

О военно-маршевой музыке

П. АПОСТОЛОВ

*Это мало — построить парами,
распустить по штанине канты.
Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.*

Маяковский

Антинародная сущность формалистического направления в советской музыке получила свое проявление, между прочим, в пренебрежении со стороны композиторов к массовым, популярным жанрам музыки. В Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года и в выступлениях товарища Жданова на совещании музыкальных деятелей в ЦК ВКП(б) со всей определенностью подчеркнуто это забвение наиболее близких и доступных широким слоям народа форм музыкального искусства.

Среди массовых, бытовых жанров музыки, наиболее прямолинейно нацеленных на дело патриотического воспитания народа и армии, военно-маршевая музыка, наряду с песней, занимает первое место. Казалось бы, это достаточное основание, чтобы наши музыковеды уделяли этой проблеме должное внимание и помогали композиторам в их работе по созданию строевого репертуара для военных оркестров. Однако до сего времени вопросы военной музыки не получили еще развернутого обсуждения. Ни одной брошюры, ни одного серьезного исследования в этой области нашими музыковедами не написано.

Внимание музыкальной общественности к задачам создания маршевой музыки для наших Вооруженных Сил не привлечено. Перед композиторами в их творческих опытах не поставлено ясных, четко очерченных задач.

Еще в 60-х годах прошлого столетия В. В. Стасов говорил о том, что недопустимо игнорировать вопросы репертуара военных оркестров. В статье «Европейский концерт» он писал:

«Разве не заключается большая важность в военных оркестрах в том, что они играют и как играют? Теперь нельзя более смотреть на эти оркестры свысока, презрительно; это была бы непростительная близорукость... Военные оркестры — проводники не только одной военной музыки, но и всяческой музыки в массу народную. На улице, в публичном саду, в про-

цессии, в каждом народном или национальном торжестве, кого же народ всегда слышит, как не один военный оркестр, через кого он и знает что-нибудь из музыки, как не через него? А когда так, то немножко стоит, я думаю, призадуматься, как и что они играют, из чего составлена их всегдашняя, любимейшая программа, куда они ведут общий вкус».

Эти слова прозвучали в годы, когда музыка для военных оркестров не являлась объектом творчества профессионалов-композиторов и потому, казалось бы, не должна была привлекать внимание выдающихся критиков. В наше же время проблемы военно-маршевого жанра уже, безусловно, не могут оставаться вне поля зрения композиторов и музыковедов, ибо они решаются совсем в иных условиях, чем это было в дореволюционной России.

В прошлом военно-маршевая музыка развивалась в значительном отрыве от остальных видов профессионального музыкального искусства. Писать марши для армии являлось обязанностью и привилегией военных капельмейстеров-профессионалов. Они вкладывали в это дело все, что позволяли им их творческие способности, как правило, достаточно ограниченные с точки зрения «большого» искусства. Однако определенная профессиональная доброкачественность их маршевых произведений обеспечивалась годами накопленной ремесленной умелостью, здравым учетом специфических требований к маршу, как музыке, призванной обслуживать определенные действия коллектива: торжественное или походное движение в ногу, воинский церемониал встреч, смотров, парадов и т. д.

В результате в лучших маршах старой русской армии можно увидеть стройность и ясность композиции, четкий, увлекательный ритм, простоту изложения и определенность фактуры, рожденной утилитарно-прикладной задачей. В то же время на этих маршах большей частью лежит печать ограниченности общего му-

зыкально-эстетического вкуса, бедности мелодического материала и недостаточной гармонической изобретательности. Впрочем, в маршах, происхождение которых связано с городским или крестьянским музыкально-танцевальным фольклором, в подлинно русских маршах, свободных от влияния трафарета тупого прусского мелодико-ритмическую основу.

Идейно-художественное содержание старых русских маршей, естественно, определялось господствующей идеологией монархического охранно-деспотического режима.

