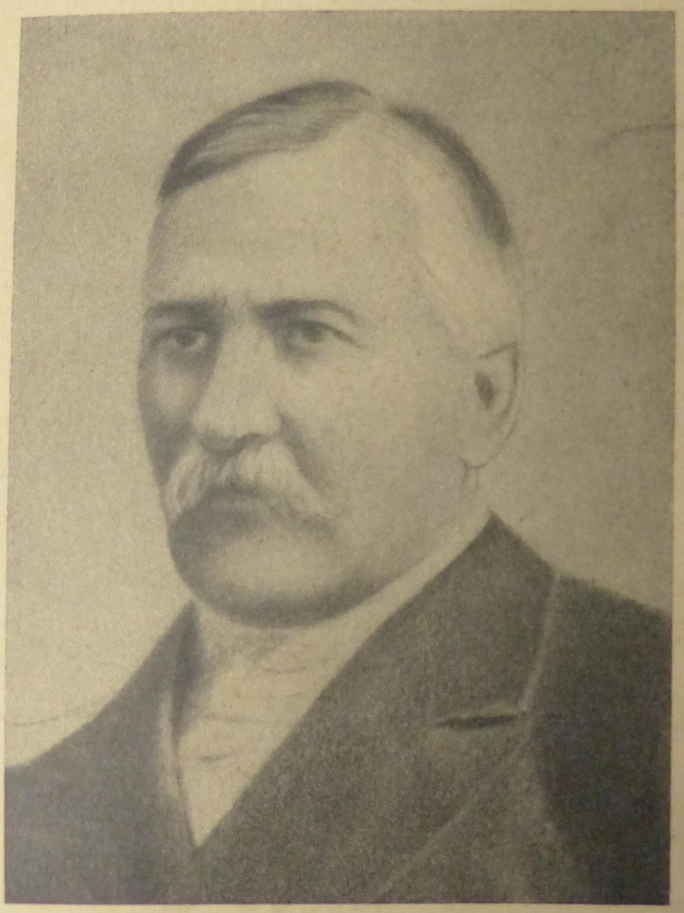
№ 1571./IX (1941.) N.3.

Советская МУЗЫКА



3

1941

СОДЕРЖАНИЕ

А. Шавердян — Советская опера 3
И. Соллертинский — Драматургия оперного либретто . 21
Б. Хайкин — Композиторы и оперный театр. 32
А. Острецов — «Звиадаури» Ш. Мшвелидзе 40
Л. Кулаковский — Заметки о советском музыкознании . 45

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДСТВО

М. Гейлиг — Творчество Н. В. Лысенко. 51
Ю. Данилин — Певец-коммунар 61
Неопубликованные письма А. К. Глазунова. Подготовила к печати А. О-ва. 65

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Г. Поляновский — Опера «Суворов» С. Василенко . . . 72
О творчестве молодых композиторов 77
Марк Мильман — «Застольная», для голоса с ф-п. . . 80
М. Киселев — Балет «Три толстяка» 83
Р. Л. — Концерт пианиста Г. М. Когана 85
А. Ш—ан — Концерты Московской консерватории имени П. И. Чайковского 87
Ю. Вайнкоп — В Ленинграде 88

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Т. Ливанова — Гретри и его мемуары 90
И. Кунин — «Беседы по истории музыки» 93
А. Семенов — О литературе для кларнета 95
Нотографические заметки. 97
Новые издания советской музыки 102

ЗА РУБЕЖОМ

В. Конен — О «совершеннолетии» американской музыки. 103
Г. Шнеерсон — Музыка в Югославии 106
Г. Ш. — По страницам зарубежной музыкальной печати 107
Хроника 109
Письма читателей 112

На обложке: Композитор Н. В. Лысенко

36

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советская МУЗЫКА

Орган Комитета по делам искусств
при Совнаркоме СССР
и Оргкомитета
Союза советских композиторов СССР

Год издания девятый

3

Музгиз — Москва

1941

Советская опера[1]

А. ШАВЕРДЯН

Дискуссия о советской опере длилась, кажется, два с лишним года. Она то принимала характер горячих споров, столкновений различных взглядов, противоположных точек зрения, то временно затихала. Можно по-разному оценивать результаты дискуссии, по-разному относиться к тем формам, в которых она протекала. Но нельзя отрицать громадного общественного и музыкально-исторического значения этой дискуссии. Наши споры, подсказанные глубокой заинтересованностью в судьбах советского оперного творчества, — пусть иногда чрезмерно острые и полемичные, — помогали осмыслить опыт и тенденции советской оперной музыки.

Дискуссия уже оказала немалое влияние на творческую практику и, надо ожидать, это влияние еще более полно скажется в оперных произведениях ближайшего будущего.

Повидимому, прошедшая в декабре 1940 г. Всесоюзная оперная конференция, с одной стороны, а с другой — выступления ряда композиторов, критиков, музыковедов и исполнителей по вопросам советской оперы на страницах нашего журнала[2] — должны быть признаны итоговыми этапами дискуссии. Это не значит, что отныне все в развитии советской оперы будет бесспорно, что в творчестве и критике воцарятся полнейший мир и согласие. Напротив, тот новый период в развитии оперного искусства, на рубеже которого мы стоим, — период подлинного становления советской классической оперы — будет отмечен выдающимися произведениями, и каждое из них будет вызывать множество живых откликов, споров... Но объектом этих споров явятся произведения неизмеримо более зрелые, совершенные, органичные, чем те, вокруг которых доныне развертывалась оперная дискуссия; эстетико-теоретический уровень споров, глубина затрагиваемых проблем будут также иными, более значительными.

СОВЕТСКАЯ ОПЕРА СЕГОДНЯ

Каково современное состояние советского оперного творчества? Репертуар оперных театров, включая сюда все, что идет по городам Советского Союза, и то, что уже закончено и ждет сценического воплощения, — представляет богатую и многообразную картину разнородных творческих исканий.

Рассмотрение этого материала следует начать с опер Хренникова и Прокофьева. Примыкая к наиболее распространенному разделу советской

---

[1] По материалам доклада и заключительного слова на Всесоюзной конференции по советской опере.

[2] См. «Советскую музыку» №№ 9, 10, 11, 12 за 1940 г. Настоящей статьей редакция подводит итоги дискуссии о советской опере, начатой в № 9 за 1940 г.

А. И. Шавердян

оперы — операм о гражданской войне, произведения Хренникова и Прокофьева полярно противоположны по своим стилистическим устремлениям. Общее в их судьбе лишь одно: обе оперы вызвали бурные отклики, ожесточенную полемику, затронувшую кардинальные проблемы советского оперного искусства.

В спорах о «Семене Котко» Прокофьева, до сих пор не потерявших своей остроты, меньше всего бралось под сомнение музыкальное качество оперы; повидимому, для большинства музыкантов несомненны богатство, новизна и филигранная отделанность музыкального стиля и неисчерпаемая изобретательность, проявленные Прокофьевым в этом произведении. Спор идет, в основном, о том, насколько этот музыкальный язык соответствует идейно-психологическому содержанию, соответствует драме украинской деревни 1918 года. И здесь можно встретить две взаимоисключающие друг друга точки зрения. Согласно первой точке зрения—все совершенно в этом произведении, представляющем собой полноценную музыкальную драму. Вторая точка зрения сводится к отрицанию всякого драматического смысла в этом произведении, утверждению, что композитор возвращается к конструктивизму, к опере масок, т. е. искусству декадентскому, чуждому реалистических принципов. Нельзя согласиться ни с одним из этих крайних суждений.

Органическое обращение Прокофьева к советской тематике за последние годы чрезвычайно обогатило эмоционально и идейно его музыку, привнесло в нее несомненные реалистические элементы. Это видно в «Здравице» и в «Александре Невском». Это же достаточно жизненно и убедительно звучит и в музыке «Семена Котко». Многие страницы этой оперы эмоциональны и насыщены живым психологическим содержанием. Вспомним лишь несколько образов, реалистическая очерченность которых несомненна. Образ Фроси, вырисовывающийся во всех ее темах, в ее песне, в речитативах; вся ее характеристика написана лирично, психологически осмысленно. Образ Софьи — женственно обаятельный, многогранный, богатый (ее дуэты с Семеном, Фросей, весь строй ее интонаций, характер ее лаконичных и метких тем). Образ Миколы, — насыщенный теплым юмором и лиризмом, растущий на протяжении оперы. Не так уж часто можно встретить в советской оперной литературе такие лаконично и характерно написанные человеческие портреты.

С большим мастерством запечатлена в опере сила, враждебная народу, мешающая его счастью. Портрет Ткаченко — один из колоритнейших психологических портретов оперной литературы. Речитативы Ткаченко — подлинный музыкальный шедевр, превосходная передача живой человеческой речи. Квинтет II акта, играющий большую роль в характеристике Ткаченко, — это тип ансамбля, динамичного, предельно выразительно рисующего различные человеческие характеры.

Менее сильны сцены нашествия гайдамаков, пожара, казни. Быть может, эти сцены чрезмерно экспрессионистски взвинчены, слишком

акцентированы в них элементы страшного. Во всяком случае, в опере, где так сильно показан враг, совершенно необходима для настоящего развития драмы и для выявления ее идеи полноценная обрисовка народа и народного героя. Именно тут уязвимое место произведения. Народ в опере Прокофьева показан в первой половине оперы выразительными песнями, в которых ново и своеобразно трактован украинский мелос. Далее он показан в IV акте траурным хором, отмеченным не столько монументальностью, сколько статичностью ораториального стиля. Сцена с пушкой во всяком случае не обогащает революционный образ народа. Диференцированные образы из народа (бабы, старики) преимущественно носят характер гротеска. Наконец, массовая партизанская песня, завершающая оперу, является почти примитивом, резко выпадающим из стиля всей музыки оперы.

Не убеждает образ Семена. Семен еще приемлем как любовник, как солдат, но как герой, как человек большой идеи и великой любви к родине,— он не показан. Не нашел достаточно яркого и убедительного музыкального воплощения и образ большевика-организатора Ременюка.

Эти противоречия в обрисовке народа и героя определяют противоречия музыкального стиля оперы. При несомненном наличии подлинной кантилены, в опере Прокофьева отсутствует мелодика большого напряжения, и это сильнее всего чувствуется в партии Семена, наименее естественной, наименее вокальной. Можно любоваться тончайшей лейтмотивной работой в «Семене Котко», но подлинного симфонического развития в опере нет, ибо нет в ней центрального образа. В опере Прокофьева имеется богатейшая рама, богатейший фон, но не очерчены основные линии композиции; в результате произведение превращается в калейдоскоп, где мелькают драгоценные детали, тончайшие подробности, еще не объединенные органично в большое общезначимое произведение о гражданской войне. Все это существенно ограничивает идейное содержание и силу эмоционального воздействия произведения.

Неправы те, кто оспаривает это положение, говоря, что герой оперы Прокофьева задуман как «обыкновенный» человек, рядовой деревенский парень, и что, следовательно, не нужно искать большого героя в этом произведении. Но тогда, что́ же оказывает сопротивление враждебной силе, где проявляется мощь народа, где залог его непременной победы?

Неправы и те товарищи, которые зачеркивают произведение и отказываются видеть все новое, что содержится в «Семене Котко». Эта опера — не только ценный этап творческой биографии Прокофьева, свидетельство его дальнейшей упорной борьбы за воплощение советской тематики. «Семен Котко» — первая советская опера высокого художественного уровня, в которой музыка является ведущим формообразующим элементом.

Нельзя поднимать это произведение как знамя нарождающегося большого направления. Более того, не следует подражать этой опере, как она есть, во всем комплексе ее элементов. Но нельзя и игнорировать принципиальную прогрессивность начатой Прокофьевым борьбы за высокое музыкальное качество, за ведущую роль музыки в советской опере. В этом отношении «Семен Котко» окажет решающее влияние и на последующие работы самого Прокофьева, и на все развитие советской оперы.

Опера Хренникова «В бурю» имела значительный успех у публики и театров. Основанием для этого являются, прежде всего, подкупающая талантливость автора, его большая увлеченность темой и образами. Опера эта эмоциональна, темпераментна. Композитор чувствует сцену, театр, умеет добиваться хорошего звучания голосов и оркестра. Отдельные образы, выве-

денные в опере, убедительно воплощены музыкальными средствами. Это, прежде всего, мать и — в значительной степени — Наташа.

Выразительно написан композитором и образ Антонова, ярко рисующий всю обреченность контрреволюционной авантюры.

Главным же достоинством оперы является, несомненно, теплый лиризм многих ее страниц и наличие мелодического песенного начала. Эти качества и определяют, прежде всего, характер одаренности Хренникова.

Опера «В бурю» дала благодарный материал для театров. Но если отвлечься от театральных постановок, если рассматривать с а м у ю м у з ы к у Хренникова, то во многом обнаруживаются существенные дефекты произведения: чрезвычайная ограниченность музыкальных средств, бедность музыкального выражения, переходящая в примитивность.

Основной источник интонаций Хренникова — бытовые жанры: частушка, романс, массовая песня, взятые «в натуре», в простейших формулах, без обогащения и развития. Источник второй — крестьянская песня; к сожалению, Хренников прибегает мало и редко к этому источнику, а именно он определил качество лучших музыкальных мест оперы (характеристика матери, первый хор в III акте). Крупнейшим (количественно) слагаемым интонационного строя оперы является крайне бедный, схематизированный речитатив — по существу, ритмическое произношение слов на аккордовых звуках: музыка, лишенная яркого тематического и мелодического содержания, лишенная характерности и напряженности.

Мало развиты и формы оперы, сводящиеся преимущественно к куплетным построениям, чередующимся с внешне иллюстративной, сопровождающей музыкой.

Музыкальный тематизм оперы примитивен, однообразен. Что может унести слушатель, прослушав оперу? — Частушку, колыбельную, партизанскую песню, музыкальный образ матери, да еще относительно яркое воспоминание о двух номерах: об арии Сторожева из последнего действия («Идут с Севера люди...») и хоре III акта.

Рассмотрение гармонии и метра оперы отнюдь не меняет общего впечатления о крайней ограниченности музыкально-выразительных средств, которыми пользуется Хренников. Это же относится и к оркестру, роль которого ограничивается однообразным и неизобретательным аккомпанементом и концовками к отдельным номерам, являющимися обычно эмоциональными кульминациями.

Опера эта по теме и замыслу должна была быть народной. Но как невыразительна и нерельефна музыкальная характеристика народа! Почти единственное исключение составляет упоминавшийся уже хор из III акта, написанный не без влияния народных хоров Мусоргского. Точно так же бедна и схематична характеристика Листрата — центрального положительного персонажа, большевика, главы партизанского отряда. Листрат поет много, но ни одного значительного музыкального образа, рисующего его портрет, мы не находим.

Образ Фрола в спектакле запоминается. Но если говорить о музыкальном портрете Фрола, то можно лишь отметить верный обще-эмоциональный тон, выделяющийся строгостью и благородством; в остальном же, в партии Фрола даны лишь детали, — но не характер, декламация словесного текста, — но не выпуклый музыкальный образ.

Минуя частности, остановлюсь на сцене у Ленина. Несомненно, что эта сцена является в спектакле кульминацией — идейной, эмоциональной и композиционной; но какова роль музыки в этой кульминации? Не будем спорить о том, должен ли был Ленин петь; возможно, что вопрос этот и следовало решить отрицательно, применительно к той ситуации, которая

дана в опере. Но оркестр! Как велика должна была быть его роль! Здесь должен был быть центр музыкального развития, сюда должны вести нити от всего музыкального действия. Основные и важнейшие интонации, темы, образы должны были слиться в мощную симфоническую кульминацию — будь то вступление к картине или ее заключение. Но яркого и значительного тематизма, ярких музыкальных идей, динамичного музыкального действия в опере не оказалось, и композитор был вынужден отстраниться от решения непосильной задачи. В музыке показано лишь волнение ходоков перед выходом Ленина, т. е. характерный бытовой момент, и дана песня Листрата, которая является тщетной попыткой создать соответствующий общеэмоциональный тон. В сцене с Лениным — в кульминации спектакля — наиболее полно выявляется ограниченность средств музыкальной драматургии оперы «В бурю».

