом интересном опыте освоения Прокофьевым современной темы в советской опере есть и спорные моменты. Но музыкальная сторона спектакля, подготовленная Эрмлером, оказалась на высоте. Она много дала и самому дирижеру, который как бы расправил свои крылья.

Теперь он уже ждал новых спектаклей. И они явились — на сей раз балеты. Роскошные партитуры «Жарптицы» и «Петрушки» Стравинского, многие годы не звучавшие в Большом театре, были переданы в руки Эрмлера. Эта интересная и очень плодотворная работа была связана с определенными трудностями, с познаванием дирижером пресловутой балетной специфики. Под управлением Эрмлера музыка Стравинского прозвучала прекрасно. Тщательная работа дирижера с оркестром принесла свои плоды. И артисты оркестра, и дирижер испытали чувство большого удовлетворения. Остается только сожалеть, что эти спектакли без всяких видимых причин давно уже не ставятся на сцене театра.

Необходимо упомянуть о тех постановках, в которых Эрмлер принимал участие. Это «Снежная королева» на музыку М. Раухвергера, оперы Пуччини «Чио-Чио-сан» и «Тоска», «Франческа да Римини» Рахманинова, «Иоланта» Чайковского. Характерно, что в работе над популярнейшими операми Пуччини Эрмлер пошел по пути очищения авторского текста от бесконечных наслоений и всяческих штампов и отсебятины. Думается, что

этот путь наиболее верный, ибо давно известно, что чем больше «заигрываются» спектакли, тем все больше замысел автора зарастает «корками», от которых, порой, бывает очень трудно избавиться.

За двадцать лет работы дирижер провел свыше сорока (!) опер и балетов, идущих в Большом театре. Перечислить репертуар Эрмлера — по существу, перечислить репертуар театра за прошедшие годы. Ему поручались такие спектакли золотого фонда, как «Борис Годунов», «Хованщина», «Князь Игорь», «Садко», «Пиковая дама», «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Война и мир», «Аида» и многие другие. Мало кому из дирижеров в истории театра удавалось освоить такой обширный репертуар. Говоря о высоком профессионализме Эрмлера, необходимо добавить к сказанному, что он обладает великолепной дирижерской техникой, исключительно «ясными» и «четкими» руками, умением быстро освоить любую партитуру. С ним всегда спокойно играть и петь. Он настолько слился с театром, что последний стал для него давно уже родным домом. А ведь именно к этому призывал в свое время Н. Голованов. Напутствуя молодых дирижеров, Николай Семенович говорил: «...Считайте театр своим домом, живите в нем, живите его интересами, относитесь к каждому поручению, какое вам дадут, как к самому ответственному». Именно так относится к своей работе в Большом театре Марк Эрмлер.

Серьезное понимание творческих задач театра, принципиальность, умение отличить главное от второстепенного, активная, подлинно творческая и товарищеская поддержка молодых одаренных артистов, такт в сочетании с требовательностью снискали Марку Эрмлери уважение и авторитет в коллективе. Разнообразна и плодотворна его общественная деятельность. Ныне член парткома, ответственный редактор многотиражной газе-

ты «Советский артист», член Художественного совета, он и ранее постоянно выбирался в члены партбюро оперы и общетеатральный партком. Очевидно, исключительная занятость дирижера в театре не дает ему возможности в полной мере проявить себя на симфонической эстраде. Хотя и в этой области он успешно выступает в нашей стране и за рубежом.

Марк Эрмлер находится в расцвете всех своих сил и возможностей. Он молод. И в то же время это — один из ведущих дирижеров Большого театра, авторитетный музыкант, достигший успехов, завоевавший высокое положение своим трудом и постоянной готовностью к решению любых задач, встающих перед ним. В большом успехе зарубежных гастролей ГАБТа есть и доля дирижера М. Эрмлера, выступавшего в США, Японии, Канаде, Франции, Италии, Англии, ГДР, Венгрии, Чехословакии, Болгарии.

«Большой театр в лице М. Эрмлера нашел дирижера, умеющего объединить все оперные силы: солистов, хор, оркестр. У него весьма неординарный подход к материалу, он обладает превосходным чувством ритма, которое как бы пульсирует от одного кульминационного момента к другому, сохраняя при этом чувство меры», — такая оценка монреальской «Газетт» спектакля «Князь Игорь».

Отмечая двухсотлетие Большого театра, мы сегодня должны говорить о тех, кто внес и вносит свою лепту в успехи коллектива. Одним из них является дирижер Большого театра, заслуженный артист РСФСР Марк Эрмлер. От души желаю ему дальнейших творческих успехов.

«Советская культура» от 23 апреля 1976

Святослав Рихтер

(К шестидесятилетию)

Святославу Рихтеру шестьдесят лет. Трудно поверить, но это так. Казалось бы, совсем недавно талантливый юноша поражал каждым выступлением выдавших виды москвичей, которые уже тогда сразу отдали ему свои сердца. Легенды рождались одна за другой. Молва катилась из края в край, но и она отставала от того, кто являлся причиной ее возникновения. Критики захлебывались от восторга, проявляя редкое единодушие и несвойственную им смелость в оценке явления — Рихтер. И в данном случае они не ошибались. Правда, ошибиться было попросту невозможно. Настолько ярко заявил о себе во весь голос молодой музыкант.

