

Иван Сергеевич

# „РОВЕСНИКИ“

Беседы о музыке  
для юношества

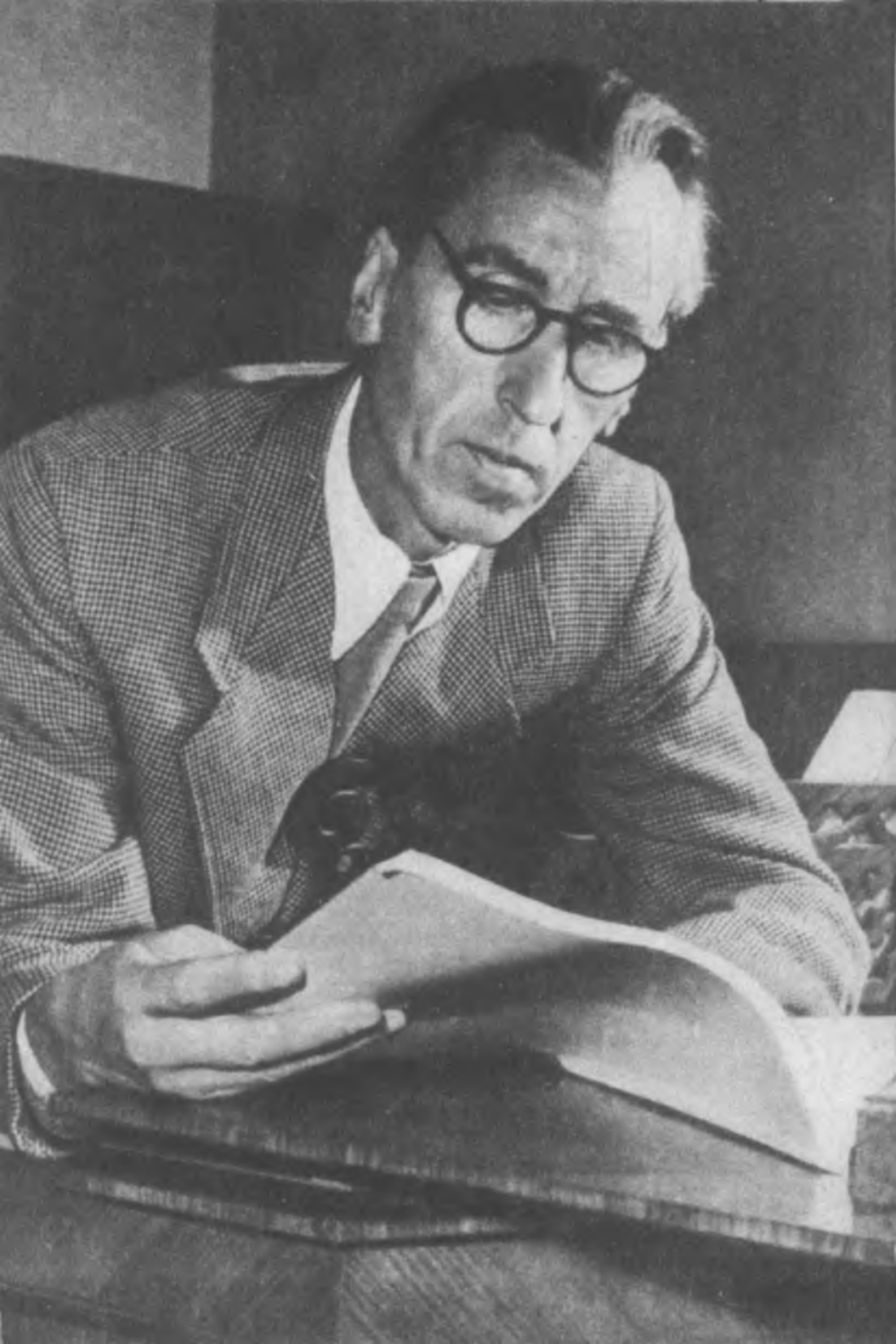
Москва «Музыка»

1987



Дм. Кабалевский. "Ровесники"





**Дм. Кабалевский**

# **„РОВЕСНИКИ“**

**Беседы о музыке  
для юношества**

Переиздание

*Москва  
«Музыка»  
1987*

К  $\frac{480200000-220}{026(01)-87}$  17-87

© Издательство "Музыка", 1981 г.

## ОТ АВТОРА

28 октября 1968 года в Москве, в праздничном сиянии белых мраморных колонн и в ослепительном свете хрустальных люстр Колонного зала Дома Союзов ВЦСПС, начал свою жизнь новый, организованный по инициативе Союза композиторов СССР, цикл симфонических концертов. Обращенный к юным слушателям, цикл этот был назван "Музыкальными вечерами для юношества". Иногда вечера эти называют "Вечерами ровесников" или даже просто "Ровесниками", поскольку в их проведении участвовала юношеская редакция Всесоюзного радио, носившая это название.

Мы хотели, чтобы "Вечера" эти приблизили великое богатство симфонической музыки к нашим слушателям, сделали его их собственным богатством.

Думая в первую очередь о юношестве, о молодежи, мы в то же время не скрывали своих надежд на то, что благодаря радио и телевидению наши "Вечера", возможно, будут слушать и родители, и учителя, словом, люди старших поколений, которых в свое время обстоятельства жизни лишили возможности прикоснуться к миру симфонического искусства, воплотившего все лучшее, что подарили человечеству великие музыканты всех времен и народов, начиная с Гайдна, Моцарта и Бетховена вплоть до наших замечательных

соотечественников — Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна...

”Музыкальные вечера для юношества” были задуманы не как обычные концерты, какие можно услышать в любом концертном зале. Главное их отличие должно было заключаться в том, что большая и очень важная роль отводится в них слову и музыке. Не тому обычному ”вступительному слову”, какие нередко произносятся перед концертами и чаще всего носят информационный характер — лектор коротко, в общих чертах рассказывает слушателям о музыке, которую им сейчас предстоит услышать, а серьезной *беседе о музыке*.

”Вступительное слово”, даже самое содержательное, всегда остается своего рода дополнением к музыке, звучащей в концерте. Наши ”Беседы” были задуманы так, чтобы по своему значению они занимали место, если и не равное музыке (это достижимо лишь в исключительно редких случаях), то, во всяком случае, представляли собой достаточно самостоятельную ценность познавательного характера.

Задача этих бесед — не только знакомить слушателей с исполняемыми произведениями, но и раскрывать перед ними музыку как одно из удивительнейших проявлений человеческого гения, показывать музыку в ее связях с другими искусствами, с историей человеческого общества, раскрывать ее многообразные жизненные связи, словом, говорить о музыке как

о большой, важной и ценной части жизни. Всей жизни в целом, жизни каждого из нас, каждого нашего слушателя в частности.

Не менее важную задачу наших бесед мы видели в том, что, предшествуя музыке, они должны эмоционально настраивать слушателей, так же, как мы настраиваем радиоприемник на нужную волну, чтобы как можно яснее, чище, без всяких помех услышать музыку, которую обещает выбранная программа. "Пересказать" музыку словами, конечно, нельзя, и нелепо было бы пытаться делать это, но подготовить, "настроить" слушателей для восприятия той или иной музыки можно и обязательно нужно.

"Слово никогда не может до конца объяснить всю глубину музыки, но без слова нельзя приблизиться к этой тончайшей сфере познания чувств", — эти слова, сказанные замечательным советским педагогом В. А. Сухомлинским, мы могли бы поставить своего рода эпиграфом к "Музыкальным вечерам для юношества".





**Беседа первая**

# **СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ**

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Сегодняшний, первый концерт нового симфонического цикла, который мы назвали "Музыкальными вечерами для юношества", посвящен творчеству великого нашего современника, композитора Сергея Сергеевича Прокофьева.

Почему именно к Прокофьеву обратилась наша мысль, когда мы думали о том, чье имя должно возглавить наше новое начинание, чья музыка должна прозвучать в этот первый наш вечер, о ком поведу я с вами свою первую беседу в этом прекрасном, праздничном зале?

Мы надеемся, что "Музыкальные вечера для юношества" будут жить не один год, следовательно, фундамент их должен быть надежен, и музыка, которая прозвучит сегодня, в день рождения нового цикла, должна как некий символический светлый луч осветить дальнейший его путь.

Сергея Прокофьева смело можно назвать солнцем русской музыки XX века. Его творчество наполнено могучей жизненной силой, ослепительно ярким светом, безграничной любовью к жизни, к человеку, к природе. В статье "Музыка и жизнь", написанной незадолго до смерти, Прокофьев особо подчеркнул задачи творцов искусства: "...быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему". Таков был сам Прокофьев. Даже в самых напряженных, драматических, трагедийных эпизодах своей музыки, когда, казалось бы, тучи сплошь застилают небо, он не лишает нас веры в то, что солнце не исчезло и никогда не исчезнет, что оно обязательно вновь засветит над нами, победив самые черные, самые тяжелые тучи...

Прокофьев очень любил детей и посвятил им много чудесных страниц своей музыки. Одни его произведения непосредственно обращены к юным слушателям, иногда даже предназначены для исполнения маленькими музыкантами. Другие обращены ко взрослым, но рассказывают о детях. Мир детства, отрочества, юности, запечатленный в музыке Сергея Прокофьева, — ценнейшая грань всего его творчества.

Возьмем хотя бы сказочность. К ней Прокофьев имел особое пристрастие, обращался к ней во многих произведениях, написанных и для детей, и для взрослых, а чаще всего увлекающих слушателей любого возраста. Так ведь всегда бывает со "сказочными" произведениями подлинного искусства (вспомним хотя бы сказки Пушкина, сказочные

балеты Чайковского, сказочные оперы Римского-Корсакова, сказочные полотна Васнецова).

Вот послушайте, сколько у Прокофьева "сказочных" произведений: балеты — на русский народный сюжет "Сказка про шута, семерых шутов перешутившего", "Золушка" — по сказке Перро, "Сказ о Каменном цветке" по Бажову, опера — на сюжет итальянского сказочника Карло Гоцци "Любовь к трем апельсинам", хорошо всем вам, вероятно, известная симфоническая сказка "Петя и волк", сказка Андерсена "Гадкий утенок" для голоса с фортепиано, цикл фортепианных пьес "Сказки старой бабушки", еще три фортепианные сказки...

А если говорить о музыке Прокофьева, не связанной со сказочными сюжетами, но написанной специально для детей, надо будет назвать и несколько прелестных песен, в том числе остроумнейшую "Болтунью" на стихи Агнии Барто, и цикл фортепианных пьес, который Прокофьев так и назвал "Детская музыка", сделав позже из этих пьес сюиту для симфонического оркестра под названием "Летний день". Здесь обязательно нужно вспомнить и чудесную, словно овсянную свежим морозным воздухом сюиту для симфонического оркестра, хора мальчиков и чтеца на слова Маршака — "Зимний костер".

Это была первая творческая встреча замечательного композитора с замечательным поэтом. "Зимний костер" — сочинение, целиком посвященное детям. С детьми связан и общий его замысел, и сюжет — зимняя поездка пионеров из Москвы к сельским пионерам. Удивительно отвечает музыка "Зимнего костра" общему светлому характеру прокофьевского взгляда на жизнь. Начинается и кончается это сочинение одинаковой музыкой, рисующей стремительный бег поезда, с ритмичным перестуком колес, с пронзительными гудками паровоза. Но когда я слушаю эту музыку, мне всегда представляется, будто поезд заполнен не пионерами, а радостью, весельем, детским счастьем.

Даже в произведениях, как будто никак с детьми и юношеством не связанных, именно они — дети, девушки и юноши — нередко выходят на первый план рядом со взрослыми. Так, в опере "Семен Котко", написанной по повести Валентина Катаева "Шел солдат с фронта" и рассказывающей о драматических событиях эпохи гражданской войны, пожалуй, ярче и вдохновеннее всего написаны Прокофьевым образы Фроси и Миколы. Буквально на наших глазах два подростка — почти девочка и несмышленный парнишка — превращаются в настоящих героев...

Вслед за "Зимним костром" Прокофьев сочинил с Мар-

шаком еще одно произведение. Оно было вовсе не детским. Это была большая оратория "На страже мира". В исполнении этой оратории участвовали кроме симфонического оркестра взрослый хор, солистка и чтецы. Но самые две важные части, в которых говорится о нашем будущем, Прокофьев поручил опять детскому хору (хору мальчиков), а в одной из частей к солистке (меццо-сопрано) присоединил солиста-мальчика.

Вот слова самого Прокофьева об этом сочинении: "Недавно я написал новую ораторию — "На страже мира". Я эту тему не искал и не выбирал. Она выросла из самой жизни, из ее кипения, из всего того, что окружает, волнует и меня и других людей... Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстоят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее".

Удивительно ли, что в таком сочинении Прокофьев не смог обойтись без звонкого чистого звучания детских голосов.

Сейчас вы услышите обе части из оратории "На страже мира", исполнение которых Прокофьев поручил хору мальчиков. Первая из этих частей называется "Нам не нужна война". Очень тонко и остроумно, опираясь на стихи Маршака, нарисовал Прокофьев сцену из школьной жизни. В первом классе идет урок русского языка:

В классе уютном, просторном  
Утром стоит тишина,  
Заняты школьники делом:  
Пишут по белому черным,

Пишут по черному белым,  
Перьями пишут и мелом:  
"Нам не нужна война!"

А в следующей части, названной композитором "Голуби мира", тема мира, начатая первоклассниками, выходит на широкие жизненные просторы:

И в Москве, и на Дунае  
Не один голубевод  
В тот же миг бросает стаю  
Голубей под небосвод.

И они, над миром рея,  
Возвещают с вышины,  
Что борцы за мир сильнее  
Всех защитников войны.

\* \* \*

Ну, а теперь после светлой, радостной, устремленной в будущее музыки мы прикоснемся к одному из самых лучших и одновременно самых серьезных творений Прокофьева, к балету "Ромео и Джульетта". Тем из вас, кто еще не читал и не видел на сцене положенную в основу балета, потрясающую силой и красотой заложенных в ней чувств

трагедию Шекспира, напомню слова, сказанные им самим об этом, может быть, лучшим своем произведении:

Нет повести печальнее на свете,  
Чем повесть о Ромео и Джульетте.

Да, это действительно, "печальная повесть" о том, как давняя родовая вражда двух семей — Монтекки и Капулетти — привела к трагической гибели их единственных детей — совсем еще юных Ромео и Джульетту, полюбивших друг друга безоглядной, чистой и прекрасной любовью. И все же трагедия эта не подавляет нас: она пронизана чудесным светом юности, светом любви и счастья — пусть очень краткого, но большого и подлинного.

Этим светом светится и весь балет Прокофьева. "Любовь сильнее смерти" — вот мысль и чувство, которые рождает в нас и трагедия Шекспира и балет Прокофьева. В последней сцене обоих произведений над телами погибших детей Монтекки и Капулетти протягивают друг другу руки примирения.

Конечно, по трем небольшим отрывкам, которые вы сейчас услышите, судить о балете будет трудно, но я надеюсь, что эта музыка вызовет в вас желание познакомиться со всем балетом, во всяком случае, вызовет интерес к нему, познакомит еще с одной важной гранью творчества замечательного композитора.

Первый отрывок называется "Утренний танец". Поразительной легкостью, прозрачностью, свежестью проникнута эта музыка. Слушая ее, вы не поверите мне, если я скажу, что это "вечерний танец" или даже танец "полуденный". Особая, ни с чем не сравнимая чистота раннего утра звучит в этой музыке, рисующей картину просыпающейся Вероны — города, где разыгрались события шекспировской трагедии.

Второй отрывок, который вы сейчас услышите, называется "Джульетта-девочка". Удивительно просто и вместе с тем предельно точно, рельефно нарисовал Прокофьев образ очаровательной, беззаботной, не познавшей еще глубоких чувств девочки. Но никогда ни один образ у Прокофьева не бывает однозначным, плоским. Так и "Джульетта-девочка". Музыка показывает нам то одну, то другую черту ее характера — то веселую резвость, то удивительную задумчивость. Образ становится живым, правдивым, полнокровным.

Третий отрывок — "Танец рыцарей" — сцена на балу в доме Капулетти. Как в тяжелую, пышную раму торжественного танца вставлены два светящихся внутренним светом, поэтичнейших портрета — сперва портрет Ромео, потом — портрет

Джульетты. Это как завязка всей трагедии — юные, еще не знакомые друг с другом девушка и юноша пробиваются к свету сквозь бездушную тяжесть средневековых предрассудков.

Вслушайтесь в эту музыку, и вы ощутите, каким мудрым психологом, а не только выдающимся художником и мастером был Сергей Прокофьев.

\* \* \*

До сих пор мы слушали отдельные отрывки из больших произведений Прокофьева и знакомились как бы с примерами, с образцами его музыки разных жанров — оратории и балета. Теперь, в заключение первого отделения, прозвучит целиком сравнительно небольшое, но сильное, можно сказать, могучее сочинение — Первый концерт для фортепиано с оркестром. Написал его Прокофьев, когда ему было всего лишь двадцать лет, в период, когда заканчивал курс обучения в Ленинградской (тогда Петербургской) консерватории. Он был одним из очень немногих музыкантов, учившихся и кончавших консерваторию по трем (!) факультетам — композиторскому, фортепианному и дирижерскому. И всю свою жизнь он оставался великим музыкантом "в трех лицах", восхищая слушателей всего мира и как композитор, и как пианист, и как дирижер.

Фортепианный концерт (сам Прокофьев считал его своим "первым более или менее зрелым сочинением") сыграл очень важную роль в юную пору его творчества. Для оканчивающих в те годы консерваторию по классу фортепиано устраивался специальный конкурс, победитель которого получал рояль и премию имени основателя и первого директора Петербургской консерватории, композитора, всемирно знаменитого пианиста Антона Рубинштейна.

Вот как сам Прокофьев описывает этот важный момент в его жизни: "Для конкурса я выбрал не классический концерт, а свой. С классическим я не рассчитывал переиграть моих конкурентов, мой же концерт мог поразить воображение экзаменаторов новизной своей техники; они просто могли не сообразить, как я с нею справляюсь. С другой стороны, если бы я проиграл конкурс, вышло бы не так зазорно, ибо неясно было, из-за чего я проиграл конкурс: из-за плохого концерта или из-за плохой игры..."

Еще об одном любопытном обстоятельстве, связанном с выпускным конкурсом, вспоминает впоследствии Прокофьев. Крупнейший в то время в России нотный издатель Юргенсон присматривался к начинающему композитору,

прислушивался к его первым успехам и, поверив в его талант, успел ко дню конкурса напечатать его Первый фортепианный концерт. "Я купил 20 экземпляров, — пишет Прокофьев в "Автобиографии", — и раздал экзаменаторам. Когда я вышел на эстраду, то увидел, как на двадцати колонках раскрылись мои клавиры — зрелище, незабываемое для автора".

Концерт был, действительно, очень необычен и смел не только по технике, но, главное, по своему характеру, по стилю музыки, и воображение экзаменаторов было, в самом деле, поражено. Возникли ожесточенные споры. Решительно против концерта высказывался еще недавно поддерживавший молодого композитора тогдашний директор консерватории — знаменитый Александр Константинович Глазунов. Но большая часть комиссии склонилась на сторону Прокофьева, и Глазунов нехотя вынужден был объявить публике о том, что премия Рубинштейна и рояль присуждены Сергею Прокофьеву. Сделал он это, по словам Сергея Сергеевича, "вяло и невнятно".

Сегодня Первый концерт Прокофьева играют лучшие пианисты мира. Играет и музыкальная молодежь, уже не смущающаяся теми необычными трудностями, которые полвека тому назад поразили воображение маститых экзаменаторов Петербургской консерватории.

Сейчас вы услышите этот концерт, и я уверен, что вас прежде всего увлечет не техника этого сочинения, а удивительное богатство воплощенных в нем жизненных сил. Концерт одночастен, но вслушайтесь, как он многогранен по своему содержанию, сколько в нем нежнейшей лирики, сколько веселого, почти детского озорства и, главное, как весь он светится ослепительным светом юности... Вот каким сочинением вступил Прокофьев на самостоятельный творческий путь!

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Мы с вами только что слушали Первый фортепианный концерт, созданный Прокофьевым на заре творческой жизни. А сейчас прозвучит последняя его Седьмая симфония, ставшая "лебединой песней" великого музыканта. За год до смерти написал он эту симфонию по просьбе редакции детских программ Всесоюзного радио. Это было в 1951 — 1952 годах. Прокофьев был тяжело болен и, быть может, именно это и вызвало в нем внутреннюю потреб-

ность снова обратиться к миру детства и юности, почерпнуть в этом мире бодрость и душевные силы, чтобы не ослабла раньше времени его творческая энергия. (Последнюю страницу своей музыки он написал в последний день своей жизни!)

Первое исполнение юношеского концерта Прокофьева состоялось в 1912 году, первое исполнение Седьмой симфонии ровно через сорок лет — в 1952 году. Сорок лет! Сорок лет непрерывных исканий, непрерывной борьбы за утверждение своей личности, за утверждение нового музыкального стиля, отражавшего огромные сдвиги в жизни и сознании людей великой революционной эпохи. Прокофьев с неутомимым задором юности восстал, подобно Маяковскому, против изнеженного, утонченного искусства буржуазных салонов. Всю жизнь бушевали вокруг него критические бури. Одни критики сразу же почуяли в его музыке первые лучи нового, восходящего солнца русской музыки. Другие не в силах были пробиться через необычную новизну музыки Прокофьева к ее сердцевине, оказавшейся, как показало будущее, могучим источником, из которого черпали свои силы едва ли не все композиторы XX века.

Но ошеломляющая новизна, необычность не были для Прокофьева самоцелью его творчества. Многие его произведения развивают эпическую струю русской музыки, восходящую к глинкавскому "Сусанину". Это и музыка к кинофильмам "Александр Невский" и "Иван Грозный", это и опера "Война и мир", и могучая Пятая симфония. Большое место в его музыке занимает и радость стремительного, словно не знающего никаких преград движения.

Но сам Прокофьев больше всего ценил в своей музыке устремление к человеческому сердцу, к лирике и жаловался на то, что критика долго не замечала эту, лирическую струю в его музыке. Однако же, я уверен, что чем больше вы будете узнавать музыку Прокофьева, тем больше будет вас увлекать в ней именно ее обаятельная лирика, лирика, которая пронизывает такие прекрасные образы, как образ Наташи Ростовской из "Войны и мира", Джульетты, Золушки, Хозяйки Медной Горы из "Сказа о Каменном цветке", Анастасии из "Ивана Грозного", Невесты из "Александра Невского" и множество других лирических образов из различных программных и непрограммных произведений Прокофьева.

Вот сейчас мы услышим Седьмую симфонию, и, несмотря на то, что в ней есть и задумчивость, и юмор, и стремительное движение, и детское баловство, самое большое впе-



чатление, я думаю, у вас останется от чудеснейших напевных лирических тем, в которых звучит по-прокофьевски хрупкая нежность, свет ясного солнечного дня, любовь к человеку, в данном случае — ласковая любовь к детям.

В симфонии четыре части. Вот видите, как мы с вами входили сегодня в мир прокофьевской музыки — сперва два "детских" хоровых эпизода из оратории, затем три сцены из большого балета, вслед за этим уже целиком крупное концертно-симфоническое сочинение и, наконец, большая четырехчастная симфония.

В первой части преобладает лирика. Сперва задумчивая мелодия, словно серьезный разговор и размышление о жизни. И этот разговор или размышление приводит к новой, на редкость светлой, просто восторженной мелодии, зарождающейся где-то в глубине человеческого духа, постепенно поднимающейся над нашими головами и все вокруг заливающей своим радостным солнечным светом. Вы обязательно запомните эту мелодию — одну из лучших мелодий, когда-либо сочиненных Прокофьевым, и сразу же будете ее узнавать, а она еще несколько раз прозвучит в симфонии. Есть в первой части еще один эпизод — вы его тоже наверняка запомните и будете узнавать каждый раз, когда течение музыки будет возвращать нас к нему. Это словно волшебная сказка или волшебная музыкальная шкатулка с нежными звучаниями колокольчиков. Вот на этих мелодиях и построена первая часть симфонии.

Вторая часть — стремительный, молодой, резвый вальс. Словно сама юность кружится в этом, кажется, вечном, неумирающем танце. Вспомните, сколько на вашей памяти (а на моей, конечно, еще больше) разных танцев появлялось. Сперва они считались сверхмодными, потом просто модными, а потом как-то незаметно для самих себя исчезали, улетучивались, испарялись, уступая место новым... А вот вальс живет уже два столетия и никаких признаков старения не проявляет. Напротив, как все живое и жизнелюбивое, он растет и расширяет круг своего влияния на людей. Когда-то вальс только танцевали, потом музыку вальсов стали слушать в концертах. Вальс вошел в песню, в романс, в балет, в оперу, в симфонию, в камерную музыку, в кантату, в ораторию, словом, во все области музыки. И в то же время его продолжают танцевать — и в городе, и в деревне, и на скромных школьных вечеринках, и на торжественных балах. Удивительный танец! Очень много чудесных вальсов написал Чайковский, вслед за ним — Рахманинов. Любимейшей формой музыкального высказывания стал вальс и для Прокофьева. Вторая часть Седьмой симфо-

нии — чудесный образец оживленной, радостной, светлой вальсовой его музыки.

Третья часть возвращает нас снова в сферу песенности. Но вот после первой, довольно привычной мелодии светлого мажорного характера, возникает вторая — какая-то странная, немножко неуклюжая, состоящая из одинаковых равномерно следующих одна за другой долей ритма (та-та-та-та-та-та и т. д.). Что же это за странная мелодия? Вскоре после написания симфонии Прокофьев сам раскрыл секрет этой странности. Оказывается, "на эту мелодию можно петь слова детской песенки". Знаете, какие слова он назвал: "Вот ля-гуш-ка по до-рож-ке ска-чет вы-тя-нув-ши нож-ки". Не правда ли, забавно?! Настоящая детская шутка...

Ну, и наконец, финал. Он объединяет три основные сферы музыки: песенность, танцевальность и маршевость. Сперва звучит стремительный, легкий до прозрачности шуточный галоп. Он заполняет собой почти всю финальную часть, лишь дважды уступая место такому же легкому, почти игрушечному маршу. А вот незадолго до конца почти совсем незаметно возникает звучание той самой светлой, восторженной мелодии из первой части симфонии, о которой я вам только что рассказывал. Эта мелодия, казалось бы, заставляет нас забыть и о вальсе второй части, и о лягушке, которая "скачет по дорожке" в третьей части, и о галопе вместе с маршем из самого финала.

"Вот он, Прокофьев, — начинаем мы думать, — восторженный певец счастья и радости... Вот он, настоящий Прокофьев!.." И мы в общем-то будем правы. Такую мелодию мог сочинить только Сергей Прокофьев. Но мог ли он такой мелодией закончить именно эту симфонию? Ведь ее музыка рассказывает нам о мире детства, юности, а может быть, и к самим детям обращена. И вот словно для того, чтобы мы об этом не забыли, снова звучит звончатая сказочная тема (тоже из первой части), и вдруг совсем уж, казалось бы, неожиданно, словно помахав нам на прощание рукой, стремительно пронесется крошечный фрагмент галопа... Вот теперь уже все стало совсем ясно: да, это Прокофьев, Прокофьев в своем излюбленном мире счастливой детворы...

Впервые мы, композиторы, друзья и коллеги Прокофьева, познакомились с Седьмой симфонией в Союзе композиторов, где она была исполнена на фортепиано для небольшой группы музыкантов. Мы все были восхищены этой музыкой. Но сам автор при этом отсутствовал — он был тяжело болен и лежал на своей даче неподалеку от Москвы, на Николойной горе.

На следующий день, утром, вместе с музыкальным кри-

тиком Георгием Хубовым я поехал к Прокофьеву. Он лежал, накрытый тяжелым пледом. Едва ответив на наше приветствие, он приподнялся с дивана и нетерпеливо спросил: "Ну как?" Мы знали, чего он от нас ждет, он знал, с чем мы приехали. Подробнейшим образом рассказали мы о том, как всех слушателей восхитила вчера его новая симфония, поделились собственными впечатлениями. Сергей Сергеевич не скрывал своей радости. Его лицо озарила счастливая улыбка...

О чем он думал в эти минуты? Вернее всего — о новых сочинениях. Он всегда жил будущим, его творческая мысль никогда не останавливалась, даже в пору тяжелой болезни. После его смерти осталось множество незавершенных произведений, еще больше неосуществленных замыслов.

Через некоторое время здоровье Прокофьева несколько улучшилось, и он смог присутствовать на первом исполнении Седьмой симфонии в Большом зале Московской консерватории. Симфония, сыгранная под управлением великолепного дирижера Самосуда, часто и много игравшего музыку Прокофьева, имела небывало большой успех у публики. Прокофьев остался доволен. Это было последним его сильным переживанием, связанным с собственной музыкой. Через полгода он умер. Но умер, спев свою дивную "лебединую песню"...

*Октябрь, 1968 г.*



**Беседа вторая**

# **БЕТХОВЕН**

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Незадолго до первой мировой войны газеты всего мира сообщили о трагической гибели огромного океанского парохода "Титаник", предназначенного для регулярных пассажирских рейсов между Европой и Америкой. В открытом море "Титаник" наскочил на плавающую ледяную гору-айсберг и затонул.

В первые же минуты после катастрофы обнаружилось, что спасти удастся только женщин, детей, да и то не всех. Ужас охватил людей, находившихся на пароходе...