Оперу Хренникова отнюдь не следует вычеркивать из опыта советского оперного искусства. Невозможно отрицать талантливость Хренникова, проявившуюся хотя бы в лирической линии оперы. Нельзя не сочувствовать смелости и принципиальной ценности самой попытки вывести в оперном спектакле Ленина. Но эта задача не решена Хренниковым и не могла быть решена теми средствами, которые он использует. Это — противоречия творчества Хренникова, но это, в то же время, противоречия определенного направления и целого этапа в развитии советской оперы.

Родословная оперы «В бурю» восходит к «Тихому Дону» Дзержинского — в этом как будто единодушно соглашаются и апологеты и хулители Хренникова. Несомненно, что «В бурю» примыкает к направлению, которое было вызвано к жизни появлением «Тихого Дона».

Едва ли нужно сейчас доказывать большую прогрессивную роль первой оперы И. Дзержинского, — первой советской оперы, где жизненно и органично прозвучала большая тема нашей эпохи, где последовательно утверждались черты искусства демократичного, общезначимого, народного.

В пылу полемики мы часто забывали одну истину: в «Тихом Доне» вовсе нет принципиального стремления к примитиву. Напротив, в «Тихом Доне» мы ощущаем стремление композитора к разнообразным музыкальным формам, разнообразным музыкально-выразительным средствам. Но ограниченное мастерство, большие недостатки техники привели к тому, что из многообразных устремлений Дзержинского в этой опере осуществлено было далеко не все, и осуществлено было по преимуществу простейшее. В решающих моментах оперы музыка подчиняется слову и сценическому действию, теряет ведущую роль. Все это ограничило идейно-художественную силу произведения; но это отнюдь не дефект направления, не дефект принципиальной устремленности, а проявление незрелости, отсутствия мастерства. Как исходный пункт для движения, как первый росток, как основа для плодотворных реалистических исканий — «Тихий Дон» получил заслуженное признание общественности.

«Тихий Дон» вызвал многочисленные подражания и создал целое направление в нашей оперной литературе. Это представляется мне закономерным, ибо в этом произведении было что развивать, что углублять и обогащать. Однако практика направления сопровождалась значительными творческими ошибками. Вместо последовательного преодоления дефектов незрелости, вместо всемерного развития ценных сторон, стала проявляться тенденция к ограничению, консервации, обеднению стиля. В этом отрицательную роль сыграли и болезни музыкальной критики. В течение длительного времени на страницах специального журнала под видом поддержки и поощрения молодых композиторов пропагандировалась своеобразная «эстетика» музыкального нигилизма и примитива.

Композиторам прививалась терпимость к очевидным недостаткам стиля, удовлетворенность малыми задачами, пренебрежение к классическому опыту и к проблемам мастерства. Именно при попустительстве критики были созданы десятки хилых произведений, тусклых и обедненных переизданий опер Дзержинского, вроде «Щорса» Фарди, «Мятежа» Ходжа-Эйнатова. Музыкальная ценность этих опер была крайне незначительна; их авторы не ставили перед собой ответственных идейных, драматургических и художественных задач. Музыка оказалась низведенной до роли сопровождения, иллюстрации, «музыкального оформления» театрального спектакля. Она лишь помогала, — в лучшем случае «не мешала» театральной постановке.

«В бурю» Хренникова — произведение наиболее талантливое после опер Дзержинского, сыгравшее свою положительную роль в деле создания оперы на советскую тематику, тем не менее ясно показывает, что дальнейшая творческая практика на такой эстетической основе невозможна.

Это вовсе не означает, что тот лирико-песенный жанр, который был провозвещен «Тихим Доном», оказывается неправомочным, нежизненным, что Дзержинскому, Хренникову и другим примыкающим к ним композиторам следует сжечь все корабли и начинать свой путь сначала. Но творческое развитие этого жанра возможно лишь на пути обогащения музыкальной драматургии, полнейшего преодоления примитивности и иллюстративности музыкального языка.

Чрезвычайно значительный раздел советского оперного творчества составляют произведения на темы историко-революционные. После длительного периода исканий в этой области, наши композиторы добились существенных успехов. Большой резонанс имела опера Касьянова «Степан Разин» — произведение хороших традиций и высокого профессионального уровня. Выдающееся драматическое дарование проявил свердловский композитор В. Трамбицкий в опере «За жизнь». Особое внимание привлекают два — близкие к завершению — оперных произведения, в которых мы, повидимому, найдем большое идейное содержание, воплощенное в полноценной музыке. Это — «Декабристы» Шапорина и «Емельян Пугачев» Коваля. Характерная черта обеих опер — органическое использование классических традиций, подчиненных, однако, новому, современному пониманию исторических образов и процессов. Так, Коваль в «Емельяне Пугачеве» предстает как верный последователь традиций кучкистов. Особенно ясно это видно в обрисовке народа.

Народные сцены в опере Коваля разнообразны, жизненны, динамичны и психологически насыщенны. Сцена казни, показанная в концертном исполнении, — большое, полноценное народно-трагическое полотно, захватывающее своей силой и страстностью.

Повидимому, удачей Коваля явится и образ Пугачева, психологически глубокий и правдивый; вокальная партия Пугачева привлекает своей естественностью, благородством и красотой. Мы видим широту душевного мира Пугачева и в лирике, и в любви к народу, и в картинах созерцания природы. Ковалю удалась в роли Пугачева труднейшая задача. Обычно политически агитационный монолог решался в операх схематично, с отпечатком резонерства; здесь же мы слышим живую, страстную речь, дающую выход народной ярости, народной воле к революции.

Принципиально новым в концепции Коваля является сочетание реалистических народных сцен, больших картин народного движения с психологически верным большим образом народного героя, вождя, — образом положительным, живущим одной жизнью с народом. Это новое, повидимому, и является самым ценным, что вносит Коваль в жанр эпической историко-

народной оперы и что дает основание признать его произведение новой, подлинно советской разновидностью этого жанра.

У нас создано большое количество опер на сюжеты классической литературы. В советской опере воплощены образы Ромэн Роллана («Кола Брюньон» — Кабалевского), Максима Горького («Мать» — Желобинского, «Монна Марианна» — Левитина), Салтыкова-Щедрина («Помпадуры» — Пащенко), Пушкина («Станционный смотритель» — Крюкова, «Капитанская дочка» — Каца), Лермонтова («Казначейша» — Асафьева, «Бэла» — Александрова), Островского (три «Грозы» — Асафьева, Дзержинского и Трамбицкого). Обращение к классикам оказалось чрезвычайно плодотворным для советской оперы, определив многообразие тем, сюжетов, жанров. Здесь уже имеются определенные, получившие признание удачи, как, например, «Мастер из Кламси» — опера, отмеченная большой музыкальной культурой, хорошо воссоздающая национальный и исторический колорит. «Казначейша» Асафьева — одна из еще немногочисленных комических опер, произведение, стилизованное в духе музыки эпохи. Из новейших опер определенный интерес представляет опера Александрова «Бэла», привлекающая богатым использованием фольклора; удачей Александрова является центральный образ Бэлы, лирически теплый, психологически верный. Это — один из первых живых человеческих портретов, тщательно выписанных советскими оперными композиторами.

Задачи психологического портретного искусства привлекли и внимание трех композиторов, работающих над «Грозой» Островского.

Перечисленные произведения — лишь первый этап работы советских оперных композиторов над классическими сюжетами. Здесь еще непочатое поле для творческой деятельности, множество волнующих, поэтичных тем и образов, работа над которыми несомненно обогатит стиль советской оперы.

Однако не всем классикам, привлекшим внимание советских композиторов, пока повезло в равной мере. Так, «Мать» Горького в транскрипции Желобинского оказалась чрезвычайно обедненной и упрощенной; опера Желобинского — лирическая мелодрама, мало отвечающая героическим образам Горького. Едва ли можно причислить к достижениям советской оперы и воплощение пушкинского «Станционного смотрителя» в опере В. Крюкова. При несомненных профессиональных достоинствах, опера эта отмечена чрезмерной ограниченностью идейной задачи и внешним подходом к пушкинскому сюжету.

Беспроблемность, легковесность отмечают, к сожалению, и те немногочисленные оперы, которые посвящены современной советской теме. Это, в основном, комические и бытовые оперы («Слава» — Волошинова, «Богатая невеста» — Трошина, «Семья» — Ходжа-Эйнатова). Жанр бытовой оперы несомненно правомочен. Однако едва ли может вызвать сочувствие та незначительность содержания, та полнейшая несамостоятельность и пестрота музыкального материала, которыми характеризуется, например, партитура «Семьи». Изгоняемый из других жанров оперы принцип внешней иллюстративности, преимущественных расчетов на самую тему и сценическую эффектность зрелища — пока что нашел применение в серии бытовых опер из современной жизни. Можно лишь пожалеть о том, что современная тема представлена пока самым маломощным — количественно и качественно — разделом советского оперного творчества.

Картина современного состояния советской оперы не может быть полной без характеристики процессов, происходящих в оперном искусстве братских республик.

Процессы формирования национальных оперных стилей в братских республиках представляют особую общекультурную и художественную ценность. С необычайной интенсивностью народы, освобожденные Великой Октябрьской социалистической революцией, осваивают и творчески претворяют опыт мирового музыкального искусства, в первую очередь искусства русского.

Произведения национальных композиторов, как старшего поколения (Спендиаров, Палиашвили, Гаджибеков, Туренков), так и молодых (Степанян, Богатырев и многие другие) — приобрели заслуженную популярность. Выдающуюся роль в развитии ряда национальных музыкально-драматических культур сыграла деятельность русских композиторов — Глиэра, Власова и Фере, Брусиловского и других.

Представление, сложившееся ранее, о богатствах молодых национальных культур, — в частности на основе прошедших декад национального искусства, — ныне значительно обогащается и расширяется рядом новых произведений. Оперы «Лейли и Меджнун» — Глиэра и Садыкова (Узбекистан), «Энхе-Булат батор»—Фролова (Бурят-Монголия), «Токтогул»—Веприка (Киргизия), «Карлугас» — Чемберджи (Башкирия), «Кузнец Кова» — Баласаняна (Таджикистан), «Ладо Кецховели» — Киладзе и «Родина» — Туския (Грузия) — свидетельствуют о дальнейшем и чрезвычайно бурном росте национальных культур.

Искусство национальных республик уже внесло ценнейшие вклады в мировую оперную литературу, воскресило к жизни забытые жанры музыкального эпоса («Кёр-Оглы», «Алмаст», «Энхе-Булат батор»), народной сказки («Цветок счастья»), в ярких, полных символической глубины и силы образах отразило важнейшие стороны народной жизни.

Наиболее передовые тенденции развития национальных культур заключаются в стремлении сочетать в органическое целое ценнейшие пласты художественных народных богатств с европейскими вековыми принципами музыкально-драматического искусства. В произведениях последнего времени эти тенденции закрепляются, обогащаются большими художественно-стилистическими достижениями.

Следует упомянуть принципиально ценную работу Фролова над бурят-монгольским народным мелосом. В опере «Энхе-Булат батор» он нашел интересные пути развития фольклорного материала и сумел на его основе добиться характерной очерченности образов, драматической осмысленности действия. Много интересного в работе Веприка над киргизской темой; в опере «Токтогул» чрезвычайно простыми и ясными средствами композитор выявил большие богатства, многообразные формы и выразительность киргизского мелоса, показал возможности полифонического развития этого мелоса. Аналогичные тенденции видны и в операх Чемберджи и Баласаняна.

Богатейшие явления, характеризующие современное состояние культур братских республик, выдвигают множество сложных и специфических проблем. Все они требуют повседневного изучения, критического анализа, своевременной помощи. Недопустимо, чтобы связь московских и ленинградских музыкантов с музыкантами национальных республик осуществлялась от случая к случаю. Произведения, появляющиеся на периферии, должны становиться объектом серьезного изучения, должны получать оценку не только во время декад. У нас должно быть действительно полное представление о процессах, происходящих в национальных культурах, а для этого необходимы повседневные встречи, повседневные обсуждения в печати важнейших творческих вопросов, выдвигаемых оперным искусством братских республик.

НА ПОДСТУПАХ К ОПЕРНОЙ КЛАССИКЕ

Многие черты лучших советских опер становятся особенно ясными при сопоставлении их с произведениями других жанров музыки — симфониями, ораториями и т. д. Так, достижения Хачатуряна в его «Поэме о Сталине», в его концертах проливают дополнительный свет на основные тенденции развития национальных оперных культур. При оценке «Семена Котко» Прокофьева нельзя игнорировать его «Александра Невского», «Здравицу». Оперы Коваля и Шапорина выражают те же идейно-стилистические тенденции, которые воплощены в превосходных ораториях этих композиторов.

Такие сопоставления помогают уяснить те особенные трудности, которые стоят перед оперой. Как ни разнообразны и обильны плоды творчества оперных композиторов, не приходится оспаривать того, что у нас еще нет оперных произведений, могущих по своей внутренней органичности, стилистической завершенности и художественной полноценности стать в один ряд с «Поэмой о Сталине» и инструментальными концертами Хачатуряна, с 5-й симфонией и квинтетом Шостаковича, с лучшими симфониями Мясковского, с «Александром Невским» Прокофьева.

Среди монументальных жанров опера — самое демократическое и, в то же время, наиболее сложное искусство, требующее от композитора самого широкого идейного и художественного диапазона. Советская опера сегодня еще не удовлетворяет тем громадным идейно-воспитательным требованиям, которые предъявляются к ней.

Думается, что значительно ускорится процесс восхождения к высотам советской классики, если мы будем привлекать внимание композиторов к задачам еще нерешенным, к задачам многочисленным и трудным, требующим исключительного напряжения творческих сил.

Несколько слов о тематике советской оперы, о ее ограниченности. Разумеется, темы гражданской войны, которые преимущественно разрабатывались в наших операх, еще долго будут привлекать внимание советских композиторов. Но допустимо ли игнорировать годы, прошедшие после гражданской войны, период, с которым связан богатейший жизненный опыт советских людей, период, когда формировались новые моральные качества социалистического общества? Терпимо ли, что к сегодняшнему дню композиторы обращаются случайно и робко, а, обращаясь, берут лишь темы мелкие, лишенные большого общественного пафоса, напряженности и силы?

Даже в лучших советских операх содержание еще лишено подлинной философской глубины; даже в них сложные идейные задачи остаются пока нерешенными и часто подменяются задачами побочными, второстепенными. Герои первого плана обычно оказываются бледнее тщательно вырисованных побочных персонажей. Это можно подтвердить на примере «Тихого Дона», где сильны побочные персонажи, но где менее убеждает образ Григория. В «Поднятой целине» очень хороша Лушка, характерны и рельефны второстепенные персонажи, но образ Давыдова нас не удовлетворяет. В опере совсем иного типа и направления — в «Семене Котко» — мы находим аналогичное соотношение между главным и побочным: прекрасен типаж второго плана, но Семен не убедителен, не ярок. Список примеров можно продолжить. Основной вывод таков: нет еще в советской опере больших человеческих образов, больших человеческих портретов. Герой нашего времени еще не нашел своего выражения в опере.

Крупнейшей помехой, ограничивающей идейные масштабы многих советских опер, являются натуралистические тенденции, порождающие боязнь типизации, романтического пафоса, возвеличения образов и героев.

Умение выйти за пределы одного факта, за пределы детали, хотя бы и вполне достоверной и жизненно-реальной, но еще не дающей материала для полного осмысливания процесса; умение отбрасывать ненужные детали, усиливать, сгущать, сливать воедино многие штрихи и в итоге создавать подлинно обобщенный образ, — это умение является определяющим свойством художника-реалиста.