Были ли в то время пианисты, равные Рихтеру? Теперь нам легко ответить на этот вопрос. Тогда, справедливости ради, надо сказать, что появились одаренные музыканты, которые, на первый взгляд, не уступали Рихтеру в технике, в умении извлечь из рояля тончайшие краски, в музыкальной памяти и так далее. Но прошло немного времени, и стало ясно, что Рихтер — уникален и неповторим. Масштабность его дарования не огра-

ничивалась лишь мастерским владением инструментом. В молодом пианисте поражала прежде всего необычайная глубина мысли, высочайшая зрелость и законченность артистического облика и, конечно, многогранность. Нынешние слушатели Рихтера вряд ли знают о том, что он сочинял музыку, писал картины, дирижировал, снимался в кино, работал концертмейстером в оперном театре, где изучил и полюбил на всю жизнь оперы великих композиторов, познал вокальное искусство.

Говоря о становлении Рихтера, надо сказать о том, что судьба привела его в класс великого советского музыканта Генриха Нейгауза. Вот случай, когда ученик оказался достойным своего учителя! И все чаяния прославленного профессора нашли выход в пестовании любимого подопечного. Нейгауз гордился Рихтером так же, как Рихтер гордился тем, что его учил Нейгауз. Учил не только тайнам профессии, но и всему, чему мог научить. А здесь — поистине необъятный простор, ибо Нейгауз был одним из самых образованных людей нашей эпохи, и научить он мог всему. Надо было только взять от него как можно больше, а ведь это не всегда и не всем ученикам удавалось сделать. Рихтеру это удалось. Вот почему он был достоин своего учителя.

Нейгауз много и постоянно говорил и писал о своем ученике, анализируя искусство Рихтера, его творческие победы, фактически являясь не только учителем, но и подлинным критиком пианиста. Когда я говорю «пианист», то ловлю себя на мысли: ведь это не то определение! Конечно, Рихтер — пианист. Пианист, который находится в ряду таких великих пианистов, какими мы знаем братьев Рубинштейн, Листа, Рахманинова. Но названные гении были не только пианистами. Каждый из них — явление, далеко выходящее за пределы исполнительского инструментального искусства своего времени.

Антон Рубинштейн не без иронии отмечал: «Теперь все хорошо играют на рояле...» А уж тем более теперь. Каждый из нас является свидетелем небывало высокого общего уровня искусства советских музыкантов-исполнителей. Можно себе представить, что бы сказал тот же Рубинштейн по поводу того, что ныне все действительно хорошо играют на рояле. Но все же Рихтер, как космический корабль, преодолевший все оковы земного притяжения, неуклонно устремлен в беспредельные просторы галактики, и в этом ему нет равных сегодня на нашей планете!

О нем много написано восторженных слов. Еще больше сказано. Но, пожалуй, никому не удавалось объяснить, что такое Рихтер, так, как тому же Нейгаузу, который постиг своего ученика наиболее полно и глубоко. Поэтому я и не беру на себя непосильную задачу разгадать «загадку» Рихтера. Я хочу просто выразить то малое, что поддается слову, ибо мои слова бессильны передать мое отношение к искусству великого музыканта, которого я имел несравнимое счастье слушать в концертах и выступать с ним в творческом ансамбле.

Говорить о том, что ему подвластны все стили и эпохи, — значит безнадежно повторить сказанное. Говорить о том, что в исполнении Рихтера музыка предстает в уникальном, подлинно авторском, изначальном и единственно верном прочтении, — также не сказать ничего нового. Но умолчать об этом невозможно. И когда личность артиста овевана ореолом магии таинства, то я просто вспоминаю о том, что Рихтер занимается на рояле всю жизнь, фактически проводя за инструментом большую ее часть. Но есть ли в этом некоторое объяснение этой магии таинства? «Полное самопожертвование ради искусства», — говорим мы часто в таких случаях. Для Рихтера это не самопожертвование. Для него — это

единственный способ существования, и в этом конечная цель всей его жизни. Все для него теряет смысл, если он вынужден по каким-либо причинам отрываться от инструмента. Тогда — катастрофа! Итак, титанический труд при гениальной одаренности делает Рихтера явлением не таким уж загадочным, и все потихоньку становится на свои места в попытках разгадать причину, почему Рихтер стал Рихтером.

Я прекрасно понимаю, что сегодня не тот случай, когда надо много говорить о значении Рихтера для нашей советской музыкальной культуры, для всей музыки нашей эпохи. Это и так ясно. Но одно я хотел бы выделить особо. Рихтер всегда являлся и является первооткрывателем. Он никогда не идет хожеными дорогами в искусстве и никогда не боится рисковать, открывая для слушателей новое. Это качество творческой природы выгодно отличает его от многих коллег. За радость первооткрытий мы должны быть особенно благодарны Рихтеру — гениальному музыканту, которым мы гордимся и встреча с которым так всегда ждем.