И тут произошло нечто невероятное. На верхнюю палубу вышли музыканты симфонического оркестра, плывшего на "Титанике", дававшего по вечерам концерты для пассажиров. Они вышли со своими инструментами в руках, расселись в таком же порядке, как всегда сидели в концертах, и заиграли...

Заиграли Третью симфонию Бетховена. Героическую симфонию героического композитора. Симфонию великого музыканта, чья жизнь и чье творчество были насыщены неустанной, напряженной борьбой против жестоких ударов судьбы, обрушивавшихся на него буквально с первых до последних дней его жизни, борьбой с горем, нуждой, унижениями и несправедливостью, борьбой за жизнь, за счастье, за радость...

Смертельно раненный "Титаник" погибал медленно, мучительно долго, словно не хотел расставаться с жизнью. А сотни людей, обреченных вместе с ним на гибель, слушали музыку бетховенской симфонии, и эта музыка укрепляла их волю, вливала в них мужество, уберегала от паники, от душевных мук, от сумасшествия, от всего, что неизбежно угрожало каждому, кто находился в эти минуты на тонувшем корабле.

Музыка Бетховена звучала мужественно и величаво, заглушая шум воды, заполнявшей тело корабля, заглушала страдания гибнувших людей. Она звучала до той минуты, пока волны не накрыли палубу вместе с музыкантами, вместе с последними звуками бетховенской симфонии.

Какой могучей силой должна обладать музыка, способная оказать людям поддержку в такую трагическую минуту жизни, сохранить им душевное равновесие, человеческое достоинство...

Вот еще одна, совсем другая страница из жизни этой музыки, связанная с хорошо всем вам известным именем Юлиуса Фучика. Талантливый чешский писатель и журналист,

неутомимый борец-антифашист, он готов был отдать жизнь за счастье своего народа, за освобождение его от ига гитлеровских поработителей. Фашисты напали на его след, арестовали и заточили в тюрьму, в камеру-одиночку.

Вероятно, многие из вас читали удивительную, единственную в своем роде книгу, написанную Фучиком в тюрьме, — "Репортаж с петлей на шее". Книга эта рождена мужеством Фучика, силой его воли, решимостью бороться до последней капли крови. Лишенный возможности участвовать в непосредственной борьбе с врагом, он превратил в оружие борьбы свою личную трагедию — обреченность на смерть. Из заточения, своим словом и примером своего мужества он вдохновлял товарищей по борьбе, находившихся на свободе.

Но вот ему объявляют смертный приговор. Теперь он уже точно знает: наступает конец. Он не знает только одного — когда это случится: через час или через сутки, ночью или на рассвете... Это была самая страшная из всех возможных пыток. Она продолжалась две недели!

Я хочу напомнить вам, что Юлиус Фучик был человеком, которого всегда наполняла радость. Он излучал ее, как солнце излучает свои лучи, она согревала всех, кто соприкасался с ним, кто хоть раз оказывался вблизи от него...

Теперь слушайте внимательно: бесстрашный, сильный духом борец-антифашист, узнав о том, что он приговорен к смертной казни, пишет из тюрьмы своим родным последнее письмо. И кончается это письмо такими словами: "Верьте мне: то, что произошло, ничуть не лишило меня радости, она живет во мне и ежедневно проявляется мотивом из Бетховена". И добавляет: "Человек не становится меньше от того, что ему отрубят голову".

Через неделю он был казнен...

Задумайтесь над этими удивительными словами: через полтора столетия могучий революционер-музыкант словно протянул руку могучему революционеру-антифашисту и помог ему дойти до конца своего трагического, но мужественного боевого пути, не склонив голову даже на пороге смертного часа...

Можно ли найти более убедительный пример, говорящий не только о бессмертии бетховенской музыки, но и о неисчерпаемости душевных, нравственных, идейных сил, которые великий композитор подарил человечеству своей прекрасной музыкой?!

Но не только в тяжелые минуты жизни музыка Бетховена бывает нужна человеку. В минуты радости тоже. На VIII съезде Советов, после принятия Конституции Совет-

ского Союза, прозвучала знаменитая Девятая симфония Бетховена, завершающаяся грандиозным хором на слова Шиллера — "Одой к радости".

Удивительно ли, что такие титаны, как Маркс и Энгельс, преклонялись перед гением Бетховена, а великий Ленин, выделяя его среди музыкантов всех эпох и народов, посвятил ему такие слова, каких не сказал даже о Чайковском, чью музыку так бесконечно любил!

Что же обессмертило музыку Бетховена, чье двухсотлетие со дня рождения отмечается сейчас во всем мире как одно из самых знаменательных событий в истории человеческой культуры? Почему, покорив своих современников, она с каждым новым поколением все глубже и глубже входит в жизнь великого множества людей, становясь опорой в борьбе за счастье, справедливость, свободу, утешая их в горестях и страданиях, сопровождая в победах, радостях и веселье?!

Почему эта музыка так близка нам, строителям новой жизни, нового общества? Почему так растет ее популярность? Почему сегодня она стала такой дорогой и близкой самым широким кругам нашего народа, начиная со школьников, с вас, — для которых имя Бетховена и его музыка неотделимы от всей вашей духовной жизни, вашей культуры, от мира ваших мыслей и чувств?!

Я не буду рассказывать вам историю жизни великого немецкого музыканта. Уверен, что хотя бы в общих чертах, она всем вам известна. Но все же, сегодня — в концерте, посвященном двухсотлетию со дня рождения Бетховена, — я должен хоть кое-что, хоть самое главное рассказать вам о его жизни.

\* \* \*

Жизнь Бетховена представляет собой непрерывную цепь печальных событий, тревог и страданий. Родился он в бедной, почти нищей семье. Отец его был человеком опустившимся, пьяницей, грубым и жестоким в обращении с измученной женой и детьми. Тяжелые, изнурительные болезни всю жизнь преследовали Бетховена, подтачивая его здоровье. Ему не было еще тридцати лет, когда он ощутил первые признаки приближающейся глухоты, которая впоследствии отделила его непроницаемой стеной от окружающего мира. Бетховен был несчастен в любви: он мечтал о хорошем, добром друге, о верной, любимой жене, но так и умер в одиночестве. Он усыновил своего осиротевшего племянника,

полюбил его со всей силой нерастраченной отцовской любви, но мальчик оказался испорченным, недобрый, плохим человеком и принес своему воспитателю лишь новое горе, новые страдания. Родившись в простой семье, происходившей из крестьян, Бетховен ненавидел богатых и знатных, бессердечных, не способных оценить подлинное искусство аристократов, но вынужден был начать свою артистическую жизнь с унижавшей его достоинство должности придворного музыканта. Ведь это было время, когда музыкантов относили к разряду слуг. В газетах того времени нередко можно было встретить объявление такого рода: "Ищу лакея, играющего на флейте и умеющего аккомпанировать на клавишине".

Каково было Бетховену с его болезненно обостренным чувством собственного достоинства выполнять роль такого лакея, надевая на себя зеленый камзол, короткие панталоны, шелковые чулки, дополняя этот наряд шпагой и белым, напудренным париком с косичкой!

Но ни болезни и даже глухота, ни беды и унижения не сломили могучий дух Бетховена. Он был могуч телом и душой, в нем был неиссякаемый запас энергии.

Было в нем и великолепное чувство юмора, которое он тоже сохранил до конца своих дней. Добродушно подшучивая над одним из своих друзей — скрипачом, чрезмерно тучным для своего возраста, Бетховен написал шуточный канон для четырехголосного хора, назвав его "Похвала тучности". Когда сочинил дуэт для альты и виолончели, посмеиваясь над близорукостью первых его исполнителей, одним из которых, кстати, был сам, сделал на нотах надпись: "Дуэт для двух пар очков". А каким поразительным юмором насыщена его широко известная пьеса для фортепиано — большое рондо под названием "Ярость по поводу утеряннного гроша"! Сколько остроумия и фантазии в этой музыке, рисующей переживания человека, неистово разыскивающего утерянную монету: паническая суматоха, отчаяние, слезы, гнев... Чего-чего только не происходит здесь, пока два радостных аккорда не возвестят о том, что грош, наконец, найден!

Бетховен сам не раз говорил, что склонен к веселью, к развлечениям. Но судьба готовила ему иную жизнь. Сперва с тревогой, потом с ужасом замечает он, как к нему — совсем еще молодому человеку, композитору, полному грандиозных творческих планов, подкрадывается страшное бедствие — глухота. Он не находит спасения от мучительного шума в ушах, в голове. Стремившийся к людям — он начинает сторониться их. Рожденный жить в обществе — он погружается в одиночество.



Вы только вдумайтесь: вот он на прогулке в деревне, в поле со своим любимым учеником, композитором Рисом. "Как прекрасно играет пастух на свирели", — говорит ему Рис. Бетховен прислушивается, но ничего не слышит, кроме шума в ушах. Это было еще в молодые годы. А вот на склоне лет: сам он уже не решается дирижировать последней своей — Девятой симфонией, но стоит рядом с дирижером и смотрит на оркестрантов. Симфония имеет триумфальный успех, вызывает бурю рукоплесканий. Но Бетховен не слышит их. Тогда одна из солисток поворачивает его лицом к публике, и он... видит эти рукоплескания. От волнения он лишается чувств...

Болезнь неумолимо нарастала. Бетховен уже не в силах скрывать ее от людей. Его отчаяние достигло, казалось, предела. Впервые пришла к нему мысль о самоубийстве. Он пишет свое знаменитое письмо к родным, названное Гейлигенштадтским завещанием по имени городка в предместьях Вены, где он тогда жил. Трудно поставить рядом с этим завещанием что-либо равное ему по силе трагизма, по глубине выраженных в нем страданий и одновременно жажды жизни и творчества.

Дни, когда было написано Гейлигенштадтское завещание, оказались тем тяжелым, но спасительным душевным кризисом, который привел не к гибели, а к рождению нового Бетховена, в стократ более могучего, в стократ более жизнелюбивого. Мысль о самоубийстве отброшена. И он восклицает: "Судьба! Я схвачу тебя за глотку, совсем согнуть тебе меня не удастся!"

И вот тут я должен сказать вам о самом главном: о том, что определило всю натуру Бетховена, всю его личность, его мировоззрение, его творчество.

Бетховен родился, рос и формировался как человек и как композитор в пору Великой французской революции. Он жил в одной из рейнских провинций Германии, совсем близко от границы с Францией. До него доходили революционные стихи, революционные песни, революционные лозунги, провозглашавшие Свободу, Равенство и Братство. Простолюдин, ненавидевший все, что было связано с аристократией, с классом знатных и имущих, Бетховен бросает вельможе, оскорбившему его самолюбие, такие слова: "Князь, всем, чем Вы являетесь, Вы обязаны случайности своего происхождения. Всем, чем я являюсь, я обязан самому себе..." Бетховен впитал в себя новые идеи, выдвинутые революцией и подхваченные передовыми кругами Германии той поры. Он проникся этими идеями, почувствовал и понял, что только борьба может принести человеку свободу, только

борьба может дать человеку счастье, только борьба может сделать человека настоящим человеком.

И если эти идеи, запав в его сознание и сердце, зрели уже давно, то в Гейлигенштадтские дни они достигли небывалой силы напряжения. Из слава великой скорби и великой силы родился новый Бетховен.

На смену просто мужественному Бетховену пришел Бетховен революционно-героический. Ему было тогда тридцать два года.

И вот одну за другой создает он "Героическую" (Третью) симфонию, в которой смерть героя приводит к дорогой, но прекрасной победе; шекспировскую по своей мощи фортепианную сонату "Аппассионата", воплотившую силу человеческого духа, не склонившегося под натиском страданий; революционно-героическую по сюжету и по музыке, единственную свою оперу "Фиделио"; героическую увертюру "Кориолан" и, наконец, музыку, которую вы сейчас услышите, — музыку к трагедии великого современника и соотечественника Бетховена поэта Гете — "Эгмонт".

Трудно, кажется, было бы Бетховену найти сюжет более отвечающий его идеалам, чем эта трагедия. Герой трагедии Эгмонт становится во главе народа, борющегося против своих угнетателей. Он погибает в неравной борьбе. Погибает и его возлюбленная, прелестная Клерхен. Но не погибает идея борьбы за свободу. Она жива... Торжествует победу.

Музыка Бетховена "Эгмонт" написана к драматическому спектаклю точно так же, как позже Григ сочинил свою музыку "Пер Гюнт" к пьесе Ибсена, а Чайковский — свою "Снегурочку" к сказке Островского. Все эти широко известные сочинения представляют собой ряд отдельных музыкальных номеров, связанных единством идеи и характера, объединенных целостной музыкально-драматической формой, интонационным родством.

В "Эгмонте" вы сперва услышите знаменитую увертюру. Музыка этой увертюры после краткого, но остро контрастного, конфликтно-драматического вступления вовлекает нас в атмосферу напряженной, не знающей отдыха борьбы, как стрела, устремленной к победе.

Потом две песни Клерхен — боевой подруги Эгмонта. Первая — ее любимая солдатская песня, в которой звучит сильный, мужественный характер девушки, роднящий ее с самим Эгмонтом. Про вторую песню сама Клерхен говорила: "Эта песня наделена волшебной силой: я не раз убаюкивала ею одно взрослое дитя". Ясный намек на то, что песня эта посвящена Эгмонту, и поет в ней Клерхен о своей любви к нему.

А после этих песен прозвучит симфонический эпизод "Смерть Клерхен". Узнав о том, что Эгмонт приговорен к смерти, а может быть, уже и казнен, Клерхен принимает яд и умирает. Музыка этой печальной сцены, оплакивающей смерть юной Клерхен, потрясает своей нежностью, своей глубиной человечностью.

И сразу же, словно вырастая из этой печали, возникает героический монолог Эгмонта. Большая его часть звучит без музыки. Она вновь, с огромной силой, вступает лишь вместе с последними словами Эгмонта, обращенными к народу: "За Родину сражайтесь! С радостью отдайте вы жизнь за то, что вам дороже всего: за вольность, за свободу!"

"Симфония победы", прославляющая свободу, завершает все произведение. Внимательные слушатели, вероятно, услышат в последних тактах этой краткой "Симфонии" ту же самую музыку, которая предварительно прозвучала и в последних тактах увертюры. Так возникает своего рода арка, скрепляющая все стройное здание, которое сейчас предстанет перед вами в своем живом звучании.

Когда Гете услышал эту музыку, он сказал: "С поразительной гениальностью Бетховен проник в мои намерения".

Пьеса Гете давно уже не ставится на театральных сценах, а музыка Бетховена, рожденная этой пьесой, живет до сих пор, и можно не сомневаться в ее бессмертии. С огромной силой утверждает она великую мысль, пронизывающую многие лучшие творения Бетховена: смертен человек, смертен герой, но народ, человечество — бессмертны!

\* \* \*

Говорить о Бетховене, минуя чудесный мир его фортепианных сонат, невозможно. Поэтому, нарушая общепринятые нормы, мы включили в программу симфонического концерта одну из его фортепианных сонат.

Свой выбор мы остановили на так называемой "Лунной сонате". И не только потому, что это одно из самых изумительных сочинений Бетховена, но и потому, что она покажет вам Бетховена с новой стороны, которую музыка "Эгмонта" еще не раскрыла, разве что прикоснулась к ней в эпизоде "Смерть Клерхен".

Я уверен, что большинство из вас знает "Лунную сонату" и по-настоящему любит ее. Сколько бы раз мы ни слушали эту волшебную музыку, она покоряет нас своей красотой, глубоко волнует могучей силой воплощенных в ней чувств.

Для того чтобы испытать на себе неотразимое воздействие музыки этой сонаты, можно и не знать, при каких жиз-

ненных обстоятельствах она была сочинена; можно не знать и того, что сам Бетховен называл ее "сонатой-фантазией", а название "Лунная", уже после смерти композитора, присвоили ей с легкой руки одного из друзей Бетховена — поэта Людвига Рельштаба. В поэтической форме Рельштаб выразил свои впечатления от сонаты, в первой части которой он увидел картину лунной ночи, тихой глади озера и безмятежно плывущей по ней лодки. Я думаю, что, прослушав сегодня эту сонату, вы согласитесь со мной, что такое толкование весьма далеко от действительного содержания бетховенской музыки и название "Лунная" — как бы мы к нему ни привыкли — вовсе не соответствует характеру и духу этой музыки.

Да и надо ли вообще "присочинять" к музыке какие-то собственные программы, если мы знаем реальные жизненные обстоятельства, при которых она была создана, и какие, следовательно, мысли и чувства владели композитором при ее создании.

Вот если вы будете знать, хоть в общих чертах, историю возникновения "Лунной сонаты", я не сомневаюсь в том, что и слушать, и воспринимать ее будете по-иному, чем слушали и воспринимали до сих пор.

Я уже рассказывал сегодня о том глубоком душевном кризисе, который пережил Бетховен и который был запечатлен в его Гейлигенштадтском завещании. Именно накануне этого кризиса и, несомненно, приблизив и заострив его, в жизни Бетховена произошло важное для него событие. Как раз в это время, когда он ощутил приближение глухоты, он почувствовал (или, во всяком случае, ему так показалось), что впервые в жизни к нему пришла настоящая любовь. О своей очаровательной ученице, юной графине Джульетте Гвичарди он стал думать, как о своей будущей жене. "...Она меня любит, и я ее люблю. Это — первые светлые минуты за последние два года", — писал Бетховен своему врачу, надеясь, что счастье любви поможет ему одолеть свой страшный недуг.

А она? Она, воспитанная в аристократической семье, свысока смотрела на своего учителя — пусть знаменитого, но незнатного происхождения, да к тому же еще и глохущего. "К несчастью, она принадлежит к другому сословию", — признавался Бетховен, понимая, какая пропасть лежит между ним и его возлюбленной. Но Джульетта и не могла понять своего гениального учителя, она была для этого слишком легкомысленна и поверхностна. Она нанесла Бетховену двойной удар: отвернулась от него и вышла замуж за Роберта Галленберга — бездарного сочинителя музыки, зато графа...

Бетховен был великим музыкантом и великим человеком. Человеком титанической воли, могучего духа, человеком высоких помыслов и глубочайших чувств. Представляете себе, как велики должны были быть и его любовь, и его страдания, и его стремление одолеть эти страдания!

"Лунная соната" и была создана в эту трудную пору его жизни. Под настоящим ее названием "Sonata quasi una Fantasia", то есть "Соната вроде фантазии", Бетховен написал: "Посвящается графине Джульетте Гвиччарди"...

Вслушайтесь теперь в эту музыку! Вслушайтесь в нее не только своим слухом, но и всем своим сердцем! И, может быть, теперь вы услышите в первой части такую безмерную скорбь, какой никогда раньше и не слышали; во второй части — такую светлую и в то же время такую печальную улыбку, какой раньше и не замечали; и, наконец, в финале — такое бурное кипение страстей, такое неимоверное стремление вырваться из оков печали и страданий, какое под силу только подлинному титану. Бетховен, пораженный несчастьем, но не согнувшийся под его тяжестью, и был таким титаном.

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Слушая "Эгмонта", мы соприкоснулись с Бетховеном героическим, Бетховеном — борцом, Бетховеном — революционером.

"Лунная соната" приблизила нас к миру бетховенской скорби и бетховенских страданий, к той глубочайшей бетховенской человечности, которая уже более полутора столетий волнует сердца миллионов людей, даже тех, кто никогда серьезно и не вслушивался в настоящую музыку.

А теперь, в заключение нашего вечера, посвященного двухсотлетию со дня рождения великого музыканта, прозвучит одно из самых прекрасных его сочинений — Седьмая симфония. Уже при первом исполнении этой симфонии, состоявшемся в Вене в 1813 году, она имела такой огромный успех, что вторую часть пришлось повторить дважды.

Какую же грань творческой личности Бетховена раскрывает эта симфония? Часто ее называют "Симфонией радости", "Гимном радости". И трудно не согласиться с такими определениями. Тема радости проходит через всю творческую жизнь Бетховена так же, как и тема борьбы. Эти две темы Бетховен связал в такой крепкий узел, что отделить одну от другой в его музыке просто невозможно. Да и Бетховен

ли связал эти темы? Разве в самой жизни борьба не таит уже в себе радость победы?!

Сегодня в музыке "Эгмонта" вы уже слышали, как борьба привела к ликующему, победному, радостному финалу. Тема радости звучит во многих произведениях Бетховена, включая знаменитую Девятую симфонию, в финал которой (впервые в истории симфонической музыки!) Бетховен ввел хор и солистов, поющих могучий гимн — "Оду к радости" на слова Шиллера.

Но Седьмая симфония — одно из немногих сочинений Бетховена, где радость, восторженная, буйная радость возникает не как завершение борьбы, не в процессе преодоления трудностей и преград, а так, словно борьба, приведшая к этой победной радости, прошла где-то раньше, не увиденная и не услышанная нами.

Но Бетховен не был бы Бетховеном, если бы отдался во власть стихийной радости бездумно, забыв о сложностях и превратностях реальной жизни.

В Седьмой симфонии, как и в большинстве других симфоний Бетховена, четыре части. Первой из этих частей предшествует большое медленное вступление. Многие критики услышали в этом вступлении отзвуки той любви к природе, о которой Бетховен сам часто говорил. С природой связано, например, многое в его Шестой симфонии, сочинять которую, по его собственным словам, ему помогали кукушки, иволги, перепела и соловьи.

Во вступлении к Седьмой симфонии, действительно, не трудно услышать картину утреннего пробуждения природы. Но, как и все у Бетховена, природа здесь тоже могучая, и если это восходит солнце, то уже первые его лучи освещают все вокруг ярким и жгучим светом. А может быть, это также и далекие отзвуки той борьбы, которая все же была и была, очевидно, не легкой...

Но вот вступление закончилось, и Бетховен буквально обрушивает на нас стихию радости. Три части симфонии заполнены ею. Если бы существовал такой инструмент, которым можно было бы измерять силу напряжения музыки, силу чувств, ею выраженных, то в одной Седьмой симфонии Бетховена мы, вероятно, обнаружили бы столько радости, сколько ее нет во всех сочинениях, взятых вместе у многих других композиторов.

Какое чудо искусства и, если хотите, чудо жизни! Бетховен, чья жизнь была вовсе лишена радости, Бетховен, сказавший как-то в отчаянии: "О судьба, дай мне хоть один день чистой радости!" — сам дал человечеству своим искусством бездну радости на много веков вперед!

Разве это не чудо, в самом деле: переплавлять в буйную радость безмерные страдания, из мертвой глухоты вызывать к жизни ослепительные яркие звучания!..

Но три радостные части Седьмой симфонии — это первая часть, третья и четвертая. А вторая?

Вот тут-то Бетховен и остался верен правде жизни, которую познал на своем личном многотрудном опыте. Даже те из вас, кто никогда раньше не слышал Седьмой симфонии, возможно, узнают музыку ее второй части. Это скорбная музыка — не то песня, не то марш. В ней нет ни героических, ни трагических нот, какие обычно звучат в траурных маршах Бетховена. Но она полна такой искренней, сердечной печали, что ее часто исполняют на гражданских панихидах, в скорбные дни похорон выдающихся, дорогих всем нам людей. Даже более светлый эпизод, проявляющийся в середине этой части (так же, в сущности, происходит и в траурном марше Шопена, написанном полвека спустя), не лишает эту музыку ее общего скорбного тона.

Удивительную жизненную правдивость придает эта часть всей симфонии, словно говоря: все мы стремимся к радости, радость — это прекрасно! Но, увы, не только из радости соткана наша жизнь...

Именно эта часть была дважды повторена по требованию публики при первом исполнении симфонии. Именно эта часть относится к числу прекраснейших и популярнейших страниц бетховенской музыки.

И еще на одну характерную черту Седьмой симфонии Бетховена я хочу обратить ваше внимание. Может быть, кто-нибудь из вас слышал, как я не раз в своих беседах о музыке по радио говорил, что в значительной мере вся музыка вырастает из песни, танца и марша. "Тремя китами" назвал я эти три важнейшие, широко распространенные области музыки. Так вот, в Седьмой симфонии Бетховена — я уверен, что вы без труда это услышите, — почти вся музыка покоится именно на этих "трех китах". И если во второй части мы слышим своеобразный сплав песни и марша, то в остальных трех, особенно в первой и четвертой частях, почти безраздельно господствует танец. Не случайно с легкой руки композитора Рихарда Вагнера Седьмую симфонию Бетховена часто называют "апофеозом танца".

А если вам, кроме того, покажется, что в финале симфонии будут звучать отголоски русских плясовых напевов, — не удивляйтесь. За несколько лет до сочинения этой симфонии Бетховен с увлечением изучал русские народные песни и даже две из них — "Ах, талан мой, талан" и величальную "Славу" — включил в музыку своих струнных квартетов,

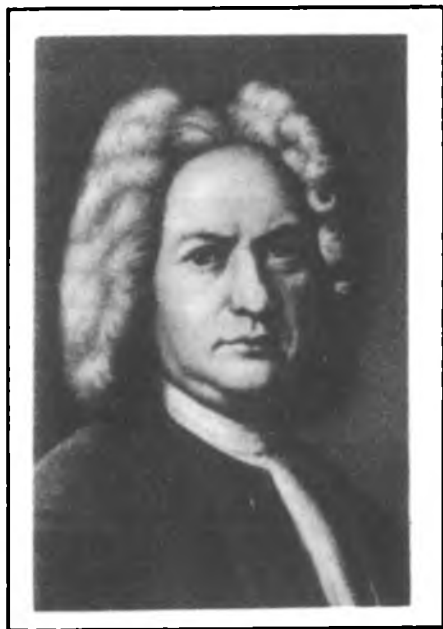
а на мелодию знаменитой "Камаринской" сочинил фортепианные вариации. Не удивительно, что отзвуки этого интереса к русским народным песням дают о себе знать и в Седьмой симфонии.

Заканчивая свое слово о Бетховене, я добавлю лишь то, что рассказать в одной сравнительно небольшой беседе хотя бы самое главное о Бетховене и показать в одном концерте хотя бы самые характерные его сочинения так же трудно, как одним фотоснимком дать представление о могучем горном массиве, в котором есть и ослепительные снежные вершины, и покрытые цветами вечнозеленые альпийские луга, который перерезается мрачными ущельями и рождает кристальной чистоты горные ручьи и реки, в селениях которого живут суровые, но добрые и смелые люди, а в непроходимых лесах раздается не только нежное пение птиц, но и грозное рычание хищников.

Но я верю, что музыка, которую вы сегодня услышите, все же хоть в какой-то мере приблизит к вам творчество великого Бетховена, сделает вам его еще дороже.

*Декабрь, 1970 г.*





**Беседа третья**

**БАХ  
И ЩЕДРИН**  
(Традиции и новаторство)

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Один мудрый человек сказал: *"Понимание современности возможно лишь при условии некоторого предвидения будущих явлений, идущих на смену настоящего. Оценка настоящего возможна лишь на основе знания прошлого. Без этих неперенных условий никакой талант не сможет создать что-либо значительное"*.

Очень верные слова. И они имеют прямое отношение к нашей теме. О традициях и новаторстве было много сказано, много написано. Не будем сейчас касаться споров, ведущихся вокруг этой серьезной, сложной и очень важной проблемы. Я думаю, что существо ее можно выразить коротко и ясно в такой формуле: *традиции — это связь с прошлым, новаторство — это устремление в будущее.*

Все живущее, все движущееся во времени подвержено основному закону диалектического развития. Мы с вами тоже подвластны ему: в каждый час, в каждый миг нашей жизни в нас есть то, что связывает нас со вчерашним днем, и то, что ведет нас в день завтрашний. Забыть то, что было вчера, отречься от своего прошлого — так же губительно скажется на нашем сегодня, как если бы мы сегодня перестали целеустремленно думать о нашем завтра. Представьте себе человека, который либо не хочет знать своего прошлого, либо совершенно не думает о своем будущем. Такой человек потерял бы почву под ногами и не смог бы разобраться в своем сегодняшнем дне...

Вот так, я думаю, надо подходить к проблеме традиций и новаторства в искусстве. Художник, порывающий с прошлым, как это изо всех сил стремятся сделать представители буржуазного авангардизма, подобен дереву, у которого перерублены корни — оно обречено на засыхание и постепенную смерть.

Но если у дерева сохранены корни, но не растут новые ветви с молодыми побегами, дерева тоже нет — останется сухой ствол. Такова судьба художника, который отвергает любые устремления к новому, "к новым берегам", как говорил Мусоргский.

Чтобы все это стало вам яснее на примерах живой музыки, мы построили программы этого года так, что в первом отделении будет звучать музыка композитора-классика, а во втором — музыка современного советского композитора. Таким путем мы постараемся сделать более ощутимыми, более наглядными те связи, которые существуют между музыкой прошлого и музыкой, созданной в наши дни нашими современниками.

Но как отличить подлинное новаторство от новаторства ложного, формалистического, опору на живые традиции от консервативного традиционализма? Думаю, что ответ здесь может быть только один: связь с прошлым и устремление в будущее, то есть традиции и новаторство дают истинно творческие плоды только в том случае, если существуют в неразрывном единстве. Подлинное новаторство подразумевает связь с прошлым, подлинные творческие традиции неотделимы от творческой устремленности в будущее. Только так, диалектически может решаться эта проблема.

\* \* \*

Сегодня будет звучать музыка Баха и музыка Щедрина. Между последним днем жизни Баха и первым днем жизни Щедрина пролегла большая полоса истории — сто восемьдесят два года. И, как всегда, когда мы видим лишь крайние звенья пройденного пути, упуская из поля зрения все, чем между ними заполнен этот путь, нам кажется, что они ничем между собой не связаны, что лежат они не на одном пути, а в разных, не соприкасающихся плоскостях. Однако стоит нам мысленно всмотреться и вслушаться в промежуточные звенья, как сразу же последовательность и цельность всей картины становится все более и более ясной.