Этим умением обладали классики, создавшие ряд многогранных, совершенных героических образов, в которых жизненная и конкретная сила сочетается с силой обобщения и типизации. А ведь для буржуазных художников поиски положительных образов были чрезвычайно трудны, и такие гармонические, цельные герои, как Орфей, Леонора, Зигфрид, Сусанин, Игорь, в сущности, в классических операх единичны. Значительно чаще в искусстве XIX в. встречается образ героя, находящегося в состоянии неразрешимого конфликта с обществом, со средой, героя, обреченного на гибель. Таковы в большинстве герои Мейербера, Верди...

Наша современность дает художникам богатый и благодарный материал для воплощения в искусстве героического образа. Сколько великих характеров, людей доблестных и героических, подлинных богатырей выдвинула и выпестовала наша революционная эпоха! Все, что составляло человеческую славу и гордость во все века — нравственная чистота и ум, бесконечная преданность идее и неиссякаемая творческая энергия, человеческая душевность — с небывалой силой воплотилось в крупнейших деятелях нашего времени, полководцах революции, вождях большевистской партии — в Чапаеве, Фрунзе, Щорсе, в Серго, Кирове, Чкалове... У этих героев есть одна могучая черта, отличающая их от героев прошлых времен, — это неразрывная идейная слитность с народом, с революционным общественно-историческим движением. В этом их особая красота и привлекательность для художника. Нужно ли напоминать, что для художника, берущего героическую тему и героический образ, нетерпима система приемов натуралистического искусства. А ведь именно натуралистическими чертами отмечены те немалочисленные оперы, авторы которых пытались вывести в искусстве образы героических полководцев революционной армии в период гражданской войны. Мы знаем оперы, где участвуют Фрунзе, Щорс, Чапаев, Котовский. Но в них лишь имя героя, да отдельные малозначительные биографические детали и факты, второстепенные побочные явления. Такие оперы в лучшем случае могут претендовать на значение иллюстраций к биографии героя. Чаще же они лишь дискредитируют героическую тему. В них образ оказывается приниженным, лишенным черт героического и великого.

Портрет героя, великого человека нашей эпохи, еще не написан советскими оперными композиторами. Нерешенность этой задачи неизмеримо ограничивает идейный диапазон советских опер, их воспитательную силу. Без образа героя не может быть искусства философски-обобщенного, действенного, зовущего к подвигам, внушающего определенную систему общественного поведения.

Не решена еще в оперном искусстве задача поэтического воплощения «простого» советского человека. Наши слушатели жаждут увидеть на сцене себя, такими, как они есть в жизни, но в типизированном, очищенном от всего случайного и мелкого, виде. Это — задача, которую формулировал Чайковский, когда говорил о «существах, подобных мне, испытывающих ощущения, мною также пережитые», — задача, гениально осуществленная им в галерее живых человеческих типов. Эту же задачу выполняла вся русская классическая литература XIX в., выполняли Верди, Бизе. Показать красоту, насыщенность, содержательность и целеустремленность

наших «будней», создать полноценный образ советского человека — вот ответственнейшая задача советских опер. Это — узловая проблема, и решение ее явится по существу подлинным становлением стиля классической советской оперы.

В связи с задачей формирования реалистического стиля советской оперы вспоминается классическое гетевское определение стиля: «Когда искусство приобретает, наконец, все более и более точные знания свойства вещей и того, как они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью вровень с величайшими стремлениями человека». Как бедны еще «ряды образов», окидываемые взглядом советских оперных композиторов, как еще ограничено и бедно содержание их произведений, никак еще не достигших ступени «вровень с величайшими стремлениями человека»!

Многоохватность, широта «рядов образов», глубина познания жизни — вот задачи, стоящие перед оперными композиторами, независимо от избираемого ими жанра и конкретной темы.

Взять, например, «ряды образов» лирических. Все еще не решена задача полноценного отображения темы любви. Эта тема привлекает внимание наших композиторов, но как буднично, мелко, как неполноценно отражена она еще в современном оперном творчестве! Тема любви — это философская тема, требующая передачи больших человеческих чувств, высшей душевной настроенности. Это тема, которая должна помогать нам в познании новой жизни, в познании сложного душевного мира нового человека.

Излюбленным мотивом классиков оперного творчества являлась природа. Природа в классических операх аккомпанирует герою, аккомпанирует драматическому действию, обогащает идейное содержание произведений. Напомню картины восторженного созерцания Элизиума в «Орфее», романтическую природу в «Фрейшютце», гениальные пейзажи Глинки (суровая, зимняя, заснеженная лесная глушь, ощетинившаяся русская природа в IV акте, или спокойный осенний пейзаж в I акте «Ивана Сусанина»), патетический пейзаж Вагнера, — скалы и леса севера, обиталища богов и героев. Все это — живая природа, которая обогащает мир человеческих чувств и мыслей. Эта традиция, как и традиция передачи большого чувства любви, была зачеркнута урбанистическим декадентским искусством. С недопустимым равнодушием проходят мимо этих традиций и наши композиторы, передоверяя изображение природы художнику-декоратору. В произведении Коваля «Емельян Пугачев» последнему действию предшествует хоровой ноктюрн, передающий любование ночным пейзажем. В опере «Лусабацин» Аро Степаняна также имеется хоровой эпизод, рисующий природу. Как обогащают эти хоры идейное и образное содержание опер! Природа — это также философский мотив, обогащающий переживания, мысли и страсти, воплощаемые в оперном произведении. Умение ввести образы природы в художественную и идейную концепцию произведения — задача чрезвычайно ответственная и значительная.

Во многих советских операх мы видим попытку композитора изобразить народные массы. Здесь композиторы могли бы опереться на громадный опыт русских классиков, начиная от Глинки, в частности на опыт Мусоргского, на опыт генделевских ораторий. Однако изображение народных масс в наших операх слишком часто сводится к ряду жанровых зарисовок, к отдельным мелким песням, способным фиксировать лишь мелкое, частное, но не стихийные движения, не громадную идейную сплоченность народа.

Чрезмерно распространена в операх тенденция к хроникальности, заимствованная у кино; мелькание деталей, находящееся в противоречии со спецификой оперной драматургии, неумение сосредоточиться на больших образах, неумение отобрать наиболее существенные моменты изображаемых явлений и событий, стремление к количественной всеохватности вместо подлинной глубины и богатства — вот что пока еще характерно для многих советских опер.

Теснейше связан с проблемой содержания, образности и идейной наполненности—вопрос о жанрах советской оперы. Мы можем отметить в трудах наших оперных композиторов разнообразие жанровых исканий, стремление к объединению типичных черт различных классических традиционных жанров. Эта тенденция исторически закономерна; именно так шел и Чайковский к утверждению своего нового жанра. Но надо всячески возражать против попытки нивелировки жанра, против часто наблюдаемой подмены героического жанра — более облегченным, менее емким жанром лирической мелодрамы.

Советская опера должна реабилитировать те жанры, которые были позабыты, отброшены декадентским искусством. Искусство декаданса не знает героического жанра, но этот жанр полон первостепенного значения для нас. Он требует большой драматической насыщенности, он требует больших, напряженных и острых психологических столкновений.

Одной из разновидностей и, может быть, важнейшей разновидностью этого жанра является жанр советской музыкальной трагедии. Мы наблюдаем уклонение многих композиторов от трагических ситуаций, боязнь больших конфликтов, борьбы; это обедняет подлинное идейное содержание, снижает подлинную оптимистичность конечных выводов.

Образы Чапаева, Щорса, образы героев гражданской войны связаны в нашем представлении с многочисленными трагическими эпизодами, с моментами страдания, с моментами напряженной борьбы, — они настоятельно требуют своего воплощения именно в жанре советской трагедии. Показать напряженное преодоление препятствий, героическую приверженность идее, благородное бесстрашие и решимость пойти ради народа и его счастья на подвиг, на смерть и на муки, пожертвовав личным благополучием; показать мир клокочущих и разнообразных страстей, мир больших человеческих переживаний; отразить всю глубину трагических коллизий, которыми сопровождалось рождение нового исторического порядка — это громадные задачи, которые можно решить лишь в искусстве масштаба Шекспира и Бетховена, в искусстве, где ощущается мощная напряженная мускулатура, где даны великие очертания характеров и страстей.

Напряжение, борьба и страдание в трагическом искусстве — это лишь путь к утверждению человеческой личности, человеческого достоинства и человеческой красоты. Боязнь трагического, боязнь драматических конфликтов — тенденция, которую пора преодолеть нашим композиторам. Характерно, что если в советских операх показывается смерть героя или даже побочного персонажа, то эта смерть наступает обычно от шальной пули, либо от несчастного случая. Не свидетельствует ли это о наивном понимании сущности оптимистического искусства? Не об этом ли говорит и приверженность наших композиторов к бодрым, во что бы то ни стало, концовкам?

Случай с героиней оперы «Михась Подгорный» — Е. Тикоцкого — чрезвычайно типичное проявление этого стремления наших композиторов к «апофеозному» оптимизму. Дочь народа, идущая трагическим путем, путем страдания и мук, не должна была быть отдана авторами кулаку,

ибо это осквернило ее образ. Авторы спасли жизнь героине, но снизили тему и идейные выводы. И сочувствие наше к героине, и ненависть к врагу были бы значительно сильнее, если бы героиня не смирилась перед судьбой, а погибла в борьбе. В подобных ситуациях народные художники, как и классики трагического искусства, не оставляют героиню в живых, — и в этом высшее проявление сострадания, сочувствия, любви к героине. Что было бы, если бы Шекспир сохранил жизнь Джульетты? Представьте себе на одну минуту такое развитие сюжета: послушная совету кормилицы, Джульетта вышла «временно» замуж за Париса и после ряда происшествий, например после благополучной смерти нелюбимого мужа, сочеталась браком с Ромео. Все кончается, как будто, ко всеобщему удовольствию. Но великий образ Джульетты, живущий в веках, был бы поправлен. Ее исключительность, ее чистота, ее великая преданность возлюбленному были бы загрязнены и осквернены. Невероятно приниженным оказался бы оптимистический, утверждающий смысл трагедии.

Мы призываем вовсе не к непременному умерщвлению героев наших опер. Мы зовем к тому, чтобы в произведениях искусства торжествовала идея, которую хочет передать художник, хотя бы для этого герою пришлось преодолевать большое сопротивление (так всегда и должно быть в подлинной драме), хотя бы даже пришлось погибнуть герою, которому мы сочувствуем (так не обязательно должно быть всегда, но в ряде положений это может оказаться неизбежным).

Мы ищем в искусстве оптимизма борьбы, деятельности, преодоления сопротивления, а не оптимизма бездейственного и пассивного. Нам нужен оптимизм философский, а не апофеозный. Опера — музыкальная драма дает особые возможности философского жизнеутверждающего решения драматической коллизии.

Несколько слов о жанре эпическом, об операх, призванных развивать и продолжать опыт генделевских ораторий и народных драм Мусоргского.

В ряде национальных опер, например «Кёр-Оглы», «Алмаст», «Энхе-Булат батор», в ряде опер на исторические темы, например «Емельян Пугачев», — мы видим попытку возрождения этого жанра. Но задача более ответственная, более революционная — создать эпическую народную оперу по мотивам гражданской войны и нашей современности, показать советский народ в его великих движениях.

Жанры оперы лирической и лирико-бытовой, где были бы показаны красота, благородство, человеческая теплота, где утверждались бы большие гуманные чувства, — это задача ответственнейшая и почетная. Но и лирический жанр, и лирико-бытовой жанр в своих высших образцах (вспомните Чайковского) — это также искусство социально-философское. И здесь, рисуя жизнь «простых» людей, надо уметь утверждать возвышенное, надо уметь сочетать в этом жанре естественность, искренность и непосредственную эмоциональность с глубочайшими идейными обобщениями.

Сложные вопросы музыкального языка, музыкальной формы еще остаются нерешенными в советском оперном творчестве и к ним следует всемерно привлекать внимание композиторов.

Неоспоримы определенные интонационные достижения и находки в советских операх. Важнейшую стилистическую ценность «Тихого Дона» составляет новый интонационный строй, найденный Дзержинским. Он благороден и общезначим; в нем сплавлены элементы народного русского искусства, массовой песни, русской классической музыки. Но он еще ограничен и беден, — это лишь первые эмбрионы полноценного музыкального языка.

Прокофьев в «Семене Котко» нашел чрезвычайно живые и напряженные интонации речитатива, передающие богатейшие оттенки человеческой речи. Очень своеобразны и песенные эпизоды оперы (хоры — «Что вы, сироты», «Рано-раненько», песня Фроси), представляющие новую трактовку народно-песенных элементов.

Композиторы братских республик сумели почерпнуть и развить большие интонационные богатства в народном творчестве, а это чрезвычайно расширяет и обновляет интонационный строй советской оперы. Особенно значительны произведения, где народный мелос не просто цитируется, а органически и творчески претворяется, обогащается, как, например, в произведениях Аро Степаняна.

Но весь этот процесс — прогрессивный и значительный — протекает еще недостаточно интенсивно и целеустремленно; мы имеем пока лишь самые первые достижения, которые к тому же нередко засоряются интонациями случайными, нелогичными, бедными.

Новый народный музыкальный язык в советской опере может быть создан не путем механического фотографирования интонаций современной деревни, не путем иждивенческого цитирования народных тем, а путем тщательного отбора всех богатств народных интонаций (а в них новое органично сочетается с традициями старой, вековой, отстоявшейся и мудрой в своем совершенстве крестьянской музыки), путем преумножения этих богатств на основе классической музыки.

В советских операх мы вынуждены констатировать значительную бедность мелодических форм, отсутствие свободы и полноты использования разнообразнейших типов оперной мелодики, со всеми тончайшими переходами — от разговора до широких эмоционально-напряженных и протяженных мелодий. Во многих операх речитатив бесцветен, тематически и мелодически не насыщен. Особенно ощутимым дефектом является отсутствие широких и напряженных мелодий, способных передать большую динамику чувства. Очень законны жалобы наших певцов на то, что советская опера еще не дает благодарного материала для творческой работы певца, еще недостаточно использует все возможности человеческого голоса. А ведь вокальность — важнейшее условие оперы.

Ошибочно было бы предлагать рецепты и говорить, что советская опера должна быть оперой только ариозно-мелодической или только декламационно-речитативной. Важно подчеркнуть одно: советский оперно-мелодический стиль должен использовать и развить весь опыт классиков — и искусство логичной и четкой декламации, и искусство широчайших мелодических обобщений.

Сильной стороной лучших произведений советской симфонической и камерной музыки является их яркий тематизм; подлинным богатством и выразительностью мысли отмечены темы-образы в произведениях Мясковского, Хачатуряна, Шостаковича. Крайне мало еще этот ценный и нужный опыт распространен на советскую оперную музыку. А ведь здесь не менее важна роль полноценной музыкальной т е м ы, являющейся глубоким музыкальным выражением идеи, темы, запечатлевающей образ в его характерном и конкретном проявлении, несущей в себе потенциальные элементы всего музыкально-драматического развития. Именно потому, что при отборе тем наши оперные композиторы часто проявляют удивительную беззаботность, неразборчивость и торопливость, — много страниц оперных партитур представляют незначительную художественную ценность, лишь внешне иллюстрируя слово или драматическую ситуацию. Нередки примеры, когда композитор характеризует противоположные, иногда антагонистические образы однородными интонациями, однотипными музыкально-выразительными комплексами, теряющими всяческий психологический и драматический смысл.

Неоднократно указывалось на отсутствие во многих советских операх полноценных арий, дуэтов, ансамблей, т. е. наиболее характерных, важных и специфических ф о р м оперной музыки. Распространено представление, что наиболее благополучно в советских операх дело обстоит с х о р а м и, музыкой, рисующей народные массы. На деле же и здесь далеко до «благополучия». Чаще всего хоровые номера — это песни, преимущественно массовые, без большого развития, без тщательной музыкальной шлифовки, песни, не включающиеся органически в большое драматическое действие. Композиторы в оперных хоровых эпизодах совершенно избегают хоровой полифонии, грешат гармонической расплывчатостью. И здесь «простота» сводится к опрощению и обеднению.