Давид Ойстрах

Говорят: чудес на свете не бывает. Пожалуй, оно так. И все же чудеса бывают. А главное из них — сам человек. Мы часто привыкаем к тому и к тем, кто является поистине чудом, живущим рядом с нами, среди нас. Об одном из таких людей мне хотелось бы сегодня сказать еще раз.

Имя его — Давид Ойстрах. Имя собственное, но в то же время — символ высокого искусства.

В нынешнем столетии мы знали нескольких феноменальных скрипачей, каждый из которых на каком-то этапе блистал совершенством игры. Но и среди них Ойстрах — явление совершенно уникальное. И прежде всего тем, что его путь был постоянным и неуклонным восхождением на музыкальный Эверест! Равных примеров такой стабильности, выразившейся в неизменно высшем проявлении мастерства, пожалуй, не было в наше время. И, называя Ойстраха чудом, я прекрасно отдаю себе отчет в том, что стоит за этим словом.

Прежде всего, уникальность дарования, проявившегося в самом раннем возрасте. А далее — титанический,

ежедневный труд в течение всей жизни. И, конечно, тот постоянный самоконтроль, о котором мы всегда говорим как о фундаменте и стимуле для достижения все новых и новых творческих высот. Как бы ни выражали люди свое отношение к понятию славы, ясно, что рассчитывать на прочное длительное признание может лишь тот, кто никогда и ни в чем не дал себе ни малейшей поправки, не допустил мысли о том, что можно передохнуть или продержаться какое-то время за счет уже достигнутого. Жизнь Давида Ойстраха — блистательное подтверждение этой истины. В этом-то и заключается то чудо, с которого я начал разговор об этом прославленном советском музыканте. В музыке, написанной для скрипки во все эпохи, наверное, не найдется сочинения, которого не играл бы мастер. Ему было доступно абсолютно все в равной степени. В звучании его инструмента рождались заново и произведения, далекие от наших дней, и совершенно новые, только что созданные. А если взять лишь советскую скрипичную музыку, не будет ни малейшим преувеличением сказать так: фонд нашей скрипичной литературы создан и создавался при активном участии Ойстраха.

Композиторы, еще задумывая сочинение, мысленно слышали, как оно прозвучит под смычком Ойстраха. Перечислить все написанное «для Ойстраха» просто невозможно. Достаточно назвать такие шедевры, как скрипичные концерты и сонаты Мясковского, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского...

Наверное, излишне говорить о том, сколько премьер состоялось при участии скрипача, — их сотни, а то и больше. И это касается музыки не только советских композиторов, но и многих зарубежных авторов, которые также обращались к Ойстраху, как к первому исполнителю своих произведений.

Его игру не спутаешь ни с чьей другой. Очень трудно, а подчас просто невозможно описать словами, в чем заключаются неповторимость и своеобразие исполнительской манеры музыканта. И каждый, кто его слышал, думаю, согласится со мной, если я назову эту манеру совершенной. А это понятие настолько определенное, что пояснений не требует.

Искусство Ойстраха сделало скрипку любимейшим инструментом и там, где ее плохо знали либо вовсе не слышали. Это говорит о многом. И в первую очередь о том, что скрипка Ойстраха была настроена на волну человеческих сердец. Поэтому так любили музыканта все те, для кого он играл. Я считаю себя счастливым. Наши совместные выступления с Давидом Федоровичем для меня незабываемы. И хотя музицирование с ним было чрезвычайно ответственным, тем не менее я никогда не испытывал какой-либо робости или неловкости. Наоборот. Играть с Ойстрахом было творческим наслаждением. Мудрость и высокая простота, удивительная естественность его творчества вызывали и в тебе самом ответное чувство, имя которому — ансамбль. И такой ансамбль, наверное, иной раз намного дороже всяческих сольных дирижерских выступлений.

Никогда я не забуду и того, что прославленный артист, отмечавший свое пятидесятилетие, доверил мне, тогда еще начинающему дирижеру, сопровождение одного из симфонических вечеров. Ведь он шел на риск, тем более что вечера эти были не обычные, а торжественно-юбилейные.

Давид Федорович любил молодежь, тянулся к ней, доверял и любовно воспитывал ее. За сорок лет педагогической деятельности из класса профессора Ойстраха вышли многие и многие музыканты. Достаточно сказать, что только за последнее время двадцать его уче-

ников завоевали золотые медали лауреатов первой премии на различных ответственных международных конкурсах.

В течение всей своей творческой жизни Ойстрах выступал как ансамблист. Многие годы он играл в лучшем нашем трио совместно с выдающимися музыкантами Львом Николаевичем Обориным и Святославом Николаевичем Кнушевицким. Кроме участия в трио, Ойстрах выступал и в других ансамблях. Не так давно музыкальный мир горячо приветствовал новое творческое содружество: Ойстрах — Рихтер.