Таковы основные черты дореволюционного русского строевого марша, как формы военной прикладной, официально-патриотической музыки. Это «состояние на службе» царизма исторически дискредитировало в наших глазах старинный русский военный марш, так как в условиях самодержавия он неизбежно приобретал реакционный характер. Однако в известных случаях тивно-положительное значение. Нельзя забывать, например, что он пробуждал в душе солдата веками складывавшуюся любовь к Родине, звал на подвиги и героизм во славу ее и тем самым помогал русским войскам в их великих исторических сражениях, прославивших нашу страну. Так было и в битве под Полтавой, и в овеванных немеркнувшей славой походах суворовских «чудо-богатырей», и в освободительной войне 1812 года, и при атаке Плевненских редутов, и в дни знаменитого Брусиловского прорыва.

При определении правильного отношения к этому жанру должны быть учтены и эти положительные традиции национальной военно-маршевой музыки и историческая преемственность (конечно, на новой основе общественно-организующих функций советской военно-оркестровой музыки).

Не менее важно выяснить причины, почему композиторы прошлого почти совсем не обращались к этому жанру музыки, и определить, насколько это допустимо в наше время.

Известно, как мало энтузиазма проявлял Чайковский при сочинении официально-патриотической музыки. Характерно, что Римский-Корсаков, будучи в течение десяти лет инспектором военных оркестров Морского ведомства, сам лично не написал для них ни одного произведения, хотя усиленно аранжировал произведения Глинки, Бетховена, Мейербергера, Шопена, Шуберта. У других русских композиторов (Алябьев, Рубинштейн, Глазунов, Аренский) появление произведений этого жанра обуславливалось обычно только специальными заказами, в связи с теми или иными правительственными торжественными мероприятиями.

Кроме того, большинство композиторов, писавших торжественные увертюры и марши, сочиняло их для симфонического оркестра. Для военного же оркестра и в специфическом жанре строевого марша композиторы писали чрезвычайно редко.

Во всем этом, несомненно, отразились идейная, духовная разобщенность между армией и народом, отсутствие внутреннего морального

единства между правящими верхами, с их военными организациями, и остальным обществом, передовой прогрессивной общественностью.

Нежелание композиторов прогрессивного, демократического направления прославлять и воспевать лжепатриотические, казенно-квасные лозунги официальной государственности и псевдо-народности, отсутствие внутренней потребности и социально-нравственных стимулов для этого, — такова одна из основных причин «индифферентного» отношения композиторов в прошлом к военно-патриотической музыке.

Другим существенным фактором нужно признать господствовавшее в прошлом у значительной части музыкантов и критиков высокомерное отношение к демократическим формам музыки.

Были и еще причины, так сказать, «профессионального» порядка. Во-первых, немногих композиторов могла прельстить такая «неблагодарная», слишком ограниченная задача — отдавать свое вдохновение и труд жанру, предназначение которого в царской армии в основном сводилось к тупой муштре, к парадной шагистике, словом, к узко-строевым, а не воспитательным функциям.

Во-вторых, существенным камнем преткновения для сочинения военных маршей являлось незнание композиторами как особенностей военной инструментовки, так и «тайнственной» специфики строевого марша, в частности его ритмических и фактурных свойств.

Не секрет, что и в наше время это одна из причин, мешающая композиторам-симфонистам обращаться к жанру строевого марша.

Но все эти причины ныне отпали вместе с условиями, их породившими. Все виды и жанры советского искусства ставятся на службу народу. Оно глубоко проникнуто идеями, волнующими все наше общество, черпая силу и вдохновение в образах современности.

Советские художники не могут творить в отрыве от запросов современности. Они должны чутко откликаться на требования, предъявляемые к их искусству жизнью, обществом, нашей партией. Они должны помнить замечательные слова, некогда сказанные В. И. Лениным:

«В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях. Наша революция освободила художников от гнета этих весьма прозаических условий. Она превратила советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего».

Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»¹.

Для советского художника следовать этим указаниям — значит смотреть на свое творчество, как на общественную задачу, творить правдиво, искренно и свободно, но руководствуясь не узко-индивидуалистическими склонно-

¹ См. «Ленин о культуре и искусстве». Сборник статей и отрывков. Изогиз, 1938.