Когда с высоты двух столетий мы смотрим на музыку Баха, она представляется нам грандиозным фундаментом, на котором покоится все музыкальное творчество нового и новейшего времени, включая нашу современность. Слово "Бах", как известно, по-немецки значит "ручей". Когда-то Бетховен сказал о своем великом предшественнике: "Не ручьем, а морем надо бы ему называться!" Я думаю, если бы Бетховен жил в наши дни, он говорил бы не о море, а об океане!

Действительно, могучие традиции Баха оплодотворили творчество едва ли не всех живших после него композиторов. Каждый из них чему-нибудь у него учился и чему-нибудь научился.

Своим учителем считали Баха композиторы классической поры. Своим учителем считали его и композиторы-романтики. Огромным, несомненно, возросшим в сравнении с предшествующим столетием интересом к Баху отмечено музыкальное творчество XX века. Любопытно, что своим учителем считали и считают Баха композиторы реалистического направления, но его же именем пытаются прикрыть свои формалистические эксперименты даже самые крайние течения декадентской музыки XX века вплоть до современ-

ного авангардизма. Эти течения, выхолащивая поэтическую, содержательную сторону баховского творчества, его гуманизм, возводят в догму отдельные приемы баховской полифонии, конструируя из них свои формалистические "системы". Живой Бах при этом, конечно, исчезает, превращенный в свод жестких формальных правил. Не прочь воспользоваться чем-либо из великого богатства баховского наследия и современные авторы различных направлений легкой развлекательной музыки...

Но, так или иначе, жизнь каждого настоящего музыканта начинается с Баха. Уже в первом классе музыкальной школы будущие музыканты знакомятся с его музыкой. И мне думается, что если "любить музыку" вовсе не означает любить всех композиторов, то любить музыку, не любя Баха, невозможно.

Бах жил в сложное и трудное время — в эпоху распада феодального общества. Он жил в Германии, раздробленной на множество мелких княжеств, графств, герцогств. Разорванная в клочья Европа еще не оправилась от Тридцатилетней войны (уроки истории, на которых вы изучали эту эпоху, вероятно, свежи в вашей памяти). Война эта, принесшая народам Европы страдания и нищету, особенно тягостно сказалась на судьбе Германии.

Баху было труднее, чем Бетховену. Если Бетховен и другие музыканты его времени зависели главным образом от вельможной аристократии, от князей, эрцгерцогов и графов, при которых они состояли на положении лакеев, то Бах жил и творил "между двух огней" — между двором и церковью. И если бунту Бетховена против обладавших неограниченной властью меценатов проложил дорогу Моцарт, а Моцарту — Бах, то Бах был первым из музыкантов, который не только осознал всю унижительность лакейского положения музыкантов, но и решительно восстал против такого положения, восстал прежде всего против церкви, державшей еще в своих руках всю духовную жизнь народа, накладывавшей лапу своей догмы на культуру, искусство, идеологию.

Бах вышел из самой простой семьи. Его дед был мельником и булочником. Его мать пасла овец. Но одной из особенностей этой многодетной семьи во многих ее поколениях была любовь к музыке. Пение и игра на различных инструментах постоянно звучали в доме Бахов, и в этой атмосфере родился и рос тот, кому суждено было стать подлинным титаном музыкального искусства.

Происхождение Баха и общение с простым людом приучило его уже с детства жить интересами народа. И, естественно,

став композитором, он черпал вдохновение в бездонных источниках народной песенности и танцевальности. Но в то же время прочно сложившиеся формы жизни накладывали свой отпечаток на всю его деятельность. Он вынужден был писать музыку для церковных богослужений и для развлечения знатных любителей музыки.

Почти всю жизнь Баху пришлось служить в церкви — органистом, руководителем хора и оркестра, учителем в церковной школе и, конечно, композитором. Нелегко ему было справляться со всеми этими обязанностями, тем более что требовали с него много, а давали почти что ничего. Посудите сами: Бах мечтал, чтобы его хоровые произведения исполняли двести, триста, даже пятьсот хористов, а ему давали в лучшем случае два хора по двенадцать — четырнадцать человек. Сократив свои требования почти до невозможного, он просил у церковных властей, чтобы в оркестре было хотя бы восемнадцать человек. Ему давали восемь, мол, этого вполне достаточно. И к нему же предъявляли претензии, что музыка звучит не так, как должна звучать.

Но этого мало. К Баху предъявлялись претензии за плохое поведение учащихся хоровой школы при церкви, которых он обязан был не только обучать пению, музыкальной грамоте, латинскому языку и сопровождать по праздничным дням в церковь, но и учить прилично вести себя. Сам он обязательно должен был участвовать в похоронах, свадьбах, во всех празднествах.

Главное же, он должен был к каждому воскресенью и к каждому празднику сочинять по новой кантате. Тут-то и начинались для него самые большие, можно сказать, трагические трудности. Он мечтал, чтобы его музыка была понятна тому простому народу, из которого он сам вышел. Он пронизывал свою церковную музыку народными песенными и даже танцевальными интонациями, а церковные власти пытались заставить его писать музыку традиционную, отвечающую установившимся аскетическим канонам средневековья.

Постоянные пререкания, непрерывная борьба за право свободного творчества сопровождают всю жизнь Баха, достигая особенного напряжения в годы его службы в Лейпциге в церкви святого Фомы. Баха стали обвинять в том, что его музыка "мешает верующим сосредоточиться в религиозном настроении". Встал вопрос о том, чтобы лишить Баха права играть на церковном органе и исполнять в церкви свою музыку. Его штрафуют за то, что без разрешения бургомистра он уезжал из города, чтобы послушать игру другого выдающегося органиста.

Но сломить Баха было невозможно. Он был могуч духом, он верил в силу искусства и в силу народных корней, крепко связавших его творчество с жизнью. Он оставался верен себе и своим идеалам. Если исторические условия и не давали ему возможности порвать с религиозно-церковными формами музыки, господствовавшими в ту пору, то он был первым композитором, который влил в эти формы новое, глубоко человеческое содержание, бесконечно далекое от всяких религиозных догм.

Но сейчас я хочу ненадолго прервать повествование о жизни и творчестве Баха и, как это ни странно, вероятно, вам покажется, напомнить об одной советской музыкальной кинокомедии, вышедшей давно — в самом начале войны, но и сейчас еще иногда появляющейся на экранах. Я имею в виду кинокомедию "Антон Иванович сердится". Судя по улыбкам в зале, я чувствую, что кое-кто из вас знаком с этим фильмом...

Старый профессор консерватории Антон Иванович был уж слишком серьезным музыкантом и решительно восставал против всякой легкой, развлекательной музыки. А его дочь Симочка, талантливая певица с чудесным голосом — представьте себе, какой ужас! — решила связать свою артистическую судьбу с театром оперетты. Это было просто трагедией для сурового Антона Ивановича. Но еще более тяжелым ударом стало для него сообщение о том, что Симочка, на которую он возлагал такие надежды, решила выйти замуж за того самого композитора, который сочинил оперетту, увлекшую ее своей музыкой.

Почему я сейчас вспоминаю этот фильм? Потому, что арбитром в споре между отцом и дочерью оказался Бах. Когда измученный Антон Иванович, сидя в глубоком кресле перед большим портретом своего музыкального бога, погрузился в невеселые раздумья, из рамы вышел Иоганн Себастьян Бах и заговорил с ним как обычный простой человек. Не нужно Антону Ивановичу расстраиваться, и не нужно отрицать легкую, развлекательную, в частности танцевальную музыку. Ведь он сам, Бах, тоже любит такую музыку и сам ее сочиняет...

Бах, действительно, сочинил огромное количество танцевальной музыки. Более того, он сочинил "почти оперетту". Это одна из двухсот пятидесяти с лишним его кантат (он сочинял не только церковные, но и светские кантаты). Ему не чужды были злободневные темы, он обладал здоровым чувством юмора. Вот какая тема однажды увлекла его: проник в Европу из Южной Америки кофе. Новый напиток сразу же сделался модным и стал предметом раздора между

старшим поколением и молодежью. И возникает кантата, так и названная Бахом: "Кофейная кантата". Лизетта — дочь Стародума (какое имя придумал Бах!) сразу же пристрастилась к кофе, невзирая на все увещевания и угрозы отца. Стародум лишает ее нового платья — не помогает. Тогда он применяет самую суровую угрозу: он запрещает Лизетте выходить замуж. Этого, конечно, Лизетта не выдерживает и смиряется, распустив, однако, слух, что выйдет замуж только за такого жениха, который любит пить кофе. И вот, счастливая, "отказавшаяся от кофе" Лизетта выходит замуж. На следующий же день Стародум обнаруживает, что вместе с зятем в его семью вошел кофе...

Теперь, я думаю, что идея фильма об Антоне Ивановиче, который сердится, благодаря вмешательству Баха становится ясной: не только серьезная, но и легкая музыка нужна человеку. Надо только, чтобы она тоже была хорошей, талантливой и мастерски выполненной...

Вот ведь какой был Бах. А иной раз его представляют себе как "ученого" музыканта, и не только "ученого", а даже скучного. Это те так думают, кто плохо знает или даже вовсе не знает музыку Баха. Да, Бах был, конечно, и ученым, и очень серьезным музыкантом, но он никогда не был музыкантом скучным. Ох, дорогие друзья, какая колоссальная разница между этими двумя понятиями: серьезный и скучный. Никогда не путайте их! Есть люди с виду страшно веселые. Все время они улыбаются и смеются. А посидите-ка с ними вдвоем хоть полчаса — со скуки умрете. А есть люди очень серьезные, но такие содержательные, такие интересные, что никогда с ними скучно не будет — хоть час проводи с ними, хоть два, хоть целую жизнь. Вот Бах был таким музыкантом — с его музыкой никогда скучно не будет. Всегда интересно, всегда увлекательно!..

\* \* \*

Как море, тем более океан, не уместить в одной чаше, так творчество Баха невозможно даже приблизительно полно представить себе по двум его произведениям, которые будут исполнены в первом отделении нашего "Вечера". Но даже эти произведения, я уверен, помогут вам приблизиться к Баху, к морю, к океану его творчества. Сегодня, к сожалению, не прозвучит орган — инструмент, которому Бах отдавал столько своего вдохновения и мастерства. Нет у нас сегодня и хора, для которого Бах создавал свои лучшие монументальные произведения. Но все же у нас се-

годня есть достаточные силы, чтобы достойно представить искусство Баха: есть оркестр, есть клавишины. А ведь оркестровая музыка Баха и его музыка для клавишина — это тоже великое богатство!

Сперва прозвучит сочинение для оркестра, которое называется концертом. До Баха концертами назывались сочинения для одного оркестра. Бах был первым композитором, утвердившим новую форму концерта, сохранившуюся и до наших дней, — концерта для солиста с оркестром. Но и чисто оркестровые концерты Бах продолжал сочинять. Их у него шесть. Они не имели никакого названия, но были посвящены графу Бранденбургскому — одному из немногих "высоких лиц", с которыми пришлось встретиться Баху, кто любил и ценил музыку. И уже позже (без участия Баха) эти концерты стали называться Бранденбургскими концертами.

Вот, вы видите: перед вами одни струнные инструменты и в центре — клавишин. Клавишин — далекий предок нашего современного фортепиано — был непременным участником оркестров баховской поры, даже самых маленьких. На клавишине звук извлекается совершенно иначе, чем на фортепиано: здесь нет молоточков, ударяющих по струнам, а есть некое подобие крючочков, легко зацепляющих за струны. Поэтому звук на клавишине нежный, в нем нет той силы и певучести, какие есть у фортепиано, и когда он звучит вместе с оркестром в качестве одного из оркестровых инструментов, его зачастую почти не слышно. Однако, если он перестанет играть, мы сразу же это почувствуем, потому что, обладая способностью сливаться с оркестром, он придает ему в то же время особую плотность и связность звучания.

Бранденбургский концерт, который сейчас будет исполнен, принято считать двухчастным. Действительно, в нем только две части, обе в быстром движении. Однако между этими двумя частями есть нечто в высшей степени важное, хотя это всего лишь два медленных аккорда, исполняющихся только на клавишине. Именно поэтому, что они звучат только на клавишине, обрамленные массивным звучанием всего оркестра, и то, что они, словно вторгаясь в поток быстрого движения, на мгновение останавливают это движение, именно эти особые условия, в которых они возникают, превращают два аккорда в самостоятельную, сверхлаконичную медленную часть или, во всяком случае, явно заменяют собой эту часть. Без этих аккордов просто не могла бы начаться музыка заключительной части концерта — стремительный танец жига. Таков этот Бранденбургский концерт.

А вслед за ним будет исполнен концерт нового типа. Кон-



церт даже не с одним, а с двумя солистами — двумя клавесинами. Вот теперь та звучность, которую вы услышите сперва лишь в двух медленных аккордах Бранденбургского концерта, станет главенствующей.

Если мы сравним настроение обоих концертов, то прежде всего отметим, что оба они начинаются и завершаются быстрой, энергичной, стремительно развивающейся музыкой. А вот то, что заключено между крайними частями, — весьма различно. В Бранденбургском концерте, как я уже сказал, медленную часть заменяют всего лишь два аккорда солирующего клавесина, звучащие при полном безмолвии оркестра. А теперь вы услышите настоящую, вполне развитую медленную часть. Но исполнять ее будут тоже только два солирующих клавесина, в то время как оркестр не произнесет ни одного звука. Клавесины будут переговариваться друг с другом, задавать друг другу вопросы и отвечать на них, иногда вступать в споры, но чаще соглашаться. И тут вы в полную меру можете убедиться, какой своеобразно прекрасный, нежный и выразительный инструмент — клавесин.

Отличаются друг от друга и финальные части обоих концертов. Если финал Бранденбургского концерта написан в движении стремительного танца жиги, то стремительный финал концерта для двух клавесинов представляет собой широко развитую фугу — наиболее богатую форму так называемой полифонической музыки.

Вероятно, многие из вас знают, что для творчества Баха характерен полифонический склад, то есть многоголосие, при котором нет разделения на главный голос и аккомпанемент: все голоса равноправны и целое образуется из бесконечного разнообразия их сопоставлений от сольного звучания отдельных голосов до полного их слияния. По словам одного из учеников Баха, величайший мастер полифонии так — образно — учил своих питомцев искусству полифонии: каждый голос в сочинении, каждая тема, каждая мелодия — это личность, а многоголосное сочинение — беседа между этими личностями, и надо ставить за правило, чтобы каждая из личностей говорила хорошо и вовремя, а если не имеет, что сказать, то лучше бы молчала и ждала, пока не дойдет до нее очередь.

Трудно, мне кажется, лучше определить характер полифонической музыки не просто как особой системы технических приемов, а как особый тип музыкального мышления или, если хотите, особый тип человеческой, музыкальной речи.

Старайтесь, слушая музыку Баха, услышать а ней непрекращающуюся "беседу личностей", и вас всегда будет увле-

кать живое течение этой музыки и поражать грандиозное мастерство ее создателя. Прислушайтесь к фуге, завершающей Концерт для клавесинов: как одинокий ручеек начинает свое течение эта музыка. Но к нему присоединяется второй, за ним третий... четвертый... И уже не отдельные ручьи, а полноводная река устремляется вперед к морю. Вот таким многоголосным, многозвучающим морем представляется мне эта музыка Баха, когда вливаются в нее многие ручьи отдельных голосов. И слышится в этом море звуков голос могучего, свободного, распрямившегося во весь рост человека, которого воспевал в своей музыке Бах и про которого мне всегда хочется сказать словами Горького: "Человек — это звучит гордо!"

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Я говорил о том, что после Баха не было, кажется, ни одного композитора, на котором в той или иной мере не сказалось бы влияние баховских традиций. И уж наверняка не сыскать композитора, который бы не любил Баха, не восхищался его музыкой, не преклонялся бы перед его гигантским даром, перед силой его могучего человеколюбивого искусства, перед его необыкновенным мастерством.

В полной мере это относится к русским музыкантам-композиторам, исполнителям, критикам. Глинка называл музыку Баха чудесами поэзии и изобретения и в одном из писем к сестре отмечал, что ежедневно в два часа по полудню играет на фортепиано фуги Баха. Это входило важным звеном в распорядок его дня. И без боязни впасть в преувеличение можно сказать, что вряд ли Глинка мог бы написать свою знаменитую "русскую" фугу в интродукции к опере "Иван Сусанин", если бы не изучал досконально искусство фуги Баха.

Как перекликается это с высказыванием нашего замечательного современника Дмитрия Шостаковича: "Я ежедневно играю на фортепиано Баха, это стало моей настоятельной потребностью". И если Бах написал в свое время два цикла, каждый из которых содержит 24 прелюдии и фуги для фортепиано, то, отдавая дань преклонению перед великим музыкантом, к торжествам, связанным с двухсотлетием со дня его смерти, Шостакович создает аналогичный цикл, состоящий также из 24 прелюдий и фуг, в музыке которых даже не слишком искусшенное ухо без труда уловит интонации русской народной песенности.

Нельзя не вспомнить, что другой наш замечательный современник Сергей Прокофьев за три месяца до кончины опубликовал свои творческие планы, в которых фигурирует Концерт для двух фортепиано со струнным оркестром, причем он признается, что идею такого концерта ему подсказал Концерт для двух фортепиано со струнным оркестром Баха (уж не тот ли, который мы с вами только что слушали!).

О своем восхищении мужественностью баховской музыки, могучей волей, которая в ней выражена, писал Арам Хачатурян.

И вот теперь Родион Щедрин. Возможно, кто-либо из вас слышал недавно переданную по телевидению беседу из цикла "Композитор о музыке", которую вел Родион Константинович. Эту беседу он посвятил музыке Баха — любимейшего своего композитора. Щедрин говорил о том, что творчество Баха помогает ему, вдохновляет его, воодушевляет, что он видит в нем самое близкое приближение к идеалу, считая идеалом всякого творчества полное слияние ума и сердца. Действительно, поэтичнее чувства сливаются в музыке Баха с глубиной мысли и с композиторским мастерством, совершенство которого и сегодня продолжает поражать даже самых мудрых, самых опытных музыкантов.

Сейчас мы услышим музыку Щедрина, в которой нельзя не заметить, что он не только любит Баха, но и по-своему претворяет его традиции, учится у него так же, как учились великие мастера прошлого и как учатся композиторы наших дней, включая поколение, к которому относится и Щедрин.

Если бы Бах дожил до нашего времени, его музыка, конечно же, очень во многом отличалась бы от той, какую он создавал, живя два столетия тому назад. Поэтому учиться у Баха (как и у другого, впрочем, мастера прошлого) — значит не подражать ему, а развивать его традиции, предоставив своему творческому воображению услышать такую музыку, какую он мог бы сочинить сегодня. Именно так учились у Баха все композиторы нового и новейшего времени от Моцарта и Бетховена до Шостаковича и Щедрина. Для них Бах всегда оставался живым, никогда не превращался в музейную мумию.

Родион Щедрин принадлежит к тому поколению советских композиторов, которое вчера еще мы называли молодым поколением. Ему не так давно исполнилось сорок лет. Это очень не много для композитора. Творческая судьба его складывается очень счастливо. В двадцать два года, студент Московской консерватории по классу композиции

у профессора Шапорина и по классу фортепиано у профессора Флиера, он обращает на себя внимание великолепным исполнением своего Первого фортепианного концерта. Вокруг этого сочинения возникают горячие споры. Молодого композитора обвиняют чуть ли не в дурном вкусе: как это он не постеснялся включить в серьезное произведение такую "вульгарную" частушку, как хорошо, вероятно, всем вам известная "Эх, чай пила, да самоварничала..." По-моему, это было очень здорово! И жизнь опровергла угрюмых критиков: Первый концерт Щедрина и сегодня пользуется неизменным успехом у слушателей.

Спустя несколько лет Большой театр ставит на своей сцене сказочно-комедийный балет Щедрина "Конек-Горбунук". Композитору, только что окончившему к тому времени аспирантуру, исполнилось всего лишь двадцать восемь лет. В течение короткого времени его ярко национальный русский балет решительно вытесняет со сцен музыкальных театров "Конька-Горбунка" итальянца Пуни — псевдорусский балет, долгие годы шедший на многих театральных сценах мира.

Проходит еще несколько лет, и Большой театр ставит новое произведение Щедрина, на этот раз лирическую оперу "Не только любовь" по рассказам Сергея Антонова из жизни современного колхоза.

Потом на той же прославленной сцене Большого театра ставятся два новых балета Щедрина: "Кармен-сюита" и "Анна Каренина". Оба они имеют огромный успех и оба же вызывают горячие споры. Как можно гениальную, всеми любимую оперу Бизе превращать в балет? — возмущаются одни. Как можно заставлять Анну Каренину танцевать? — негодуют другие. Ну, а что же тогда сказать о Листе, который оперы Верди и песни Шуберта превращал в блестящие фортепианные пьесы? Или о Чайковском, который фортепианные пьесы Моцарта превратил в оркестровую сюиту, назвав ее "Моцартианой"? Что же касается Анны Карениной, то право же, пластическое воплощение ее образа в балете ничуть не более противоестественно, чем такое же воплощение образов враждующих Монтекки и Капулетти или вождя восставших римских рабов Спартака. И так же трудно, я думаю, обосновать, что Анна Каренина, в танце выражающая свою трагическую любовь и душевное потрясение, менее естественна, чем Кутузов, размышляющий в оперной арии о судьбах России... А о танцующей Кармен и говорить нечего: ведь не только ее арии, но и вся опера Бизе насквозь пронизана танцевальностью...

Так же, как время решало спор в пользу Листа, Чайков-

ского, Прокофьева, Хачатуряна и множества других композиторов, переносивших произведения искусства из одной области в другую, из одного жанра в другой, так сейчас оно решило спор в пользу Щедрина: и "Кармен-сюита" и "Анна Каренина" с неизменным успехом идут в лучших музыкальных театрах нашей страны, во многих театрах Европы и Америки, вызывая восхищение слушателей и зрителей.

В творчестве Родиона Щедрина много нового, необычного, расширяющего наше представление о выразительных возможностях музыки. Он смело идет по пути подлинного, реалистического новаторства вслед за Прокофьевым и Шостаковичем. Но ведь смелость нужна не только для создания чего-либо нового, непривычного (это в равной мере относится и к искусству, и к науке). Не меньшая смелость нужна и для того, чтобы понять, почувствовать это новое, необычное. Вот в чем коренная причина споров, возникающих обычно вокруг художников и ученых новаторского склада.

Два источника питают новаторство Щедрина. Об одном из них я уже упомянул, рассказывая о Первом фортепианном концерте с частушкой в финале. Удивительным может показаться то, что русские композиторы-классики XIX века, так широко и обстоятельно разработав в своем творчестве русскую народную песенность, почти совершенно не затронули область народной частушки. Именно эту область впервые широко раскрыл перед слушателями в своих сочинениях Щедрин. Он чутко, с удивительно рано созревшим мастерством показал, как богато частушечное искусство народа. Он разрушил устоявшееся ложное представление о частушке, лишь как о веселой, быстрой, чаще всего баловной песенке-коротышке, лишенной контрастов и развития.

В сочинениях Щедрина мы слышим частушки веселые, частушки лирические, частушки трагические, смыкающиеся с народными "страданиями" и народными "плачами". Из частушек Щедрин выстраивает длительные мелодические построения, развитые драматические сцены.

Помимо Первого фортепианного концерта частушечность господствует в балете "Конек-Горбунок", в опере "Не только любовь", в блестящей оркестровой пьесе "Озорные частушки", обогащается "плачами" в "Поэтории", лирической песенностью — в кантате "Ленин в сердце народном".

Так, смелым, подлинно новаторским путем Щедрин раскрыл новую страницу отечественной музыки, связанную с традициями русских композиторов XIX и XX веков — более всего Прокофьева и отчасти Стравинского. Это, можно сказать, первый период его творчества.

Однако уже в недрах этого периода начинают постепенно

проследиваться и некоторые другие тенденции. Главнейшая из них связана с традициями баховской музыки, с ее полифоническим складом, ее строго размеренным движением. Баховские традиции становятся вторым источником, питающим музыку Щедрина. Подобно Шостаковичу, он пишет цикл из 24 прелюдий и фуг для фортепиано. Добавляет к ним тетрадь полифонических пьес. На современный лад преломленные многие композиционные приемы Баха звучат и в симфонической, и в концертно-инструментальной музыке Щедрина.

Вот сейчас вы услышите его Второй фортепианный концерт. Нисколько не похожий на музыку Баха, он тем не менее напомнит вам не раз "беседу личностей", о которой я рассказывал, то есть ту полифонию, далекие истоки которой коренятся в творчестве Баха. Обратите внимание уже на то, как начинается первая часть этого концерта: левая рука солиста вступает с одним голосом, правая рука присоединяется со вторым; потом присоединяется третий, четвертый, и возникает сложная, многоголосная полифоническая ткань. Но, конечно, мы чувствуем: это — полифония композитора середины XX века, впитавшая в себя все своеобразие полифонической музыки новейшего времени, более всего, я думаю, Шостаковича. Это, можно сказать, второй период творчества Родиона Щедрина.

Так мы можем определить ближайших предков Щедрина: через Прокофьева и отчасти Стравинского он впитал в себя традиции русской песенности, сквозь призму Шостаковича — баховские традиции.

Сейчас, мне думается, Щедрин вступает в пору своей полной творческой зрелости, которая, по всей вероятности, даст полное слияние этих двух традиций его творчества и приведет к утверждению органического и совершенно самобытного стиля его музыки. Первые вестники этого стиля появились уже несколько лет назад, теперь надо ждать их полного расцвета.

\* \* \*

Сейчас будут исполнены два сочинения Щедрина, относящиеся, условно говоря, к первым двум периодам его творчества.

Сперва "Песня и частушки" Варвары из оперы "Не только любовь". Всякая сцена, ария, ансамбль, хор из оперы, исполненные в концерте, не могут, конечно, дать полного представления об опере, но обрисовать достаточно ясно характер того или иного оперного персонажа может иногда даже сравнительно короткий фрагмент. Так и в данном случае: харак-

тер Варвары, русской женщины, скромной и простой, но глубоко чувствующей, способной на подлинно драматические переживания, мы отчетливо услышим в ее "Песне и частушках".

"Песня и частушки" — центральная кульминационная точка в развитии образа Варвары. Именно здесь, в этой сцене она понимает, что любовь ее остается безответной и она обречена на одиночество. Здесь, как это почти всегда бывало в русских народных песнях, человеческие чувства сплетаются с образами природы. Вспомните, как это бывало в старых русских лирических песнях:

Снежки белые, пушистые  
 Покрывали все поля,  
 А одно лишь не покрыли:  
 Горя люта моего.  
 Есть кусточек среди поля —  
 Одишешенек стоит,  
 Он не клонит к земле ветки,  
 Нет листочков, нет на нем.  
 Одна горькая, несчастная  
 Все горюю по миллом.  
 День горюю, ночь тоскую,  
 Понапрасну слезы лью...

А вот как лирические чувства выражены в современной русской песне, которую поет Варвара в опере Щедрина:

По лесам кудрявым,  
 По горам горбатым,  
 По долинам ровным —  
 Всюду я ходила.  
 Все цветы видала,  
 Все разглядывала.  
 Одного-единого,  
 Только одного,  
 Одного цвета нет как нет,  
 Нет цветка лазоревого,  
 Глаз веселых голубого пламени.  
 По дорогам пыльным,  
 По дворам колхозным —  
 Всюду я ходила,  
 Всех парней встречала,  
 Всех оглядывала,  
 Одного-единого,  
 Только одного,

Одного товарища только нет как нет,  
 Друга нет моего сердечного,  
 Нет нигде  
 Нигде не видела  
 И не нашла его.  
 Одни слова ласковые у меня звучат,  
 Одни глаза синие в моих глазах.

Вот какую печальную песню поет Варвара. А потом словно сама себе перехватывает горло и что есть мочи запекает отчаянно задорную частушку. И, как это часто в жизни бывает, становится от такого веселья еще тяжелее на душе. И внезапно переходит она на такую печальную мелодию — не то частушку, не то страдания, не то кадрили, не то плач, — что того и гляди разрыдается... Вот ведь что может сделать из простой частушки глубокий творческий замысел, талант и мастерство!..

Ну, а после "Песни и частушек" Варвары перед вами выступит сам композитор — Родион Щедрин и сыграет с оркестром свой Второй фортепианный концерт. Композитор — пианист или дирижер, композитор — исполнитель своих сочинений — это тоже замечательная традиция русского искусства, которую с блеском поддерживает Щедрин.

Во Втором его концерте три части. Первая называется "Диалоги" — тут вы, действительно, услышите диалоги, своеобразную беседу солиста с оркестром. Вторая часть — "Импровизации" — содержит такие эпизоды, где пианисту дано право импровизировать музыку по своему усмотрению (в определенных, конечно, пределах, заданных композитором). И наконец, третья часть называется "Контрасты" — название, говорящее само за себя. Эта часть, пожалуй, наиболее интересная и уж, во всяком случае, наиболее своеобразная из всех трех частей концерта. Начинается она так, словно не пианист играет на рояле, а настройщик неторопливо настраивает инструмент. Напомню, что такой же имитацией "настройки" — только не рояля, а скрипки — Мусоргский начал свой Гопак в "Сорочинской ярмарке". Ну, а дальше — словно большая сцена из жизни молодежи: сборы, гомон, веселая болтовня, потом заиграл маленький джаз-оркестр, начались танцы; потом опять веселая болтовня, снова джаз и, наконец, великолепный в своей безудержной энергии финал. Кстати, вы тут отчетливо сможете ощутить, что симфонический оркестр, если захочет, может великолепно изобразить джаз, а вот джаз при всем желании никогда не сможет изобразить симфонический оркестр. Не правда ли,



ясно, у какого из двух оркестров бóльшие возможности? Какой из них богаче?