Наконец, жажда музыкального самовыражения или, вернее сказать, поиски новых форм музицирования (качество, свойственное большим, истинным художникам всех времен) логически привели Ойстраха к дирижерскому пульту. За весьма короткий срок его репертуар вобрал в себя лучшие произведения русской и западной классики, сочинения советских авторов. Амплитуда Ойстраха-дирижера была достаточно широка — от Гайдна и Моцарта до Бартока, Прокофьева, Шостаковича. Многие музыканты были восхищены тем, как быстро и естественно Ойстрах овладел еще одной и, прямо скажем, нелегкой специальностью. Но для него дирижирование явилось органической потребностью поделиться с любителями симфонической музыки своим отношением к целому ряду любимых им произведений. Пополняя репертуар дирижера, Ойстрах готовился к каждому для себя новому исполнению очень долго и тщательно. И лишь выносив в себе до самого конца весь замысел и исполнительскую концепцию произведения, он включал его в очередную программу. Ойстрах-дирижер строил программы с большим вкусом и тактом. Они бывали всегда интересны и достаточно разнообразны. Причем во многих из них музыкант менял дирижерскую палочку

на смычок, исполняя с оркестром концерты Вивальди, Баха, Моцарта или романсы Бетховена с тем, чтобы во втором отделении вновь встать за дирижерский пульт. Понятно, что это требовало от исполнителя большого творческого напряжения и быстрого перевоплощения на протяжении короткого времени. Ойстраху это удавалось бесспорно. И музыканты многих оркестров мира, с которыми выступал Давид Федорович как дирижер, любили играть с ним, и особенно много получали от общения с ним во время репетиционного процесса, когда Ойстрах являлся для них большим и мудрым наставником. Бывают потери невозможные. Мы потеряли великого советского музыканта... Но он будет всегда и постоянно с нами своим искусством, несравненным, незабываемым.

«Неделя», 1974, № 4

Александр Пирогов

Я был бы глубоко неправ, если бы пожаловался на свою судьбу. Мне довелось работать и общаться с Александром Степановичем Пироговым. Что может быть выше такого счастья! Никогда не забуду до конца дней своих нашу первую встречу на концерте в Рязани, в городе, который считает своей гордостью Пирогова так же, как и Есенина. Тогда я аккомпанировал ему. Это была его инициатива. А я не мог поверить в то, что это было наяву... А дальше — памятный день. Большой зал консерватории. Вечер памяти Антонины Васильевны Неждановой. В ложе — Николай Семенович Голованов. Пирогов пел «Судьбу» Рахманинова, а я — за роялем. А позже встречи за пультом в Большом театре в «Псковитянке» и «Русалке». С детских лет я рос в атмосфере Большого. Это была для меня святыня. И, конечно, Александр Степанович Пирогов. За две недели до «Бориса» или «Грозного» он погружался в мир своих героев. В эти дни все знали, что его беспокоить нельзя. Все свои душевные и физические силы (а ведь он был одним из русских богатырей!) Пирогов отдавал на каждом

спектакле. И так всегда! Иначе он не мог. В этом был весь смысл его жизни. Зато и результат был соответствующим. Те, кто попадали на спектакли с участием гениального артиста-певца, уходили потрясенные. Они, зрители и слушатели Пирогова, не могли не отдавать ему все свое сердце, весь свой разум. Ибо это было единственное, неповторимое соучастие, приобщение к Искусству. И если мы гордимся нашими славными корифеями оперной сцены, называя имена Шаляпина, Неждановой, Собинова, то теперь к этим именам с полным правом мы добавляем имя Александра Пирогова. То, что сделано им, невозможно переоценить. Перед этим можно только преклоняться и быть счастливым, что он был нашим современником, нашим советским художником.

Имя Пирогова, его незабвенный образ будет, должен быть путеводной звездой для всех, кто посвятил себя истинному служению Большому Искусству!

Человек и музыка сегодня

Неумолимо приближается 2000 год. Неумолимо растет население нашей планеты. Неумолимо растет число музыкантов, включая и композиторов.

Прошли те времена, когда гениальные одиночки на чердаках, при свечах, гусиными перьями писали свои произведения. Это стало предметом лекций по истории музыки. Можно смело утверждать, что ныне никто из композиторов в любой стране и на любом континенте уже не пользуется теми аксессуарами, при помощи которых действовали их великие предки. Но тем не менее гениальных или даже, я бы сказал, выдающихся произведений появляется ничтожно мало. В чем же дело? Ответить однозначно на этот вопрос попросту невозможно. Это предмет тщательного и всестороннего изучения, затрагивающий буквально все сферы современной жизни.

Некоторые ученые предсказывают «третий всемирный потоп», имея в виду потепление арктических областей, и в страхе обращают взоры к покрытой километровыми слоями льда Гренландии... Будет это так или нет, никто сейчас с уверенностью сказать не может. Во

всяком случае нашим уважаемым читателям это бедствие, видимо, не угрожает. Но вот что реально существует в наши дни — это действительный музыкальный потоп, точнее, наводнение.