стями, а запросами народа и его армии. В этом — гражданский, патриотический долг композиторов.

Процесс приобщения советских композиторов к бытовым формам музыки, в частности, к военному маршу, получил свое начало и развитие с первых же лет существования нашей советской государственности и Красной Армии.

Впервые в истории развития военной музыки всех стран наблюдается явление, когда композиторы-профессионалы, в значительном своем числе — и уже не от случая к случаю, а систематически, — посвящают свои силы творчеству в этой области. Многие наши композиторы — как симфонисты, так и мастера малых форм, — попробовали свои силы в этом жанре. Этим достигнуто решительное преодоление вековой отчужденности между «профессиональной» и военно-оркестровой музыкой. Это первое и самое важное прогрессивное событие в истории развития военного марша.

Второе, столь же знаменательное явление — четко определившийся процесс становления, оформления стиля нового советского строевого марша, пришедшего на смену старому военному образцу этого жанра. В наши дни строевой репертуар военных оркестров в значительной своей части обновился. Бытовавшие в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции марши старой царской армии, среди которых было немало штампованных перепевов прусского марша, а то и просто немецких маршей, когда-то завезенных в Россию иностранными капельмейстерами-ремесленниками, сменились теперь в подавляющем большинстве маршами советских композиторов. Это — несомненное достижение наших композиторов. Советский марш, пройдя многие этапы исканий, иногда ошибочных, но благородных по своему устремлению (излишняя симфонизация и усложненность в поисках художественного качества или, наоборот, упрощенчество формы в погоне за идейной содержательностью, сводившееся к попуриобразному нанизыванию революционных песен), достиг значительного художественного уровня. Его мелодико-гармонический язык, ритмический элемент и фактура неизмеримо обогатились по сравнению с укоренившимся в прошлом штампом бессодержательного художественного примитива и трескучей фанфарности.

Еще одним прогрессивным фактором в области совершенствования военно-маршевого жанра являются опыты по созданию советского песенного марша, основанного на ритмоинтонационном материале бытующих массовых песен и народных, национальных мелодий. Использование этих мелодий в героико-патриотическом жанре удешевляет их политическую конкретность, их эмоционально-идейное содержание.

Таким образом, художественно обогороженный, профессионально обогащенный, конкретизированный по смысловому насыщению советский марш уверенно и бесповоротно вытесняет старинный русский марш, оставляя жить лишь лучшие образцы прошлой военно-маршевой му-

зыки. В этом — принципиальное значение происшедших в советских условиях сдвигов в деле создания жанра прикладной, строевой музыки для наших Вооруженных Сил.

Однако всё сказанное еще не означает, что в области военного марша всё обстоит благополучно. Положительные выводы не должны замаскировать крупнейших недостатков, значительных ошибок и еще непреодоленных барьеров, стоящих на пути развития и совершенствования советской военно-строевой музыки. Не противореча сказанному выше, мы можем говорить даже о кризисном состоянии военно-маршевой музыки наших Вооруженных Сил. Это станет ясным, если от благоприятных параллелей с прошлым перейти к объективному учету современных, новых, больших требований, предъявляемых ко всему советскому искусству, призванному содействовать задачам патриотического воспитания молодежи.

К числу основных, серьезных недостатков относятся, прежде всего, непреодоленные еще скрытое высокомерие и косность во взглядах многих композиторов и музыковедов на марш, как на жанр, недостойный труда большого мастера или исследователя. Эти пережитки буржуазного сознания все еще сильны, ибо они многие годы питались антидемократическими тенденциями господствовавшего формалистического направления.

Выражением такого традиционного пренебрежения к военно-маршевой музыке является и тот факт, что в наших консерваториях на историко-теоретических и композиторских факультетах не преподают военной инструментовки, не изучают и практического сочинения в жанрах бытовой танцевальной и маршевой музыки.