Необходимо ясное понимание того, что опера есть большая музыкальная форма, что именно музыка организует эту форму. Продуманная архитектоника многочастной формы, широко разветвленной и органически стройной, наполненность всех частей и разделов большим драматическим смыслом, их подчиненность основной идее и основному формальному замыслу, непременная музыкальная полноценность и насыщенность — такова традиция классической оперы, традиция, которую не могут и не должны игнорировать наши композиторы.

Оперный композитор — художник широчайшего диапазона. Он не только музыкант, виртуозно владеющий техникой. Он — мыслитель, глубоко постигающий современную жизнь, ее движущие силы, ее линии развития. Он — психолог, сердцевед, проникающий в сокровенные тайники человеческого внутреннего мира. Он — драматург, определяющий тему, сюжетное развитие, лепящий драматургические жизненные и обобщенные образы и в их динамике, движении и обогащении умеющий передать свою ведущую идею.

Драматургические условия оперного произведения — логика сюжетного развития; очерченность образов — каждого в отдельности и в их взаимодействии в системе, наличие сквозного действия, непрерывно возрастающего в своем напряжении и богатстве выразительности; убедительная экспозиция, развитие и развязка действия; расстановка акцентов и кульминаций — все эти условия основной своей тяжестью лежат на композиторе, который должен решать их средствами музыкальными. Композитор — ведущая фигура в содружестве авторов синтетического спектакля, и его ведущая роль не может быть снижена без решительного ущерба для идейной и художественной полноценности произведения. Опера, музыкальная драма — это в первую очередь полноценная драматическая м у з ы к а, с высоким совершенством воплощающая драматические идеи, образы, драматическое действие.

Законченные оперные стили, созданные классиками-реформаторами музыкального театра, представляют собой великий сгусток человеческой культуры целой эпохи, великое, совершеннейшее и многогранное проявление человеческого творческого гения. Становлению стиля предшествовали периоды длительных поисков, отбора, накопления новых качеств, длительный подготовительный период.

Советский оперный стиль, в его совершенном выражении, явится сгустком идей и чувств нашей эпохи. Пройденные годы — период подготовительный — взрыхлили почву, на которой могут и должны возникнуть произведения, утверждающие новый классический стиль. Создание таких произведений — задача реформаторская, новаторская, революционная. Она

предполагает громадную одаренность композитора, его многогранную передовую культуру, его умение трудиться упорно, напряженно, с гигантской интенсивностью.

Все эти задачи находятся в разительном противоречии с распространившимся не так давно легкомысленным представлением о труде оперного композитора, как о чем-то заурядно-легком, не требующем исключительного напряжения мыслей и сил. Какая громадная активизация художественной мысли необходима сейчас, в свете неизмеримо повысившихся требований к оперному творчеству!

Сложными и ответственными являются ныне задачи музыкальной публицистики. Период восхождения к оперной классике требует всемерной активизации и развития музыкально-научной, музыкально-критической мысли.

За последние годы музыкальная критика добилась определенных успехов. Самое главное — она начинает оказывать плодотворное влияние на творчество. Значительно выросли — и количественно и качественно — кадры музыкальных критиков. Их голос звучит все увереннее, крепче, авторитетнее.

Едва ли кто из советских критиков может претендовать на непогрешимость; их работы, подчас, не свободны от ошибок, односторонних увлечений. Отряд советских критиков все еще малочисленен, он не успевает во-время охватывать все богатство явлений музыкальной жизни, а охваченное не всегда анализирует с необходимой углубленностью. Все это так...

Но сравните сегодняшнее состояние критики с тем, что было у нас года три-четыре назад. Несомненна тенденция роста и укрепления: шире стали ряды критиков, повысился профессиональный уровень, значительно сократилось число произвольных, случайных оценок. Полностью осознаны и успешно преодолеваются порочные методы беспринципной критики, не признававшей мерил музыкального качества, мастерства, художественного уровня, — критики, сеявшей групповые настроения путем вредного, бездоказательного захваливания одних композиторов и столь же вредного и бездоказательного разгрома других. Еще проявляются отдельные рецидивы подобной «критики», объективно стремящейся разобщить ряды композиторов, разорвать широкий фронт развития советской музыки, подменить принципиальную, серьезную творческую дискуссию демагогической шумихой и потасовкой; но рецидивы эти уже не оказывают никакого влияния на общественное мнение.

К сожалению, еще далеко не ликвидирован отрыв ряда деятелей музыкальной науки от актуальнейших творческих проблем, от неотложных задач советской музыки. То взаимооплодотворение науки и критики, о котором мы мечтаем уже давно, осуществляется крайне медленно. Наша музыкальная наука еще почти не влияет на практику советской музыкальной жизни. Отгороженность от современного творчества, пренебрежение к публицистике, пренебрежение к задачам формирования кадров музыкальных критиков характерно, например, для работы историко-теоретических кафедр Московской консерватории, где сосредоточены очень сильные кадры музыковедов [1].

Эти явления требуют пристального общественного внимания. Дело не только в том, что вследствие такой неверной тенденции силы многих

[1] Эти тенденции, в частности, нашли свое выражение в статье Л. Мазеля «О советском теоретическом музыкознании» («Советская музыка» № 12, 1940).

зрелых и молодых музыковедов не прилагаются к делу развития живой советской музыки. Дело еще в том, что и сама наука, ставящая себя, так сказать, над жизнью, оказывается очень обескровленной. В результате, в трудах теоретиков нередко задачи анализа живого музыкального организма подменяются чем-то, напоминающим деятельность прозектора, а история — наука живая, призванная неизмеримо обогащать современность и двигать ее вперед, — превращается в паноптикум, в музыкальную археологию, игнорирующую проблемы стиля, творческого метода.

Следует пронизать советскую музыкальную науку публицистическим боевым духом, жаждой активного воздействия на живую практику — тем духом, которым была полна деятельность Серова, Стасова, Лароша, а из наших современников — И. Глебова. Это двинет далеко вперед музыкальную науку и, что особенно важно, сделает ее подспорьем, крепким вооружением советского музыкального творчества. Перед советским музыкознанием стоит неисчислимое множество тем. Тут и задачи углубленного анализа отдельных сторон музыкального языка и музыкальной формы, связанные с общими вопросами оперного стиля, оперной драматургии. Тут и задачи исторические: наши призывы к усвоению классического опыта должны быть подкреплены живым анализом стиля и метода классиков, наглядно указывающим, чему действительно следует и необходимо учиться. Тут и задачи общеэстетические: вопросы содержания и формы, новаторства и традиционализма, природы формализма и его проявлений и др.

Но подобно тому как от композиторов, независимо от тематики, над которой они работают, мы требуем целеустремленного служения современности, требуем идей и проблем жизненных и актуальных, так и работа советского музыковеда-публициста, разрабатывает ли он историческую или современную тему, — должна быть подчинена задаче служения современности. Подобно тому как забвение композиторами современной темы явилось бы громадным тормозом для развития оперного творчества, — так точно нельзя мириться и с тем, что советская тематика недостаточно представлена в работах музыковедов.

Из всех многообразных жанров советской музыкальной публицистики до последнего времени наиболее развит был жанр непосредственного отклика — в виде ли газетной рецензии, в виде ли публичных выступлений. Роль подобных откликов, если они исходят от критика, заинтересованного в развитии искусства и живо чувствующего музыку, чрезвычайно значительна и положительна. Но не забудем, что классическая русская критика — и литературная и музыкальная — росла, в основном, в журналах. У нас же этот жанр критики представлен еще довольно слабо. Расширяя круг авторов, расширяя тематику, — в частности тематику советскую, — журнал «Советская музыка» имеет все основания в ближайшее время добиться расцвета жанра журнальной публицистики.

Но есть еще один жанр, совершенно почти нетронутый: это книги, исследования и большие очерки о советской музыке. Здесь не только самим музыковедам, но и Союзу композиторов, Музыкальному издательству, Музыкальному управлению ВКИ следует подумать над тем, чтобы в ближайшее время, в частности к XXV-летию Великой Октябрьской социалистической революции, у нас появилась полноценная книжная литература, охватывающая основные явления и проблемы советской музыки.

То, что еще несколько лет назад лишь предвиделось нами, было лишь нашей мечтой, ныне воплощается в действительность, в реальные художест-

венные ценности, в выдающиеся произведения, захватывающие своей идейной глубиной и совершенством формы. Несомненно, что достижения, уже завоеванные в симфонической, камерной, ораториальной музыке, в скором будущем выявятся и в сложной области музыки оперной. Это требует громадного напряжения сил, ответственного труда композиторов и музыковедов. Но вдохновляет на этот труд реальное ощущение близости того времени, когда зазвучат прекрасные произведения нашей эпохи, которые с полным основанием мы назовем советскими классическими операми.

НА ВСЕСОЮЗНОЙ ОПЕРНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Дружеские шаржи художника *А. Костомолоцкого*

А. Шавердян

И. Соллертинский

Б. Хайкин

Драматургия оперного либретто[1]

И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

Совершенно бесспорно, что никакая, самая вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматургически порочно. Этот тезис может быть самым решительным образом подтвержден всей историей европейского оперного театра.

Шуберт был композитором, принадлежащим к первой пятерке гениальных музыкантов всех времен и народов. Однако оперы Шуберта («Альфонс и Эстрелла», «Фиерабрас» и др.) являлись сценически мертворожденными, потому что неполноценен был их драматургический материал. Вебер, который создал себе имя в истории оперного театра, очень часто терпел фиаско из-за убогости драматургии. Так было, например, с его самым совершенным по музыке произведением — «Эвриантой».

Проблема либреттиста вставала перед многими великими европейскими музыкантами. Она вставала прежде всего перед Бетховеном. Я не согласен с автором учебника западноевропейской музыки В. Э. Ферманом, который утверждает, что Бетховен обращался к музыкальному театру в силу одних лишь материальных соображений. В действительности, Бетховен не только создал свой шедевр «Фиделио», но и говорил своему другу Шиндлеру — уже после сочинения 9-й симфонии, что «Фиделио» он считает самым многострадальным и самым любимым своим произведением. На протяжении всей жизни он носился с замыслом оперы. Там были и шекспировские сюжеты («Макбет»), и сюжеты из легендарных времен римской истории («Ромул»), и сказочные темы, — и тем не менее Бетховен не мог вновь написать оперу потому, что не нашел человека, который смог бы дать ему драматургический трамплин для создания совершенного оперного произведения.

То же было и с Мендельсоном, и с Францем Листом. Можно назвать целый ряд других великих композиторов, которые — отнюдь не по недостатку влечения к театру или чувства сценичности, но только из-за невозможности найти более или менее авторитетного либреттиста — терпели фиаско или вовсе чурались оперы.

Последние десятилетия в истории западноевропейского музыкального театра связаны с вырождением драматургического, либреттного начала оперы. Еще появляются композиторы очень крупного творческого масштаба, скажем, Рихард Штраус, Клод Дебюсси; но создать настоящую большую музыкальную драму, с высоким этосом и сильными человеческими характерами, они уже не в состоянии; оперная либреттистика, разделяя судьбы всей натуралистической и импрессионистской драматургии, резко снижается в своем идейном и драматургическом уровне.

---

[1] Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.

И. И. Соллертинский

В эпоху декаданса европейской оперной культуры начинает наблюдаться и та самая нигилистическая недооценка оперы, пагубные последствия которой мы иной раз ощущаем и в советском оперном театре.

Распространяется теория о том, что опера отмерла, что опера есть синоним фальши и условности, что оперный герой — это фальшивый, ходульный герой, а оперные страсти — это вымученные, картонные, бутафорские страсти. Именно в начале XX в. — под сильным влиянием вагнерианства — жанр оперы считался как бы вообще упраздненным. Считалось, что можно писать только музыкальную драму вагнеровского типа, что серьезный композитор и серьезный писатель вообще не принимаются за оперу.

Недооценка оперы сказывалась в недооценке и даже отрицании оперной арии, оперного ансамбля, оперной мелодии, сказывалась, конечно, и в недооценке оперного либретто. И на Западе, и у нас, в эпоху первой империалистической войны, оперная либреттистика находилась в высшей степени жалком положении. Пагубнейшую отрицательную роль в этом, помимо эпигонов вагнерианства, сыграла еще и натуралистическая поэтика — детище европейского натурализма второй половины XIX в.

Натурализм прежде всего отрицал оперу и оперность, не признавая той благородной условности, которая есть в опере; натуралисты совершенно последовательно, со своей точки зрения, считали, что раз искусство стенографирует жизнь, а в жизни не поют, то как может итти речь об опере как о самостоятельном жанре!

Натуралисты отрицали самую проблему оперного героя. Они говорили так: до сих пор романтический и, в частности, оперный театр показывал людей исключительно выдающихся, одаренных возвышенными чувствами, благородных и т. д. В жизни же мы встречаем обыкновенных, будничных, сереньких людей. И натуралисты выдвинули новый тип героя — «не-героического», будничного. Это снижение оперного героя наблюдается совершенно явственно хотя бы у веристов. Так, в западной опере — после Кармен Бизе, после Отелло Верди, после вагнеровского Зигфрида мы не встретим ни одного подлинно трагического, не размельченного характера.

И в советском оперном театре нам приходится сталкиваться еще с какими-то рецидивами нигилистического отношения к опере.

Кадры квалифицированных оперных сценаристов-профессионалов у нас по существу отсутствуют. У нас считается, что оперное либретто есть нечто, к чему каждый может приложить свои силы. Если у кино-режиссера остался отход от фильма — считают, что отход этот может итти как материал для оперы; дилетанты, которые когда-то подвизались в гимназических журналах, и те предлагают себя, заключая договоры с театрами на либретто, благо композитор мечется в поисках сценария. Есть писатели, которые окружены ореолом очень большой и заслуженной популярности, но и они, обращаясь к оперному театру, считают, что здесь «все сойдет». И мне очень

часто приходилось краснеть, заседая в жюри Кировского театра, за произведения, которые там приходилось читать, иногда подписанные громкими именами, — вроде «Гвоздя в пудре», которое предлагалось Шостаковичу одним выдающимся поэтом.

Я убежден, что многие наши композиторы могли бы дать крупные оперные произведения, если бы у них был надежный трамплин в виде хорошего либретто. Я позволю себе привести в пример Д. Д. Шостаковича. За последние годы Шостакович переворошил десятки оперных либретто, но «Гвозди в пудре» и другие подобные либретто никаким образом не могли воодушевить композитора, который должен был показать на оперном жанре новые пути своего творчества. И это переживает не один Шостакович.

Но композиторы, которые кивают на недостаток сценаристов и либреттистов, освобождая самих себя от обязанности заняться вплотную этим вопросом, — также совершают серьезную ошибку.

Надо различать в оперной драматургии два момента: оперная драматургия в узком смысле слова — это сценарий, это текст либретто; оперная драматургия в широком смысле — это музыкально-драматический замысел композитора, нашедший свое реальное воплощение в партитуре. Надо помнить, что композитор — это драматург. Это не значит, что композитор сам пишет либретто. Это значит, прежде всего, что самый драматургический замысел, основная тема, как таковая, возникает у композитора, и сценарист, работая в сотрудничестве с ним, не всегда обязательно должен подсказывать композитору эту тему.

Естественно, что не всякий композитор может писать оперу. И дело здесь не только в масштабах таланта, но и в том, есть ли у композитора — помимо техники, помимо оркестрового мастерства — необходимая драматургическая хватка, способность к музыкальной характеристике.

Гуно очень верно говорил, что искусство оперного композитора — это прежде всего искусство музыкального портретиста. Больше того — это искусство музыкально-психологического перевоплощения. Возьмите Мусоргского: Досифей, старый Хованский, княжич и Василий Голицын — это четыре абсолютно различных человеческих характера, и немыслимо установить, является ли кто-нибудь из этих действующих лиц рупором самого автора. Композитор, не владеющий этой способностью музыкально-психологического перевоплощения, в сущности, не будет оперным композитором.