В моих частых зарубежных поездках неизменно поражало глобальное распространение эпидемии легкой эстрадной музыки с ее «поп»-группами, различного рода шансонье, электроансамблями, шарлатанными певцами и тому подобными видами этого заболевания, которое охватило в последнее время человечество. Ныне, чтобы именоваться композитором, не обязательно посвятить себя с детских лет изучению всего накопленного мировой историей музыкального искусства, не обязательно оканчивать консерватории, музыкальные академии и колледжи. Достаточно взять в руки гитару и, прослушав два-три десятка соответствующих образцов, начать самому продуцировать подобное «творчество». Я уже не говорю о таких устаревших понятиях, как талант, призвание, профессионализм. Можно легко обойтись и без всего этого.

Есть ли талантливые музыканты, выступающие в легком жанре? Конечно, есть. Они были всегда. Но их совсем немного. Их очень мало. И они поневоле теряются в этом космическом калейдоскопе современного эстрадного хаоса. Нередко в западной прессе можно встретить различные теоретические оправдания, подведение некой научно-социологической базы, построение столь туманных, столь же и откровенно беспардонных концепций, цель которых одна — дать «зеленую улицу» повсеместному, дальнейшему водовороту, отбрасывающему музыкальную культуру человечества к допотопным временам, а может быть, и еще дальше.

На этом фоне разгула дешевой эстрады вынуждены действовать те музыканты, которые исповедуют серьез-

ную музыку и которые посвятили себя ей безраздельно. Согласитесь, что это не лучшие условия, в которых они оказались сегодня. Мне могут возразить: «Одно другому, мол, не мешает!» Но в том-то и дело, что мешает! И в первую очередь мешает формированию музыкальных вкусов, особенно у подрастающего поколения. На это брошены все силы таких мощных средств пропаганды, каковыми являются в наши дни радио и особенно телевидение. Если учесть, что подавляющее большинство людей западных стран проводит свой досуг перед экраном телевизора, то становится ясным, как стремительно разрушается непосредственный контакт зрителей и артистов, который возможен лишь в соответствующей обстановке живого общения. Все меньше и меньше остается настоящих слушателей, ценителей современной (да и не только современной) камерной, вокальной, симфонической музыки. И ряды их не только не пополняются, но заметно редеют.

Примерно это же предсказывал в своей книге «Я — композитор» Артур Онеггер еще несколько десятилетий тому назад. И вообще, надо сказать, что в этой книге содержится столько необычайно точных, ценных мыслей, связанных с обширным кругом вопросов развития музыкального искусства нашего времени, что добавить к сказанному Онеггером почти нечего. Да это и не имеет смысла. Гораздо лучше внимательно перечитать эту выстраданную исповедь замечательного художника-мыслителя, вписавшего своим творчеством новую, неповторимую страницу не только в истории французской, но и всей мировой музыки.

Если бы статисты могли подсчитать, сколько тысяч тонн нотной бумаги исписано за последние хотя бы несколько лет, это была бы поистине астрономическая цифра! Однако это не означает, что количество перехо-

дит в качество — не каждое произведение находит слушателя. Конечно, я не беру во внимание так называемую «прикладную» или, точнее сказать, «целевую» музыку, написанную к кино- и телефильмам, театральным спектаклям и так далее. Это особая статья. И как раз в данной области композиторы наиболее успешно оправдывают свои назначение. Кстати говоря, эти работы дают им более или менее гарантированный материальный успех, а говоря попросту — средства к существованию.

А как же все-таки обстоит дело с той музыкой, которую композиторы пишут, как говорится, «для души», тайно рассчитывая на ее дальнейшее существование? В нашей среде еще некоторые наивно думают, что если сейчас, при их жизни, они не получили заслуженного признания, то оно когда-нибудь непременно наступит. «Мы пишем для потомков!» — тешат они себя мыслью. Но, к великому огорчению, приходится сказать им: «Не заблуждайтесь. То, что было с Бахом и Бетховеном, вряд ли повторится в наши дни». Во всяком случае, если мысль о запоздалом признании придает жизненные силы композитору, то пусть будет так. Должен же художник верить в то, что он делает действительно нечто важное в жизни. Без этой веры теряется вообще всякий смысл творчества и наступает обнаженный цинизм или полное разочарование. Если суммировать сказанное, то возникает известная формула: «предложение превышает спрос», и можно добавить, что намного превышает спрос. В данном случае речь идет о пишущейся музыке и публике, не желающей ее слушать.

Недавно исполнилось сто лет со дня рождения Арнольда Шёнберга. Эту дату хотели отметить все, отдающие дань основателю новой эпохи в музыке. Родоначальник и изобретатель двенадцатитоновой системы, бесспорно, увековечил свое имя в анналах истории музы-

кальной культуры. Одаренность этого человека не вызывает сомнений. Достаточно вспомнить ранние сочинения главы «нововенской школы», в которых эта одаренность проявилась весьма ярко. Написанные в лучших традициях классики, содержащие подлинно вдохновенные романтические страницы, ранние сочинения Шёнберга и по сей день волнуют слушателей, доставляя им эстетическое наслаждение. Но, испытывая влияние пленительных «тристанизмов», ослепительных звучаний автора «Саломеи», сверхчеловеческой экспрессии Малера, аромата «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, Шёнберг интуитивно, но больше сознательно, почувствовал, что продолжать писать так уже невозможно, а главное, — бессмысленно. Слишком ярки и непревзойденны те, кто оказал на него (да и не только на него) влияние. И вот тогда Шёнберг изобрел, а теперь можно уже смело сказать, «вычислил» свою знаменитую систему, производящую один из самых больших переворотов в области музыкального творчества.