Серьезнейшим тормозом в развитии военно-маршевой музыки остается «заговор молчания» со стороны наших критиков, музыковедов, музыкальной прессы и научно-исследовательских организаций. Пример некоторых прогрессивно мыслящих в этом вопросе музыковедов, нашедших в себе мужество выступить в печати с критическими статьями по военной музыке (Ярустовский, Цуккерман, Данилевич и др.), к сожалению, не подхвачен. Жизненные проблемы репертуара военных оркестров и бытовой танцевальной музыки до сего времени не получали удовлетворительного освещения ни в «Советской музыке», ни в «Советском искусстве». Нет его и в научно-исследовательских планах соответствующих учреждений Комитета по делам искусств, Института искусств при Академии наук, консерваторий, Музгиза и т. д. Впрочем, удивляться этому не приходится, если вспомнить, что и непосредственные военно-оркестровые учреждения армии, такие, как Инспекция военных оркестров и Высшее училище военных дирижеров Советской Армии, до сего времени проявляют в этом деле явный недостаток инициативы и настойчивости, а порой и ошибочные установки и формалистические извращения.

Проблема строевого марша не решена еще потому, что и в сознании композиторов, специализировавшихся в этой области, царит неясность в вопросе о характере и путях развития со-

ветского марша и о специфических требованиях этого жанра. В самом деле, на что нужно ориентироваться, решая эту задачу? Как стоит здесь проблема новаторства и традиционализма? Какие следы оставлены здесь формалистическими тенденциями в советской музыке? Рапсодуется, ответить на эти вопросы в статье, преследующей цель освещения маршевой проблемы лишь в общем плане, можно только весьма бегло и неполно.

Проблема новаторства и традиционализма возникла в области маршевого жанра стихийно и исподволь. Стремление композиторов постигнуть художественные средства выразительности в марше и решительно преодолеть бытовавшие штамп и примитив приводило порой к недопустимому усложнению мелодико-гармонических, ритмических и фактурных элементов марша. И сейчас еще жанр марша полностью не освободился от этих наносных явлений. Отсюда — эмоциональность, надуманность, претенциозность, трудность для восприятия и исполнения значительного количества новых маршей. Чуждое «бытовизмов», неумение облечь их в художественно очищенную форму, формалистические поиски надуманных «изюминок» зачастую еще создают неубедительность героического маршевого образа; они приводят к вычурности мелодического языка, к экстравагантным и нелепым модуляциям, к неестественности и трудности фактуры, к неяркости ритма (а в песенных маршах — к его размягченности). Именно это неумение совместить и уравновесить законы предельной простоты и непосредственности с подлинным художественным мастерством приводило или к скучному, бледному ритмо-интонационному штампу, или к явно формалистическим заскокам, с неоправданной претензией внести в простую прикладную форму элементы симфонизма.

В этом основная причина частых неудач наших композиторов-маршевиков из лагеря ищущих «новаторов». Их усилия благородны, ибо они ищут нового, не идут легким, проторенным путем примитивного и бездумного подражания. Но им следует помнить замечательные слова, сказанные товарищем Ждановым: «...Нужно отчетливо представить себе, от чего старого необходимо стараться отойти и к чему именно новому надо притти». Разрыв с законами и нормами строевого марша, отмеченными нами в начале статьи в качестве положительных черт, выработанных старинной русской маршевой музыкой, отнюдь не означает прогресса, но приводит к формалистическим извращениям, особо нетерпимым в жанрах бытовой прикладной музыки.

Противоположное направление в творческих исканиях советских композиторов, опирающееся на бытовую основу, на лучшие образцы старинного русского марша, зачастую ударялось в другую крайность — снижение достигнутого в наше время художественного уровня, а иногда и в беспринципный эклектизм и упрощенчество в погоне за дешевой популярностью. К этой группе можно отнести другое важное предупреждение товарища Жданова: «Новое должно

быть лучше старого, иначе оно не имеет смысла».

Конечно, это разделение творческих направлений весьма условно, и несомненно также, что каждое из них выдвинуло ведущих композиторов, подаривших нашим Вооруженным Силам отличные марши, ставшие образцами и примерами для творчества других, марши, сделавшиеся любимыми и популярными в армии и в народе (марши Чернецкого, Иванова-Радкевича, Хайта, Рунова и др.).