Нет и не могло быть композитора, который был бы безразличен к выбору либретто, к его драматургическим, литературным качествам, который не принимал бы непосредственного участия в его сочинении.

У буржуазных музыковедов был распространен миф, что Моцарт был веселой райской птичкой, что он творил, не думая, что он мог взять самый ничтожный сюжет и сделать из него шедевр. Это вздор, который давным-давно разоблачен новейшими исследованиями. Моцарт сам отыскивал сюжеты, которые создали ему всемирную известность в музыкальном театре. Он сам рылся в европейской литературе, сам нашел комедию Бомарше «Свадьба Фигаро» и другие произведения.

Пять томов переписки Верди («Copialettere») и два тома его архива («Carteggi Verdiani») являются почти энциклопедией, исчерпывающей программой того, как должен композитор работать с либреттистом.

В одном из писем к своему другу, известному литературоведу де-Санктису, Верди пишет: «Я никогда не писал оперу на готовое либретто, сделанное кем-то на стороне, я никак не могу понять, — как может вообще родиться сценарист, который в точности угадает то, что я могу воплотить в опере». Вот почему Верди работал только над тем материалом, который,

по его указаниям, разрабатывали его литературные сотрудники: Солера, Каммарано, Пиаве, Гисланцони и самый проницательный из них — Бойто.

Практика наших театров, устраивающих конкурсы оперных либретто, вряд ли может дать реальный результат. Готовое либретто, созданное вне поля внимания конкретного композитора, вне его орбиты, вне его творческих установок, — является мертворожденным.

Огромная беда многих опер на тему о легендарных полководцах революции — о Чапаеве, о Щорсе — заключается в том, что композитор, не проработав до конца этой темы, только сочинял музыку к некоему драматургическому произведению, ответственность за которое нес тот или иной сценарист; получался зияющий разрыв между образами Котовского, Чапаева или Щорса, с одной стороны, и музыкой, — с другой.

У нас композиторы очень много говорят об эмоциональности, искренности. Верно, эмоциональность — это драгоценнейшая вещь, и мы резко восстаем против тех, кто желает выхолостить ее из советской музыки и драмы; но эмоциональность должна сопровождаться в полной мере и интеллектуальной работой. Эта интеллектуальная работа, это знание эстетики, знание марксистско-ленинской философии, детальнейшее изучение мировой литературы, систематическая работа над своим мировоззрением, — конечно, совершенно необходимая предпосылка для композитора, берущегося за большую оперную тему.

Литературный горизонт наших композиторов очень сужен. Ознакомьтесь с опытом Верди, прочитайте переписку Чайковского, — и вы увидите, какое гигантское количество литературы, словесной и сюжетной руды, было ими использовано, чтобы потом из всего этого извлечь сценарий для оперы. Чтобы написать три оперы на текст Шекспира, две оперы на текст Гюго, четыре оперы на текст Шиллера, две оперы на тексты Байрона, Верди переворошил гигантское количество произведений мировой драматургии.

Среди неосуществленных опер Чайковского имеются образцы почти всей мировой литературы. Тут и «Ромео» Шекспира, и пьесы Альфреда де-Мюссе, тут и роман «Сен-Марс» Виньи, тут и сюжеты опер на античные темы и многое другое.

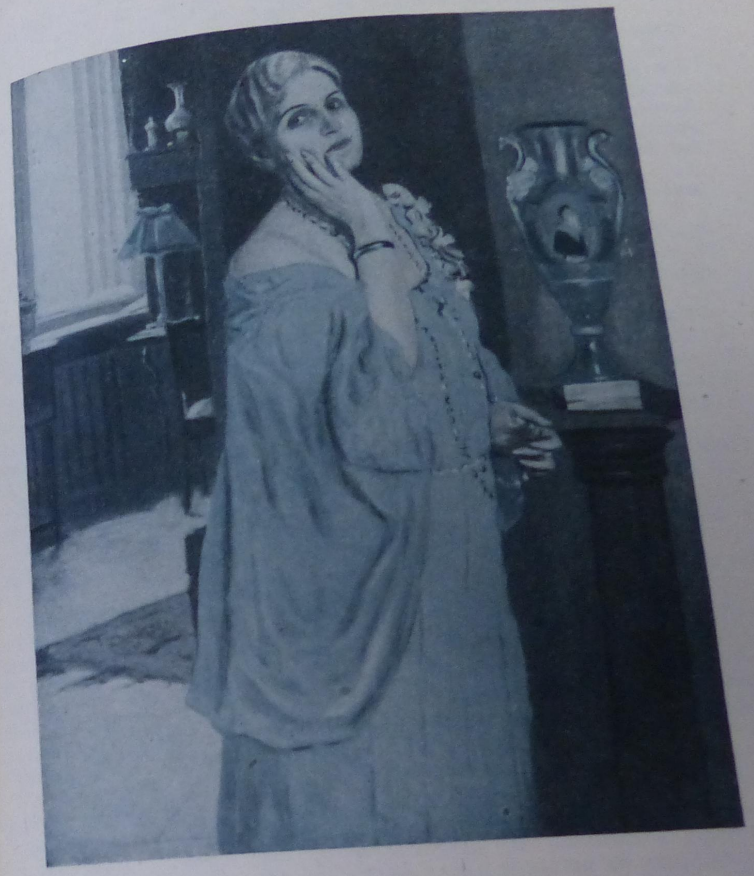
Оперируют ли наши композиторы так же свободно литературным богатством, или они ждут, пока предприимчивый сценарист подскажет им ту или иную тему?

Когда Верди приступал к сочинению оперы, он продолжал во время сочинения шлифовать ее драматургию. Пример этому — опера «Симон Бокканегра»: через 24 года после ее сочинения Верди приходит к необходимости переделать ее драматургию (новый текст пишет Бойто), т. е., в сущности, к необходимости написать новую оперу. То же было и с «Дон-Карлосом», с «Макбетом» и другими его операми.

Это показывает, что композитор в первую очередь ответственен за общую драматургическую концепцию оперы. Если говорят, что лучший режиссер — это тот, который умеет максимально раскрыть натуру актера, то лучшим либреттистом окажется тот, который сумеет себя полностью подчинить общему заданию композитора и в то же время раскрыть его музыкальную индивидуальность. Даже тогда, когда либреттисту приходит в голову исключительно яркая идея, он прежде всего должен заставить композитора поверить, что эта идея принадлежит именно ему, композитору.

Конечно, тут, может быть, есть некое творческое самопожертвование; но в истории искусства имеется множество примеров такого творческого самопожертвования, и оно всегда приносило блестящие результаты.

Оперному либреттисту никогда не следует давать композитору сюжет-



К. Г. ДЕРЖИНСКАЯ

С картины М. В. Нестерова

Выставка лучших произведений советских художников в Гос. Третьяковской галерее

ную конструкцию, в которой все было бы закончено и воплощено до мельчайшей реплики, до последней рифмы; мне кажется порочной практика тех либреттистов, которые думают издать свое либретто как отдельное литературное произведение.

Этапы создания либретто, мне думается, таковы: если идея, общий замысел, скажем, приходит в голову одному лишь либреттисту, то совершенно обязательно, чтобы композитор поверил, что это его собственный замысел. Далее начинается процесс совместного создания поэтической, драматургической концепции, которая уже затем воплощается в рабочий сценарий. При этом сам либреттист все время находится под контролем композитора, консультирует с ним все, вплоть до фонетики каждой реплики; а параллельно с этим начинается работа композитора.

Каковы же требования, которые должны быть предъявлены писателю, когда он приходит в оперу?

Первое и самое элементарное — это лаконизм оперного текста. Когда я вижу объемистые «увражи», которые приносят мне для консультации, — я уже заранее, не читая, могу сказать, что это либретто либо негодно, либо его надо сократить вчетверо.

Не надо забывать, что в опере любая реплика, по сравнению с драматическим театром, требует втрое, вчетверо большего времени. Поэтому категорическое требование, которое предъявляется к оперному либретто, — это отсутствие многословия, отсутствие каких бы то ни было речевых излишеств, отсутствие каких бы то ни было побочных линий, эпизодов и т. д. и т. п.

Верди, например, говорит так: в оперном либретто мне важны, прежде всего, два момента: ситуация и характер. Если либреттист осуществит в своем сценарии эти два момента, то я считаю, что, в сущности, это все. Поэтому Верди многократно возражал против того, чтобы сценарист от себя вводил в текст большое количество лирических украшений.

Верди мотивировал это так. Музыка сама по себе обладает эмоцией. Пусть же эта эмоциональность идет не от буквы текста, — тем более не от чисто словесной, поэтической метафоры. Пусть сама с и т у а ц и я будет эмоционально окрашена. Не важно, какими словами это будет выражено, — важно, чтобы было выражено литературно грамотно. Эмоциональная же кровь пусть идет от музыки. Следовательно, задача поэта не должна заключаться в том, чтобы вводить большое количество красочных сравнений, образных метафор, сложных поэтических строф и т. д.

Второе требование: не должно быть никаких побочных эпизодов, никаких второстепенных действующих лиц.

Неоднократно указывалось, что идеальный оперный сценарий — тот, который будет понятен глухому слушателю, как пантомима. Если представить себе слушателя, который поймет, что делается на оперной сцене, не услышав ни одного слова, — то перед нами будет идеальное оперное либретто.

Само собой разумеется, — это положение несколько парадоксально, но мысль, мне кажется, верна. Это целиком может быть отнесено к современной советской опере.

Я не глух, не потерял слуха, но в спектакле, данном на сцене театра им. Станиславского, в опере В. Крюкова «Станционный смотритель» многое было для меня непонятным.

Начинается эта опера с того, что на постоялый двор является некий молодой человек в партикулярном платье, который сначала рассматривает картинки на стенах, а потом начинает уделять внимание Дуне. Не я один, но и вся публика была в полной убежденности, что перед нами герой повести

Пушкина, который в силу каких-то причин переодет режиссером в штатский костюм. Но вскоре оказалось, что это не гусар, а помещик Белкин, загримированный не то под Пушкина, не то под Митрофанушку из «Недоросля», появляющийся неизвестно для чего. Он же является в конце оперы только для того, чтобы выразить соболезнование старику Вырину.

Если эпизод с картинками из «Блудного сына» у Пушкина великолепно создает местный колорит, то в опере, где есть декорации, петь по поводу картинок, расклеенных на сцене, не стоит. Это лишнее.

Подобного рода побочные линии и побочные персонажи в опере являются подчас губительными. Не надо забывать, что оперное амплуа не вполне совпадает с амплуа драматического театра. В драматическом театре есть амплуа резонера, который излагает мысли автора. Стародум у Фонвизина слишком неинтересен для современного зрителя, но его просветительские тирады очень звучны и в XVIII в. звучали очень актуально.

Шиллеровский маркиз Поза также не весьма действенен, но его монологи с призывами к гуманности, терпимости, свободе — звучали по-боевому. В опере же фигура резонера — это мертвое место, ибо в резонере всегда много того интеллектуализма, который в опере не может быть воплощен.

В свое время Моцарта упрекали в том, что он перевел «Свадьбу Фигаро» из плана политической сатиры в легкий план комедийного спектакля. Что же, надо было все монологи Фигаро перевести на язык оперных арий? Моцарт сохранил все то, что драматургически было необходимо: моральное превосходство плебея над графом у Моцарта показано с неменьшей силой, чем у Бомарше. Но петь все тирады «от автора» — абсолютно немыслимо.

Другое требование к либреттистам — правильное построение оперной экспозиции, которая обычно решает судьбу оперного либретто в самом его зародыше.

Экспозиция начинается всегда с некоего рассказа о том, что произошло до поднятия занавеса. В опере предпочтителен лирико-эпический или чисто лирический рассказ; рассказ же, только излагающий факты, без эмоциональной окраски, чрезвычайно трудно воплотим.

Пример чудовищно трудной экспозиции — опера Вагнера «Тристан и Изольда». Всю чрезвычайно запутанную историю, предшествующую встрече Тристана и Изольды, зритель должен знать до поднятия занавеса. Вагнер с некоторой степенью наивности предполагал, что это сказание всем известно. Увы, это не так, и потому так трудна для зрителя экспозиция «Тристана».

Другой пример — очень запутанная экспозиция оперы Верди «Трубадур».

Зато экспозиция «Кармен» абсолютно ясна и понятна. Что надо знать зрителю о Кармен до поднятия занавеса? — Ровно ничего. О том, что Хосе солдат, что он крестьянский парень, надевший драгунский мундир, — обо всем этом мы узнаем на сцене. Либретто «Кармен» является образцом ясного построения экспозиции.

Следующая важная проблема — развертывание действия.

Я думаю, что в этом разрезе вагнеровские либретто для наших советских сценаристов не могут быть полезны. Вагнер исходил не столько из эмоционального развертывания идеи, сколько из логического и словесно-поэтического ее развития.

Поэтому у Вагнера очень часто встречаются эпизоды, как бы подменяющие действие, — скажем, рассказ, понятый в плане «информационно-эпическом». Например, «Золото Рейна»: только что был похищен клад, а в следующей картине нам, уже знающим все это, довольно подробно и обстоятельно рассказывает об этом похищении Логе. Это — пример излишне замедленного развертывания действия.

Далее. Мы не должны поступать так, как поступали Пуччини и его сценаристы и как это наблюдается в некоторых советских операх, в частности в «Семене Котко», — где драматургическая кульминация подменяется нервно-физиологической кульминацией. Это гиньольные методы, часто встречающиеся в натуралистско-веристской драматургии.

Драматургам и либреттистам не следует забывать, что сюжетная интрига должна быть простой и наглядной, что не должно быть подмены «действующих» лиц — «суетящимися на сцене» лицами. Это также бывает очень часто и в наших советских операх. Набросан один какой-нибудь центральный персонаж, а вокруг него располагаются — иногда ярко, иногда эскизно очерченные — второстепенные лица, которые зачастую даже не могут иметь своей музыкальной характеристики.

Примером этого может явиться неудачное либретто оперы Кабалевского «Кола Брюньон», в котором целый ряд второстепенных персонажей (вроде сестры Кола — Мартины, или кюре) только рассеивает внимание зрителя.

Мне представляется ошибочной тенденция целого ряда наших музыкальных драматургов чрезмерно увеличивать количество актов в опере (правда, в свое время Мейербер создал структуру такой большой оперы, где пять актов являлись обязательными). Примером такого явно затянутого построения оперы представляется мне драматургия «Семена Котко». Конечно, эпизод спасения великолепно мог быть умещен в IV акте за счет драматургически абсолютно ненужного урока артиллерии и т. д. Этот пятиактный принцип, которым сейчас многие наши драматурги начинают злоупотреблять, чересчур удлиняет и осложняет структуру действия.

Далее я хотел бы остановиться на проблеме арии. Наши оперные драматурги и композиторы зачастую склонны рассматривать арию просто как песню, обладающую лирической силой, но не имеющую прямого отношения к действию. Такая песня не раскрывает ситуации, не дорисовывает характера.

Само собой разумеется, что песенка герцога в «Риголетто» — это не просто эффектная бисовая ария. Песенка герцога есть прежде всего метод характеристики. И очень любопытно, что Верди при жизни резко возражал против исполнения этой арии на концертной эстраде, указывая на то, что это не самодовлеющий номер, а штрих в портретной характеристике герцога — ренессансного эпикурейца.

А у наших оперных композиторов я зачастую наблюдаю обратное: песня, сама по себе хорошая, наделенная большой лирической теплотой, имеет очень мало отношения к действию. В одной опере герой поет о бережанье, во второй — о соколе, в третьей — о воробушке, а в четвертой — о голубке и ястребе. Прекрасные песни, но их можно с величайшим успехом перенести и в любую другую оперу. Можно песню Матули из оперы «Щорс» Фарди переставить на место песни Наи из оперы «Мятеж» Ходжа-Эйнатова и с тем же успехом — песни Груни из оперы «Броненосец Потемкин». Драматургия от этого не изменится.