Обогатило ли его открытие мировую музыку? В какой-то степени, да. Нашлись последователи. Из них наиболее перспективными оказались талантливейшие Альбан Берг и особенно, как мне думается, безвременно погибший Антон Веберн. И вот теперь они для нас уже почти классики! Но очень скоро выяснилось, что применение «серийной» техники сковывает не только фантазию композитора, но и, что более важно, лишает их возможности проявить свою индивидуальность.

Здесь будет уместно напомнить, что стиль композитора, его музыкальный язык прежде всего выражаются в собственной интонации. Ведь в конце концов музыку того или иного автора мы узнаем по его мелодическому мышлению, именно в музыкальной речи, которая свойственна этому композитору, а не другому. Теперь же под

многочисленными «серийными» опусами можно поставить любое имя, настолько все они похожи один на другой. В этом нельзя не усмотреть тенденцию «прокрустова ложа», уготованного композиторам, применяющим «серийную» технику.

Музыка шагнула дальше. Новая польская школа внесла много значительного и интересного в дальнейшее развитие музыкального искусства. Но и на этом нельзя поставить точку. Возникли «конкретная», «электронная» и прочие «музыки». Так называемый «авангардизм» тоже можно считать перевернутой страницей в книге истории музыки. Я уже не говорю о так называемых «опусах», в которых либо пилили и ломали музыкальные инструменты, либо использовали в качестве оных предметы санитарно-бытовой техники, включая швейные и пишущие машинки, стиральные принадлежности, радиомагнитофонную аппаратуру и даже... унитазы. И все это на полном серьезе предлагалось вниманию distinguished публики.

Справедливости ради надо сказать, что все эти эксперименты не вызвали сколько-либо значительных скандалов, к примеру, таких, которые сопровождали премьеры «Весны священной» Стравинского и «Скифской сюиты» Прокофьева — двух действительно гениальных произведений. Публика просто смеялась над тем, что ей преподносили. И этот смех был окончательным приговором всем «новациям», которые нельзя рассматривать всерьез с точки зрения музыкальной эстетики.

Возвращаясь к столетнему юбилею Шёнберга, мне хотелось бы сослаться на мнение некоторых зарубежных организаторов торжеств, посвященных этой дате. Мнение это сводилось к следующему: несмотря на то, что на юбилей Шёнберга съехались многие поклонники его

музыки, даже они были весьма утомлены и несколько разочарованы обилием и однообразием программы юбилея. Красноречивые свидетельства! О чем это говорит?

Я позволю себе высказать свои личные убеждения, подсказанные большой практикой исполнителя, композитора и человека, которому далеко не безразлично то, что происходит сегодня в музыке. Я думаю (и глубоко верю в это), что настал момент, когда человек хочет красоты, большой и глубокой искренности и (да простят мне откровенность!) естественной мелодии, которая проникла бы в его душу. Отнюдь не только ласкала его слух (таких мелодий сочинялось много во все времена), но и затрагивала все лучшие струны его сердца, сердца человека, живущего сегодня. В понятие «сегодня» я вкладываю все, что окружает нас, и все, чем мы живем.

Среди бешеного темпа жизни, ошеломляющего потока информации, отсутствия подлинных ощущений (ибо любая сенсация сегодня — завтра уже не сенсация!), среди материального благополучия, возведенного в некий фетиш, в конечную цель существования, среди всеобщей стандартизации и «конвейеризации» мыслей, чувств и поступков современный человек остро ощущает недостаток красоты и гармонии. Он имеет право получить их. Может быть поэтому любители музыки во всех странах так активно потянулись к творчеству Антона Брукнера, в свое время непонятого гениального музыканта, в творчестве которого так отчетливо выразилось философское взаимоотношение человека и природы.

С понятиями красоты и гармонии мы часто связываем представления о первозданной природе. И хотя человек во многом подчинил себе природу, заставляя ее слу-

жить на благо свое же, его представление о природе осталось в принципе неизменным. А именно: гармоничное, прекрасное, вечное заключается в природе, окружающей нас и переживающей нас. Я далек от мысли представить природу как нечто неизменное и данное раз и навсегда. В самой природе постоянно происходят изменения большие и малые. Процесс самостоятельной жизни и изменчивости природы неоспорим. Но при всем этом она остается для нас прекрасной, вечно новой и неповторимой. (Последние исследования некоторых планет нашей галактики лишней раз убеждают нас в этом.) Сколько шедевров во всех областях искусства создано художниками, поэтами, писателями, композиторами — всеми теми, кого вдохновляла любовь к природе, к нашей земной красоте!