Общие ошибки и заблуждения наших композиторов лучше всего проследить на последних издательских новинках Музгиза — двух сборниках новых маршей советских композиторов (Сборник № 1, 1947, и № 2, 1948). В обоих сборниках до полусотни маршей. Однако среди них нет ни одного марша, в полной мере удовлетворяющего современным требованиям, предъявляемым армией к этому жанру. Сборники, и особенно второй, свидетельствуют об отрыве композиторов от нужд и запросов наших Вооруженных Сил, свидетельствуют о формальном отношении Музгиза к изданию репертуара для военных оркестров и о неудовлетворительности постановки проблемы марша при прежнем руководстве Союза советских композиторов.

Особенно показательными с точки зрения проблемы строевого марша являются марши С. Чернецкого. О них стоит отдельно поговорить, ибо они ярче всего воплотили в себе противоречия и достижения, связанные с формированием нового стиля советского марша. В маршах Чернецкого ясно ощущается мелодизм, идущий от полнокровных, бытующих песенно-танцевальных интонаций. Эти марши быстро воспринимаются, легко запоминаются, они доходчивы и просты. Однако в них много излишней упрощенности, эклектических мелодических построений. Композитор часто сбивается на обыденную фанфарность, иногда на прямую тривиальность и шаблон. И все же все это забывается и прощается, так как марши Чернецкого блестящи, звучны и нарядны; они привлекают отточенной, упругой и чеканной ритмикой, блеском контрастных эффектов, колоритом тембровых сопоставлений, мастерством инструментовки.

Наиболее уязвимая сторона маршей Чернецкого — это заимствование, порой без всякого идейно-художественного и логического смысла, мелодий известных песен. Так, в марше «Вступление Красной Армии в Будапешт» применена ни к селу, ни к городу мелодия «Не брани меня, родная», лихо разделанная на венгерский лад. В «Русском марше», в трио, снова звучит целиком та же мелодия «Не брани меня». В марше «Праздник победы», в трио, без всякой идейной связи с заголовком, цитируется старая революционная песня «Слезам залит мир безбрежный». В марше «Привет краснофлотцам» в первой части звучит мотив одесской уличной песенки и т. д. О том, что это все не случайность, а определенный метод, говорят примеры и из других маршей Чернецкого. В марше «Родной Донбасс» использована песня «Сухой бы я корочкой питалась»; в но-

вом «Колонном марше» композитор включил в трио легкомысленную чешскую песенку «А я сам...», которая после общественной критики была заменена мелодией... из оперы «Даиси» (?). В «Торжественном марше» неожиданно применяется тема славления царя Бориса (?) из оперы Мусоргского. В марше «Ленинский призыв» используется тема «Интернационала» в сочетании с фокстротной темой и т. д. Список этих примеров можно было бы продолжить.

Во многих маршах Чернецкого можно наблюдать изобретательность, находчивость и мастерство в сочетании с бесчисленным повторением и «обыгрыванием» уже найденных трафаретных приемов. Неистощимость «выдумок», отточенный блеск подлинного мастерства, ориентация на массового слушателя, с опорой на бытовую стихию мелоса и ритма, — это все положительное и поучительное у Чернецкого. Но достойны решительного осуждения творческая беспринципность, неразборчивость в цитировании мелодий, склонность к компилятивности, порой открытое равнение на отсталые вкусы и использование дешевых эффектов. Творчество Чернецкого оставило значительный след в советской маршевой музыке и заслуженно пользуется популярностью; но оно противоречиво и одинаково достойно как признания, так и порицания.

В сборнике № 1 представлены и другие, заслуженно популярные авторы строевых маршей: Иванов-Радкевич, Хайт, Рунов и менее известные как маршевые композиторы, но выступившие с удачными образцами этого рода: Старокадомский, Нолинский, Сатян и некоторые другие.