Этот концерт целиком относится ко второму периоду творчества Щедрина. В нем преломляются самые различные течения современной музыки, включая такие, как джаз, но все эти течения, если так можно выразиться, приведены к общему знаменателю и упорядочены яркой индивидуальностью самого Щедрина. И в этой упорядоченности немалую роль играют традиции баховской полифонии и баховской "токатности", то есть непрерывного тока быстрого, четкого движения.

Главное же в этой музыке ее энергия, жизнелюбие, молодой задор — черты, в высшей степени присущие творчеству Щедрина и с особенной силой раскрывшиеся в последних страницах концерта. Не за эти ли черты с такой охотой играют его пьесы даже маленькие пианисты, юные учащиеся музыкальных школ и училищ?! Я уверен, что именно эти черты, благодаря которым в музыке Щедрина всегда слышна молодость современной жизни, увлекут сегодня и вас всех — слушателей наших "Музыкальных вечеров для юношества"!

*Февраль, 1974 г.*



**Беседа четвертая**

**МОЦАРТ  
И ПРОКОФЬЕВ**  
(Традиции и новаторство)

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Сегодня вы услышите музыку австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта и музыку советского композитора Сергея Прокофьева. Вы убедитесь в том, как различно творчество этих великих музыкантов, и вместе с тем, какие глубокие внутренние нити связывают их.

Сперва о Моцарте.

Моцарт — это истинное чудо.

В шесть лет он сочиняет свою первую пьесу. Но он еще не умеет записывать ноты. Это делает его отец, хороший музыкант, первый учитель своего гениального сына.

В семь лет Моцарт уже выступает публично, исполняя свои сочинения на клавесине. (Вы уже знаете, что клавесин — это предок нашего современного фортепиано.) Он играет и на скрипке. Он свободно импровизирует. О нем пишут: "Семилетний мальчик — это чудо, превосходящее все, что когда-либо было раньше и существует в наше время".

В одиннадцать лет Моцарт пишет музыку для хора с оркестром и сам дирижирует этим сложным произведением.

В тринадцать лет в жизни юного музыканта происходят поистине удивительные события. Отец повез его в концертную поездку по Италии. В Ватикане, в Сикстинской капелле, во время богослужения Моцарт слышит произведение, написанное специально для папы римского. С него запрещено снимать копии. Оно существует в одном экземпляре, чтобы не прозвучало нигде, кроме знаменитой капеллы, во время папского богослужения. Вернувшись домой, Моцарт кладет перед собой листы нотной бумаги и по памяти записывает запретное произведение от первой до последней ноты; ничуть не смутившись его сложностью, хитроумными сплетениями множества хоровых голосов.

Из Рима Моцарт едет с отцом в Болонью. Тамошняя Академия искусств, пораженная талантом и мастерством чудомальчика, решает избрать его своим академиком. Для этого ему вместе с другими претендентами надо пройти испытание: сочинить музыку по строго определенным правилам. Его запирают в отдельную комнату, чтобы никто не смог ему помочь. Сложное творческое задание, на которое его конкурентам понадобилось более трех часов, Моцарт блистательно решает за полчаса и становится академиком. Тринадцатилетний академик!..

Так счастливо начинается творческая жизнь Моцарта. Ему всюду сопутствует огромный успех. Его принимают при всех дворах. Его осыпают почестями. Но все это не отвле-

кает Моцарта от главного — от творчества. Он пишет непрерывно и много, пробуя свои силы во всех музыкальных жанрах.

Я не буду перечислять его произведения — это заняло бы слишком много времени. Скажу лишь о том, что когда на родине Моцарта, в Австрии, решили издать полное собрание его музыкальных сочинений, то для этого понадобилось семьдесят толстых томов. А теперь вспомните: Моцарт прожил всего лишь тридцать пять лет. Если бы он начал сочинять в день своего рождения, на каждый год жизни пришлось бы по два тома!..

Музыку Моцарта нередко представляют себе такой же, каким сам Моцарт выглядит на своих ранних портретах-олеографиях: этаким беззаботным молодым человеком, в ботинках на каблучках и шелковых чулках с подвязками, в шелковом камзоле и в парике с косичкой, завязанной бантиком.

К сожалению — и это уже гораздо хуже, — музыку Моцарта иногда не только представляют себе такой, но и исполнять начинают в таком же характере — бездумно-беззаботно. Так играют его подчас в музыкальных школах, потом в училищах и, что греха таить, иной раз и на больших концертных эстрадах.

Возможно, Моцарт и был таким в детстве, даже в юности, окруженный успехом, восторженными улыбками, комплиментами и подарками, погруженный лишь в музыку, в свое творчество, свои концертные выступления. Но уже к двадцати годам в натуре Моцарта, а следовательно, и в творчестве стали созревать новые черты, существенно менявшие облик композитора, к которому привыкли его современники и который я только что обрисовал.

Однако лишь последующие поколения смогли в полную меру заметить, понять и оценить эти новые черты моцартовской музыки даже в сравнительно ранних его сочинениях. Для этого надо было увидеть творчество Моцарта сквозь призму его последних опер, сонат, симфоний и предсмертного "Реквиема".

Моцарт рано научился слышать не только музыку, но и жизнь, ощущать идеи и идеалы своего времени. А время это — последняя четверть XVIII века — ознаменовалось началом революционного движения во Франции и в Англии, движения, в той или иной мере сказавшегося на жизни всех европейских стран. В искусстве рождалась эпоха, известная под названием "эпохи бури и натиска". Не забудьте, что современниками Моцарта были Гете и Шиллер, что еще при его жизни рос и мужал героический гений Бетховена.

Ощувив себя и осознав свое место в этой новой эпохе, в

этой сгушавшейся атмосфере, Моцарт понял, что не может жить и работать лишь для того, чтобы угождать утонченным, но ограниченным вкусам аристократии, охотно принимавшей великого музыканта в своих изысканных салонах лишь для того, чтобы он доставлял им легкое удовольствие.

Начинается бунт Моцарта против душевной среды, в которой он жил и для которой вынужден был работать, бунт против дворянской аристократии, против духовенства, против благодушного филистерства плохо разбирающихся в музыке, зато богатых и влиятельных меценатов.

В ту пору композитор, чтобы мало-мальски сносно существовать и кормить свою семью, вынужден был состоять на службе у какого-нибудь князя, герцога или архиепископа в качестве придворного или церковного музыканта. И, конечно, он полностью зависел от вкусов, прихотей и капризов покровителей.

Моцарт вслед за Бахом, но уже более решительно попытался разрушить эту тягостную и унижительную зависимость. Он жил в ту пору в Зальцбурге — городе, где родился и провел немало лет. Его покровителем, а точнее хозяином был Зальцбургский архиепископ. И вот когда знатоки уже считали Моцарта первым композитором мира, этот самый архиепископ решил, что Моцарт ничего не умеет и посоветовал ему поехать в Италию поучиться у тамошних музыкантов. Моцарт, глубоко возмущенный такой несправедливой оценкой своего искусства, предпочел почти нищенскую жизнь, но отказался пользоваться поддержкой архиепископа и порвал всякие с ним отношения.

Более того: он порвал с отцом, первым своим учителем, которого так безгранично всегда любил. Старый Леопольд Моцарт, воспитавший своего гениального сына, научивший его любить и понимать музыку, обучивший его искусству сочинять и исполнять ее, оказался не в состоянии понять его новых устремлений. Он понимал лишь то, что устремления эти все дальше и дальше уведут его сына от господствовавших в ту эпоху и близких ему самому норм благодушного искусства, доставлявшего необременительное удовольствие посетителям аристократических салонов. Дело доходит до того, что отец, получая от сына новые его сочинения, прячет их от посторонних глаз и пишет, что делает это для его же блага, что, когда он немножко подрастет, ему самому станет стыдно за эти сочинения — настолько они нарушают все "правила музыкального приличия".

Постепенно Моцарт становится одиноким. Те, кто еще недавно восторженно восхищался им — чудо-мальчиком, пере-

стают понимать его. Он порывает с XVIII веком. Но, порывая со своим веком, он вовсе не отбрасывает все то лучшее, ценное, прекрасное, что было создано музыкой этого века. Он и не думает перерубать корни, связывающие его с прошлым. Напротив: ни один из композиторов, его современников, так не обогатил традиции своих предшественников, как это сделал Моцарт.

Но в то же время никто как Моцарт не ощутил дыхания нового времени, обрекавшего на уход в прошлое всего того, что окрашивало атмосферу, в которой прошли его детские и юношеские годы.

Не угождать вкусам "сильных мира сего", сочиняя музыку по "правилам музыкального приличия", а обращаться к обыкновенным людям, таким же, как он сам, воплощая в музыке их радости и печали, — вот в чем Моцарт видит смысл своей жизни. Человек становится темой его творчества, вдохновляя его на создание произведений, дышащих подлинными страстями, полных великолепной лирической красоты и безудержной радости. Развивая традиции великого Баха, Моцарт становится провозвестником могучего гения Бетховена.

И тогда, когда он возвысился над всеми своими современниками, когда, действительно, стал первым композитором своего времени, его начинает окружать глухая стена непонимания. Один чуткий, хорошо относившийся к нему критик писал: "В его музыке слишком много богатства и красоты для того, чтобы их можно было бы воспринять".

Слишком много красоты! Слишком много богатств! Конечно, это было не по зубам тем, кто искал в музыке лишь легкого, безудержного развлечения. Моцарта не только перестали понимать, его начали забывать.

Ему не исполнилось еще тридцати шести лет, когда он приступил к созданию величайшего своего творения, одной из вершин мирового музыкального искусства — "Реквиема". Два века живет этот "Реквием", не только не проявляя никаких признаков постарения, но, напротив, покоряя все большие и большие массы людей грандиозной силой воплощенной в нем человеческой страсти, человеческой скорби, сострадания человеческому горю и в то же время светлой, ничем не замутненной любви к жизни. Смерть наступила слишком рано. Моцарт не успел закончить "Реквием". Он лишь дал указания своему ученику, композитору Зюсмайеру, как надо завершить это последнее его создание. Моцарт не дожид до тридцати шести лет... Одна из величайших несправедливостей истории!

В день похорон великого, но всеми забытого и покину-

того музыканта жена его Констанца лежала больная и не могла выйти из дому. Провожать Моцарта в последний путь пошли лишь несколько его друзей. Но и они предпочли уберечь себя от туманной, дождливой, холодной погоды и разошлись по домам, не дойдя до кладбища.

Когда выздоровевшая Констанца пришла через несколько месяцев на кладбище, ей не удалось найти могилу мужа. Старого кладбищенского сторожа уже не было, а заменивший его новый не знал, ни кто такой Моцарт, ни, тем более, где он похоронен. До сегодняшнего дня вопрос этот так и остался без ответа.

Лишь на кладбище в Вене — городе, в котором Моцарт провел последние годы своей жизни, — рядом с могилами Бетховена, Шуберта, Брамса, Иоганна Штрауса и других великих музыкантов стоит небольшой обелиск, на белом камне которого можно прочитать "Вольфганг Амадеус Моцарт". Но это не могила — это только памятник.

Сегодня вы услышите два произведения Моцарта: Концерт для фагота с оркестром, написанный им в возрасте семнадцати лет, и знаменитую Сороковую симфонию — одну из трех последних его симфоний, справедливо относимых к числу наивысших достижений великого музыканта. По этим трем симфониям можно судить о том, какой напряженной, интенсивной творческой жизнью жил Моцарт. Эти три большие, сложные и, безусловно, лучшие свои симфонии он создал на протяжении одного года. И даже не года, а нескольких месяцев: первую из них он закончил в июне 1788 года, вторую — в июле, а третью — в августе. Насколько же полон музыкой был Моцарт! Вы только представьте себе — три симфонии за три месяца!

В Сороковой симфонии, которую вы сейчас услышите, — второй из трех, о которых я сейчас говорил, — как и положено было в классических симфониях той поры, четыре части: быстрая, медленная, традиционно-танцевальная (менуэт) и стремительный финал.

С самого же начала первой части вы, вероятно, ощутите в музыке чуть взволнованную, затуманенную дымкой лирики печаль. Но сразу же контраст — острая драматическая вспышка. А потом опять легкая грусть и опять такая же вспышка. Так на протяжении всех четырех частей симфонии будет то восстанавливаться, то вновь разрушаться душевное равновесие, и мы почувствуем, какой огромной силы эмоциональный заряд был заложен в первой мелодии, открывавшей симфонию.

Во второй части контраст обостряется: сперва словно бы полное спокойствие, а в среднем эпизоде — почти трагичес-

кое звучание. Далее менуэт — традиционный менуэт. Но здесь этот благонамеренный танец аристократических балов наполнен такой взволнованностью и таким драматизмом, какого никогда еще не знала танцевальная музыка той эпохи. И наконец финал. Он пронесется как стремительный вихрь, полный контрастов — одновременно и легкий, словно не знающий никаких препятствий, и еще более взволнованный и драматичный, чем менуэт. Вся симфония — словно образ самого Моцарта, вырывающегося из тисков своего времени, устремленного в будущее...

О красоте этой музыки говорить невозможно — вслушайтесь в нее, и вы все почувствуете сами. Моцарт изложил ее так ясно и прозрачно, что не услышать ее невозможно! Шуман сказал про эту симфонию: "Каждая нота в ней — чистое золото, каждая часть ее — это клад"...

Ну, а теперь о втором сочинении Моцарта, которое вы сегодня услышите. На протяжении всей своей короткой жизни Моцарт сочинял концерты для различных сольных инструментов с оркестром. Не только для скрипки или фортепиано — инструментов, к которым охотнее всего обращались композиторы всех времен, но и для духовых инструментов, что встречается уже значительно реже. Есть у Моцарта концерты для флейты, для валторны, есть и три концерта для фагота. Вернее будет сказать не три, а один, так как из трех концертов, написанных им в семнадцать лет для фагота с оркестром, два пропали, а сохранился лишь один. Его вы сегодня и услышите.

По характеру музыки концерт этот достаточно далек от Сороковой симфонии. Это и естественно: симфония — одна из вершин моцартовского бунта против XVIII века, концерт — лишь самое едва ощутимое его начало.

Однако и в концерте есть удивительные особенности, показывающие, как Моцарт в совсем еще юном возрасте не склонен был поддаваться инерции "правил музыкального приличия". Сказалось это уже в небывалой до того конструкции концерта. Первая часть, как было принято, — быстрая, вторая — медленная. Но далее нет традиционных менуэта и финала, а есть одна часть, объединяющая их, которую хочется назвать "финальным менуэтом" или "менуэтным финалом" Можно себе представить, как необычно прозвучало это сочинение во времена Моцарта!..

Фагот — замечательный инструмент, инструмент красивый и богатый своими выразительными возможностями, диапазон которых огромен, во всяком случае, гораздо больше, чем его обычно представляют себе. Вспомните забавный музыкальный портрет "бурчащего" дедушки в симфониче-



ской сказке Сергея Прокофьева "Петя и волк". А теперь вспомните, как в конце первой части Седьмой (Ленинградской) симфонии Дмитрия Шостаковича звучит траурная мелодия памяти бойцов, погибших в Великой Отечественной войне. Вот что такое фагот.

Никак не могу понять, почему Грибоедов, когда захотел устами Чацкого уязвить пустоголового, пустозвонного полковника Скалозуба, для которого ничего на свете не существовало, кроме военных маневров и балов, вложил в уста Чацкого такие слова: "А вот — хрипун, удушенный, фагот, созвездие маневров и мазурки..." Конечно, сказано крепко, остро, но я думаю, что Грибоедову, может быть, просто не повезло: он никогда не слышал хорошей музыки в исполнении хорошего фаготиста. Нам, во всяком случае, повезло: мы сегодня услышим прекрасный концерт Моцарта в прекрасном исполнении.

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Теперь перед нами встает не очень простая задача. Мне предстоит рассказать, а вам — после моего рассказа и особенно после того, как вы услышите музыку, которая сейчас прозвучит, — вам предстоит понять и почувствовать, как тесно связаны между собой такие, казалось бы, разные композиторы, как Моцарт и Прокофьев.

Сперва несколько слов о биографии Прокофьева. Вы помните, я рассказывал, что Моцарт написал свою первую пьесу в шесть лет, но так как в то время еще не умел записывать музыку на нотную бумагу, это пришлось сделать его отцу, первому его учителю. Так вот, Прокофьев свою первую пьесу написал тоже в шесть лет. Он тоже еще не умел записывать ноты, и это за него пришлось сделать его матери — отличному музыканту, первой учительнице своего сына. Эта пьеса называлась "Индийский галоп" — Прокофьев написал ее, услышав разговоры взрослых о каких-то событиях в Индии.

Сохранилась интересная фотография: у пианино сидит белокурый мальчик, а на пюпитре стоят ноты с великолепной надписью: "Сергея Прокофьев. Опера "Великан". В то время Сереже Прокофьеву было ровно девять лет.

Наконец, когда Прокофьеву исполнилось тринадцать лет, он отправился поступать в Ленинградскую (тогда Петербургскую) консерваторию. Его не хотели допускать к экзаменам: тринадцать лет — слишком маленький возраст, чтобы

поступать в высшее учебное заведение. Это был беспрецедентный случай.

Но все же экзамен состоялся. К большому столу, за которым сидели Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов и другие крупнейшие музыканты — профессора консерватории, подошел Сережа Прокофьев, изнемогая под тяжестью ноши, которую он кладет на стол. Экзаменаторы видят перед собой четыре оперы, две сонаты и огромное количество других пьес. Это производит на комиссию ошеломляющее впечатление. Прокофьев принят в консерваторию и учится по трем специальностям: композиции, фортепиано и дирижированию.

Уже к двадцати годам Прокофьев завоевывает признание и известность. О его музыке, о его выступлениях пишутся статьи. Одни называют его выдающимся талантом, другие вовсе отказывают ему в каком-либо даровании. Профессор Черепнин, у которого Прокофьев изучал искусство дирижирования, назвал его "безумно талантливым музыкантом". Какой-то критик моментально подхватил эти слова и написал: "Это абсолютно правильно, только таланта я пока не видел, а видел одно безумие".

Споры, разгоревшиеся вокруг Прокофьева еще в годы его консерваторских занятий, продолжались и позже. Слишком много было в нем нового, выходящего за рамки тех самых "правил музыкального приличия", которые в свое время нарушал Моцарт и всегда нарушали настоящие большие новаторы.

Вскоре после окончания консерватории Прокофьев пишет "Скифскую сюиту" — большое симфоническое произведение, в котором хочет воплотить свое представление о мире наших далеких предков. При первом исполнении "Скифской сюиты", когда звучала ее последняя часть, рисующая ослепительный свет взошедшего над землей солнца, музыка стала столь ослепительной, что Глазунов — маститый композитор, ректор консерватории, которую за два года до того закончил Прокофьев, — не выдержал и за несколько тактов до конца покинул зал. Думаю, что это был единственный случай солнечного удара, случившегося не от солнца, а от солнечной музыки...

Еще позже, когда Прокофьев гастролировал в Америке, в одной из критических статей было написано: "Это атака мамонтов на азиатском плато... Когда дочка динозавра оканчивала консерваторию той поры, в ее репертуаре, вероятно, был Прокофьев". И сказано это было о Второй фортепианной сонате, музыка которой воспринимается сегодня как совсем простая, прозрачная, классическая в полном смысле этого слова!

Но были проницательные, чуткие люди, которые сразу же оценили выдающийся талант молодого Прокофьева, несмотря на чрезвычайную смелость его творческих дерзаний. Среди этих людей был Максим Горький, был Владимир Маяковский, был Николай Яковлевич Мясковский — родоначальник советской симфонической музыки, замечательный педагог, воспитавший несколько поколений советских композиторов; был Борис Владимирович Асафьев, патриарх советского музыкознания. Главное же, конечно, были слушатели. Если часть их шикала, свистела и просто отказывалась видеть в Прокофьеве музыканта, то другая ее часть горячо приветствовала сильный и мужественный талант юного композитора, созвучный растревоженным настроениям русского общества предреволюционной поры.

И Прокофьев, в конце концов, победил. Победил во всем мире. Сейчас нет, вероятно, ни одного музыкального театра, где не шли бы его оперы и балеты. В одном Большом театре в Москве идут его оперы "Война и мир", "Семен Котко" и "Игрок", балеты "Ромео и Джульетта", "Золушка", "Сказ о Каменном цветке".

Нет в мире мало-мальски известного музыканта-пианиста, скрипача, виолончелиста, дирижера, в чьем репертуаре не было бы произведений Прокофьева; его произведения входят в программы музыкальных школ, училищ и консерваторий, в программы разного рода, в том числе международных, конкурсов. Музыка Прокофьева завоевала мир!

Чем же так привлекает к себе эта музыка? Прежде всего, я думаю, своей солнечностью. Когда в ней сгущаются тучи и небо чернеет, мы все равно чувствуем, что за-этимися черными тучами есть солнце, что оно никуда не исчезло, что рано или поздно мы вновь ощутим на себе живительное тепло его лучей.

Привлекает нас в музыке Прокофьева и богатство воплощенного в ней мира человеческих чувств и мыслей. В его творчестве мы встретим человека, радующегося и печалующегося, человека хохочущего и рыдающего, человека страшного и доброго, человека стремительно несущегося вперед к своей цели и человека, застывшего в созерцании красоты природы. Прокофьев создал страницы нежнейшей лирики, затрагивающей самые затаенные человеческие чувства и переживания, но есть у него и монументальные музыкальные фрески, рисующие героические события из историй русского народа, подобно "Ледовому побоищу" в кантате "Александр Невский". Есть у него музыка о любви, есть и музыка о революции. Но о чем бы ни писал Прокофьев, все его творчество проникнуто светлым солнечным мировосприятием,

дышит физическим и нравственным здоровьем, оно оптимистично в самом высоком смысле этого слова. В этом его огромная сила и привлекательность.

Что же связывает Прокофьева с Моцартом? Прежде всего тут надо сказать о "моцартианстве" как о своеобразном явлении в русском искусстве — не только в музыке.

Чистота и какая-то особая светлая прозрачность чувств и помыслов, чаще всего солнечное, хотя порой и трагическое, но всегда юношески непосредственное восприятие жизни — вот что мы обычно вкладываем в понятие "моцартианства".

С "моцартианством" мы встречаемся уже в творчестве Пушкина и Глинки. Вспомним "светлую печаль" Пушкина, светлую и печальную музыку глинкинских романсов. Вспомним и непосредственное их соприкосновение с Моцартом: пушкинского "Моцарта и Сальери", глинкинские фортепианные вариации на тему Моцарта. Особое место занимает "моцартианство" в творчестве Чайковского: "Моцартиана" — сюита, составленная из фортепианных пьес Моцарта, переложенных для симфонического оркестра; вокальный квартет на темы Моцарта; мелодия из концерта Моцарта для фортепиано с оркестром, ставшая основой "Пасторали" в "Пиковой даме"... А дальше "Моцарт и Сальери" — опера Римского-Корсакова...

Так что "моцартианство" Прокофьева — это одна из живительных традиций русского искусства, связывающая его с солнечным, здоровым, оптимистическим искусством раннего классицизма. В возникновении интереса к творчеству Моцарта у Прокофьева, возможно, сыграло свою роль то, что в студенческие годы ему довелось дирижировать в оперной студии Петербургской консерватории оперой Моцарта "Женитьба Фигаро". По свидетельству очевидцев, Прокофьев отлично справился с этой сложной задачей.

Интерес к Моцарту и его старшему современнику Гайдну сказался в частом обращении Прокофьева к таким танцевальным формам, как гавот и менуэт, в стремлении овладеть классической ясностью и лаконизмом симфонической формы — это отчетливо ощущается в его ранней, еще ученической Симфонiette и особенно в "Классической симфонии", которую вы сегодня услышите.

Было ли это внешним подражанием ранней классике? Ни в коем случае. В любом из сочинений Прокофьева, связанном с традициями XVIII века, мы по первой же интонации, с первых же тактов узнаем неповторимо прокофьевский почерк, свое, ярко индивидуальное претворение давних традиций и, что очень важно подчеркнуть, слышим несомнен-

ные, хотя и очень "прокофьевские" отзвуки русской народной песенности.

Высшей точкой "классической" струи в музыке Прокофьева стала его первая симфония, которую он так и назвал "Классическая симфония". Сам он говорил, что хотел этим названием поддразнить критиков, отказывавших ему в каком-либо даровании, а кроме того, добавляет он шутливо и задиристо (как это типично для него!), кто знает, вдруг она в самом деле окажется когда-нибудь классической! История превратила эту шутку в действительность: не только эта симфония, но и все творчество Прокофьева заслужило ему во всем мире славу классика XX века, прямого продолжателя русской классики прошлого столетия.

В общем построении "Классической симфонии" нет каких-либо новшеств. В ней традиционные четыре части: первая и четвертая — быстрые, вторая — медленная, третья — танец (гавот). Не вполне обычно построена разве что лишь вторая часть, где прекрасная песенная мелодия сочетается с движением, отдаленно напоминающим медленный менуэт.

Зато характер музыки, ее стремительное движение и чудесная мелодика, ее великолепная чистота и прозрачность с первой и до последней ноты полны неизбывной свежести и неповторимой оригинальности. Моцарт и Гайдн просвечивают в ней сквозь призму Глинки (вспомните его стремительную "моцартовскую", но глубоко русскую увертюру к опере "Руслан и Людмила"), отчасти Римского-Корсакова (в последней части вы, несомненно, услышите интонацию, очень близкую тем, что звучат в "Снегурочке"). Но главное в этой музыке — сам Сергей Прокофьев. Его не спутаешь ни с кем!

Вслед за "Классической симфонией" прозвучат три вальса Прокофьева. Прокофьев очень любил эту сферу музыки и сочинил много прекрасных вальсов, особенно в операх и балетах. Особенность большей части таких вальсов в том, что они представляют собой не просто танцевальный фон, на котором разворачивается действие, как это чаще всего в операх и балетах бывает, а в них воплощен характер того или иного действующего лица, его образ, его переживания. Вы убедитесь в этом, слушая сегодня два вальса из балета "Золушка" и вальс из оперы "Война и мир".

Первый вальс — "Золушка на балу". Я уверен, что если вы будете слушать эту музыку, закрыв глаза, то ясно увидите (творческое воображение есть ведь у каждого из вас), как Золушка, попав в богатый дворец, о чем раньше могла лишь мечтать во сне, робко осматривается по сторонам. Вот она чего-то испугалась, вот чем-то восхитилась, вот бесстрашно побежала, вот внезапно остановилась. Это целая сцена, в

которой разворачивается богатый и сложный образ героини балета, а не просто танец, звучащий на балу.

Теперь второй вальс из того же балета. Золушка впервые в жизни поняла, что она вовсе не золушка, а такая же девушка, как и все другие ее сверстницы, что ей доступно такое же счастье, как и им всем. И вот, задыхаясь от радости, она восторженно устремилась навстречу своему счастью. Этот вальс тоже не похож на обычный бальный танец — это вершина в развитии образа Золушки.

И наконец, вальс из "Войны и мира". Это тоже не обычный бальный вальс. Это первая встреча Наташи Ростовской с Андреем Болконским. Вы помните строки Толстого о том, как "с хор раздались отчетливые, осторожные и увлекательно-мерные звуки вальса", как подошел Андрей к Наташе, "занося руку, чтобы обвить ее талию еще прежде, чем он договорил приглашение на танец", и как лицо Наташи, "готовое на отчаяние и на восторг, вдруг осветилось счастливою, благодарною, детскою улыбкой". Я убежден, что каждый, кто хоть раз услышит вальс Прокофьева, не сможет уже отделить поэтичайшие строки толстовского романа от волшебного прекрасных звуков прокофьевской мелодии.

*Сентябрь, 1973 г.*



**Беседа пятая**

**ЧАЙКОВСКИЙ  
И ХРЕННИКОВ**  
(Традиции и новаторство)

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Так же, как на предыдущих "Музыкальных вечерах для юношества" этого года, мы услышим сегодня музыку двух композиторов: классика и современного советского композитора. Такое построение программы даст нам возможность еще раз, по-новому сосредоточить свое внимание на теме "Традиции и новаторство".

Сегодня, в очередном концерте нового цикла наших "Музыкальных вечеров для юношества", прозвучит музыка Чайковского и музыка Хренникова.

Поздней осенью 1880 года Петр Ильич Чайковский писал в одном из своих писем: "...муза моя была так благосклонна ко мне в последнее время... что я с большой быстротой написал две вещи..." Этими "вещами", которые Чайковский создал за полтора месяца, были пышная Торжественная увертюра для большого симфонического оркестра, усиленного духовым оркестром, и скромная Серенада для одних лишь струнных инструментов.

"Увертюра будет очень громка, шумна, — но я писал ее без теплого чувства любви, и поэтому художественных достоинств в ней, вероятно, не будет. Серенаду же, напротив, я сочинил по внутреннему побуждению. Это вещь прочувствованная, и поэтому, смею думать, не лишенная настоящих достоинств", — так сам композитор оценил новые свои сочинения сразу же после их завершения.