Во все концертные залы мира устремляется публика, желающая еще раз послушать любимые произведения музыкальной классики, чтобы еще раз приобщиться к прекрасному. Но этом откровенно спекулируют как исполнители, так и импресарио. Один из них говорил мне: «Для меня самое главное — аншлаг, то есть касса. Как прошел концерт — это уже не так важно. И совсем уже неважно, что напишут критики о концерте».

Довольно откровенно сказано! Но если проанализировать этот «постулат», то все становится на свои места. Исполнитель заинтересован в успехе. А для того, чтобы иметь его, он, недолго думая, предлагает апробированную программу. Импресарио это вполне устраивает, так как будет полный сбор (особенно когда с именем артиста связано то, что не имеет никакого отношения к чистому служению большому искусству) — лишь бы был аншлаг! А что касается зарубежной критики, то в большинстве случаев пишут рецензии в газетах люди, далекие от интересов музыки.

Совсем недавно мне пришлось прочитать после концерта рецензию (в стране, давшей миру великих гениев музыки), в которой критик написал: «На «бис» оркестр исполнил танцы Сметаны», в то время как исполнялись «Славянские танцы» Дворжака. Ошибка, конечно, небольшая! (Музыка этих композиторов во многом близка.) Но этот маленький пример свидетельствует о многом. Я уже не говорю о тех случаях, когда критики пишут рецензии о концертах, которые не состоялись либо на которых они вообще не присутствовали. Такие случаи, увы, бывали.

В области музыкального творчества и в наши дни создаются прекрасные произведения. И они, становясь достоянием слушателя, приносят ему радость, рождают чувства гордости за человека, делают людей лучше, помогают им в жизни и деятельности. Нет необходимости называть создателей таких сочинений. Они хорошо известны всем, кому небезразлична Большая Музыка. И здесь несомненный приоритет остается за художниками великой Советской страны. Нет сомнений в том, что советская композиторская школа, так же как и блестящие советские музыканты-исполнители, является сегодня средоточием всего наилучшего, прогрессивного, в подлинном понимании этого смысла.

Сказанное не требует особых доказательств, ибо каждый день мир убеждается в этом вновь и вновь. Советские музыканты прочно завоевали любовь и признание во всех частях света прежде всего содержанием своего искусства — искусства для человека и о человеке, искусства, несущего людям радость, веру во все доброе, в лучшее будущее человечества. Что может быть благороднее, возвышеннее, чем эта миссия, с которой об-

ращаются советские деятели искусства ко всем людям нашей планеты!

Великий завет, выраженный в финале Девятой симфонии Бетховена, ныне получил свое реальное воплощение во всей многогранной деятельности мастеров советской музыки. Вполне уместно сказать в этой связи несколько слов о слушательской аудитории Советского Союза. Постоянная забота, внимание к вопросам развития культуры и гармоничного воспитания человека в нашей стране со стороны правительства дают свои прекрасные результаты. За сравнительно короткий исторический отрезок времени большое искусство стало достоинством и неотъемлемой частью жизни нашего общества.

Выступать в Москве, Ленинграде и многих других городах первого социалистического государства считают для себя большой честью все лучшие музыканты мира. Они хорошо знают, что в лице советских слушателей они встретят взыскательных, понимающих и доброжелательно-объективных ценителей искусства.

Огромный труд деятелей искусства нашей страны, как и всего нашего народа, направлен на процветание мира во всем мире — основы дальнейшего развития человечества. И советские музыканты, советские артисты принимают самое активное участие, внося свою значительную лепту в это большое благородное дело.

«Советская культура» от 20 декабря 1974

Послесловие

Хорошей музыки создано так много, что не хватит и нескольких жизней, чтобы ее сыграть или прослушать. Это действительно так. В деятельности музыканта, как и в любой другой, главное — не останавливаться в поисках, постоянно идти только вперед! Совершенствованию нет предела. Чем больше работаешь, тем лучше видишь, сколько еще надо сделать. Постоянно возрастающее чувство ответственности за свой труд — это верный стимул, который помогает решать новые и все более сложные задачи.

Необходимо дальнейшее расширение творческих контактов со слушателем. Для этого нужны новые формы. Их надо искать, проверять результативность поисков и, главное, не довольствоваться достигнутым. Чем больше людей потянется к Большой Музыке, чем глубже она будет проникать в их повседневную жизнь, тем радостнее будет нам, музыкантам, сознавать полезность своей работы.