На таких получивших всеобщее признание маршах Иванова-Радкевича, как «Народные мстители», «Родная Москва», «Капитан Гастелло», можно многому научиться. Все его маршевое творчество от начала до конца — не легкое, бездумное сочинительство со «скидкой на жанр», а редкий пример вдумчивого, требовательного, упорного и глубоко-принципиального «решения проблемы». Только настоящий, большой мастер может столь серьезно и придирчиво преодолевать ясно осознаваемые трудности, учитывать неудачи и ошибки в «одолении» специфики жанра. И там, где композитор добивается естественности и простоты и где уверенно опирается на песню и танец, он несравним с другими авторами маршевой музыки — именно благодаря идейности и принципиальности творчества. Это относится и к его маршу, помещенному в сборнике № 1.

Однако многие марши Иванова-Радкевича, как и Хайта и Рунова, будучи безукоризненными по мастерству, художественному уровню и содержательности, более цельные и обогащенные творческими поисками, чем марши Чернецкого, все же менее доходчивы. В них — неуловимый, едва ощутимый налет сухости, некоторой рассудочности и надуманности в мелодико-гармоническом языке.

Группа маршей на национальные темы (Якутский, Азербайджанский и др.) интересна по замыслу и самому факту обращения к тематике народов СССР, но из них лишь в «Марше дивизии Закияна» (музыка Сатяна) удачно

применена наиболее доступная эмоциональная трактовка темы. Этот весьма поучительный факт обеспечит маршу популярность. «Якутский марш» Салимана-Владимирова интересен тем, что он использует народные песенно-танцевальные темы, опираясь на традиции старинного русского марша начала XIX века, представляющего собой своеобразную многочастную форму из пяти-шести «колен», причем каждое колено являлось, по существу, танцем (полная кадиль и т. д.).

В целом для маршей сборника № 1 характерен досадный отказ от песенности, что является, безусловно, отступлением от уже завоеванных советским маршевым жанром позиций. Эта серьезная идейная и художественная ущербность сборника не случайна. Она выражает тенденцию опорочить песенный марш, как якобы противоречащий активно-мускульному, ритмическому началу этого жанра.

Второй общий недостаток сборника — повторение уже ранее найденных приемов и средств выражения, отсутствие новых творческих исканий. Возникает опасность штампа и рутины, ремесленной композиции по заготовленному шаблону. Это истощение мелодико-фактурной изобретательности, застой и прозябание композиторской мысли, усугубляется в последующих музгизовских изданиях маршей.

Сборник № 2, так же как и отдельное издание двух маршей Кочетова и Ракова, вызывает полное недоумение. Они выпущены уже после Постановления ЦК ВКП(б) о музыке. Это обстоятельство обязывало Музгиз с особой ответственностью подойти к пересмотру материала, уже находившегося в производстве. Однако марши, включенные в оба выпуска, оставляют удручающее впечатление. Не случайно на общественном прослушивании (уже после издания?) они почти целиком были забракованы, и представители армии отказались приобрести их для своих оркестров! У слушателя от этих маршей остается серое, безрадостное впечатление. Имеют ли представление авторы и составители сборника о предназначении и функциях строевого марша? Ведь в конечном счете они сводятся к трем элементам: равнять шаг солдата, веселить его душу и будить в нем любовь к Родине, то есть нести синхронно-ритмические функции, быть построенным на жизненных песенно-танцевальных ритмо-интонациях и быть глубоко содержательным в трактовке героико-патристического образа. Эти условия одинаковы как для походного, так и для торжественного строевого марша. Если эти технические требования к маршу перевести на язык чувства, их можно бы выразить одним словом: «воспламенить». Вряд ли кто выразил бы эмоциональный эффект от строевого марша лучше, чем это сделал великий русский художник И. Е. Репин в своих воспоминаниях — «Далекое — близкое». Он писал:

«Одна из первых минут восхищения случилась со мной еще в раннем детстве. Наша улица вдруг вся преобразилась: и хаты, и лес за Донцом, и все люди, и мальчишки, бежавшие быстро на нашу улицу, все как будто осветилось ярче. Далеко, в конце улицы, сквозь пыль, поднятую высоко, заблестели медные трубы