Когда-то в итальянских операх доницеттиевского типа герою надо было стремительно действовать, а он вместо этого распевал длиннейшие арии. В некоторых наших операх герой, находящийся в таком же положении, начинает распевать романс или песню. Получается своеобразный рецидив «итальянщины». Разве мы не наблюдаем подобного примера вампуки в «Семене Котко», когда герою грозит гибель, а он без конца поет перед домом злодея, который может его выдать? Драматургически немотивирован-

ная песня или романс — это такая же дурная оперная условность, как и вставная самодовлеющая ария.

Наличие ансамблей — большое преимущество оперы над литературной драмой. В классическом оперном ансамбле ценно именно то, что это не просто изображение характеров, а скрещение характеров, их борьба, их взаимодействие.

Без ансамблей опера была бы статична, была бы только рассчитана на входы и выходы и т. д. И если некоторые наши молодые композиторы еще недавно исповедывали нигилистическую теорию отрицания ансамбля, то сейчас я рад приветствовать их отказ от этих неверных взглядов. Так, скажем, с большой отрадой я прослушал ансамбль из новой оперы Дзержинского — «Гроза».

Говоря о литературном языке наших оперных либретто, я хотел бы обратить внимание на два уклона, две опасности: первая опасность заключается в наполнении оперной лексики парфюмерным набором слов, вроде «грезы», «слезы», «розы», «мимозы», т. е. словами, которые уже «апробированы поэтически». Такая «бальмонтовщина» не годится для передачи большой реалистической темы. Вторая крайность — это натуралистический бытовизм лексики наших опер, стремление писать для оперы все, что угодно, даже то, что лишено всякого эстетического смысла — вплоть до таких «текстов для пения», как газетные объявления, ресторанные прейскуранты, протоколы заседаний и т. д.

Другой стороной этой тенденции является сугубо физиологический натурализм с демонстративным, иной раз, смакованием всякого рода ритуальных положений: криков, воплей, физических конвульсий (примером могут служить некоторые либретто А. Г. Прейса). Это все имеет точные стилистические корни. С одной стороны, — эпигонство, разжижение неоромантической оперы; с другой, — брутальный натурализм, сочетаемый с нигилизмом по адресу романтико-героической оперы, т. е. линия, связанная с Кшенеком и — в последнем счете — со Стравинским.

Мне кажется, что нашим либреттистам надо бороться и с «бальмонтовщиной» и с натуралистическим прозаизмом.

Перехожу к проблеме жанров. У нас до сих пор нет ясного разграничения между мелодрамой и подлинной философской трагедией.

Если перефразировать известное выражение Аристотеля о страхе и сострадании, то мелодрама отличается от трагедии тем, что в ней присутствует только страх или только сострадание. Возьмем сцену из «Тихого Дона» Дзержинского: у героини умирает ребенок, а в это время ее насилует барин. Это мелодраматическая ситуация. Здесь характер героини не имеет значения; решающую роль играет только отчаянное «ситуационное» положение.

Те, кто защищают мелодраму в противовес трагедии, обычно сомневаются, мыслимо ли подлинно советское произведение, которое будет заканчиваться трагической гибелью героя? Совместимо ли это с оптимизмом? — При этом путают оптимизм философский с оптимизмом фабульным. «Кармен» заканчивается трагической гибелью и Кармен, и Хосе. Однако, когда в последний раз прозвучит фадиез-мажорный аккорд, — никто из нас не уносит из театра ощущения безысходной скорби. Когда гибнет Гамлет на руках Горацио, когда звучит траурный марш из «Гибели богов», когда гибнут Ромео и Джульетта, — у зрителя не возникает ощущения пессимистической безвыходности, ибо фабульная трагическая развязка здесь соединена с глубоким философским оптимизмом. Да, герои гибнут, но гибнут ради торжества общего дела, ради торжества новых нравственных принципов.

Бетховен неоднократно показывал в своих гениальных творениях, что смерть героя есть тема трагическая. У нас же подлинная трагедия часто подменяется мелодраматической возней. Действие, скажем, приближается к трагической развязке, но в решающий момент под аплодисменты зрителей врываются красные партизаны, и действующие лица спасены. До середины третьего акта в «Семене Котко» чувствуется большой эпический пафос, в середине третьего акта появляется патология; дальше все начинает напоминать фильм «Красные дьяволята», когда вбегают партизаны и спасают спрятанных почему-то под церковью героев.

Трагедия предполагает прежде всего характер. Трагический характер страстно стремится к некоей поставленной цели. Это страстное стремление к цели есть, как говорил Гегель, пафос характера.

Кармен мы считаем образцом трагического характера, достойного античной трагедии. Ее гибель вытекает из трагической концепции самого характера, из ее неспособности лгать, итти на какой-либо моральный или эмоциональный компромисс.

У нас же очень часто гибель героя становится только ситуационной гибелью, не связанной с особенностями его характера. Если герой сам не меняется и только попадает в разные положения, он становится мелодраматическим героем.

Среди наших оперных героев мы наблюдаем две категории: жанровые типажи — иногда очень колоритные второстепенные персонажи и необычайно прямолинейный центральный герой.

Я знаю несколько опер на тему об Иване Болотникове, в частности сценарий Брика — Желобинского «Камаринский мужик». В этих и аналогичных операх, кроме слов: «Вперед, вперед, народ, народ» — Болотников ничего не поет. Он всегда неизменен, всегда верен себе. В пятой картине «Камаринского мужика» Брика—Желобинского он попадает в постель соблазнительницы Иринки. И тут он остается верен себе. Оставшись на ложе соблазнительницы, он читает ей длинную лекцию об экспансии торгового капитала в Венеции. Это делает честь его целомудрию, которому мог бы позавидовать библейский Иосиф, но, в целом, этот эпизод придает герою деревянность и фальшь.

Слишком примитивен, слишком обеднен показ больших положительных героев в наших операх о Разине, Пугачеве, Болотникове. Слишком много они резонерствуют, произносят отвлеченные, не согретые эмоциональным огнем монологи и тирады. Поэтому судьба таких героев в оперном преломлении не слишком волнует зрителей, и когда этих героев ведут на казнь, то зритель, не успевший или не сумевший полюбить схематический образ героя, испытывает, так сказать, теоретическое сострадание: жаль не человека, а «движущую силу исторического процесса»!

Из этого не следует, что нужно, изображая Чапаева или Котовского, наделять их маленькими человеческими недостатками. Нужно показать характер героя в движении, в росте, в действии, показать так, как показал Чапаева Фурманов, т. е. дать становление советского героя.

У нас есть множество прекрасных оперных тем. Разве нельзя создать гениальную музыкальную драму, по своему пафосу близкую вагнеровскому «Зигфриду», на материале героической оперы о Максиме Горьком? Разве Максим Горький не может быть образом советского Зигфрида? Конечно, может. Разве эта тема не есть тема большой музыкальной эпопеи? Однако будет плохо, если наш оперный сценарист в такой теме увлечется хроникальностью и упустит самое существо.

Перейду к жанру комической оперы. Еще старые теоретики комедии указывали на то, что создать комическую оперу труднее, чем трагическую.

Эта трудность — двоякого порядка: первая из них — технологическая трудность, так как драматургия комедии не ограничивается одной кульминацией, а требует нанизывания одной забавной перипетии на другую. Другая трудность, относящаяся к драматургии XIX в., — это отсутствие той драматической силы и ясности, которая нужна для создания комической оперы большого плана. После Россини и Обера в европейской музыке XIX в. смеялись мало. У романтиков преобладал мучительный трагический пафос. Даже в комическую оперу привносились серьезные темы: пример — «Мейстерзингеры» Вагнера, где от веселости сюжета осталось не так уж много благодаря монологам-раздумьям Ганса Закса — совершенно в духе Экслезиаста или Шопенгауэра.

Трудности идеологического порядка в деле создания комической оперы, стоявшие перед композиторами досоциалистического общества, у нас отпали. В нашей советской музыкальной драматургии есть все предпосылки для создания комической оперы большого плана: «человечество, смеясь, расстается со своим прошлым».

К сожалению, в наших немногих комических операх очень мало комизма. Мы встречаемся в них с оперетточностью, с водевильностью, с бегло очерченными фигурами, с высосанными из пальца конфликтами. Но не видим больших комедийных характеров, а именно наличие таких характеров отличает комическую оперу от фарса, водевиля, оперетты.

Так, например, комическая опера «Богатая невеста» (текст Котельникова, музыка Трошина) — это тема для маленького водевильного пустячка, но отнюдь не для комической оперы. Там есть кое-что остроумное, но, в целом, это либретто вряд ли может быть названо удовлетворительным.

Опера Крейтнера «Возвращение Дон-Жуана» более интересна по замыслу, но либретто ее также очень быстро сбивается на водевильность.

В сатирической опере Пащенко «Помпадуры» автору удались гротескные, каррикатурные персонажи и вовсе не удались образы героев из народа — Аленки и Митьки. Не удались потому, что эти герои даны совершенно статично, без живого развития образов. Получилось парадоксальное положение: каррикатурные герои зажили настоящей, полнокровной сценической жизнью, а персонажи, которые, казалось, должны были больше всего трогать и вызывать симпатию, оказались безжизненными.

Это непонимание специфики жанра комической оперы есть последствие той жанровой путаницы, когда стираются границы между комической оперой, опереттой, водевилем и т. д.

Я хотел бы категорически протестовать против подобной подмены жанров. Задачи комической оперы не должны смешиваться с задачами водевиля и оперетты, оперы большого, эпического плана — с исторической хроникой. Когда наши композиторы будут создавать оперы о Котовском, Лазо, Щорсе, Фрунзе, Орджоникидзе, Горьком, — они должны помнить, что это тема эпико-героического пафоса, а не поверхностной исторической хроники.

Всесоюзная оперная конференция показала, что советский музыкальный театр переживает сейчас полосу активизации. Рост этот совершается стремительно, десятки опер создаются композиторами братских национальных республик. Ответственность оперных композиторов неизмеримо вырастает. Повышаются идейно-художественные критерии. Сейчас нам уже ясно видна ограниченность оперы романсно-частушечного типа.

Никакие поблажки, никакие скидки на молодость композитора не должны иметь место там, где речь идет об идейном пафосе советской оперы, о ее высокой моральной температуре, ее этосе, — предопределяющих художественное мастерство композитора. Поэтому композитор должен браться за оперу только тогда, когда он встал — философски, исторически, эстетически,

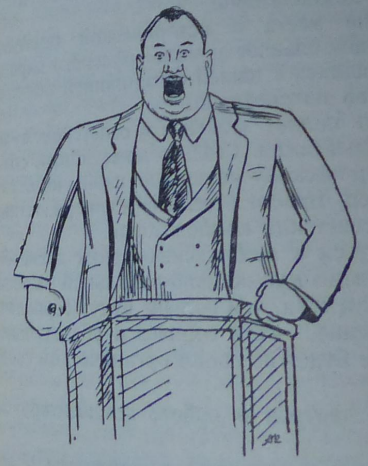
литературно — на уровень своей большой темы. Композитор — музыкальный организатор материала, и именно он решает всю философскую концепцию оперы.

Только будучи полностью вооружены мировоззрением марксизма-ленинизма, единственным научным мировоззрением, только овладев полностью высоким мастерством своего искусства, — наши композиторы и драматурги смогут подойти к воплощению в жизнь великого завета нашего гениального вождя, товарища Сталина, о создании советской оперной классики.

НА ВСЕСОЮЗНОЙ ОПЕРНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Дружеские шаржи художника А. Костомолоцкого

И. Дзержинский



К. Данькевич

Д. Рабинович

Композиторы и оперный театр[1]

Б. ХАЙКИН

Бурно растущая социалистическая культура выдвигает перед художником с каждым днем все более высокие требования. Зритель настоятельно требует новых полноценных произведений. Основная наша задача — создать советские спектакли, которые по своему качеству могли бы занять прочное и почетное место в репертуаре, не требуя никаких скидок и снисхождений, — спектакли, стоящие на одном уровне с классической оперой.

Даже у передовых актеров иногда существует мнение, что на классической опере они совершенствуют свое мастерство, а на иных советских — растрачивают его. Не трудно притти к выводу, что почва для таких крайних суждений создается только нашим чрезвычайно терпимым отношением к недостаткам советской оперы. Поднять советскую оперу до качественного уровня классики, — вот что сейчас для нас самое главное.

Каковы функции театра в выполнении этой задачи?

Начнем с тематики.

До сих пор, как известно, наши композиторы черпали темы для своих опер преимущественно из эпохи гражданской войны: таковы — «Тихий Дон», «Щорс», «Мятеж», «В бурю» и др. В то же время такие темы, как строительство социализма, вопросы национальной политики партии, расцвет страны, ряд вопросов, касающихся нашей семьи, нашего быта и т. п., — остались вне поля зрения оперных композиторов.

Совершенно недостаточно уделено места и исторической тематике. Мы обязаны коснуться тем, отражающих славное прошлое русского народа, тем, прямо или косвенно перекликающихся с нашей сегодняшней жизнью, тем, воспитывающих в народе чувство патриотизма.

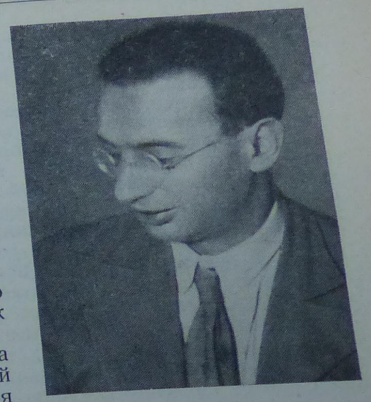
Говоря о жанрах, следует отметить полное забвение в советском музыкальном театре к о м е д и й н о г о спектакля. Создать комедийный спектакль, в котором подверглись бы сатирическому осмеянию наши недостатки, наши бытовые пережитки, наконец, просто веселый, жизнерадостный спектакль, — одна из больших задач советских композиторов.

В советской опере следует стремиться к нахождению таких сюжетов, которые лучше всего решаются средствами музыкально-вокальной выразительности. Чем музыкальнее будет самая тема, чем больше будут совпадать ее содержание и музыкальное воплощение, — тем горячее и убедительнее прозвучит она для зрителя и тем ближе будет по своим органическим свойствам к лучшим образцам классики.

Непосредственное участие оперных театров в работе композитора за

[1] Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 17 декабря 1940 г.

последнее время стало обычным явлением. Ленинградский Малый оперный театр, в котором я работаю, получил даже прозвище «лаборатории» советской оперы. Мы, однако, считаем это название мало типичным для нашей деятельности. Задача наша состоит отнюдь не в том, чтобы замыкаться в лаборатории и производить какие-то таинственные опыты. Известно, что Большой театр Союза ССР создал особую лабораторию по работе над советской оперой. Но создание ее совпало с полным исчезновением из репертуара ГАБТ советской оперы. Это особенно прискорбно потому, что Большой театр — это наше ведущее, так сказать, головное предприятие.



Б. Э. Хайкин

Формы совместного творчества театра и композитора в различных кругах нашей театральной общественности понимаются по-разному. Существуют сторонники такого тесного контакта театра с композитором, при котором театр, по существу, становится с о а в т о р о м. Получив у композитора начало первого акта будущей оперы, театр всю дальнейшую работу автора подчиняет своим взглядам, вкусам и требованиям, полностью навязывая их композитору.

Такой метод работы следует признать порочным, так как в этом случае автор в значительной степени утрачивает характерные, только ему одному присущие черты.

При таком методе постановка начинает осуществляться обычно ранее окончания сочинения оперы; в процессе работы над ней возникает ряд противоречий с уже поставленными сценами, начинаются всевозможные переработки, и в результате — спектакль не имеет цельного творческого лица.

В этом случае следует упрекнуть прежде всего самих авторов, которые идут на постановку своего произведения, не защищая никакой собственной идеи. Особенно угрожающие формы подобное «сотрудничество» приняло в балете. Здесь уже стало закономерным, что композитор представляет какие-то эскизы, набросочки, которые подвергаются затем «химической» обработке на театральной кухне, при самом пассивном участии автора, а то и вовсе без его участия. Правда, существующие и поныне методы сочинения балетного спектакля настолько несовершенны, что в сущности вынуждают автора музыки к полному подчинению творческим замыслам балетмейстера.