Спустя некоторое время, когда он увидел, что увертюра — а это была знаменитая теперь увертюра "1812 год" — была тепло встречена слушателями, Чайковский несколько смягчил свое отношение к этому сочинению, но все равно не ставил ее в один ряд с Серенадой. К Серенаде он продолжал относиться с нежностью и любовью, говорил, что это самое лучшее из всего, что им до Серенады было написано. А до Серенады, между прочим, были написаны четыре симфонии, "Евгений Онегин", "Лебединое озеро", два фортепианных и скрипичный концерты с оркестром, "Ромео и Джульетта" и "Франческа да Римини", множество небольших вокальных и инструментальных произведений, в том числе всем вам, вероятно, хорошо известные двенадцать фортепианных пьес "Времена года"...

И все-таки в течение долгого времени превыше всех этих прекрасных своих произведений Петр Ильич Чайковский ставил Серенаду. Ее вы и услышите в первом отделении концерта.

Если бы я спросил вас, за что вы больше всего любите музыку Чайковского, что в ней особенно цените, что считаете



в ней главным, думаю, что большинство ответило бы: мелодии, мелодизм — вот за что особенно любим и ценим музыку Чайковского, что считаем в ней самым главным. И вы были бы, конечно, правы.

Не только в вокальной, но и в любом виде инструментальной музыки, в симфонии и в концерте, в опере и в балете мелодика была для Чайковского главным средством выражения чувств и мыслей человека, характера человека, его образа.

Чайковский впитал в себя все, что звучало вокруг него: и русскую народную песню, и городской романс, и хоровую музыку, и все, что ему было близко в музыке других народов. Но эта, если так можно сказать, музыкальная атмосфера, окружавшая Чайковского, была для него лишь опорой, на которой он создал свой, ярко индивидуальный мелодический стиль, про который хорошо сказал когда-то Борис Владимирович Асафьев: "Мелодия — это своего рода почерк Чайковского". Действительно, по мелодике Чайковского, как по почерку, мы узнаем его музыку с первых же тактов.

Но вот что мне хотелось бы здесь подчеркнуть. Многие композиторы тоже были прекрасными мелодистами, тоже умели создавать замечательные мелодии, великолепные песни, и многие из них более или менее явно пытались подражать Чайковскому.

Казалось, это так просто: надо только сочинить красивую мелодию или отобрать красивую народную песню, вот музыка и получится. А музыка почему-то не получалась, хотя и свои мелодии и мелодии народных песен подчас бывали, действительно, очень хороши.

Пробовали так сочинять даже оперы, балеты и симфонии, но получался лишь "венюк песен-мелодий", а опера, симфония, балет не получались.

А вот у Чайковского получались. Получались и скромная фортепианная пьеса или романс, и монументальная симфония, и опера, и балет. Получались потому, что песенная мелодия была для него не самодовлеющей, в себе замкнутой ценностью, а источником, из которого он выращивал все, что хотел, все, что подсказывало ему его творческое воображение, все, чего требовал его художественный замысел.

Он мог взять незатейливую народную или собственного сочинения мелодию и бережно сохранить ее, не тронув ни одной ноты, украсив ее лишь скромной обработкой, чуть подчеркивающей самые важные точки мелодии. А мог из такой же скромной песенной мелодии вырастить гимн радости, гимн любви или великую человеческую трагедию. Все из одного мелодического зерна!

Вот в чем огромная сила Чайковского! И именно отсутствие или недостаточная развитость этого дара — его можно назвать даром мелодического развития — мешали многим, даже очень талантливым композиторам достичь уровня Чайковского и даже приблизиться к нему.

В мелодизме Чайковского и заключена первая причина его всеобщей доступности, его невероятной популярности во всем мире, причина того, что его симфонии, балеты и оперы так же доступны широчайшим кругам слушателей, как и его "Осенняя песня" или "Тройка" из "Времен года".

И еще одно важнейшее качество музыки Чайковского я хотел бы сегодня подчеркнуть. Чайковский был до глубины души русским человеком. Он любил русскую песню, русскую природу, русское искусство, любил русского человека. Уезжая из России, он всегда мучался. Только на родине ему свободно дышалось и легко работалось.

"Трудно найти человека, который так же любил бы Россию и все русское, как люблю я", — говорил он.

И вот всегда, во всех своих произведениях оставаясь глубоко русским человеком и глубоко русским художником, именно силой своей любви к родной земле он сделал то, что его музыка, корнями уходящая в русское народное творчество, опирающаяся на традиции великого Глинки, раздвинула рамки своей национальности, своей эпохи и завоевала весь мир. Оставаясь русской, она стала мировой.

\* \* \*

Теперь вернемся к Серенаде, о которой уже шла речь и которую вы сейчас услышите. Серенада эта была написана в ту пору жизни Петра Ильича Чайковского, когда его слава стала распространяться во всех странах Европы и Америки. Путь к этой славе был нелегок, как нелегок бывает он почти всегда у великих людей искусства и науки. Напомню вам, что первая статья, в которой упоминалось о музыке Чайковского, появилась в печати сразу же после окончания им Петербургской консерватории. И были в этой статье такие слова: "Господин Чайковский очень плох. В нем нет ни искры дарования". А позже, после первой постановки "Евгения Онегина", можно было прочитать и такое в одной из рецензий: "Евгений Онегин" — новое свидетельство упадка таланта господина Чайковского..." Теперь, когда Чайковский сочинял Серенаду, он был уже всемирно признанным композитором.

Что же представляет собой эта Серенада? Прежде всего, я хочу напомнить вам, что серенадой с давних пор принято называть музыку, обычно исполнявшуюся на открытом

воздухе, чаще всего по вечерам. Кавалеры пели свои серенады своим возлюбленным, стоя под их балконами; ученики пели серенады своим любимым учителям; а когда в город приезжал знаменитый гость, особенно всеми почитаемый, местные музыканты собирались под окнами гостиницы и не только пели серенады, но разыгрывали целые концерты. Так, постепенно серенада превратилась из своеобразной песни — признания в любви, исполнявшейся обычно одним певцом в сопровождении лютни, мандолины или гитары (у Бородина, впрочем, есть шуточная "Серенада четырех кавалеров"), — в инструментальное произведение.

На протяжении столетий серенада меняла свой облик, но одно важное ее свойство сохранилось: независимо от того, было ли это сопровождением для певцов или самостоятельным инструментальным произведением, в исполнении серенады участвовало сравнительно небольшое число музыкантов. Это свойство Чайковский сохранил и в своей Серенаде, поручив ее исполнение небольшому оркестру, состоящему лишь из струнных инструментов.

Подобно небольшой симфонии, Серенада Чайковского состоит из четырех частей. Чтобы глубже вникнуть в характер музыки этого сочинения, столь дорогого сердцу самого композитора, надо вспомнить то, о чем я говорил на прошлом нашем вечере, посвященном творчеству Моцарта и Прокофьева. Я имею в виду то, что говорил вам о "моцартовской традиции", о "моцартианстве" в русском искусстве, в русской музыке, в частности в музыке Чайковского. Тем, кто этого вечера не слышал, я напомню, что речь шла между прочим об удивительной любви Чайковского к Моцарту. Я называл некоторые сочинения, в которых Чайковский непосредственно соприкасался с музыкой Моцарта в своем творчестве: "Моцартиану", "Пастораль" из "Пиковой дамы", Квартет для четырех голосов на темы Моцарта. Сейчас к этому перечню добавится Серенада для струнного оркестра.

По собственному признанию Чайковского, первое и самое сильное музыкальное впечатление в его жизни связано было с оперой Моцарта "Дон-Жуан", которую он услышал, когда ему исполнилось шестнадцать лет. Это была его первая любовь в музыке, и он остался верен ей до конца жизни. Моцарт был для Чайковского "богом" в музыке. И за неделю до смерти в концерте, в котором Чайковский продирижировал первым исполнением своей гениальной Шестой ("Патетической") симфонии, своей "лебединой песни", были исполнены также хоры из оперы Моцарта "Идоменей".

Зная все это, мы уже не удивимся тому, что о первой части Серенады Чайковский сказал такие слова: "Это дань мое-

го восхищения Моцартом, и мне очень хотелось бы, чтобы эта музыка не слишком далеко отстояла от Моцарта, о котором я думал, когда сочинял эту музыку". Чайковский успешно выполнил свой замысел.

Вы, несомненно, ощутите в музыке первой части Серенады моцартовскую чистоту и прозрачность, классическую уравновешенность и ясность построения, хотя общий колорит музыки — и вы это тоже, конечно, услышите — носит отчетливые следы мелодического почерка самого Чайковского.

Этот почерк особенно заметен в медленном вступлении и таком же завершении, охватывающих, подобно арке, всю первую часть Серенады.

Вторая часть — один из лучших вальсов Чайковского. Вы, вероятно, знаете много вальсов Чайковского. Это и простые фортепианные пьесы вальсового характера, и романсы-вальсы, и вальсы в симфониях, и многочисленные вальсы в операх и особенно, конечно, в балетах.

Вальс в Серенаде справедливо завоевал славу одного из чудеснейших вальсов Чайковского.

Очень своеобразна третья часть Серенады. В ней преобладает элегический характер. Музыка ближе всего стоит к традиционной "серенадности" — ласковая, приветливая, зовущая, лишенная всякого драматизма.

Однако Чайковский (как он в этом близок к Бетховену!) видел жизнь во всей сложности ее противоречий и всегда правдиво рассказывал о ней в своей музыке. Поэтому не мог он даже в таком, казалось бы, легком по характеру произведении, как Серенада, оставаться лишь в сфере радостных, лишенных конфликтности состояний.

И вот внешне неожиданно, но с глубокой внутренней необходимостью вдруг возникает почти трагедийное звучание. В оркестре ясно звучит тема, которая спустя десять лет превратится в одну из центральных мелодий "Пиковой дамы". На этой мелодии Чайковский построит напряженнейшую кульминационную картину оперы — в спальне графини, когда Герман пытается выведать у старухи тайну трех карт, но графиня умирает, не открыв ему страшной тайны, от которой зависит его жизнь, его счастье. Так завершается третья часть Серенады.

Прямо после этой музыки начинать веселый, озорной финал — а Чайковский задумал его именно таким — было, конечно, невозможно. И вот откуда-то издали словно приближается спокойное хоровое пение. Вот оно приблизилось, окончательно успокоилось, и лишь после этого начинается собственно финал. В основу его музыки Чайковский положил русскую народную песню "Под яблонькой" и постро-

ил всю эту часть, подобно финалам Первой, Второй и Четвертой симфоний, как развернутую сцену народного гулянья.

Лишь в самом конце возвращается Чайковский к той медленной музыке, с которой вся Серенада начиналась, выстраивая таким образом еще одну арку, на этот раз обрамляющую уже все сочинение в целом.

Таково это, наиболее "моцартовское" из всех произведений Чайковского, в котором нет, однако, ни одного прямого заимствования из музыки Моцарта.

В заключение несколько слов об особенностях оркестра, для которого Серенада написана. Вы видите: вот перед вами первые скрипки, вот вторые скрипки (они подобны первым и вторым сопрано в хоре), вот альты (то же, что альты в хоре), вот виолончели (одновременно и тенора и баритоны) и, наконец, контрабасы (глубокие басы в хоре).

И вот на что я хотел бы обратить ваше внимание. То, что скрипки поют, это не удивительно. Вы к этому привыкли. Привыкли, вероятно, и к пению альтов и виолончелей. А вот обращали ли вы внимание на пение контрабасов? Попробуйте сегодня прислушаться к ним, к тому, как они поют. Пение контрабасов в оркестре имеет огромное значение. Как бы прекрасно ни пели скрипки, альты и виолончели, если не поют контрабасы, пение всех остальных инструментов будет сведено на нет. Запоют контрабасы — запоет весь оркестр.

А пение — главное и самое важное в Серенаде, в этом чудесном, одном из самых поэтичных, самых нежных, самых сердечных произведений великого русского композитора.

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Совсем недавно мне попала на глаза моя старая записная книжка. На ней стоит дата — 1933. На одной из страничек запись, сделанная после студенческого концерта в Большом зале Московской консерватории. В записи упоминается о выступлении двух студентов — Арама Хачатуряна и Тихона Хренникова.

Это был великолепный дебют двух молодых талантливых композиторов. Хачатурян представил на суд публики свою симфоническую Танцевальную сюиту, Хренников — Концерт для фортепиано с оркестром.

Хренников выступил на этом вечере не только в качестве композитора, но и как пианист: он сам исполнил фортепианную партию в своем концерте и сразу же поразил слушателей и композиторской, и пианистической одаренностью. Это был по-настоящему блестящий успех начинающего музыканта.

Сегодня мы будем слушать музыку Хренникова после того, как прозвучала музыка Чайковского. Чайковский — Хренников. Почему именно так? Потому что из русских композиторов-классиков Хренников особенно любит Чайковского, и традиции Чайковского отчетливо присутствуют в его музыке. Впрочем, можно было бы строить программу и иначе: Прокофьев — Хренников. Потому что из старших его современников, советских композиторов, особенно близок Хренникову Прокофьев, и традиции Чайковского в значительной мере просматриваются в его музыке сквозь призму Прокофьева. В этом, быть может, и заключается своеобразие индивидуального стиля Хренникова. От Прокофьева идет острота, стремительность, жизнерадостность, динамичность его музыки; от Чайковского — сердечная непосредственность, лиричность и — это главное — безоговорочная вера в силу песенной мелодии. И так же, как Чайковский выращивал свой мелодизм из современной ему песенности, так Хренников в своей мелодике претворяет и одновременно творит песенность наших дней.

Музыка Хренникова получила широкое признание и за рубежом. Думаю, что в значительной мере это объясняется тем, что зарубежные слушатели находят в ней то, чего так недостает современной западной музыке: непосредственность музыкального высказывания, общительность — ценные свойства, присущие в равной мере и симфонической, и оперной музыке Хренникова, и его киномузыке, и песням, и произведениям концертно-симфонического жанра.

Я сам несколько раз был свидетелем того, с каким огромным успехом исполнялась, например, в Америке Первая симфония Хренникова, написанная им еще в год окончания консерватории.

Теперь я хотел бы обратить ваше внимание на две важнейшие особенности творчества Хренникова, дающие о себе знать едва ли не во всех его произведениях, начиная с консерваторских лет.

Первое. Я часто замечал, что когда речь заходит о музыке Хренникова, то говорят прежде всего о ее жизнерадостности, динамичности, юморе, об энергичном, стремительном движении. Все это, конечно, верно. Все эти черты в высшей степени присущи Хренникову. Но давайте обратимся к его всем вам, вероятно, хорошо известной музыке "Много шума из ничего". Она была написана Хренниковым к спектаклю Театра имени Вахтангова вскоре после окончания консерватории и позже превращена в концертную сюиту для голосов и симфонического оркестра. Музыка действительно динамичная, радостная, можно сказать, восторженная, в высшей сте-

пени остроумная. Но что первое зазвучит в нашем сознании, когда мы вспомним ее? Возможно, тот, кто более поверхностно относится к искусству, кто привык видеть в ней лишь развлечение, назовет "Песню пьяных". Но позвольте мне с этим не согласиться. Спора нет: блестящая по остроумию и остроте характеристики песня. Но главное ли это во всем произведении? Думаю, что главным, самым важным в нем большинство из вас назовет пленительно-лирический романс "Как соловей о розе..."

Точно так же в спектакле "Давным-давно" (или в кинофильме "Гусарская баллада") разве не стала самым ценным эпизодом нежная колыбельная песня Светланы, которую так любят петь и слушать и молодежь и взрослые?!

А разве среди многочисленных песен, написанных Хренниковым в годы Великой Отечественной войны, не выделилась полная нежной лирики песня "Прощание" ("Иди, любимый мой, родной...")?!

Вспомним, наконец, одну из лучших советских опер и, несомненно, лучшую оперу Хренникова "В бурю". Опера посвящена напряженным, героическим событиям эпохи революции и гражданской войны. Что же оказалось в центре этой революционно-народной оперы? По широко распространенному и, с моей точки зрения, совершенно справедливому мнению, музыкально-драматургической вершиной оперы оказалась четвертая, лирически насыщенная картина — встреча юных героев оперы Наташи и Ленки. Противоречит ли это общему революционному замыслу оперы? Напротив! Ведь эта картина показывает торжество человеческой любви и разума. А разве не во имя этого свершилась Великая Революция?!

Так, лирика в самых различных ее проявлениях оказывается одной из преобладающих черт в творчестве Хренникова. Вы, кстати, убедитесь в этом и сегодня, слушая его последнее, недавно написанные произведения. Но об этих произведениях чуть позже.

Второе. Очень распространено мнение, что на симфонической и инструментальной музыке Хренникова сказалось влияние его театральной музыки. При этом обычно указывают на "Много шума из ничего" как источник "театральности" его музыки. Но верно ли это? Ведь до написания музыки к шекспировской комедии Хренников был уже автором симфонии и фортепианного концерта — сочинений, в которых чисто хренниковская "театральность" дает уже о себе знать с достаточной очевидностью. И вот обнаруживается еще одна очень интересная внутренняя черта, связывающая Хренникова с Чайковским.

Здесь я вновь вспомню Бориса Владимировича Асафьева. Говоря о музыке Чайковского, особенно о финалах его инструментальных концертов, некоторых его симфоний, Асафьев употребил выражение "театральный симфонизм". Он имел в виду, что симфоническая музыка Чайковского порой так конкретно образна, что вызывает в воображении слушателей почти зримые картины-сцены. Чаще всего это праздничные сцены, построенные на мастерском развитии хорошо известных мелодий — "Журавель", "Во поле береза стояла" и других. Образцом такого "театрального симфонизма" может служить, кстати, и финал Серенады для струнного оркестра Чайковского, которую вы только что слушали.

Вот мне и думается, что понятие "театрального симфонизма", совершенно необязательно связанное с театральной сценой, очень точно определяет, быть может, самую существенную особенность симфонизма Хренникова, в котором отражение радостных народных сцен играет очень важную роль.

Сейчас вы услышите два последних сочинения Хренникова: Второй фортепианный концерт, который в сопровождении оркестра исполнит сам автор — блестящий пианист, и Третью симфонию. Мне кажется, что оба эти произведения говорят о большом творческом подъеме композитора, о большом расцвете его творческих сил, свидетелями чего мы являемся в последние годы. Музыка этих произведений увлекательна, и хоть мы, конечно, узнаем в ней знакомого нам Хренникова — автора многих популярных, хорошо известных произведений, мы в то же время услышим, что в этой музыке автор нашел немало для себя нового.

Это новое, в сравнении с хорошо уже знакомым нам в творчестве Хренникова, сказывается в большей интонационной и гармонической остроте, в большей свободе построения формы, в большом богатстве оркестровых красок и особенно, быть может, в широком развитии полифонии, то есть свободы и самостоятельности отдельных голосов, приводящей порой к таким развитым полифоническим эпизодам, как fuga во второй части фортепианного концерта.

Сейчас и будет исполнен этот концерт. В программах наших вечеров исполнялось много фортепианных концертов и почти в каждом — мы обычно обращали на это ваше внимание — встречались более или менее развитые эпизоды, в которых оркестр умолкал, а играл один солист. Эпизоды эти называются каденциями. Каденции возникают чаще всего как итог длительного развития, и лишь в редких случаях музыка концерта начинается с них.

Второй концерт Хренникова относится к числу этих ред-



ких случаев. Как медленная свободная импровизация звучит здесь каденция, открывающая собой это сочинение. И когда она доходит до своей вершины, вступает оркестр — скрипки играют поэтичную, певучую мелодию. Вот уже тут вы сможете ощутить и характерную для последних сочинений Хренникова остроту звучания, и песенность, напоминающую о традициях Чайковского. Первая часть концерта очень лаконична и звучит как развитое вступление ко второй части — между ними нет никакой паузы. Вторая часть — бурное кипение радостных чувств, словно игра, сверкающий фейерверк. Отдельные голоса, образующие фугу, сплетаются в общий хоровод, в звучании которого невозможно не услышать восторженного восприятия композитором окружающей его жизни.

Короткая пауза, и третья часть, по существу, продолжает развивать настроения второй части, доведя звучание до максимальной яркости и сочности. И именно в этот кульминационный момент, когда, казалось бы, сочинение могло завершиться, возвращается медленная лирическая музыка вступления. И сразу же становится ясно, что здесь кончатся музыка не могла. Не могла потому, что недосказано самое главное. А самое главное в этом сочинении — его вступительная лирическая мелодия. Теперь она обрамляет, как арка, все сочинение, и у нас уже не остается никаких сомнений в том, что в этом новом произведении Хренникова самым дорогим для нас останутся его лирические песенные образы. Именно в этих образах мы ощущаем сердце самого художника.

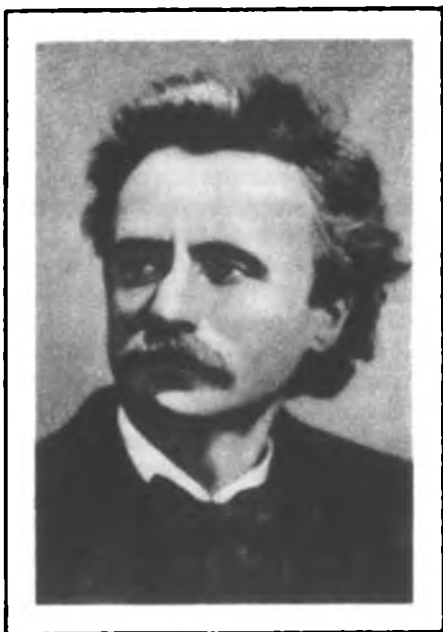
Потом прозвучит Третья симфония. В ней все построено иначе, но главное будет очень роднить эти два сочинения. Первая часть вся — от первой до последней ноты так же, как и средняя часть Концерта, — энергична, мужественна, полна непрерывного радостного движения. Вторая часть после очень краткого вступления вводит нас снова в мир столь дорогой сердцу Хренникова лирической песенности. Я думаю, что музыка этой части, может быть, лучшее из всего, что до сих пор сочинил Хренников.

Вновь, как и в фортепианном концерте, скрипки поют вдохновенную лирическую мелодию. А вслед за этим в последней, третьей части возвращается приостановившийся на время бурлящий жизненный поток. Однако после только что прозвучавших лирических событий он не может уже быть таким же беспечно-радостным, каким был в первой части. Он вдруг прерывается, уступая место музыке, которая заставляет нас вспомнить о лирике второй части, хотя и не повторяет ее. Но уже дальше бурный поток радости не прерывается до самого конца симфонии.

Я начал свой рассказ о музыке Хренникова с воспоминания о том, как на вечере в Московской консерватории он — молодой студент, ученик замечательных педагогов — профессора Шебалина по сочинению и профессора Нейгауза по фортепиано — блестяще выступил с исполнением своего Первого фортепианного концерта. Это было почти сорок лет тому назад.

Сейчас Тихон Николаевич Хренников, один из крупнейших представителей советской культуры, будет играть свой новый Второй фортепианный концерт для вас — для юных любителей музыки и для тех, кто пока еще, может быть, и не назовет себя настоящим любителем музыки, но после того, как послушает несколько наших "Музыкальных вечеров", почувствует, что постепенно становится таким настоящим любителем музыки.

*Март, 1974 г.*



**Беседа шестая**

# **СИБЕЛИУС И ГРИГ**

**(Народ и композитор)**

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Сегодня, в один из наших вечеров, посвященных теме "Народ и композитор", вы услышите программу, составленную из произведений двух выдающихся композиторов северных стран Европы: Эдварда Грига и Яна Сибелиуса. Оба эти композитора сделали для музыки своих народов — норвежского и финского, а следовательно, и для мировой музыки — то же, что в свое время сделали в России Глинка, в Польше Шопен, в Венгрии Лист, в Чехословакии Дворжак и Сметана...

До Грига и Сибелиуса мир, в сущности, не знал, что такое музыка северных народов. Мир не знал ни норвежской, ни финской симфонии, песни и романса, сонаты, инструментального концерта.

Но вот появился Григ. И сразу же после первых исполнений его песни и романсы встали в один ряд с романсами и песнями Шуберта и Шумана, Глинки и Чайковского. Фортепианный концерт Грига сразу же стал одним из любимейших концертов и пианистов, и слушателей. Молниеносно завоевал он мировое признание и стал исполняться наряду с гениальными концертами Моцарта, Бетховена, Шумана, Шопена. Такая же счастливая судьба выпала и на долю сонатной музыки Грига, не говоря уже о фортепианных миниатюрах, вошедших в быт великого множества любителей музыки во всех концах мира. Так с музыкой Грига Норвегия уверенно вошла в мировую музыкальную культуру.

А два десятилетия спустя после того, как родился Григ, родился Ян Сибелиус. Сибелиус тоже внес неоценимый вклад в мировую музыку. Если до Грига мир вообще не знал музыки европейского Севера, то до Сибелиуса он не знал северной симфонии. Именно в эту область, в область симфонии и вообще симфонической музыки, Сибелиус внес огромный и ценнейший вклад. Семь его симфоний давно уже причислены к лучшему, что было создано в мировом симфонизме конца XIX и начала XX столетия.

Вы можете задать вопрос: а что же до Грига и до Сибелиуса вообще не было композиторов в северных европейских странах, в частности в Скандинавии?

Нет, они, конечно, были. Были и в Норвегии, и в Финляндии, и в Швеции, и в Дании. Но чтобы вы ясно представили себе, какая это была музыка, расскажу вам один случай из биографии Грига.

Эдвард Григ, родившийся в 1843 году в норвежском городе Бергене, учился в столице Дании Копенгагене у прославленного датского композитора Гаде. Гаде считали в ту

пору главой скандинавской музыки. И вот однажды Григ показывает маститому профессору свою новую сонату для скрипки и фортепиано.

— Это слишком норвежская музыка, — говорит профессор. — Я бы хотел, чтобы следующая Ваша соната была не такой норвежской.

С великолепной убежденностью в своей правоте молодой музыкант отвечает учителю:

— Напротив, профессор, я хочу, чтобы следующая моя соната была еще более норвежской!

Вы чувствуете, как много кроется за этим лаконичным, но остро конфликтным диалогом. Да, были скандинавские композиторы. И первый среди них — Нильс Вильгельм Гаде. Но не было композиторов, которые воплотили бы в своей музыке народное, национальное начало, как это сделал Григ. Именно Григу принадлежит честь называться основоположником норвежской национальной музыки и быть ее первым и крупнейшим представителем. Вслед за Григом ту же высокую творческую задачу в Финляндии выполнил Ян Сибелиус.

Но ведь для того, чтобы художник проникся духом своего народа, чтобы начал жить его чувствами и мыслями, чтобы подчинил свою жизнь его идеалам и стремлениям, чтобы полюбил искусство, культуру, язык своего народа, нужны глубокие основания, нужна определенная почва.

Вспомним Глинку. Первый выдающийся русский музыкальный ученый Одоевский очень точно сказал, что Глинка поднял русский народный напев на уровень трагедии и в этом его величие. Но какова же жизненная почва, взрастившая этот творческий подвиг Глинки?

Тем, что свершил Глинка, он обязан не только своей гениальности. Он обязан прежде всего огромному общественному подъему, охватившему русский народ после победы над наполеоновской армией, подъему, который привел к трагически завершившемуся, но все равно необыкновенному по своим глубоким последствиям восстанию декабристов.

Вот почва, на которой вырос и проникался народно-национальными интересами великий русский композитор. Очень сходные причины привели к созданию национальных музыкальных школ в Польше и Венгрии, к расцвету гениальных дарований Шопена и Листа, взмывших к творческим высотам на гребне революционного движения в Европе в сороковые годы прошлого века.

А теперь вспомним исторические события, ставшие почвой, на которой возросло творчество Грига и Сибелиуса.

В судьбе их народов было немало общего. И финнам,

и норвежцам долгое время пришлось бороться за свою самостоятельность против Швеции, расположенной между обеими странами и настойчиво стремившейся подчинить их, включить в состав единого великого шведского королевства. Эта борьба окрасила не только политическую жизнь Норвегии и Финляндии, но и всю их духовную жизнь, в том числе искусство.

Григ с юных лет проникся любовью к родному народу. Народные идеалы стали его собственными идеалами. "Я делаю то, что делает каждый обыкновенный норвежец: я стараюсь вложить хоть один кирпичик в то здание, которое называется "Норвегией". Так определил великий норвежский музыкант свою гражданскую позицию. Поэтому ему и удалось воплотить в своей музыке душу норвежского народа так, как это не удавалось еще ни одному его предшественнику. И вышла Норвегия с музыкой Грига на мировую музыкальную трибуну.

То же самое можно сказать и про Сибелиуса. Почти шесть веков Финляндия находилась под гнетом Швеции. Она, в сущности, потеряла всякую самостоятельность. Недолгую передышку принесло, казалось, присоединение Финляндии к России. Но вскоре обнаружилось, что гнет русского царского правительства оказался еще более тягостным. Всякое проявление борьбы за независимость встречало жестокий отпор.

Однако передовая часть финского народа не собиралась мириться с унижением и гнетом. Сибелиус, вспоминая об обществе молодых представителей искусства, созданном в Финляндии в годы его юности, писал: "Мы обсуждали весь мир, все проблемы, но всегда в оптимистическом и революционном духе".

Связав свою творческую судьбу с судьбой родины, поставив на службу ей свой талант, и Григ, и Сибелиус возвысились до почетнейшего звания родоначальников, основоположников национальных музыкальных школ своих народов. И музыку своих народов они возвысили до уровня мировой музыкальной классики.