полковых трубачей на белых лошадях; в одну ленту колыхались солдаты над лошадьми, а над ними сверху трепетали как птички над цедным полком в воздухе султанчики пик. Все слышнее доносился лязг сабель, храп и особенблестели сбруи и запенившиеся рогатые удила разом подпрыгнуло в верх всей улицы и показилось по всему небу: грянули звучно трубы. Радостью понеслись эти звуки по Дону, за Малиновский лес. Веселье понеслось широкою волною до города; хотелось скакать, кричать, смеяться и плакать, безумно катаясь по дороге...

Как далеки всему этому «эмоциональные эффекты», вызываемые маршами из сборника № 2!

Марш «Праздник победы» Ефимова — это безвкусный экзерсис, построенный целиком на унылом чередовании однообразных ритмических фигур, без признаков песенности, кантиты или увлекающей танцевальности.

Колонный марш Чайкина в значительной своей части построен на примитивных фанфар-претенциозном больше-терцовом сопоставлении мажорных тональностей.

«Марш свободы» Вишневецкого является беззастенчивой компиляцией отдельных, целиком выхваченных мелодико-ритмических оборотов, типичных для старых прусских маршей Тейке. Такие же бесцеремонные ритмо-интонационные «заимствования» мы слышим в маршах Полонского и Акимова. «Походный марш» Гамбурга далек от того, чтобы быть воспринятым слушателями в трудных условиях похода. Он не радует ни весельем, ни бодростью, ни лирикой. Автор, видимо, не представляет себе, что такое для солдата музыка в походе, если решил дать такое название своему маршу. В столь же бледных, серых тонах написан марш Соколова-Каминина. Даже марши испытанных мастеров этого жанра — Хайта, Рунова и песенника Новикова — оставляют желать многого и должны быть расценены как неудачи авторов. Они сухи, неэмоциональны, надуманны, не впечатляют.

Изданный недавно и не вошедший в рассмотренные выше сборники «Марш летчиков» Ракова, пожалуй, наиболее убедительный пример

бесспорно ошибочных тенденций в области маршевого творчества. Вредящая делу необычайная для стиля марша усложненность письма, надуманность, ничемный изыск в подходе к сочинению бытовой, прикладной музыки досадно поражают слушателя. Мелодико-гармоническая вычурность находится в противоречии со спецификой марша. Сам по себе интересный, художественно-полноценный материал, использованный где-нибудь в другой области музыки, украсил бы творчество этого весьма даровитого композитора. Он прозвучал бы там свежо и интересно, благородно и естественно. Здесь же он дискредитирует метод композитора, разоблачая его беспомощность в преодолении спешивости жанра или свидетельствуя о непонимании ее.

Немало спорного содержит в себе и «Кавалерийский марш» Кочетова, названный так без всякого для этого основания. Несмотря на интересный и свежий музыкальный материал, композитор не может преодолеть закованного барьера, стоящего между высокой художественностью и предельной простотой и доступностью, которые должны органически сочетаться в построении прикладных форм и жанров.

Таким образом на всех последних изданиях маршей, выпущенных Музгизом, лежит печать формального подхода к вопросу обеспечения армии строевой музыкой. Ими же весьма показательно демонстрируется застой творческой деятельности советских композиторов в области марша. Характерно, что в сборнике отсутствуют фамилии наших симфонистов: Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Шебакина, Чулаки, Книппера, Баланчивадзе и многих других. Лишь изредка встречаются здесь фамилии известных мастеров малой формы, да и то далеко не всех.

Композиторы и музыковеды должны пересмотреть свое отношение к маршевой музыке. Армия ждет от них полноценного строевого марша, сочетающего лучшие черты национальной военно-маршевой музыки с высокой идейностью, содержательностью и художественным мастерством советского музыкального искусства. Дело чести и патриотического долга советских композиторов — выполнить творческий заказ наших Вооруженных Сил и преодолеть кризисное состояние маршевой музыки для военных оркестров.