Не будучи в состоянии конкретно сформулировать свои замыслы, балетмейстер обычно ограничивается перечислением последования сцен и общего их музыкального характера (например, «быстрая вариация на 3/4 продолжительностью две минуты, Adagio, Pas d'action» и т. д.); композитор же вынужден слепо следовать за балетмейстером, являющимся автором спектакля. Из истории мы знаем, что такой, казалось бы, порочный метод не помешал Чайковскому, подчиняясь замыслам Всеволожского и, особенно, Петипа, достигнуть полного совершенства формы в своих балетах. Произошло это потому, что Чайковский строго оберегал и в конечном счете реализовал свой собственный музыкальный замысел. А у нас, к сожалению, практика создания новых балетов складывается иначе. Например, балет Соловьева-Седого «Тарас Бульба» одновременно ставится в двух совершенно

различных редакциях в Большом и Кировском театрах, — причем это «редактирование» заходит настолько далеко, что создаются две бригады «инструментовщиков»: одна бригада инструментует для Кировского театра, другая — для Большого.

Спрашивается, чем так заняты наши композиторы, что для инструментовки собственных сочинений им надо приглашать особых подмастерьев?

Было бы несправедливо упрекать одного Соловьева-Седого, начинающего автора, которого театры нездоровой спешкой привели в паническое состояние. Но и Соловьев-Седой заблуждается, говоря о том, что его балет ставится в двух различных «редакциях». Какие тут редакции! Нужно прямо сказать: «Меня вытеснили из этого дела, и мой балет сочиняют без меня»...

В этой нездоровой спешке при постановке опер и балетов грешны многие театры. Оперы начинают ставить не только до окончания партитуры, но даже до окончания клавира. Я глубоко убежден, что «Поднятая целина» Дзержинского жестоко пострадала именно от этой спешки. Автора, еще не окончившего работы, теребили со всех сторон. В оперу все время вносились изменения органического характера. Сочиняли все. Сочинял Комитет по делам искусств, сочинял Главрепертком, сочинял Большой театр, сочинял Малый оперный театр, сочинял, конечно, и Дзержинский. Любопытно, что «сочиняли» иной раз совсем не обычным творческим методом. Вдруг приходит в наш театр телеграмма: «Хопрова убивать на сцене». И все. Как убивать, чем убивать — не известно. А перед самой премьерой вторая телеграмма: «Хопрова на сцене не убивать. Точка».

Опера «Щорс» Фарди в самом сыром виде была поставлена в театре имени Кирова и снята после нескольких представлений. Тень, конечно, в первую голову легла на автора. А между тем, автор—одаренный человек и мог бы создать значительно более совершенное произведение, если бы его сырую, незаконченную оперу не потащили на сцену.

Подобный метод «творческого содружества» между театром и композитором, при котором театр стремится подменить композитора, — безусловно порочен.

Не менее порочен и другой — «заседательский» — метод работы театра с авторами. Как же ведется эта работа? Собирается так называемый художественный совет, который заслушивает произведение в целом или, еще чаще, отдельные сцены. Исполнителем обычно является сам автор, по большей части безголосый: на расстоянии трех шагов его уже не слышно; слушатели по-настоящему не знакомы ни с сюжетом, ни с замыслом автора. После такого исполнения начинается обсуждение. Высказываются самые противоречивые точки зрения, одно дельное суждение тонет среди десятка несущественных. И, как результат подобной «совместной» работы, автору вручается протокол совещания. Автор, иногда молодой, начинающий, совершенно дезориентирован. Самое же курьезное происходит по истечении, скажем, года (а то и двух—трех лет) подобной «работы». Автор, наконец, робко задает вопрос о том, когда же, наконец, приступят к постановке его оперы. И тут оказывается, что ее вообще никто ставить не собирается. Именно в таком положении находится композитор В. Волошинов в театре имени Кирова. А судя по законченному клавиру его оперы, Волошинов по своему дарованию мог бы быть в активе наших оперных композиторов.

К сожалению, и в наших союзах композиторов судьба оперных произведений зачастую решается именно таким несовершенным порядком. Разве не было бы правильно, если бы наши критики, входящие в композиторскую организацию, брали на себя обязанность — до обсуждения — основательно

изучить новое оперное произведение, ввести слушателей в курс дела, дать исчерпывающую характеристику и произведению в целом, и отдельным его деталям. На обсуждении такой референт должен поставить определенную проблему, дать обсуждению деловое направление, в результате которого автор получил бы продуманную творческую помощь от своих товарищей.

Сочинение оперы — творческая работа исключительной сложности. Эта сложность возникает уже с первых шагов композитора, при выборе темы. Между тем, только в очень редких случаях молодой композитор может сам правильно ориентироваться в выборе сюжета для своего произведения. Совершенно очевидно также, что не каждый композитор может написать оперу на любую тему. Если актер, художник, музыкант имеют свое индивидуальное творческое лицо, то в еще большей степени это присуще композитору, чьи индивидуальные качества обусловливают возможность воспроизведения тех или иных идей и образов.

Именно с выбора темы и должна начаться связь театра с композитором, — если последний вообще «созрел» для написания оперы. А за последние годы почти все наши, даже молодые и неопытные, композиторы начали писать оперные произведения, в то время как многие из них еще далеко не имеют достаточной для этого подготовки. И если, принимаясь за сочинение оперы, композитор не имеет ничего, кроме таланта, и не знает с чего начать, — в таком случае помощь театра будет бесполезна.

К сожалению, как раз на самом ответственном этапе, когда мысль об опере, ее содержании и форме находится у композитора еще в эмбриональном состоянии, — как раз на этом этапе композитор в исключительно редких случаях обращается к театру, очевидно, полагая, что театр, не имея никакого материала от композитора, не может вступить с ним в реальные договорные отношения.

Это — жестокая ошибка. Композитору очень полезно притти в театр в первый раз именно тогда, когда начинается его работа с либреттистом, с драматургом, т. е. когда начинает создаваться определенная концепция пьесы.

Но если театры сумели организовать постоянную связь с композиторами, то это пока еще совершенно не удалось в отношении драматургов и либреттистов. Лучшие драматургические силы нашей страны находятся еще совершенно вне оперного творчества.

Наши крупнейшие писатели совершенно равнодушны к тому, во что претворяется их произведение в опере. В литературных организациях совершенно не выдвигаются вопросы оперной драматургии. Мало уделяют внимания драматургии и композиторские организации.

А ведь качество драматургического материала имеет громадное значение для всей дальнейшей работы над музыкальным произведением. Со всей откровенностью надо сказать, что большинство наших оперных либретто не удовлетворяет даже самым скромным требованиям.

Один из основных недостатков — отсутствие единого «стержня» внутри самого произведения. Либретто должно дать композитору материал для действенного развития, но не обладать кинематографическими свойствами, как мы это часто наблюдаем сейчас. В опере действие развивается медленнее, чем в драме, частая смена картин и чрезмерное обилие их рвут музыкальную ткань.

Между тем, не считаясь с целым рядом специфических законов музыкальной драматургии, молодой композитор, обуреваемый «творческим зудом», бросается на порочное либретто или начинает писать музыку ранее полного окончания либретто. Естественно, что, не зная дальнейшего развития пьесы, композитор сплошь и рядом допускает в своей работе громадные, подчас

непоправимые ошибки и, успешно справившись с отдельными отрывками, потом оказывается не в состоянии органически связать их между собой.

Меня удивляет, что только в редких случаях композитор по-настоящему интересуется драматургической основой своей будущей оперы. Здесь и должен сделать упрек автору выдающегося по своим музыкальным достоинствам оперного произведения — Д. Кабалевскому. Вопиющие недостатки в либретто «Кола Брюньон» он начал замечать слишком поздно, т. е. когда опера уже была написана и попала на сцену. Начали мы делать всяческие «заплаты», но ими нельзя было спасти порочную в своей основе драматургию. В результате замечательное музыкальное произведение не получило широкого распространения.

Совершенно бесспорным является тот факт, что театр для оперного композитора является наилучшей школой. Именно в процессе сценической реализации его замыслов композитор получает возможность по-новому оценить свое творчество, рассмотреть, как в лупу, положительные и отрицательные его стороны. Самый факт постановки оперы является стимулом для творческого роста композитора. Только бережное отношение театра, только безусловное доверие к творчеству автора могут обеспечить успех.

Между тем, театр должен быть строг и принципиален в своих требованиях к автору. У нас часто происходит разнобой между требованиями отдельных театров. Одно и то же произведение одним театром отвергается, другим поднимается на щит. Так, между прочим, произошло с оперой Л. Ходжа-Эйнатова «Семья». Наш театр признал эту оперу по своим качественным признакам стоящей ниже того минимального круга требований, которые мы обязаны предъявлять автору. Театр имени Немировича-Данченко, напротив, оценил это произведение очень высоко. Кто из нас прав, рассудит история...

Считаю нужным сформулировать тот круг требований, который должен быть поставлен театром перед авторами.

Прежде всего, сейчас уже пройден тот этап, когда театр должен был сценическими эффектами прикрывать недостатки музыки в новой опере. Музыка, лишенная подлинного содержания, музыка иллюстративного характера, лишь сопровождающая сценические ситуации, но сама по себе не выражающая идеи произведения, не имеет права на существование в музыкальном спектакле. Опыт показал, что подобные произведения, как бы удачно они ни были решены сценически, не завоевывают симпатии зрителя.

Надо, наконец, разбить неправильное представление о том, что действие на сцене нуждается только в музыкальном с о п р о в о ж д е н и и. Особенно страдает от этого, между прочим, наше балетное искусство. Подобная неверная предпосылка, как правило, порождает другую: пренебрежение музыкальной тематикой. Обычно у нас под тематикой подразумевают лишь принцип лейтмотивов, который, в действительности, не является обязательным. Сущность должной тематической организованности материала выражается отнюдь не в лейтмотивах. Опера является не менее сложным и значительным произведением, нежели симфония. Если, приступая к сочинению симфонии, композитор ранее всего должен создать такие потенциально-богатые темы, которые могли бы послужить основой для всего произведения, то в такой же степени это необходимо и при сочинении оперы.

Тематический материал для оперного произведения должен обладать большой глубиной, большими симфоническими возможностями, мелодической ясностью и драматической выразительностью. Для того чтобы опера была полностью построена на такой потенциально богатой основе, композитор должен проделать громадную предварительную работу, тщательно подготовить материал и выработать определенный м е т о д музыкального

творчества, а уже на основе всего этого приступить к реализации накопленного материала, т. е. к сочинению оперы.

А у нас нередко случается, что пока пишется третий акт, первый уже разучивается в театре. К написанному авторы возвращаются очень редко: те акты, которые театром приняты, которые ушли из рук композитора, — больше к нему не возвращаются. И получается, что из-за недостаточной организованности театра и автора последний работает не в полную силу, и зритель получает неполноценное произведение.

Далее мы должны с предельной требовательностью подойти к нашей опере в сфере мелодической. Об этом мы должны кричать здесь во весь голос. Товарищи композиторы, давайте условимся, наконец, что голос — это инструмент, основная функция которого заключается в мелодическом звучании. Конечно, голосом можно и рявкать, и тявкать, и рычать, и шипеть, но это так же для него характерно, как, скажем, для контрабаса флажолеты двойными терциями или для малого барабана перечеркнутое группетто. Наши слушатели прощают нам очень многое в новых произведениях, но отсутствие мелодики — никогда. И, конечно, совершенно справедливо.

Верди, сочинив «Риголетто» — оперу, отнюдь не обедненную в мелодическом отношении, носил в кармане арию герцога из 4-го акта («Сердце красавицы...») и не давал ее тенору до самой генеральной репетиции. Он боялся, что арию эту подхватят и разнесут раньше времени, что народ ее запоет, не зная еще спектакля и самого произведения. Вот если бы нам заполучить в наших операх побольше подобных арий! Мы бы не стали их прятать. Пусть народ поет, нам не жалко. Но, к сожалению, народ еще очень мало, слишком мало поет наши оперы.

Когда мы говорим о замедлившемся у нас развитии вокального искусства, это следует увязать с теми очень невысокими требованиями, которые выдвигают перед нами наши новые оперы. Приступая к работе над новой оперой, мы уже заранее знаем, что вокальная выразительность, певческие возможности того или иного исполнителя не могут явиться решающими для успешного овладения им партией. Даже самое распределение партий по голосам становится стереотипным. Герой — обязательно драматический тенор, героиня — меццо-сопрано, 2-й герой — драматический баритон, отрицательные образы — рычащий бас и безголосый, так называемый, «характерный» тенор. Тут же рядом болтается никому не нужное лирическое сопрано в образе какой-нибудь подруги или будущей невесты и лирический тенор в образе старого деда. Целый ряд голосов совсем не затронут нашей оперой. Колоратурные сопрано, лирические баритоны, лирические тенора все еще ждут, пока для них будет что-нибудь написано.

Получилось, что композиторы, с одной стороны, упрекают нас в том, что у нас мало хороших певцов, а, с другой, — сами же исключили из своих опер наиболее мощную в вокальном отношении группу голосов. Кого, например, могут петь в советской опере Барсова, Козловский? — Пока что они поют только Джильду и Дубровского. А ведь эти наши лучшие вокалисты несомненно своим участием помогли бы нам поднять советскую оперу на более высокий уровень.

Однако использование средств вокальной выразительности не определяется только наличием нескольких более или менее удачных арий. Было бы несправедливым не заметить в наших операх многих хороших арий, написанных с настоящим вдохновением и профессиональным мастерством. Но надо иметь в виду, что сочинение диалогов, речитативов, ансамблей и сложных хоровых сцен представляет иной раз гораздо большие трудности, чем сочинение арий или, скажем, песен. Бесформенные, неуме-

лые и беспомощные музыкальные отрывки, следующие за хорошей арией, губят и арию и все произведение в целом.

Как пример, могу привести оперу Энке «Любовь Яровая». Все знают песню Шванди из этой оперы. Песню эту очень хорошо принимают, она имеет успех в концертах. Но, увы, если мы возьмем весь клавир в целом, то увидим, что мест, подобных этой песне, там не так уж много.

Исходя из практики работы над советской оперой, замечу также, что у нас — ни у театра, ни у композитора — нет достаточно бережного отношения к слову. Плохие или хорошие у нас либретто, но раз слово произносится, оно должно быть донесено до слушателя. Между тем декламационная выразительность у наших исполнителей на недостаточной высоте. В работу над советской оперой мы подчас переносим дурные традиции, уже одинаково устаревшие и для работы над советской оперой, и для работы над классикой. Но если «Сердце красавицы» знает каждый слушатель и может подсказать исполнителю текст, то в наших операх одно выпавшее слово может иной раз нанести серьезную брешь спектаклю.

Очень плохо у нас обстоит дело со словом в хоровых эпизодах. В наших операх немало хороших хоров, но текст их остается для слушателей загадкой. Правда, здесь виноваты и авторы либретто, так как для хора слова иной раз попросту «подгоняются» самым непозволительным образом, в полном противоречии со всеми законами живой человеческой речи. А в этом случае никакими техническими средствами нельзя заставить зазвучать слово.

Позволю себе сказать несколько слов об оркестровом письме наших оперных композиторов. Наш оркестр принимает очень деятельное участие в создании советской оперы, проявляет к ней большой интерес и редкую трудоспособность; большую помощь оказал наш коллектив оркестра и тем композиторам, которые соприкасались с ним в работе. Какие же основные требования, выдвигаемые оркестрантами?

В сущности, это то же, о чем говорят и вокалисты: нужно предоставить оркестру больше мелодической самостоятельности. Лишенный возможности выразить замысел автора мелодическими средствами, оркестр ограничивается в самой своей значительной и совершенной функции, нередко становится элементом аккомпанирующим, т. е. сопровождающим, а, значит, в какой-то степени второстепенным.