Сегодня, если строго следовать хронологии, мы должны были бы начать программу с Грига, а потом перейти к Сибелиусу. Тем не менее мы сделаем наоборот. И вот почему. Я убежден, что с музыкой Грига очень многие из вас в той или иной мере знакомы, слышали ее, соприкасались с ней. И даже если в вашей памяти она не слишком основательно закрепилась, то, услышав ее сегодня, вы, может быть, радостно удивитесь и скажете: "Так это же знакомая музыка!.." Да, вы ощутите ее, как знакомую, близкую, родную музыку.

Ну, а музыка Сибелиуса нам менее известна. И вот, поскольку все новое требует для своего восприятия большего внимания, большего напряжения душевных сил, мы решили начать с музыки Сибелиуса, а Григу посвятить второе отделение.

\* \* \*

Сейчас прозвучит симфоническая поэма Сибелиуса "Финляндия". Поэма эта была сочинена при достаточно необычных обстоятельствах. Шли последние годы прошлого столетия. Русское царское правительство с особой силой давило на Финляндию, пытаясь лишить ее какой бы то ни было самостоятельности, какого бы то ни было права на самоопределение, стремясь превратить ее в бесправную окраину русской империи. И, как это обычно в таких случаях бывает, ответом стал подъем общественного движения за независимость. Финский народ не хотел и не мог мириться с тем, чтобы одно иго — шведское — сменилось другим — великодержавно-русским.

Прогрессивные деятели финского искусства активно включились в освободительное движение. По всей стране стали устраиваться благотворительные концерты, вечера, спектакли патриотического характера. Сбор поступал в помощь семей, особенно страдающих от репрессий. Один из таких концертов был составлен из живых картин, названных "Патриотическими сценами". Сцены эти иллюстрировали важнейшие события из истории Финляндии. Музыка к ним сочинил Ян Сибелиус. Завершалось это монументальное представление симфонической поэмой "Финляндия".

Народный дух пронизывал музыку "Финляндии". Сибелиус так говорил об этом: "Моя музыка настолько точно и верно воспроизводит финскую природу и финский характер, что многие говорят, будто я в своей музыке пользуюсь подлинными народными мелодиями".

Но подлинными напевами своего народа Сибелиус почти никогда не пользовался, так же как Глинка почти никогда не пользовался подлинными русскими напевами. И тем не менее так же, как музыка Глинки — насквозь русская, музыка Сибелиуса — насквозь финская.

Сибелиус и Григ — оба бесконечно любили свою родную природу. И это их сближало с Чайковским. У Чайковского с Григом были внутренне близкие, можно сказать, родственные музыкальные отношения, и их связывало глубокое взаимопонимание, творческая и человеческая дружба. Однако вряд ли можно говорить о каком-либо творческом влия-

нии одного из них на другого. Если же рассматривать отношения Чайковского и Сибелиуса, то прежде всего, очевидно, придется сказать о несомненном и весьма значительном влиянии Чайковского на Сибелиуса при отсутствии каких-либо личных дружеских контактов. Как музыка Чайковского отозвалась в музыке Сибелиуса, вы сами сможете сегодня убедиться. Однако свойственная обоим композиторам любовь к природе, я бы сказал — удивительное чувство родной природы, дает о себе знать в их творчестве, конечно, совершенно по-разному. У Чайковского — это бескрайние просторы полей и лугов, плавное течение спокойных рек, воспетые многими поэтами, белоствольная березка... У Сибелиуса — это могучие утесы, суровые скалы, темные хвойные леса, прозрачные горные озера...

Уже первые вступительные аккорды, открывающие поэму "Финляндия", приковывают наше внимание. Прислушайтесь к ним: каждый аккорд — это утес, каждый аккорд — скала. А после этой могучей картины суровой финской природы возникает музыка мечты. Мечты не пассивной, не бездеятельной. Она словно рождается в тяжелой атмосфере угнетения, подавленности и путь ее труден и непрост. Это не безмятежное восхождение к свету, а непрерывная, упорная борьба за свет. Поэтому с таким удовлетворением ощущаем мы в музыке первые его лучи. Поистине вся история финского народа воплощена в этом небольшом по масштабам, но глубоко содержательном произведении.

Впервые "Финляндия" была исполнена за пределами родины Сибелиуса в 1900 году — на Всемирной выставке в Париже. Сочинение покорило слушателей, принесло композитору мировую славу и ввело финскую музыку в круг явлений мировой художественной культуры.

Сибелиус с большой любовью относился к эпическому искусству своего народа. Многие его произведения связаны с народно-эпическим творением, широко известным под именем "Калевала".

"Калевала" — это финский, а если говорить точнее — карельский эпос. Именно там, в районах Карелии, издавна бытовали и потом были записаны народные песни, называвшиеся "сагами" и составившие знаменитую "Калевалу". Эти песни чем-то близки нашим русским северным песням-сказам, и так же, как они, обычно не читались, а пелись или, во всяком случае, произносились нараспев.

Сегодня после поэмы "Финляндия" будет исполнен "Туонельский лебедь" Сибелиуса — одна из его четырех симфонических поэм, программой которых стали выразительнейшие эпизоды из "Калевалы".



Вот краткое содержание "Туонельского лебедя": есть доброе царство, имя которому Калевала, и есть другое царство — северное царство зла. И есть разделяющая оба царства река Туонела, по черным волнам которой плывет прекрасный лебедь. Но он не только прекрасен. Он и страшен. Страшен потому, что своими прекрасными песнями завлекает в пучины черных вод и губит всякого, кто попытается нарушить запрет: переплыв Туонелу, войти в северное царство зла.

Сибелиуса увлекла эта легенда — мрачная, но неразрывно связанная с красотой природы, легенда, в которой добро так причудливо переплетается со злом. И он создал одно из лучших своих произведений, укрепившее славу создателя "Финляндии".

Когда сегодня будет звучать "Туонельский лебедь", прислушайтесь к непрерывно льющейся прекрасной песне, ее будет "петь" английский рожок — деревянный духовой инструмент густого, грудного, напряженного тембра. Но как бы прекрасна ни была мелодия этой песни, вы обязательно почувствуете, что ее зазывная, увлекающая красота таит в себе какую-то неотвратимую, фатальную опасность.

Вместе с "Финляндией" Сибелиус внес в мировое искусство отзвуки финской народной музыки: теперь к ним добавились отзвуки финской народной поэзии, финского эпоса.

Наконец, в первом отделении будет исполнено еще одно, пожалуй, самое популярное произведение Сибелиуса, одинаково любимое и дирижерами, и слушателями во всем мире — "Грустный вальс". Вот когда вы сразу почувствуете, что я имел все основания говорить о заметном влиянии на музыку Сибелиуса творчества Чайковского! Да, кажется, что этот вальс мог бы написать и сам Чайковский. Славянский колорит его совершенно очевиден. С Чайковским роднит эту музыку та традиция лирической вальсовости, которая принесла в русской музыке столько прекрасных плодов, начиная с "Вальса-фантазии" Глинки.

Близость к Чайковскому вы услышите и в другом. Сибелиус написал свой вальс к самой печальной сцене пьесы финского драматурга Ярнефельта "Смерть". Не удивительно, что вальс этот Сибелиус назвал "Грустным вальсом". Однако вслушайтесь в эту музыку как можно внимательнее. И вы услышите очень не простой, не однозначный, а непрерывно развивающийся "образ печали", "образ грусти". Слово человек, то совершенно подавленный безграничной печалью, то пытающийся вырваться из-под груза этой безжалостной печали. Вот он устремился к свету, вот почти

достиг его, кажется, даже улыбнулся. Нет, опять эта неотвязная тоска, вызывающая слезы, заставляющая рыдать. Но человек опять не хочет сдаваться. Так и неизвестно, чем же кончится эта изнурительная борьба с горем, с печалью, с грустью. Но то, что грусть очень сильна, мы верим. И в то, что это действительно "Грустный вальс", мы тоже верим...

Не заставит ли вас этот "образ борьбы с грустью" вспомнить Чайковского? Как часто в его музыке в самых разных проявлениях мы ощущаем точно такое же стремление прорваться к радости сквозь завесу страданий и печали...

Но Чайковский — Чайковским, а все же собственный, оригинальный почерк Сибелиуса не заметить в "Грустном вальсе" невозможно. Он заметен и в особых, характерных для Сибелиуса поворотах мелодии, и в особом лаконизме формы, и прежде всего, конечно, в общем сосредоточенно-суровом характере всей музыки.

\* \* \*

Я знал музыку Сибелиуса в тех сравнительно ограниченных пределах, в которых это было доступно в свое время, и никогда не предполагал, что судьба доставит мне возможность встретиться и лично познакомиться с самим Яном Сибелиусом. Но такая возможность возникла.

В январе 1945 года, когда Гитлер, понесший решительные поражения на всех фронтах, продолжал, однако, лаять перед микрофоном свои, теперь уже трагикомически звучащие речи о завоевании мира, а с финским правительством Советский Союз уже заключил перемирие, в Финляндию, по приглашению только что созданного Общества Финско-Советской дружбы, отправилась первая делегация деятелей советской культуры. Мы ехали закладывать основы дружбы наших народов в области науки и искусства. Тогда и появилась у меня счастливая возможность встретиться с Сибелиусом. Я очень надеялся на то, что личная встреча поможет мне разгадать две загадки его личности и его творчества, на которые я сам никак не мог найти ответа.

Первой загадкой было для меня долгое творческое молчание Сибелиуса. Ведь к тому времени прошло уже почти двадцать лет, как он завершил последнее свое сочинение. Композитор, всегда работавший так много и непрерывно, вдруг замолчал. Разве это не загадка?

А вот вторая загадка, интересовавшая меня, пожалуй, даже больше, чем первая, поскольку касалась она той музыки, которую Сибелиус уже создал: откуда в этом замкнутом, суровом человеке, родившемся и выросшем в таком суро-

вом крае, откуда в его музыке возникает порой такая нежная, ласковая улыбка?

И вот я был приглашен в загородный дом патриарха финской музыки, в котором он жил уже много лет, не выезжая даже в Хельсинки, где ежегодно устраивались фестивали, посвященные его музыке.

Этот деревянный, большой, но скромный дом он назвал "Айнола" по имени своей жены Айно.

Подробно рассказывать о нашей встрече я, к сожалению, не могу — не позволяет время. Поэтому коснусь лишь двух своих "загадок". Зная, что на вопросы о своих новых замыслах он обычно уклончиво отвечает: "Это запечатанная книга", я все же не удержался и спросил, не расскажет ли он о своих новых работах. Он улыбнулся и сказал: "Я не люблю говорить о своих незаконченных работах, но одно могу Вам сказать: я не Обломов". Выдержав небольшую паузу, добавил: "И не Рудин"... И перевел разговор на другую тему...

Да, это верно: он не был ленив, как Обломов, и не был пассивным мечтателем, подобно Рудину. Однако до конца своей долгой жизни (умер он в возрасте девяноста двух лет, в 1957 году) он так и не создал ни одного нового сочинения. Во всяком случае, после его смерти не опубликовано никаких материалов, которые давали бы основание думать о существовании каких-либо неизвестных его сочинений. Многочисленные почитатели таланта Сибелиуса так и не дождались его новой, Восьмой симфонии.

Так первая загадка осталась для меня неразгаданной...

А вот загадку о ласковых, нежных улыбках, мне кажется, я разгадал. Разгадал неожиданно и очень просто. В середине нашего разговора, проходившего в рабочем кабинете Сибелиуса, он пригласил меня на чашку кофе в соседнюю комнату — библиотеку. В центре маленького, низкого столика я увидел вазочку вытянутой формы (вроде маленькой ладьи), сделанную из березовой коры. В вазочке, заполненной землей, росли свежие, душистые ландыши. За окнами стояла морозная январская погода, а тут — живые ландыши!.. Оказалось, что Сибелиус очень любит ландыши и своими руками выводит их в "Айноле" и летом и зимой.

У него, живущего в суровом крае, я вдруг обнаружил душевную потребность в нежном цветке белого ландыша. Мне показалось, что вторую загадку — загадку души Сибелиуса, его улыбки, — я разгадал...

Вот и вы сейчас, когда будете слушать музыку Сибелиуса, может быть, услышите в ней не только суровую, но и нежную природу Финляндии, не только суровый, но и нежный характер самого композитора.

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Однажды — это было в конце восьмидесятых годов прошлого столетия — Григ встретился с Чайковским. Они, конечно, и раньше хорошо знали музыку друг друга, можно сказать — преклонялись друг перед другом и видели друг в друге выдающихся музыкантов. И когда встретились, эта взаимная симпатия и уважение перешли в горячую человеческую любовь. Григ проникся к Чайковскому необыкновенно восторженным, нежным чувством и до конца своих дней вспоминал эту встречу. Чайковский также часто вспоминал Грига и вот какие сердечные слова написал о своем замечательном современнике:

”Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца. В его музыке, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий сочувственный отклик. Моя и его натуры находятся в близком внутреннем родстве. За встречу и личное знакомство с ним я горячо благодарен судьбе своей”.

Вот какие хорошие, добрые слова сказал Чайковский о Григе. А музыка Грига и в самом деле сразу вошла в жизнь России, сразу полюбились русскому человеку как что-то очень близкое и родное. В ней русские люди слышали и нечто необычное, и в то же время схожее с музыкой Чайковского: прежде всего такую же скромность и задушевность, такую же глубокую народность.

В музыке Грига нашло свое воплощение абсолютно все, что можно было услышать, увидеть, ощутить в жизни норвежского народа. Тут и норвежская народная песенность, и норвежская народная танцевальность, и традиционные крестьянские свадебные марши-шествия; тут и улыбка, и радость, и грусть, и слезы; тут и природа — то ”величественно широкая и грандиозная, то серенькая, скромная, убогая”, как охарактеризовал ее Чайковский. Словом, все, чем дышал, чем жил норвежский народ, все нашло свое отражение в музыке Грига. Даже когда Григ, казалось бы, писал о самом себе, он всегда писал о своем народе.

Есть у Константина Паустовского чудесный рассказ. Думаю, что многие из вас читали его. Если еще не читали, прочитайте, пожалуйста, обязательно прочитайте! Рассказ этот называется ”Корзина с еловыми шишками”. Удивительно тонко и точно рассказал Паустовский о великом норвежском музыканте самое главное.

Вот вкратце сюжет этого рассказа:

Старый музыкант встретил в дремучем лесу девочку, собиравшую в корзину еловые шишки. Девочка эта была дочерью лесника. Музыкант помог ей собрать полную корзину, помог донести ее до дому и сказал, что, к сожалению, ничего не может подарить девочке — нет у него с собой ни игрушки, ни куклы, ни конфет — ничего нет. Но он обязательно сделает ей подарок. Только не сейчас, а через десять лет.

”Через десять лет? — удивилась девочка. — Неужели Вы так долго делаете игрушки?” ”Нет, — ответил Григ, — это будет не игрушка. Но ты получишь от меня этот подарок, когда тебе будет восемнадцать лет”.

И вот, когда девочке исполнилось восемнадцать лет, она приехала в Христианию (так раньше называлась столица Норвегии), пошла в концерт и услышала в исполнении симфонического оркестра музыку, которая ее совершенно потрясла своей красотой и близостью к народным напевам, так хорошо знакомым ей с самого раннего детства. Имя композитора Грига было ей незнакомо, зато она хорошо слышала свое имя, когда было объявлено, кому это сочинение посвящено...

Было ли так на самом деле или это выдумал писатель, — не имеет никакого значения, так как красота рассказа не в правдивости внешних фактов, а в глубокой внутренней правдивости. Ведь делая свой маленький подарок девочке, которую видел лишь однажды, когда ей было еще только восемь лет, композитор делал подарок всему своему народу. И рассказывая в этой музыке о дремучем лесе, о встрече с девочкой, собиравшей еловые шишки, о ее старом отце-леснике, Григ рассказал о всей природе своей страны, о всем ее народе, а не о себе и не об этой девочке. В этом удивительное свойство Грига и его поразительно чутко подметил и воплотил в своем рассказе Паустовский. Так внешняя скромность музыки Грига сочетается с глубоким ее внутренним содержанием.

\* \* \*

Вы видите на сцене раскрытый рояль и, вероятно, догадываетесь, что второе отделение сегодняшнего вечера начнется с исполнения Концерта Грига для фортепиано с оркестром. Судьба этого Концерта очень примечательна. Григу было всего лишь двадцать четыре года, когда он написал его. И вскоре же с этой музыкой познакомился крупнейший пианист того времени, один из величайших пианистов, когда-

либо живших на земле, знаменитый венгерский музыкант Ференц Лист. Лист своим тонким чутьем, чутьем композитора, исполнителя и музыкального критика, сразу же ощутил в григовском Концерте гениальную натуру его создателя. Он обратился к Григу с дружеским письмом. Между ними завязалась переписка, потом они встретились и смогли уже лично выразить друг другу взаимное уважение и симпатию. Музыка Концерта Грига напоена норвежской народной песенностью, и это увлекло Листа, а Грига восхитил живой интерес к музыке разных стран Европы, в высшей степени присущий Листу.

Концерт Грига написан в трех частях — две быстрые по краям, медленная в середине, — как подавляющая часть инструментально-симфонических концертов, сочинявшихся от Баха до наших дней. Исключения можно, что называется, пересчитать по пальцам. Но что значит богатство жизненного содержания музыки, бесконечное многообразие музыкальных образов: сотни схожих друг с другом своей трехчастной формой концертов оказываются по характеру совершенно отличными друг от друга сочинениями. Это происходит от того, что сходство музыке придает прежде всего не внешняя форма, а внутреннее содержание. И если содержание это различно, никогда не будут похожи друг на друга сочинения, даже если воплощены они во внешне схожую форму.

Музыка в этом смысле подобна человеку: у всех людей есть голова, туловище, две руки, две ноги, но в сознании человека, в душе его и в сердце всегда что-то свое, неповторимо индивидуальное, личное, только ему одному присущее. Поэтому никогда не встретим мы двух одинаковых людей. Разве что, если примитивен, элементарно не развит духовный — интеллектуальный и эмоциональный — мир человека, тогда исчезнет в нем и всякая индивидуальность. Таких людей не отличишь друг от друга.

Так же и в музыке. В ней всегда есть свой ум, своя душа и сердце, то есть свои мысли и свои чувства. Они-то и придают музыке свою индивидуальность, свой неповторимый стиль, свою индивидуальную внутреннюю форму, играющую несоизмеримо большую роль, нежели внешняя форма, которая может быть (как в человеке) одновременно и схожей и очень различной.

В полной мере все это относится и к Фортепианному концерту Грига. Уже первые вступительные такты, которыми он начинается, содержат такую яркую трехзвучную интонацию, характерную для норвежской народной и, соответственно, для григовской музыки, что еще до того, как начнет звучать в оркестре главная мелодия, мы уже чувствуем себя в совер-

шенно особой, самобытной музыкальной среде. Даже малоопытный слушатель без труда почувствует: такую музыку не мог написать ни один из ранее известных ему композиторов. И это ощущение неповторимой самобытности музыки не покинет нас до конца сочинения.

Еще на одно я хочу обратить ваше внимание. Те из вас, кто слушал раньше концерты для какого-либо сольного инструмента с оркестром, вероятно, обращали внимание на то, что в этих сочинениях обычно наступает момент, когда солист играет более или менее развитой эпизод один, без сопровождения оркестра. Самый крупный и развитой эпизод такого рода чаще всего возникает перед концом первой части. Такой сольный эпизод называется каденцией.

Думаю, вам интересно будет знать, что в давние времена, до Бетховена, композиторы, авторы концертов, часто не сочиняли каденции сами. Они лишь обозначали места, где каденции должны были звучать. Сами же каденции становились свободной импровизацией исполнителя на темы данного концерта, точнее — на темы данной части этого концерта. Пианисту-исполнителю это давало отличную возможность продемонстрировать перед слушателями свою фантазию и свое исполнительское виртуозное мастерство.

Но хорошо, когда исполнителем оказывался хороший, талантливый и умный музыкант, умевший подчинить собственную фантазию и свое честолюбие виртуоза авторскому замыслу. А если этого не было, самое великолепное творение великого композитора могло быть разрушено и изувечено. Первым, кажется, понял это Бетховен. Если в своих первых четырех фортепианных концертах он еще следовал установившейся традиции и предоставлял исполнителю право импровизировать собственные каденции (свои каденции он хоть и сочинял, но не считал обязательным для всех исполнителей), то уже в последнем — Пятом концерте — он решительно покончил с этой опасной для судьбы произведения традицией. Здесь он не только сам сочинил каденции, но и так включил их в текст всей музыки, что для собственной фантазии исполнителя-импровизатора места не осталось.

По этому пути вслед за Бетховеном пошли все композиторы. С тех пор каденция, импровизируемая солистом-исполнителем, стала редчайшим явлением. В своем концерте для фортепиано с оркестром Григ не только сам написал каденцию (перед концом первой части), но и в большой мере изменил ее характер. Чаще всего в каденции классических концертов сосредотачивалась наиболее виртуозная часть музыки, то есть технически наиболее богатое ее изложение. А вот у Грига каденция оказывается вершиной драматичес-

кого напряжения музыки, а не виртуозного ее изложения.

Грига принято обычно считать только лирическим композитором. В общем, это, конечно, верно. Григ — великий лирик. Но в музыке Грига также и много драматизма, который, естественно, полнее всего раскрывается в его крупных произведениях, быть может, особенно в первой части Фортепианного концерта. Обе главные мелодии этой части лиричны, но в своем развитии они приводят к драматичнейшей вершине в каденции, после которой так упоительно звучит лирика второй части и безудержно веселый финал.

Таков в общих чертах Фортепианный концерт Эдварда Грига, который вы сегодня услышите.

А после концерта будет исполнена первая сюита Грига из музыки, которую он сочинил к пьесе великого норвежского писателя и драматурга Ибсена "Пер Гюнт". Готовя первую постановку своей пьесы на сцене драматического театра, Ибсен обратился к Григу с просьбой написать музыку к этому спектаклю. Григ с увлечением исполнил просьбу своего друга. А впоследствии составил из этой музыки две сюиты, включив в них все лучшее, что звучало в театральном представлении. Сейчас смело можно сказать, что музыка Грига имеет во всем мире несоизмеримо большую известность, чем пьеса Ибсена, к которой она была написана.

Сам Григ, говоря о сюитах "Пер Гюнт", подчеркивал, что они должны восприниматься как самостоятельные симфонические произведения, уже не связанные с драматическим спектаклем, что их нужно рассматривать как музыку, в которой все зависит от ее исполнения.

В первой сюите "Пер Гюнт", которую вы сегодня услышите, четыре части. Первая из них, великолепно открывающая все сочинение, называется "Утро". Эта музыка и в пьесе Ибсена звучала в сцене утреннего рассвета, а сейчас это богато развитая, обобщенная музыкальная картина, в которой мы слышим расцветание свежей природы, трепет пробуждающейся человеческой жизни и почти зрительно воспринимаем постепенное нарастание все более и более ослепительного солнечного света. Сам Григ говорил, что первое сильное звучание оркестра рисует, как появившееся над горизонтом солнце впервые пробивает облака и заливают землю своими лучами.

Вторая часть сюиты глубоко контрастна по отношению к первой. Напомним, что драма Ибсена рассказывает о том, как молодой норвежский парень Пер Гюнт — не слишком умный и не слишком добрый — бросил свою старую мать, нежно любившую его девушку по имени Сольвейг и отправился странствовать по миру в поисках ответа на мучивший



его вопрос: что же в жизни самое хорошее и интересное? И вот, побывав чуть ли не во всех странах мира, понял Пер Гюнт к концу своей жизни, что нет на свете ничего лучше, чем родина, и ничего ему не надо было искать на чужбине. Дома есть все, а главное — любящие его люди. Но когда он вернулся домой, то застал все еще любящую его, верную ему Сольвейг постаревшей, измученной ожиданием, и совсем уже дряхлую мать Озе — умирающей, счастливой лишь тем, что последний свой вздох она испускает на руках у любимого сына...

Вторую часть сюиты "Пер Гюнт" Григ назвал "Смерть Озе". Удивительная это музыка. Она невероятно скромна по своему звучанию, по своей форме, по изложению. Вы услышите — ее будут играть только одни струнные инструменты, да и те с сурдинами, которые не только уменьшают общую звучность, но и изменяют ее характер, делают ее более нежной, приглушенной. И вот, прибегнув к этой скромной звучности, Григ выразил такое невероятное по силе человеческое чувство горя, тоски и печали, что музыка эта очень часто играет на траурных церемониях, на похоронах самых дорогих, самых близких людей. Эта музыка словно впитала в себя горе всех матерей, прощающихся со своими сыновьями, и всех сыновей, теряющих своих матерей... Удивительное сочетание глубочайшего содержания с необычайной скромностью внешнего выражения. Другого такого произведения я не знаю во всей мировой музыке.

Третья часть — "Танец Анитры", опять контраст. Оказался Пер Гюнт в годы своих странствий в некоем восточном царстве. И есть что-то в этом царстве напоминающее восточное царство Ратмира в глинкинском "Руслане и Людмиле". Слушая сегодня "Танец Анитры" с его причудливыми мелодическими изгибами, с его ядовито-влекущей красотой, может быть, вы вспомните и "Восточные танцы" из царства Ратмира... Но так же как в музыке царства Ратмира Глинка все же оставался русским композитором, так Григ остается норвежцем в музыке восточного царства Анитры...

Наконец, поеледняя часть сюиты — "В пещере горного короля". Суровая природа Скандинавии и полчища сказочных существ, рожденных народной фантазией, — гномов, троллей, эльфов, злых и добрых, приносящих людям и радость и горе, пугающих их и выручающих в беде. Этими удивительными существами наполнено норвежское народное искусство, норвежская литература, живопись, театр, музыка. Не обошлись без них Ибсен в своей пьесе и Григ в своей музыке.

Вернувшийся на родину Пер Гюнт, блуждая в горах, попа-

дает в пещеру — во владение горного короля. И вот по зову своего владыки собираются в пещеру сказочные существа. Они окружают Пер Гюнта и ведут вокруг него все более и более дикий, ожесточенный, страшный хоровод. Так встречаются своего "блудного сына" злые силы, рожденные творческой фантазией его народа.

Мне думается, что даже если сегодня среди наших слушателей есть такие, кто еще не слишком много слышал симфонической музыки и, может быть, даже настороженно к ней относится, они уйдут из этого зала после музыки Грига с глубокой сердечной благодарностью к этому чудесному композитору, показывающему нам каждым звуком своей музыки, что не надо сторониться симфонической музыки, не надо бояться ее сложностей...

Музыка может быть очень богатой, как музыка Грига, и в то же время вовсе не трудной для восприятия. Глубоко прав был Чайковский, говоря, что музыка Грига "сразу и навсегда завоевала себе русские сердца". Я убежден в том, что все, кто сегодня услышит и вслушается в музыку Грига, смогут сказать эти слова и про себя!

*Январь, 1973 г.*



Беседа седьмая

**МУЗЫКА—  
ЖИВОПИСЬ—  
ЖИЗНЬ**

Как быстро идет время! Кажется, совсем недавно здесь, в Третьяковской галерее, в зале среди поэтичнейших пейзажей Левитана и удивительно живых портретов Валентина Серова я поздравлял ваших предшественников — московских школьников — с открытием нашего клуба. А сегодня мы с вами начинаем уже четвертый год его жизни.

Судя по всему, вы охотно приходите сюда, и нас это очень радует. Вас, видимо, увлекает то, что происходит на наших встречах, и нас это тоже увлекает.

Задачу мы поставили перед собой новую, необычную. Во множестве всевозможных университетов культуры, лекториев, клубов и кружков слушатели знакомятся с литературой, музыкой, живописью, другими искусствами. Но, как правило, все искусства рассматриваются порознь. Чаще других сочетаются литература и музыка, да и то в тех случаях, когда рассматриваются музыкально-вокальные произведения, где слово от музыки не отделишь, или музыкальные произведения, в основе которых лежит какая-нибудь литературная программа.

А вот мы решили попробовать объединить музыку с живописью, причем объединить не внешней — хронологической или сюжетной близостью, а попытаться вскрыть их внутреннюю, творческую и жизненную связь.

Такая связь существует, разумеется, между всеми искусствами. И это естественно: ведь искусства возникают не на пустом месте, не из одного лишь произвольного воображения их творцов. Все они рождаются из единого источника и вырастают на единой почве. Источник этот и почва эта — жизнь, реальная жизнь, питающая в равной мере искусство и писателя, и композитора, и художника. Поэтому-то мы и находим так много общего между различными искусствами, хотя в каждом из них это "общее" выражается разными средствами, в разных формах и по-разному воздействует на нас.

Вот почему можно утверждать, что по-настоящему понять произведение искусства — это значит прежде всего понять его жизненное содержание, понять, на какой жизненной почве оно возникло и выросло.

Уже самым названием нашего клуба "Музыка — живопись — жизнь" мы хотели подчеркнуть, что будем стремиться находить внутреннюю связь не только между музыкой и живописью, но и между этими обоими искусствами и жизнью.

Это не просто! Очень не просто и, вероятно, не все и не всегда получается у нас так, как хотелось бы вам и нам. Но

вы должны помогать и себе и нам. Помогать своими вопросами, замечаниями, пожеланиями, говорить о том, что вас увлекло, а что, наоборот, показалось скучным, что, по-вашему, было лишним, а чего не хватало... Словом, пожалуйста, приходите сюда не "в гости", а как в свой дом, и будем вместе искать новые пути, будем вместе улучшать и развивать работу нашего необычного клуба!