Содержание

<i>Р. Щедрин. О ЕВГЕНИИ СВЕТЛАНОВЕ</i>	3
НЕНАПЕЧАТАННАЯ ИСПОВЕДЬ.	19
МУЗЫКА ДОЛЖНА ПРИНОСИТЬ РАДОСТЬ	24
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА V СЪЕЗДЕ СК СССР	30
ЖДАТЬ БОЛЬШЕ НЕЛЬЗЯ!	40
В ГОСТЯХ — ЛЕНИНГРАДЦЫ	42
ГОРДОСТЬ ЛЕНИНГРАДА	45
ТАК ДЕРЖАТЬ!	48
СО ВСЕЮ СТРАСТЬЮ (<i>Премьера оперы Прокофьева «Игрок» в Большом театре</i>)	51
ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ.	54
ЕЩЕ О ПЯТНАДЦАТОЙ...	58
ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО.	63
СОВРЕМЕННАЯ ПОЛЬСКАЯ СИМФОНИЧЕСКАЯ МУ- ЗЫКА.	66
ОРКЕСТР РИМСКОГО-КОРСАКОВА (<i>Из радиопередачи</i>).	68
ВЕЛИКИЙ МУЗЫКАНТ (<i>К столетию со дня рождения С. В. Рахманинова</i>)	76
СУДЬБА СИМФОНИИ	82
ПИСЬМА МЕТНЕРА	87
СЛОВО О СТРАВИНСКОМ (<i>К девяностолетию со дня рож- дения композитора</i>).	92
СЛОВО О ГЛИЭРЕ	96
НИКОЛАЙ МЯСКОВСКИЙ	99
ЮРИЙ ШАПОРИН	105

ШОСТАКОВИЧ С НАМИ (К семидесятилетию со дня рождения).	116
ЛЕВ КНИППЕР	121
БАЛИС ДВАРИОНАС (К семидесятилетию со дня рождения композитора)	125
О ГНЕСИНОЙ Е. Ф.	131
СЕРГЕЙ СКРЕБКОВ (Дорогому учителю)	134
ГЕРМАН ГАЛЫНИН.	138
БОРИС МОКРОУСОВ.	140
АРАМ ХАЧАТУРЯН	144
ТИХОН ХРЕННИКОВ.	147
О ПЕРВОЙ СИМФОНИИ ТИХОНЫ ХРЕННИКОВА	155
ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩИЙ ТАЛАНТ (О Втором фортепианном концерте Т. Хренникова)	161
КАРА КАРАЕВ (К шестидесятилетию)	165
РОДИОН ЩЕДРИН И ЕГО «АННА КАРЕНИНА».	170
БОЛЬШОМУ КОРАБЛЮ — БОЛЬШОЕ ПЛАВАНИЕ (Премьера оперных сцен Р. Щедрина «Мертвые души» в ГАБТе СССР)	172
АНДРЕЙ ЭШПАЙ	180
ПОЭЗИЯ СОЗИДАНИЯ	186
АЛЕКСАНДРА ПАХМУТОВА.	193
В ЗАЩИТУ ПРОФЕССИИ (О книге А. Пазовского «Записки дирижера»).	196
НИКОЛАЙ ГОЛОВАНОВ.	207
АЛЕКСАНДР ГАУК	215
«ВРЕМЕНА ГОДА» ЧАЙКОВСКОГО—ГАУКА	220
АБРАМ СТАСЕВИЧ (1906—1971)	222
О Г. Я. ЮДИНЕ (К семидесятилетию).	231
КЛАВДИЙ ПТИЦА И ЕГО ХОР	234
ДИРИЖЕР БОЛЬШОГО ТЕАТРА.	240
СВЯТОСЛАВ РИХТЕР (К шестидесятилетию)	246
ДАВИД ОЙСТРАХ	250
АЛЕКСАНДР ПИРОГОВ.	255
ЧЕЛОВЕК И МУЗЫКА СЕГОДНЯ	257
ПОСЛЕСЛОВИЕ.	267

- С24** **Светланов Е.** Музыка сегодня: Сборник статей, рецензий, очерков — 2-е изд., доп. — М.: Советский композитор, 1978, 272 с. с вклейкой.

Имя Евгения Светланова, композитора, дирижера, лауреата Ленинской и Государственной премии широко известно в Советском Союзе и за рубежом.

Светланов известен и как талантливый публицист-пропагандист, мгновенно откликающийся на музыкальные события.

Второе издание книги Светланова осуществляется по многочисленным просьбам читателей. Оно дополнено статьями о Ю. Шапорине, Кара Караеве, Г. Юдине, М. Эрмлере, А. Стасевиче и других музыкальных деятелях, рецензиями на постановки оперы Р. Щедрина «Мертвые души» и балета А. Эшпая «Ангара».

ИБ № 1593

Евгений Федорович Светланов

МУЗЫКА СЕГОДНЯ

Редактор **Е. Дукалова**
Художник **Е. Калиткин**
Худож. редактор **Л. Рабенау**
Техн. редактор **Ю. Вязьмина**
Корректор **Г. Кириченко**

Сдано в набор 23/1—78 г. Подп. к печ. 9/XI—78 г.
А03574. Форм. бум. 70×108¹/₃₂.
Бумага офсетная «Котлас» № 1.
Гарнитура шрифта литературная.
Печать высокая. Печ. л. 8,56. (Условные 11,98).
Уч.-изд. л. 10,35 (с вкл.) Тираж 10 000 экз.
Изд. № 4830. Зак. 1289. Цена 75 к.

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

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