\* \* \*

Вот перед вами стоит каждому из вас хорошо известная скульптура выдающегося советского скульптора Веры Игнатьевны Мухиной "Рабочий и колхозница". Свою подлинную жизнь эта скульптура обрела в 1937 году на Всемирной выставке в Париже. Попытайтесь представить себе: вдоль набережной Сены, по соседству со знаменитой Эйфелевой башней, устремленное вперед и ввысь четыремя "гребнями" — один выше другого, — стоит строгое, монументальное здание из светлого мрамора. Это — советский павильон. Последний "гребень" вздымается особенно высоко, а на его вершине, как на могучем постаменте, вырываются вперед "Рабочий и колхозница" с серпом и молотом в поднятых руках.

О масштабности этого необычного архитектурно-скульптурного сооружения, воздвигнутого по проекту академика Бориса Михаловича Иофана (скульптура Мухиной была выполнена тоже по его проекту и многочисленным рисункам), вы можете судить хотя бы по тому, что высота одной лишь скульптуры достигала двадцати пяти метров!

Только тот, кто видел своими глазами это грандиозное сооружение или хотя бы внимательно изучил его по фотографиям, рисункам и чертежам, может судить о подлинном его величии.

Я думаю, вам интересно будет узнать, что "Рабочий и колхозница" были сделаны из особого сорта нержавеющей стали. Это был первый подобный опыт в истории мировой скульптуры. Опыт смелый и в художественном, и в инженерно-строительном отношении, но полностью себя оправдавший. Сегодня уже трудно представить себе эту скульптуру в каком-либо другом материале. Сверкающая на солнце, на фоне синего неба, опирающаяся на массу светлого мрамора, эта стальная, устремленная вперед скульптура должна была производить — и на самом деле производила — грандиозное впечатление.

Такая, казалось бы, определенная в своем сюжете скульптура — "Рабочий и колхозница" — была сразу же всеми воспринята как обобщенный символ не только нашей страны, но и всей новой социалистической эпохи.



В. Мухина. Рабочий и колхозница

Работая над этой скульптурой, Мухина сказала, что она "должна быть радостной и вместе с тем грозной в своем стремительном движении". Как хорошо и как точно сказано! Ведь это же и определяет существо рожденной Великим Октябрем эры социализма: эры радостной для нас и наших друзей, и грозной для наших врагов!

Любопытно, что некоторые критики усмотрели в скульптуре Мухиной, в ее обобщающей монументальности, какую-то внутреннюю связь с античной греческой скульптурой. А один французский критик прямо сказал, что тот, кто не почувствовал связь "Рабочего и колхозницы" с "Никой Самофракийской", тот не способен воспринимать искусство.

Напомню, что "Ника Самофракийская" — прекрасная античная скульптура — была создана за два века до нашей эры. Ника — богиня победы, Самофракия — название одной из древних греческих провинций. Скульптуру постигла участь многих творений античных мастеров: она была разбита и на долгие годы погребена в земле. Лишь в XIX веке археологи нашли ее останки. Ни головы, ни рук найти не удалось. Но и в таком виде, как она предстает сегодня перед нами, на площадке, венчающей две широкие мраморные лестницы, ведущие из вестибюля на второй этаж Лувра — прославленного дворца искусств в Париже, — она производит огромное впечатление.

Что же роднит это творение неизвестного греческого скульптора, жившего двадцать два века тому назад, с созданием советского скульптора — нашего соотечественника? Их роднит устремленность вперед, к победе, в будущее...

Вот вы видите здесь выполненную в очень скромных масштабах руками самой Мухиной модель этой скульптуры. Оторванная от своей архитектурной основы, она, конечно, очень много теряет, но, поставленная на постамент, в несколько раз превышающий ее собственную высоту, она все же смотрится довольно хорошо и в какой-то мере передает заложенную в ней идею. А вот, уж пусть простят мне те, кто решил поставить возвращенную с Парижской выставки двадцатипятиметровую скульптуру из нержавеющей стали в Москве перед входом на Выставку достижений народного хозяйства на низком, в несколько раз меньшем, чем сами фигуры колхозницы и рабочего, постаменте, — они если и не совсем убили ее (убить такое сильное произведение трудно!), то, во всяком случае, лишили львиной доли ее художественного и идейного воздействия. Приземленная, приниженная, она потеряла свою полетность, а вместе с ней — свою радость и грозность...



Ника Самофракийская



И дело здесь, конечно, не в высоте постамента. Если бы он был равен хоть десятиэтажному дому, ровно ничего не изменилось бы.

Иофан и Мухина знали, что они делали, создавая павильон для Парижской выставки. Не в высоте дело, а в поступенной устремленности вперед и ввысь! В движении! Да, в движении!

И вот именно движение, которым одухотворено сооружение Иофана и Мухиной, всегда, когда я думаю о нем, вызывает в моем сознании прямые ассоциации с музыкой — искусством, основой которого является само движение.

Идея Иофана — Мухиной — революционная идея, и ассоциации мои направлены на музыку, тоже революционную по своему духу.

Я приведу вам два примера — очень лаконичные, очень простые и, как мне кажется, очень убедительные. Назовите мне какую-нибудь самую лучшую, самую яркую, с вашей точки зрения, революционную песню. (*Немедленно раздаются голоса, в которых отчетливо слышно: "Смело, товарищи, в ногу!", "Интернационал!"*). Вы совершенно правы и удивительно точно угадали ход моей мысли. Именно на этих двух великолепных революционных песнях я и хочу сейчас пояснить вам эту мысль.

"Смело, товарищи, в ногу!" — действительно, одна из лучших рабочих песен первой русской революции 1905 года. Сперва я сыграю вам отдельно все четыре фразы, из которых песня эта состоит:



Каждая из этих четырех фраз поднимается чуть выше предыдущей. Самый высокий звук, появляющийся в мелодии лишь один раз и потому звучащий особенно ярко и напряженно, возникает в четвертой фразе, и по силе звучания его можно смело уподобить взлету рук рабочего и колхозницы мухинской скульптуры.

Послушайте теперь, а еще лучше спойте со мной вместе хотя бы один куплет этой песни. (*Исполнение вместе с аудиторией.*)

Вы почувствуете, какая поразительная устремленность в этой песне! Про нее можно сказать: радостная и грозная! Радостная по характеру мелодии и грозная в своем стремительном движении!

А вот теперь "Интернационал" — песня, ставшая гимном всех истинно революционных сил мира. Запев этой песни тоже имеет свою устремленность и движение к более высоким звукам, хотя это более ясно ощущается внутри каждой фразы, нежели в запеве в целом.



Но самые главные "события" происходят в припеве:

Первая фраза:



В конце этой первой фразы припева нередко ошибаются и берут преждевременно высокий звук. А брать его еще рано — это ведь только первая ступень движения вверх.

Вторая фраза:



Третья фраза:



Вот только здесь — в конце третьей фразы припева — должен появиться этот высокий звук.

А теперь — решительный выброс мелодии к самой верхней ноте, к вершине всей мелодии. Опять словно серп и молот в руках мухинской колхозницы и рабочего.

Четвертая фраза:



В этих двух примерах ясно виден в очень концентрированном, до предела сжатом виде принцип, который в музыке часто называют симфонизмом, распространяя это понятие не только на музыку, написанную для симфонического оркестра, но и на музыку любого жанра, в которой есть идейная значительность, масштабность и интенсивность развития.

Пожалуй, именно поэтому и можно сказать, что в произведении архитектурно-скульптурного искусства Иофана — Мухиной есть черты подлинного симфонизма. Именно эти

черты и позволили мне провести некоторые параллели между этим произведением и революционными песнями.

А вот, когда вы будете слушать, например, симфонии Бетховена, наиболее сильные из которых также рождены революционными идеями, вы несомненно ощутите, как могуче выражен в них принцип симфонизма. От одной части симфонии к другой Бетховен словно ведет нас по ступеням, все выше и выше, туда, где торжественно, грозно и радостно звучит Победа, где празднует свой триумф Ника Самофракийская...

\* \* \*

Революционная скульптура, выполненная в середине XX века советскими мастерами искусства, и древнегреческая богиня победы, изваянная неизвестным мастером за два века до нашей эры, — как неожиданно укладывается это парадоксальное сопоставление в известную фразу — призыв гения русской музыки прошлого века Мусоргского: "Звать через прошлое к настоящему!" Ничто, кажется, не показывает нам так наглядно связь прошлого с настоящим, неразрывную связь времен, как искусство. Причем связь эта выступает порой очень своеобразно.

Перед вами работы могучего советского живописца Павла Корина. Здесь лишь часть его работ, но зато какие прекрасные!

Вот слева — знаменитый его триптих, то есть картина, состоящая из трех частей, самостоятельных и в то же время образующих единое целое. Общее название триптиха — "Александр Невский". Левая часть — "Северная баллада", центр — "Александр Невский", правая часть — "Старинный сказ".

С внешне-сюжетной стороны картины абсолютно ясны: великий русский полководец и русские люди. В центре — сам Александр Невский на фоне реки Волхов. На том берегу — Новгород со знаменитым Софийским собором. Еще дальше — леса. Сбоку, поодаль — войско, готовое к походу. В "Северной балладе" — русский крестьянин, вытянув вперед руку, словно преграждает дорогу врагу; рядом — русская женщина с выражением непреклонной воли на прекрасном лице. Вокруг — суровая северная природа. В "Старинном сказе" — сказительница, сказитель, готовые запечатлеть в свих песнях-сказах величие и трагизм событий той поры, и "ушкуйник" — не то разбойник, не то богатырь. А кругом — та же суровая русская природа.

Но как бы детально ни описывали мы полотна, составляющие триптих Корина, все это будет лишь описанием их внеш-

ней стороны, поверхности. А попробуем заглянуть в их сердцевину, во внутреннюю их сущность.

Центральное полотно триптиха — самого Александра Невского — Корин писал в 1942 году. Боковые полотна в 1943 году. И когда писал эту свою монументальную, поразительную по силе и мастерству вещь, говорил, что хочет воплотить в ней "непокорный дух русского народа". И не удивительно, что коринский триптих встал в ряд сильнейших произведений советского искусства, отразивших эпоху Великой Отечественной войны.

Теперь вспомним, когда совершал свои ратные подвиги Александр Невский? К стати, кто из вас помнит, сколько лет ему было тогда?.. Да, ему было двадцать лет, когда он одержал победу над шведами на Неве, и двадцать два, когда он разбил рыцарей-тевтонов в Ледовом побоище на Чудском озере. А было это в начале XIII века — в 1220 и 1222 годах.

Вот теперь ответьте на вопрос: на какой жизненной почве вырос триптих Корина или, точнее, события какой эпохи вызвали к жизни это его творение? Ну, конечно! События соколовых годов нашего XX, а не XIII века.

Видите, как в искусстве сложно и интересно получается: сюжет, внешняя фабула произведения заимствованы из событий XIII века, а само произведение всем своим существом, всем духом своим связано с XX веком.

Вот на это вы обратите пристальное внимание. Учитесь в искусстве (не только в живописи, конечно) отличать внешний сюжет от внутренней идеи. Они, разумеется, всегда неразрывно связаны, разделить их невозможно, но и отождествлять тоже нельзя. Сюжет в большой мере определяет внешнюю форму произведения, а идея — это уже его внутреннее содержание, его душа, смысл его существования, если можно так сказать, — общий его итог.

Так обстоит дело с "Александром Невским" Корина. А теперь назову еще два не менее выдающихся произведения советского искусства, посвященных той же теме и носящих то же название: "Александр Невский" — кинофильм Сергея Эйзенштейна и "Александр Невский" — кантата для солистки, хора и большого симфонического оркестра Сергея Прокофьева.

Два гениальных советских мастера создали свои произведения в ту пору, когда гитлеровский фашизм уже начал свое варварское вторжение в страны Европы и угроза фашистского нашествия нависла над всем миром. Фильм был создан в 1938 году, кантата — в 1939. Они прозвучали как решительное предостережение, как грозное напоминание о том, что ждет врага, который решится напасть на нашу Родину.



П. Корин. Александр Невский

Фильм многие из вас, вероятно, видели, и говорить о нем сейчас я не буду, тем более что не смогу показать даже фрагменты из него. А вот о кантате хоть коротко скажу. Прокофьев сочинил ее, воспользовавшись музыкой, которую предварительно написал для фильма Эйзенштейна. Но музыка эта приобрела в кантате свою собственную драматургию, свое развитие, свою форму, иначе говоря, стала новым и вполне самостоятельным музыкально-драматическим произведением на стихи, написанные поэтом Владимиром Луговским и самим Сергеем Прокофьевым.

Если многие кадры фильма по своей монументальности, по суровости и величественно-народному характеру невольно вызывают ассоциации с триптихом Корина, то в еще большей мере эти ассоциации возникают, когда звучит музыка прокофьевской кантаты.

Очень многое, не только сюжет, роднит эти замечательные создания. Посмотрите на собранную, подтянутую, грозную и величественную фигуру князя! Он опирается на меч, готовый в любую минуту нанести удар тому, кто нападает на его родную землю. А земля эта — посмотрите, какая красивая! Суровая, но какая поэтичная! И люди на этой земле стоят тоже суровые, но тоже какие прекрасные в своей решимости защищать свою Родину!

А теперь послушайте музыку Прокофьева. Вот "Песня об Александре Невском". Та же собранность, та же сосредоточенность, мужественность, суровость и вместе с тем та же удивительная, непередаваемая словами эпическая красота звучания. Музыка эта — вы, конечно, слышали — такая же насквозь русская, как насквозь русский любой фрагмент коринского триптиха. И даже отзвуки той старинной церковной музыки, о которой напоминает боевой стяг Александра Невского, с изображенным на нем "Спасом" — ликом Христа — таковы всегда были на Древней Руси княжеские знамена. И над всем этим господствует русская протяжная песенность.

Вот еще один эпизод из кантаты Прокофьева — хоровая песня "Вставайте, люди русские!". Это уже такой открытый, такой активный действенный зов к защите родной земли, какого и у Корина нет, хотя его триптих создавался уже в напряженнейшие годы войны, а прокофьевская кантата — только еще в предчувствии этой войны. Но сила этой песни — я думаю, вы это ощутили — под стать силе изображенных Кориним русских людей.

Я говорил, что, работая над "Александром Невским", Корин хотел воплотить в нем "непокорный дух русского народа". А Прокофьев, создавая в годы войны свою могучую

Пятую симфонию, очень близкую по характеру к кантате "Александр Невский", писал: "Я задумал ее, как симфонию величия человеческого духа". Какое знаменательное совпадение замыслов двух мастеров, кажется, даже не знакомых друг с другом, ни разу не встречавшихся.

И, наконец, так же, как о полотнах Корина, я спрошу вас о кантате Прокофьева: вы чувствуете, как в сюжетной оболочке начала XIII века кантата эта рождена дыханием нашей эпохи. И здесь уже совсем поразительно получилось: песню, характеризующую воинов Александра Невского, пели наши, советские солдаты, шедшие на бой с гитлеровскими фашистами. И чуть не ежедневно мощные репродукторы по всей стране несли призывные звуки этой прокофьевской песни: "Вставайте, люди русские! На смертный бой, на правый бой!", перекликаясь с другой могучей песней, созданной в первые же дни после начала войны поэтом Лебедевым-Кумачом и композитором Александром Васильевичем Александровым: "Идет война священная, народная война!"

Как же сильно, значит, была в песне Прокофьева выражена идея наших дней, идея защиты Советского государства, если она звучала как наисовременнейшая песня, заставляя забывать о том, что сюжетно она связана с событиями далекого прошлого!

В центре кантаты Прокофьева звучит монументальная музыкальная фреска, рисующая Ледовое побоище. В острейшей схватке сталкивает здесь Прокофьев образы тевтонских "псов-рыцарей", их страшный, бесчеловечно-жестокый хорал — гимн смерти, и образы русских воинов — сильные, бесстрашные и вместе с тем светлые, радостные, несущие в себе победу, жизнь и солнце.

И вот после этой грандиозной батальной картины возникает удивительная часть — "Мертвое поле". Поле битвы, усеянное телами погибших воинов. Ночь, тишина, и только одинокая, скорбная девушка бредет по этому страшному полю. С факелом в руке всматривается она в лица погибших, ищет среди них своего жениха... Потрясающая по силе скорбного чувства музыка и вместе с тем простая, чистая и прозрачная, как народная песня. Такие песни могла петь и сказительница, созданная Коринным.

Но прежде чем будет спета песня из прокофьевской кантаты, послушайте простую русскую народную песню "Не во поле-то да травушка цвела..." То же поле — бесконечно раскинувшееся русское поле. Но поле, напоенное красотой лирического чувства, поле спокойное и безмятежное... (Исполнение.)

А вот теперь поле, созданное Сергеем Прокофьевым —



"Мертвое поле". Печальное, трагическое поле смерти... Поле, совсем не похожее на то, которое вы только что слышали, но вместе с тем глубоко связанное с ним живыми нитями народно-русской песенности. (*Исполнение.*)

Вот какой прекрасный в своей чистой, нежной и вместе с тем мужественной печали образ русской девушки создал Прокофьев.

Я уверен, что, встретившись вновь с "Александром Невским" Корина и с "Александром Невским" Прокофьева или просто вспоминая об этих замечательных произведениях нашей живописи и музыки, вы всегда будете ощущать их внутреннюю идейно-художественную связь. И уж тем более эту внутреннюю связь вы остро ощутите, когда будете смотреть фильм "Александр Невский" Эйзенштейна. Зрительные кадры фильма напомнят вам Корина, а Прокофьев будет звучать в самых важных эпизодах фильма. И все три великих советских художника, рассказывая вам о Древней Руси, будут будить в вашем воображении недавние события Великой Отечественной войны.

А теперь обратимся, наконец, к этому полотну Корина, которое вы видите прямо перед собой и с которым вам, вероятно, давно уже хочется познакомиться. Вы знаете, кто изображен на этом полотне? Да, правильно, Кукрыниксы! Замечательные наши художники Кукрыниксы: Куприянов Михаил Васильевич, Крылов Порфирий Никитич и Николай Александрович Соколов. КУ-КРЫ-НИК-СЫ!

Групповой портрет художники считают одним из самых сложных жанров изобразительного искусства. И это вполне понятно. Здесь перед художником встает поистине невероятно трудная задача: сохранив индивидуальность каждого персонажа в отдельности, создать единое целое, объединенное единым дыханием, проникнутое единым идейным и художественным замыслом.

Задача, которую поставил перед собой Корин, была особенно сложна, и не удивительно, что ее решению он отдал два года жизни и напряженного труда.

Куприянов, Крылов и Соколов очень не похожи друг на друга. Но и Кукрыниксы, связывающие всех троих в качественно новое единство, — тоже не очень однозначны, и разные их стороны не так уж похожи одна на другую.

Коринский портрет вызвал в свое время очень противоречивые оценки, и вокруг него шли острые споры. Некоторые критики говорили: "Это не Кукрыниксы!"

Что ж, если на Кукрыниксов смотреть только как на простых, обаятельно веселых и остроумных людей, любителей волейбола и не знающих границ выдумщиков при разыгрыва-



П. Корин. Кукрыниксы

нии шарад, то на коринском портрете, пожалуй, действительно, "не Кукрыниксы".

Если знать Кукрыниксов лишь как великолепных мастеров поэтичных пейзажей, которые они пишут порознь, став Куприяновым, Крыловым и Соколовым — тончайшими художниками-лириками, то таких Кукрыниксов на коринском портрете мы, конечно, тоже не обнаружим.

Если мы вспомним слова Кукрыниксов, объединившихся в совместных работах над остроумнейшими дружескими шаржами, их беззлобную улыбку, сквозящую во множестве шаржированных портретов — рисунков и миниатюрных скульптур, то и таких Кукрыниксов мы на коринском портрете не увидим.

Но мы знаем и других Кукрыниксов — талантливейших, страстных и умных мастеров политической сатиры, которая творила жестокий суд над нашими врагами. Посмотрите на них: они сидят как обличители, как борцы, как судьи. А на каком фоне написал их Корин? Это ведь плакаты их работы: советский солдат прикладом ружья толчет в котле фашистов; красная молния поражает врага; Гитлер в клещах Советской Армии...

Теперь посмотрите, как слева направо увеличивается не только размер фигур, но возрастает и эмоциональное напряжение: у крайнего слева — Крылова — лицо чуть задумчиво, с оттенком скорби, словно художник задумался о страданиях, принесенных его Родине войной. Соколов иной: в нем есть и спокойствие, и уверенность в силе и непобедимости его народа. И, наконец, Куприянов. Он полон мужественного гнева, огромной внутренней силы. Он здесь главный судья и обличитель. Вот они какие — художники, ставшие защитниками Родины и гневными судьями ее врагов.

А знаете ли вы, что небезызвестный Геббельс — правая рука Гитлера, главный идеолог фашизма, — заявил, что когда он войдет в Москву, то первым делом повесит Илью Эренбурга за его политические памфлеты, Юрия Левитана — чей голос на весь мир читал по Московскому радио приказы Верховного главнокомандующего о победах советских войск, и Кукрыниксов — за их сатирические рисунки, посрамлявшие "бесноватого фюрера" и перед всем миром разоблачавшие подлость и гнилость фашизма, без колебания предсказавшие его неминуемую гибель.

Сатира — сильное оружие. Когда в канун первой русской революции Римский-Корсаков сочинял свою сатирическую оперу "Золотой петушок", он говорил, что царя Додона надеется "посрамить окончательно". А под царем Додоном имел в виду самого царя — Николая II. И такую опасность почувала в этом "посрамлении" царская цензура, что запретила оперу к постановке, и она впервые была исполнена уже после смерти композитора.

"Посрамление" фашизма Кукрыниксами было во сто крат острее, обнаженнее и потому во сто крат опаснее. Это было подлинное оружие советского народа в его великой борьбе.

Корин и написал таких Кукрыниксов, каких Геббельс мечтал повесить. Вот они перед вами — могучие бойцы-антифашисты. Сам Корин сказал так про этот портрет: "Богатырская застава, характеры, олицетворяющие доблесть, крепость и непобедимость страны".

Вот видите, как жизненные связи искусства снова себя обнаружили: независимо от сюжета, от индивидуальности художников, от жанровых различий в один узел оказались сплетенными триптих Корина, кинофильм Эйзенштейна, кантата Прокофьева, коринский портрет Кукрыниксов и сами Кукрыниксы, хотя собственные их работы — антифашистские плакаты — мы видим здесь только написанными коринской кистью. И все эти, такие, казалось бы, разнородные явления искусства выросли на одной и той же почве,



А. Саврасов. Грачи прилетели

из одного и того же источника — из глубокого патриотизма, вдохновлявшего советских людей в борьбе с фашизмом.

\* \* \*

Но вот, если бы мы с вами оказались сейчас на состоявшейся несколько лет тому назад выставке пейзажей Купринова, Крылова и Соколова, перед нами раскрылся бы совсем иной мир — мир удивительной красоты и поэтичности, мир русской природы, издавна одухотворявшей искусство во всех его видах. Искусство без природы задохнулось бы, как и мы с вами задыхаемся, когда надолго от природы бываем оторваны. Природа и искусство также неотделимы друг от друга, как неотделимы они от человека, и опять мы увидим, как, пронизанные красотой природы и человечностью, смыкаются, взаимопроникают друг в друга живопись и музыка.

Крупнейший советский музыковед, композитор и выдающийся знаток русского искусства академик Асафьев на страницах своей книги, посвященной русской живописи, высказал очень тонкую мысль, что в восьмидесятые годы прошлого века, начиная со знаменитой картины Саврасова "Грачи прилетели" (вы, все, вероятно, хорошо знаете эту картину), русские художники ощутили песенность русской природы, а русские композиторы почувствовали пейзажность русской народной песни.

Так началась пора расцвета русской пейзажной живописи, проникнутой стихией русской песенности и русской музыки, напоенной ароматом поэтической русской природы. Левитан и Чайковский — наивысшее выражение этих устремлений русского искусства, теснейшим образом сблизивших музыку с живописью. А если вспомнить, как виделась и слышалась та же русская природа Чехову, то триада искусство — музыка, литература и живопись, воплощенная в творчестве трех гениев, имена которых я только что назвал, — предстанет перед нами как сердечная песнь о неповторимо скромной и целомудренной красоте русской природы.

Удивительный дар был у Левитана: все, что рождалось под его кистью, начинало петь. Поет свою светлую, хотя и печальную песнь его "Золотая осень", нежно звучат тихие перебивы монастырских колоколен в "Вечернем звоне", полной радостных сил песней напоена "Весна. Большая вода"...

Не удивительно, что один из лучших знатоков русской живописи академик Алпатов пишет о картинах Левитана, как о музыке. Вот послушайте: "Тонкие, как свечи, по-девичьи стройные березки выглядят, как те самые березы, которые искони воспевались в русских песнях. Отражение березок

в прозрачной воде как бы составляет их продолжение, их отголосок, мелодическое эхо, они растворяются в воде своими корнями, их розовые ветви сливаются с голуби́зною неба. Контуры этих гнутых березок звучат подобно нежной и грустно-жалобной свирели, из этого хора вырываются отдельные сильные голоса более могучих стволов, всем им противопоставлен высокий ствол сосны и густая зелень ели”.

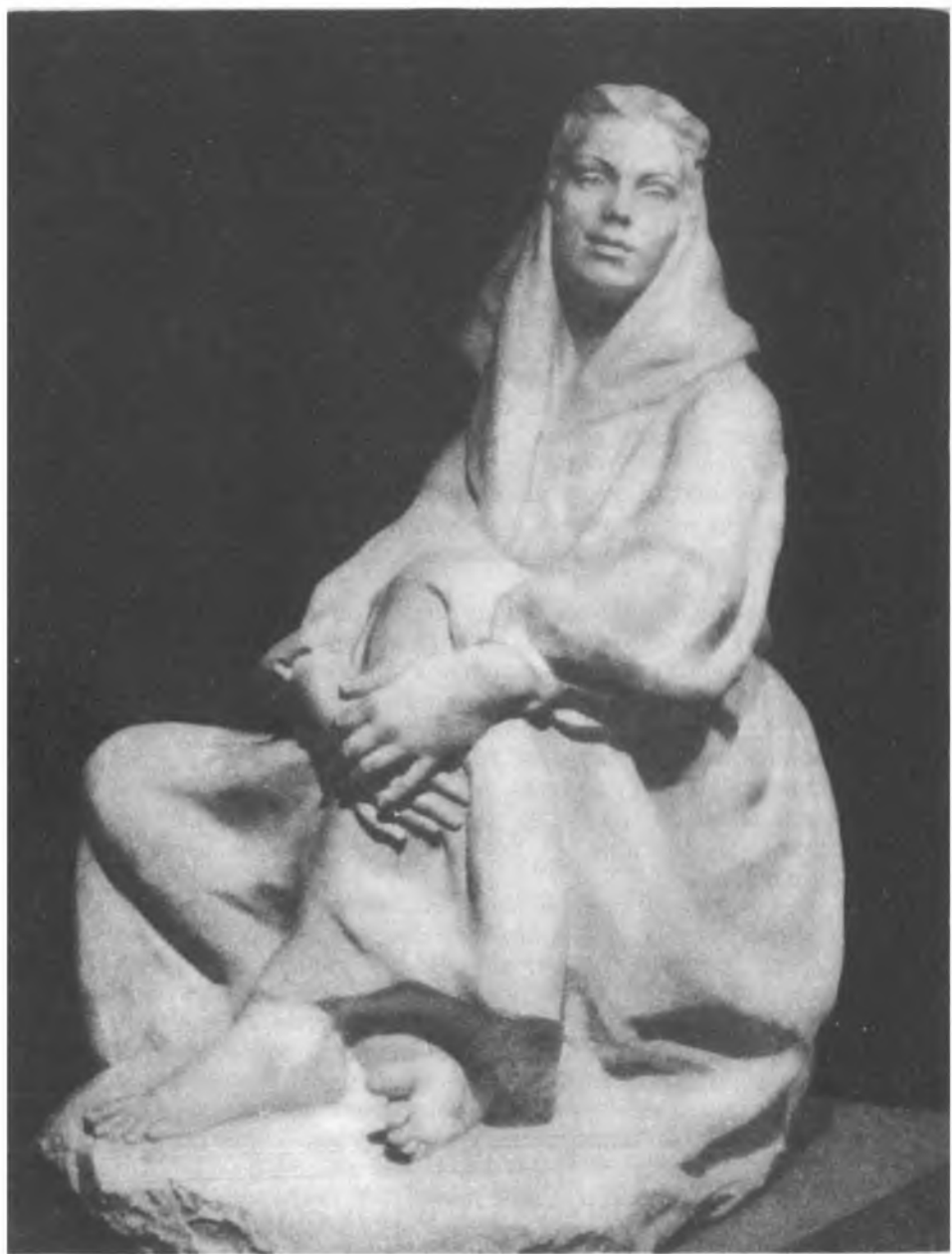
Вы заметили: ”воспевались в русских песнях”, ”отголосок”, ”мелодическое эхо”, ”звучат подобно нежной и грустно-жалобной свирели”, ”из этого хора вырываются отдельные сильные голоса”... Какие музыкальные образы! И как они хорошо, как точно передают душу левитановского пейзажа. (Это о картине ”Весна. Большая вода”.)

К сожалению, в этом зале, где мы собрались, нет картин Левитана. Но всмотритесь в пейзажи советских художников, по-своему развивающих пейзажно-песенные традиции Левитана.

Вот чудесный пейзаж Мешкова ”Золотая осень”. Что-то напоминает в нем Левитана, и в то же время это от Левитана очень далеко. И не удивительно: левитановское золото — это золото среднерусской мягкой, сочной осени. Золото Мешкова — это золото суровой не только осенью, но и летом северной природы Карелии. Но и эта осень поет — вы только всмотритесь и вслушайтесь в эти пластичные линии уходящих вдаль лесов: разве не звучат они как суровые, четкие и спокойные изгибы — переливы протяжной песни-сказа Русского севера?..

А вот музыка Чайковского. Конечно, и до него звучали в русской музыке страницы, посвященные природе, но никому из русских композиторов не удавалось так чутко найти мелодию русского пейзажа, как это удалось Чайковскому. Сперва в Первой симфонии ”Зимние грезы”, потом особенно в фортепианном цикле ”Времена года”, двенадцать пьес которого, посвященные двенадцати месяцам года, поражают своей невероятной простотой и столь же невероятной внутренней живописностью. Слушая эти пьесы, мы всегда *видим* их!

Сейчас вы услышите две пьесы из этого цикла. Сперва ”Осеннюю песнь”. Кто не знает этой пьесы! Кто не брался за нее, хоть чуть-чуть научившись играть на фортепиано! Печальная, полная нежной меланхолии мелодия. Но только ли в прелестной мелодии неотразимая сила этой пьесы? Думаю, что не только в ней. Вот прислушайтесь сейчас как можно внимательнее к этой музыке. И вы обязательно увидите (да, именно увидите!), как сквозь серые, ”минорные” осенние тучи



Е. Белашова. Мечта



Е. Белашова. Непокоренная



все время пытается проникнуть "мажорный" солнечный луч. Вот-вот, кажется, выглянет, но тут же снова скрывается за облаком. Вдруг проглянул в другом месте, в третьем, кажется, наконец, пробился, но опять все покрылось грустными серыми тучами... И именно это неосуществимое стремление к солнцу, к светлой мажорной звучности придает особую живописную прелесть и особую человечность этой с виду скромной, но подлинной жемчужине русского искусства.

А вот другая пьеса из этого же цикла — "На тройке". Стержень пьесы — светлая, упругая, словно сверкающая на морозном солнце песенная мелодия русского народного склада. Такую песню мог петь ямщик, не спеша готовящий свою тройку в дальний путь. И вот, наконец, рванулась тройка и понеслась. Беззаботно, весело зазвенели бубенцы, полетел с морозным звоном снег из-под копыт, звонко заскрипели полозья, и всю эту звенящую, искрящуюся, сверкающую на морозном солнце веселую кутерьму перекрывает чудесная, полная силы и раздолья русская песня. Какой прекрасный музыкальный пейзаж!..

Так, *слушая* музыку "Времена года", мы начинаем *видеть* русскую природу, из которой музыка эта родилась, точно так же, как *всматриваясь* в пейзажи русских художников, мы начинаем *слышать* их песенную душу.

А теперь, в заключение нашей беседы вернемся к тому искусству, с которого начали сегодня: к скульптуре. Вот посмотрите, по краям зала, друг против друга стоят две скульптуры, две девушки — одна совсем белая, другая почти черная. Это работы замечательного нашего мастера Екатерины Федоровны Белашовой; белая — "Мечта", черная — "Партизанка" ("Непокоренная"). Разные, можно сказать, диаметрально противоположные характеры. И такие же разные художественные образы, разные по цвету, по материалу — белый мрамор словно светящейся "Мечты" противостоит темной глине, как будто сознательно спрятанной от лучей солнца "Непокоренной".

И, как всегда в настоящей, талантливой скульптуре, мы видим не только изображенную в ней фигуру, но и ощущаем среду, в которой она живет.

Конечно, название скульптуры уже настраивает нашу мысль, наше восприятие определенным образом, но я уверен, что даже если бы вы и не знали названий этих двух скульптур, ваше воображение точно подскажет вам среду, в которой видела их и воплотила Белашова.

Вот, что бы вы сказали об этой белой девушке, погруженной в свои светлые мечты? Что она перед собой видит? Где, по-вашему, она сидит? (*Голоса: "На горке!", "У реки!"*.)

Отлично! По-моему, это очень точные ответы, тем более что они нисколько не противоречат друг другу. Возможно, что она сидит на горке у реки... Во всяком случае, вряд ли кому-нибудь представится эта мечтающая девушка сидящей где-нибудь в городе...

Ну, а что вы скажете про эту сосредоточенную, суровую "Непокоренную партизанку"? (*Голоса: "Идет по дороге!", "В лесу!"*.) Конечно! Я думаю, вы и тут совершенно правы. Посмотрите на ее стоптанные, явно не по ноге, слишком большие ботинки, в которых она, возможно, много раз прошла длинный и трудный путь из занятой фашистами деревни в партизанский лес и обратно в деревню, может быть, на верную смерть.

Посмотрите теперь на белые, спокойные ноги мечтательницы. Какой невероятный контраст! И вот ведь что интересно: тему мечты Белашова воплотила в фигуре девушки гораздо более крупной, здоровой и сильной, чем хрупкая, почти детская фигурка "Непокоренной"!

И вот тут я позволю себе провести некоторую параллель между белашовской "Непокоренной" и партизанкой Настей из моей оперы "Семья Тараса", в основу которой я положил повесть Бориса Горбатова "Непокоренные". Одно из главных, а может быть, даже самое главное действующее лицо оперы — дочка старого рабочего Тараса, вчерашняя школьница юная Настя. Поселок, в котором живет семья Тараса, оккупирован фашистами. Настя вместе со своими школьными товарищами-комсомольцами принимает участие в подпольной партизанской организации и накануне освобождения поселка Советской Армией погибает от руки фашистов.

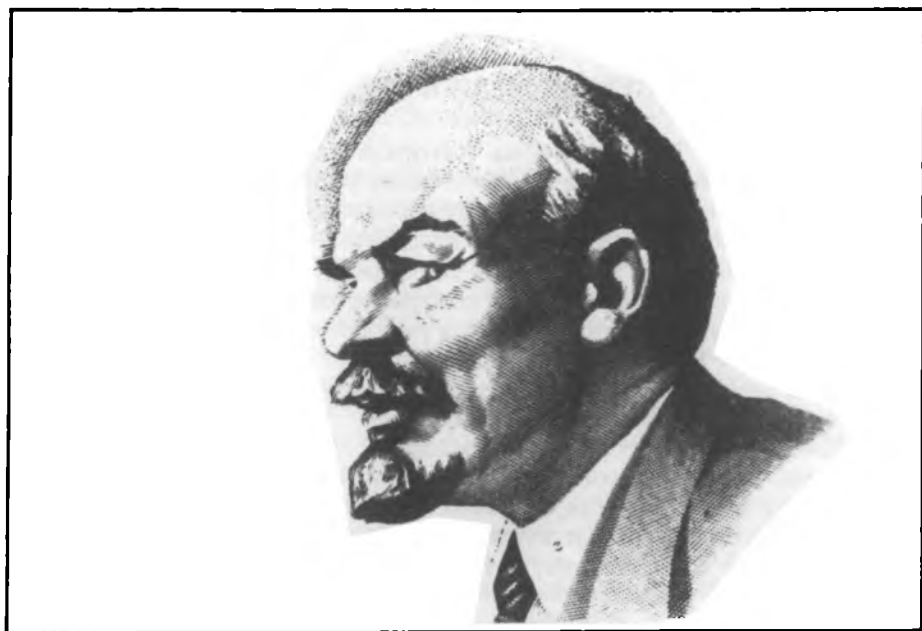
И вот, представьте себе, когда я обдумывал музыкальный образ Насти, я решил, что ее исполнительницей должна быть маленькая, хрупкая певица, и голос у нее должен быть не "солидный" — альт, меццо-сопрано или драматическое сопрано, а тоже хрупкий и нежный, как у Снегурочки, — так называемое лирико-колоратурное сопрано. И получилась моя Настя вот примерно такая же, как "Непокоренная" партизанка Белашовой. Я вижу и слышу, во всяком случае, в этой скульптуре свою Настю...

От таких юных, хрупких созданий, увлекавшихся лирическими стихами, никто не ожидал героизма. И когда они все же становились героями — простыми и скромными, но не знавшими других ответов на вопрос, поставленный перед ними жизнью — "Я или Родина", — их подвиг вызывал особенно глубокое сочувствие, восхищение, уважение и даже удивление: откуда в них такое мужество, такая огромная внутренняя сила?!

Я сейчас сыграю и напою вам "Комсомольскую — прощальную" песню из оперы "Семья Тараса". Эта песня одновременно и главная мелодия Насти, зерно ее музыкального образа, который сопровождает ее вплоть до трагической сцены гибели. Вы послушайте — не покажется ли вам, что это и музыкальный образ белашовской "Непокоренной"?

А может быть, и "Непокоренная" Белашовой, и моя Настя — обе они рождены жизненным образом Зои Космодемьянской? Ведь она была именно такой героиней? Тогда и поэма Маргариты Алигер "Зоя", и кинофильм режиссера Арнштама "Зоя", и многие другие произведения едва ли не всех видов искусств, включая трагическую картину Кукрыниксов "Зоя", встанут в один ряд, убедительно подтверждая основную мысль сегодняшней нашей беседы о том, что внутренние связи между всеми искусствами естественны и закономерны, потому что вырастают все искусства из одной и той же почвы и питаются одним и тем же источником, имя которому — жизнь!

*Октябрь, 1971 г.*



**Беседа восьмая**

# **ЛЕНИН И МУЗЫКА**

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Концерт, на который вы сегодня собрались в этом зале и который вместе с вами будет слушать по радио множество юных, а может быть, и не только юных любителей музыки, — это необычный концерт.

Вы услышите его в один из тех апрельских дней 1970 года, когда своей вершины достигло празднование в нашей стране и во всем мире столетия со дня рождения Владимира Ильича Ленина, чья могучая, титаническая личность вызывает восхищение, любовь и глубокое уважение сотен миллионов людей на всех континентах земного шара.

Имени Ленина, его прекрасному, бессмертному образу посвящается этот концерт. И я очень хочу, чтобы он не только принес вам радость общения с замечательной музыкой, не только наполнил ваши души красотой этой музыки, но и вызвал в вас желание задуматься над некоторыми вопросами искусства и жизни, желание внимательнее присмотреться и прислушаться к искусству, с которым вы встречаетесь в своей жизни, проверить свое отношение к нему.

И, конечно же, я больше всего хочу, чтобы этот концерт помог вам сблизить в своем сознании образ Ленина с музыкой — не только той, которую вы сегодня услышите, но и со всем богатейшим миром музыки, который был так ценен Лениным, был ему так дорог.

\* \* \*

"Искусство принадлежит народу" — кто из вас не знает этих знаменитых ленинских слов?! Кто из вас не встречал их, написанных в школах, в Домах и Дворцах пионеров, в пионерских лагерях, в клубах, концертных залах, над порталами театральных сцен?!

Но давайте спросим себя — что слова эти означают? И, главное, как сам Ленин развивал эту свою мысль, как он разъяснял ее, о *каком* искусстве говорил, *какое* искусство хотел сделать достоянием каждого человека, всех людей, всего народа?

Чтобы ответить на эти вопросы, прежде всего обратим внимание на то, что Ленин очень четко различал грань между внешним, зрелищным, развлекательным искусством и искусством настоящим, содержательным, великим.

Вот, послушайте, как он говорил об этом: "...зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение..." И далее решительно утверждал: "...наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего,

чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство”.

Вот над этим стоит призадуматься. Если о значении великого искусства Ленин говорил еще в первые годы после революции, когда огромному большинству нашего народа приходилось еще овладевать самыми основами культуры и даже самой простой грамотностью, то во сколько же раз громче должны звучать эти ленинские слова сегодня по отношению к вам — юному поколению шестидесятых и семидесятых годов, к вам, кто опирается на культуру своих родителей и сам располагает такими огромными возможностями для овладения вершинами культуры, о которых не могли и мечтать ваши матери и отцы!

Что же такое настоящее, большое искусство? Прежде всего не надо понимать слово ”большое” в прямом его смысле и думать, что произведения большого искусства — это обязательно большие произведения, произведения крупных форм. Вовсе нет! Когда мы, например, говорим о произведении, с наибольшей силой отразивших в музыке события Великой Отечественной войны и, главное, воплотивших дух советского народа, проявившийся с такой силой в военные годы, мы ставим в один ряд и Седьмую (”Ленинградскую”) симфонию Дмитрия Шостаковича, исполнение которой продолжается больше часа, и песню Александрова на слова поэта Лебедева-Кумача ”Священная война”, звучащую не более трех минут. Точно так же пустой развлекательной побрякушкой может оказаться не только коротенькая модная эстрадная песенка, но и многосерийный детективно-приключенческий фильм, состряпанный по избитым американско-европейским стандартам.

Значит, заметим, чтобы не сбиться с пути: настоящее большое, великое искусство — это прежде всего искусство больших мыслей и глубоких чувств, независимо от того, в каких масштабах и формах эти мысли и чувства выражены.

Сам Ленин, по-настоящему любивший и понимавший искусство, особенно музыку, любил и песни — народные, революционные и классические, любил инструментальные сочинения — небольшие пьесы Грига, Шопена, любил сонаты Бетховена, любил и монументальные симфонии — прежде всего Чайковского и Бетховена.

К какому бы из любимых Лениным сочинений мы ни обратились — будь то русская народная песня ”Камушка” или рабочая революционная песня ”Замучен тяжелой неволей”, будь то знаменитая бетховенская соната ”Аппассионата” или не менее знаменитая Шестая (”Патетическая”) симфония Чайковского, — мы сразу же чувствуем: это не просто пре-

красные по музыке произведения, это произведения больших мыслей и поэтому заставляющие нас самих о многом думать, произведения глубоких чувств и поэтому вызывающие в нас самих глубокие душевные переживания.

Вот о каком искусстве думал Ленин, когда сказал свои знаменитые слова: "Искусство принадлежит народу". Вот к какому искусству каждый из нас должен стремиться, если хочет, чтобы жизнь его не была бедной, серой, лишенной подлинной красоты и настоящего творческого вдохновения, которое необходимо каждому человеку, в какой бы области он ни трудился, какой бы профессии ни посвятил свою жизнь!..

\* \* \*

Какую же музыку вы услышите сегодня, в концерте, посвященном такой знаменательной дате, такому великому имени, такой большой теме?

С музыкой двух гениальных композиторов предстоит вам сегодня встретиться, композиторов, которых вы все, конечно, давно уже знаете и, уверен, очень любите — Бетховена и Чайковского. Но, как бы хорошо вы ни знали музыку этих композиторов, вероятно, мало кому из вас довелось в течение одного вечера услышать два самых замечательных их произведения. Сегодня вы их услышите.

В первом отделении концерта прозвучит Шестая ("Патетическая") симфония Петра Ильича Чайковского.

Сам Чайковский признавался, что сочинял эту симфонию с особым подъемом и волнением. Он был убежден, что это самое лучшее из всех его сочинений, что никогда до этого он не писал и никогда уже не напишет ничего, что могло бы стать в один ряд с Шестой симфонией. Он вложил в эту симфонию всю свою душу. Он любил "Патетическую" и гордился ею...

Что же хотел Чайковский выразить в музыке этого сочинения? Он не скрывал, что в основе симфонии лежит какая-то совершенно определенная программа, но какая — он никому так и не сказал. Через девять дней после того, как сам композитор дирижировал первым исполнением симфонии (это было 16 октября 1893 года), он скончался. Шестая симфония стала его "лебединой песней". Только сама музыка может теперь ответить нам на вопрос — о чем же она написана. И судьба симфонии, ее жизнь, все то, что можно назвать "биографией сочинения", тоже, конечно, помогает нам получить ответ на этот вопрос.

В годы эмиграции (в 1903 году) Владимир Ильич Ленин писал своей матери Марии Александровне из Лондона: "Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и

остались очень довольны, — особенно последней симфонией Чайковского ("Патетической"). Бывают ли у вас в Самаре хорошие концерты?.."

Вот теперь постараемся понять, почему Ленину так понравилась и почему он потом всю жизнь так любил именно Шестую симфонию Чайковского, которая завершается (вы это сегодня услышите) скорбной, траурной музыкой, можно сказать — трагической картиной смерти?

Ведь Ленин был великим революционером, следовательно, по природе своей был мужественным борцом, человеком кипучей деятельности, влюбленным в жизнь, подлинным оптимистом! А тут музыка приводит в своем развитии к смерти. Как же это понять?

Я приведу вам несколько фактов из "биографии" Шестой симфонии. В годы Великой Отечественной войны, когда на фронте наступил перелом и Советская Армия стала одерживать над гитлеровской армией одну за другой все более могучие и блестящие победы, в радостных концертах после очередного победного салюта очень часто звучала одна из частей Шестой симфонии Чайковского.

А вот совсем близкий к нам по времени факт: несколько дней назад, в большом праздничном концерте в Кремлевском Дворце съездов для участников торжественного заседания в честь столетия со дня рождения Ленина, мы увидели небольшой кинофильм, авторы которого показали, как претворяются в жизнь самые замечательные, самые смелые, самые дерзновенные мечты нашего народа, вплоть до запуска космических кораблей. И сопровождался этот фильм музыкой все из той же Шестой симфонии Чайковского.

А вот факт из совсем другой области жизни. Не так давно, в книге Юдина — знаменитого советского хирурга, умершего вскоре после войны (книга называется "Размышления хирурга"), я прочитал глубоко поразившую меня фразу. Вот что написал Юдин, спасший своим талантом, волей и хирургическим мастерством жизнь многих людей: "...перед особо трудными операциями я привык у себя в кабинете перелистывать партитуру Шестой симфонии Чайковского".

Что же это за музыка, которая вызывала восхищение Ленина, отвечала настроениям народа-победителя, звучала в унисон с самыми светлыми нашими мечтами, укрепляла силы хирурга перед сложными операциями?

Все дело в том, что Чайковский безмерно любил жизнь, любил людей, свой народ, родную природу и в музыке, которую он создавал, отразилось его постоянное стремление к добру, к свету. Шестая симфония действительно завершается трагической картиной смерти, но главное в ней — вовсе не



смерть, а борьба за жизнь, поразительное по силе устремление к свету, к красоте человеческой души.

Уже в музыке первой части симфонии, я уверен, все вы услышите эту страстную любовь Чайковского к жизни, почувствуете, как нужны ему свет и красота. Но пока это еще недостижимо. Музыка, от которой ускользают свет и радость, становится грозной, страшной в своих страданиях, она словно мечется и рыдает.

Не удивительно, что Чайковский, по его собственному признанию, сочиняя Шестую симфонию, "очень плакал"...

Все, чего ему удалось достигнуть к концу первой части, — это лишь успокоение от только что пережитых душевных бурь, от борьбы и страданий. Но все же успокоение это настолько очевидно, что вторая часть симфонии вводит нас в мир тихой, ласковой красоты и звучит почти как лирический вальс.

Почему же "почти"? Вы, конечно, хорошо знаете, что вальс пишется всегда в трехдольном движении, то есть со счетом на три: раз-два-три, раз-два-три... А эта музыка написана необычно, со счетом на пять.

Прислушайтесь внимательно, и вы услышите, что она все-таки звучит, как вальс. Но вальс какой-то по-особому трепетный, неуравновешенный, взволнованный...

Вальсовая музыка чаще всего вызывает в нашем представлении образы светлой жизни, юности, надежд, любви. Именно эти образы вызывает в нашем воображении и музыка второй части симфонии. Все грозы жизни как будто отгремели, и тучи уходят, небо светлеет.

Наступает третья часть — знаменитый марш (он-то и звучал в победных концертах во время войны!). Рождается этот марш постепенно, словно не сразу решается обнаружить себя. Окруженные журчанием оркестра, вихрями оркестровых пассажей, звучат сперва лишь коротенькие маршевые интонации. Но к концу части музыка превращается в настоящий марш и достигает такой ослепительной яркости, какой Чайковскому никогда еще не удавалось достичь. Это как гимн жизни и солнцу! Как сама жизнь и само солнце!..

И вдруг — четвертая, последняя часть. Силу падения здесь можно сравнить лишь с силой только что на наших глазах происшедшего взлета...

Вспомните один из самых прекрасных античных мифов — миф об Икаре. Икар взлетел в небо на крыльях, сделанных ему его отцом Дедалом, и достиг солнца. Но крылья, сделанные из перьев, скрепленных воском, не выдержали жара солнечных лучей, и Икар, упав со страшной высоты, погиб, по-

глощенный морскими волнами. Но солнца он все-таки достиг!

Как по-вашему, что дороже нам в этом мифе, что в нем важнее: полет Икара к солнцу или его падение и гибель?

Ну, конечно же, то, что Икар взлетел ввысь и достиг солнца, а не то, что он погиб, сделало миф о нем бессмертным. И имя Икара вот уже множество столетий звучит, как символ полета смелой человеческой мечты, как символ самых дерзновенных устремлений человеческого сердца и разума.

Когда-то видный советский музыкант Рыжкин вспоминал миф об Икаре в своей работе, посвященной Шестой симфонии Чайковского.

И я думаю, что он был совершенно прав. Ведь так же, как в этом мифе, главная идея заключена не в падении Икара, а в его взлете к солнцу, главная идея симфонии Чайковского заключена не в смерти, звучащей в ее финале, а в могучих жизненных силах, стремящихся как можно дальше отдалить смерть — этот неизбежный конец всякой жизни, но, конечно же, не цель жизни, не главное, что в ней есть.

Чайковский наверняка не думал об античном мифе про Икара, сочиняя свою "лебединую песню", и я очень прошу вас тоже не думать, что его Шестая симфония посвящена этому мифу, рассказывает о нем или вообще как-то с ним связана. Я рассказал об Икаре только для того, чтобы помочь вам уловить то, что заложено в самой музыке симфонии, программа которой так и осталась нам неизвестной.

Рассказал я вам об Икаре и потому, что несомненное внутреннее родство мифа и симфонии в значительной мере помогает нам понять, почему симфония, кончающаяся смертью, не только не вселяет в слушателей уныния и печали, но, напротив, вызывает огромный подъем жизненных сил.

В книжке музыкального писателя Пожидаева я прочитал волнующий рассказ о том, как советский солдат, попавший домой с фронта всего лишь на несколько часов, "побрился, помылся и, что вы думаете, завел пластинку! Шестую симфонию Чайковского! Слушал молча, серьезно... в конце как-то посветлел, хоть такая там грустная музыка! А потом сказал: "Теперь можно идти. Отлегло..." И ушел".

Как все это понятно!

Такая музыка, действительно, делает нас и чище, и лучше, и сильнее... За это мы ее и любим.

И мне очень хочется, чтобы вы внимательно вслушались в эту прекрасную, непередаваемо-прекрасную музыку и тоже на всю жизнь полюбили ее!..

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

О самом главном — о том, что такое настоящее, большое, великое искусство, — я рассказал вам перед исполнением Шестой симфонии Чайковского. Но еще важнее то, что вы только что услышали великолепный образец именно такого искусства. Искусства, которое заставляет нас о многом думать и многое перечувствовать.

Теперь мне остается рассказать вам о Пятой симфонии Бетховена, которая будет исполнена во втором отделении и завершит наш сегодняшний концерт.

Имена Чайковского и Бетховена ставятся в один ряд и связываются друг с другом очень часто. Один из самых крупных, самых замечательных советских музыкантов, зачинатель и глава советской симфонической музыки, учитель нескольких поколений советских композиторов Николай Яковлевич Мясковский написал еще до революции статью, так и назвав ее: "Бетховен и Чайковский".

Говоря, что Чайковский был первым после Бетховена композитором, который поднялся на такую же высоту музыкального искусства, как и его великий предшественник, Мясковский утверждал, что главное в творчестве обоих гениальных музыкантов заключалось в том, что оба они своей музыкой "покоряли массы". Как это верно! Как подтверждается это в нашей стране, где народные массы впервые в истории человечества подошли к большому искусству: Бетховен и Чайковский стали любимейшими композиторами широчайших кругов слушателей, начиная с вашего, школьного возраста.

Особое место принадлежало Бетховену и Чайковскому и в душе Ленина. Если представить себе всю любимую Лениным музыку, как горную цепь, то Бетховен и Чайковский будут возвышаться над этой цепью подобно двум сияющим на солнце вершинам величественного Эльбруса.

Многие из вас, вероятно, знают слова Ленина, сказанные им о бетховенской сонате "Аппассионата": "...готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!"

Одним из таких чудес является, конечно, Пятая симфония Бетховена. В ней так же, как и в Шестой симфонии Чайковского, четыре части, но, не уступая "Патетической" по глубине содержания, она лаконичнее, меньше по масштабам, по длительности.

По складу музыки она как будто ничем не будет напоминать вам симфонию Чайковского, воплощающую русский ха-

ракти, пронизанную духом русской народной песенности. В симфонии Бетховена вы услышите нечто совсем другое, что напомнит вам и о другом народе — Бетховен был немцем, и о другой эпохе — об эпохе Великой французской революции, идеи которой и песни которой оказали на творчество Бетховена огромное воздействие.

Начинается симфония очень коротким мотивом, состоящим всего лишь из четырех звуков, про который сам Бетховен будто бы сказал: "Так судьба стучится в дверь". Этот короткий, но чрезвычайно яркий, остро ритмизованный мотив (вы его сразу же запомните), претерпевая самые разнообразные видоизменения, пронизывает насквозь всю симфонию, все ее четыре части. Прислушайтесь внимательно, и вы обязательно будете каждый раз улавливать этот мотив своим слухом.

Так же как в Шестой симфонии Чайковского, в Пятой симфонии Бетховена вы услышите настойчивое, целеустремленное движение к свету (но, заметьте: в обеих симфониях это не просто *движение* к свету, а напряженная, подчас мучительно трудная *борьба* за свет!).

Это общее свойство, присущее творчеству обоих композиторов, роднит их, сообщая их музыке способность, как писал Мясковский, "покорять массы".

Но сейчас я хочу обратить ваше внимание не только на общность, но и на огромное отличие одной симфонии от другой. Вспомните: солнечный марш в Шестой симфонии Чайковского был вершиной сочинения, но не завершением его. А сейчас, слушая Пятую симфонию Бетховена, вы, конечно, обратите внимание на то, что солнечный, победный марш здесь является одновременно и ее вершиной, и ее завершением.

От напряженнейшей борьбы в первой части к ослепительному гимну победы в четвертой части развивается музыка одного из лучших среди лучших творений Бетховена. Если Солнце у Чайковского — прекрасная мечта, достигнув которой герой погибает, то Солнце у Бетховена — свет, озаряющий радость достигнутой победы.

Вам, я думаю, интересно будет узнать, что финал своей Пятой симфонии Бетховен задумал в таком ярком звучании, что ему не хватило тех инструментов, которые в его время обычно применялись в симфонической музыке. И Пятая симфония стала первой в мировом искусстве симфонией, в которой зазвучали инструменты, употреблявшиеся до того лишь в оперном театре для передачи каких-нибудь особых, необычных эффектов: в Пятой симфонии зазвучали три тромбона. Я уверен, что, слушая финал симфонии, вы почув-

ствуете, какую большую роль в его торжественном ярком звучании играют эти могучие медные инструменты, ставшие после Бетховена обычными инструментами всех симфонических оркестров.

Когда Бетховена постигла трагическая участь, и он, постепенно теряя слух, в конце концов совсем лишился его, он произнес такие слова: "Я схвачу судьбу за горло! Ей не удастся согнуть меня!" Не будет большим преувеличением сказать, что Пятая симфония — это повесть о том, как мужественно боролся Бетховен со своей трагической судьбой и как великолепно победил ее.

Но было бы большой ошибкой думать, что этим ограничивается содержание Пятой симфонии, что борьбой с трудностями личной судьбы исчерпывается все сказанное в ней композитором. Нет, музыка этой симфонии бесконечно шире. Она так могуча, так сильна, что оказалась способной воплотить борьбу всего человечества со всеми несправедливостями, встававшими на его пути. И не только борьбу, но и образ грядущей победы!

*Апрель, 1970 г.*

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	5
Сергей Прокофьев . . . . .	9
Бетховен . . . . .	20
Бах и Щедрин . . . . .	33
Моцарт и Прокофьев . . . . .	50
Чайковский и Хренников . . . . .	63
Сибелиус и Григ . . . . .	75
Музыка — живопись — жизнь . . . . .	91
Ленин и музыка . . . . .	116

**Кабалевский Д.**  
К12 "Ровесники": Беседы о музыке для юношества. Переизд. — М. : Музыка, 1987. — 126 с., ил., нот.

В основу книги легли беседы выдающегося советского композитора и педагога Дмитрия Борисовича Кабалевского с молодежью в Колонном зале Дома Союзов на "Музыкальных вечерах для юношества" ("Ровесники"). Сюда вошли беседы: "Сергей Прокофьев", "Бетховен", "Бах и Щедрин", "Музыка — живопись — жизнь", "Ленин и музыка".

К  $\frac{480200000-220}{026(01)-87}$  17-87

ББК 48.2

Научно-популярное издание

**Дмитрий Дмитриевич Кабалевский**  
**РОВЕСНИКИ**

Беседы о музыке для юношества

Периздание

Редактор *Т. Коровина*

Художник *Е. Никитин*

Худож. редактор *А. Зазыкин*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *Л. Герасимова*



**ИБ № 3589**

Подписано в набор 27.02.86.

Подписано в печать 22.01.87. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная № 1. Гарнитура сенчуари.

Печать офсет. Объем печ. л. 8,0.

Усл. п. л. 8,0. Усл. кр.-отт. 16,25. Уч.-изд. л. 6,68.

Тираж 50 000 экз. Изд. № 8574.

Зак. 1289. Цена 20 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

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