Недостаточно используются инструменты оркестра в качестве солирующих голосов. Именно в опере через солирующие инструменты, противопоставляемые массовому звучанию, с большой значительностью можно выразить те новые идеи, чувства и образы, которые мы несем на нашу советскую сцену. А мы как-то боимся обнаженных тембров. Это приводит к нивелировке звучности и еще больше ограничивает функции оркестра.

И, наконец, третий упрек, — это недостаточное использование технических, виртуозных возможностей оркестра. Наши советские оперы трудны для оркестра. Но технические трудности вызываются подчас не повышенными требованиями к исполнителю, а неумелым использованием возможностей инструментов. Так же как и в вокальных партиях, здесь особенно недопустимо неумелое использование крайних регистров. Бросается в глаза, что, имея ряд блестящих симфонических произведений, в которых действительно полностью использованы все возможности оркестра, мы таких оперных партитур, за единичными исключениями, не имеем.

Чтобы красноречивее убедить авторов в необходимости шире использовать возможности оркестра, приведу такой пример. Спрашиваю я у кларнетиста или, скажем, у валторниста: «Почему вчера, когда шла «Снегурочка», вы пришли на спектакль задолго до начала, занимались, повторяли все трудные пассажи и соло, а сегодня идет советская опера, и вы только перед

самым началом вынули инструмент из футляра?» Ответ был очень простой: «Сегодня у меня ничего нет». Так вот это — «ничего нет», ответ простой, проистекающий от недостатков некоторых советских опер, — чрезвычайно меня огорчил.

Скажу еще, что авторы часто неправильно понимают роль дирижеров. Иной раз дирижер получает партитуру в таком виде, что вертит ее во все стороны и рассматривает, как ребус или загадочную картинку. Обозначения темпов не проставлены, нюансы, лиги, паузы отсутствуют, ноты выведены кое-как, расположение строчек произвольное. Очевидно, композиторы рассчитывают, что эту часть работы дирижер может проделать самолично.

А нас, дирижеров, подобное отношение развращает. В классической партитуре, раньше чем поставить какой-нибудь новый нюанс или изменить лигу, долго думаешь — не так легко на это решиться. А когда попадается партитура, подобная только что охарактеризованной мной, то тут уже не стесняешься. Ставишь по своему усмотрению нюансы, лиги, штрихи, а заодно «мазнешь» то там, то тут и по авторскому тексту. Получается, как когда-то говорилось — «товарищество на вере». Не анекдот, а факт, что на одной из репетиций, идущей по подобной нерасшифрованной партитуре, музыкант задал дирижеру вопрос: «Что мне здесь играть: фа-диез или фа-бекар?» Дирижер основательно подумал, а потом ответил: «Играйте piano»!

В заключение, несколько слов о принципах сценического решения советской оперы. Попытки подойти к советской опере методами прежней, дореволюционной, режиссуры оказались, понятно, порочными. Советских героев нельзя исполнять «на цыпочках», вынося на рампу все высокие ноты. Мы можем гордиться тем, что порвали со старой оперной рутиной и заговорили в опере языком реалистического театра. Но вместе с тем у нас еще отсутствуют собственные кадры оперных режиссеров.

В результате, в ряде постановок интересное само по себе сценическое решение строилось не на базе музыкального замысла автора, а вне его, даже в противоречии с ним.

Каковы же мои выводы?

Совершенно бесспорно, что до сих пор мы работали не в полную силу. Как ни велики были трудности роста, мы слишком многое себе прощали, больше стремились подвести теоретическую базу под несовершенство в нашем творчестве, нежели стремились к совершенству. Сейчас с этим должно быть покончено. Наступил новый этап, который должен обогатить наше искусство новыми, замечательными произведениями.

Сергей Миронович Киров говорил, что секрет побед, одерживаемых большевиками, заключается в том, что им свойственно внутреннее творческое беспокойство. Мне думается, что пока в нас живет это творческое беспокойство, мы можем надеяться одержать еще не одну победу и можем завоевать право называться действительно передовыми художниками нашей великой сталинской эпохи.

„Звиадаури“ Ш. Мшвелидзе

А. ОСТРЕЦОВ

Симфонические произведения, исполненные во время IV декады совет-
ской музыки в Тбилиси, явились свидетельством серьезной и углубленной
творческой работы грузинских композиторов.

В большинстве произведений художественный замысел и способы его
воплощения опираются на литературный сюжет, на поэтические образы
Шота Руставели, Ильи Чавчавадзе, Акакия Церетели, Важа Пшавелы.
В некоторых случаях сама музыка понимается как рассказ, эпическое
повествование.

Было бы неверно утверждать, что программность сама по себе может
являться единственным или основным путем к реалистически-образной
симфонической музыке. Даже самая прекрасная программа (а сколько
красот в грузинской поэзии!) не может быть гарантией от художественной
неудачи.

Однако остается бесспорным, что на путях программной музыки
композиторы получают возможность подчинять свои выразительные ре-
сурсы требованиям реалистического раскрытия темы, добиваться макси-
мальной конкретности музыкального языка. В этом смысле программность
музыки помогает композитору находить кратчайшие пути к изобразительной
яркости звучания, к рельефным, осмысленным музыкальным характери-
стикам.

В лучших произведениях грузинской литературы нашли свое законч-
ное художественное воплощение беззаветная любовь к родному краю с его
природой, неповторимыми красками бытового уклада и типическими чертами
человеческих нравов. Естественно, что, обращаясь к родной литературе,
грузинские композиторы находят в ней здоровые стимулы для своих музы-
кальных концепций, для общей целеустремленности своих художественных
исканий.

Конечно, обращение к литературной программности предъявляет тре-
бование высокого композиторского мастерства, умения композитора пред-
видеть жанровую определенность и стилистическую конкретность очер-
таний задуманного произведения. Еще Пушкин в своих критических ра-
ботах утверждал, что зрелая художественная мысль «предполагает силу
ума, располагающую частями в отношении к целому».

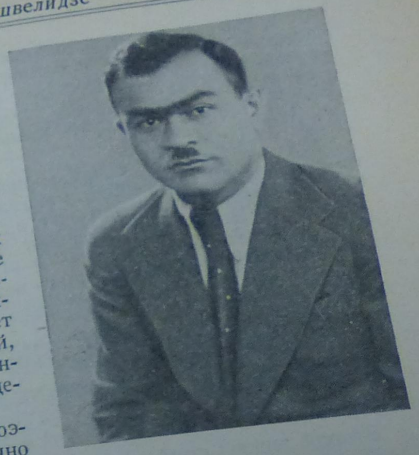
В поэме «Звиадаури», как в некоем идеальном фокусе, сплелись воедино
и сильные и слабые стороны тех «программных канонов» творчества,
которым следуют многие лучшие грузинские композиторы.

В поэме «Звиадаури» углубляются и развиваются черты таланта Мшве-
лидзе, проявившиеся ранее в его симфонических картинах «Азар» (1933)
и «Пшаури» (1934).

Яркая национальная самобытность музыкального языка, реали-

стическая конкретность музыкальных
образов, сила и яркость романтически-
ской, подчас угловатой и угрюмой
художественной фантазии — все эти ка-
чества дарования Мшвелидзе выступают
здесь в полной мере.

«Звиадаури», в основу которого по-
ложено содержание замечательной поэмы
Важа Пшавелы — «Хозяин и гость»,
представляет собой цикл музыкальных
картин, объединенных общей идеей. Не
ограничиваясь иллюстрацией и пере-
сказом сюжета в соответствующих музы-
кальных образах, Мшвелидзе воссоздает
пафос основных сюжетных ситуаций,
поднимаясь в кульминационных момен-
тах до уровня высокого идейного обобще-
ния.



Ш. Мшвелидзе

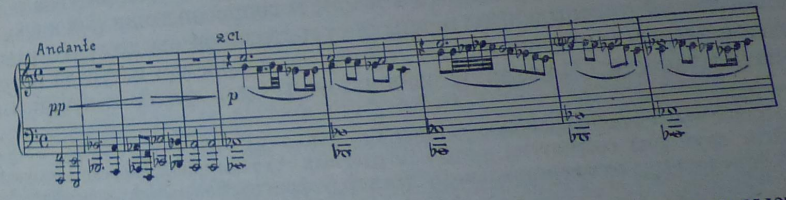
Однако конструктивные формы поэ-
мы Мшвелидзе рыхлы, недостаточно
хорошо организованы. Пропорции частей
и отдельных эпизодов далеко не всегда
уравновешены, отбор главного и основ-
ного в музыкально-тематической ткани выполнен без достаточной тщатель-
ности, в изложении замечательного тематического материала встречаются
длинноты.

Поэтическая идея классика грузинской литературы Важа Пшавелы,
проникнутая духом гуманизма, запечатлена в образе двух горцев — хев-
сура Звиадаури и кистинца Джоколо.

Звиадаури становится гостем Джоколо. Кистинцы, соплеменники
Джоколо, схватывают и убивают Звиадаури по закону кровавой мести. Джо-
коло, не желая пережить гибель своего друга, гибнет в бою. Трагиче-
ский финал поэмы глубоко оптимистичен: герои гибнут, сраженные слепой
силой предрассудков, — и тем не менее идея дружбы торжествует, озаряя
светлыми лучами смерть Джоколо и Звиадаури.

Мрачная музыка вступления хорошо передает и образ окутанного мглой
и туманом горного края, и мысль о подстерегающем человека темном нача-
ле — древнем адате.

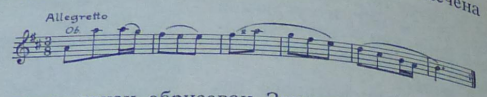
В низком регистре сумрачно-приглушенно звучит тема виолончели и
контрабаса, напоминающая своим широким рисунком вагнеровские темы из
«Кольца Нибелунга»:



Эта тема играет большую роль в произведении. Если вначале она выступает
в эпически-величавом плане, то далее она будет драматизирована.

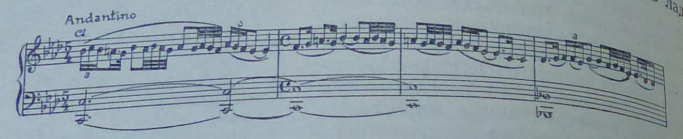
В этот сумрачный мир, полный скрытой настороженности, проникает
мелодия, наивная и простодушная — лейтмотив Джоколо, порученный

гобою. Написанная в миксолидийском ладе, тема эта отмечена чертами рит-
мической прихотливости и дикой грации:

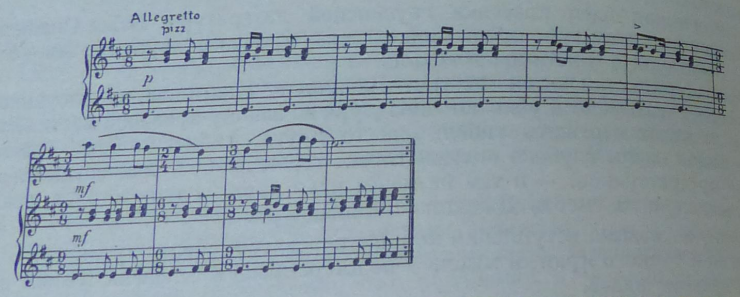


В сурово-строгих тонах обрисован Звиадаури. Его музыкальный пор-
трет выполнен в своеобразной гамме «пшавского»[1] звукоряда, еще ранее
использованного Мшвелидзе в его симфонической картине «Пшаурия»[2].

В теме Звиадаури обращает на себя внимание использование органи-
ческого целотонного хода (a—g—f—es). Динамизм и напряженность ладо-
вого колорита производят здесь неизгладимый эффект:



Второй эпизод симфонической поэмы — «Чонгури»[3] — воссоздает образы
народной инструментальной музыки (у Важа Пшавелы изображается
кистинец-певец, наигрывающий на чонгури). По своему эпическому харак-
теру этот эпизод напоминает излюбленные образы баянов в русской клас-
сической музыке:



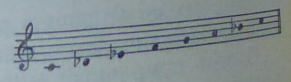
Инструментальная фактура всего этого эпизода вызывает восхищение
мудрой простотой и рациональностью приемов. Pizzicato струнных здесь
такой же верный красочно-тембровый штрих, как и восходящие к тради-
циям грузинской полифонии параллельные секунды в голосоведении и свое-
образная полиритмия мелодии (3/4 и 2/4) и сопровождения (9/8 и 6/8).

Следующий, третий эпизод поэмы рисует столкновение хевсура Звиадаури
с враждебными кистинцами. Не прибегая к приемам натуралистической
изобразительности, Мшвелидзе использовал здесь форму монументальной

---

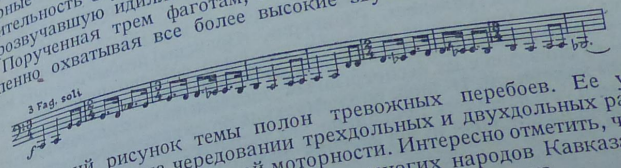
[1] Пшавия — один из районов горной Грузии.

[2] Этот звукоряд состоит из двух контрастных по тональной окраске тетрахордов; нижний из них аналогичен нижнему тетрахорду фригийского лада, а верхний—верхнему тетрахорду миксолидийского и дорийского ладов:



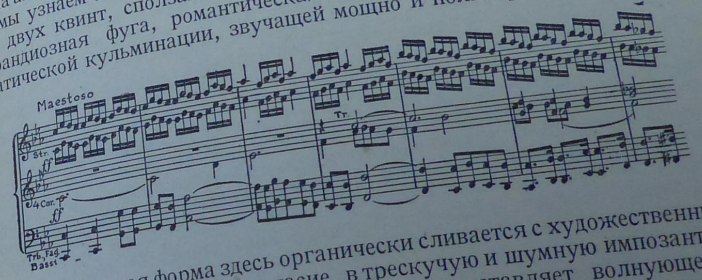
[3] Чонгури — грузинский трехструнный щипковый инструмент.

четырехголосной фуги с драматически яркой разработкой. В этом сказа-
лось настоящее стремление к обобщенной трактовке образа. Фактура фуги,
хотя и носит на себе следы внимательного изучения Баха, ничего общего
не имеет с ординарным эпигонским «контрапунктированием». Самый характер
избранного тематического материала и органическое претворение его ладово-
гармонических особенностей позволяют Мшвелидзе находить интересные
фактурные и ритмические подробности, усиливающие художественную
выразительность звучания. Интересно, что в теме фуги мы узнаем только
то прозвучавшую идиллическую тему чонгуриста, но резко преображен-
ную. Порученная трем фаготам, она мрачно звучит в низком регистре,
постепенно охватывая все более высокие звучности:



Ритмический рисунок темы полон тревожных перебоев. Ее упругая
ритмика, основанная на чередовании трехдольных и двухдольных размеров,
лишена автоматизма равномерной моторности. Интересно отметить, что в теме
фуги мы узнаем характерное для музыки многих народов Кавказа чередо-
вание двух квинт, сползающих на большую секунду вниз.

Грандиозная фуга, романтическая по своему колориту, приводит к
драматической кульминации, звучащей мощно и полнокровно:



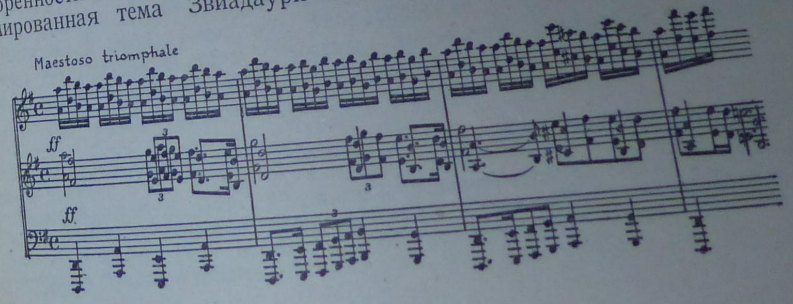
Монументальная форма здесь органически сливается с художественным об-
разом, не превращаясь в громогласие, в трескучую и шумную импозантность.

Музыкальная картина смерти Звиадаури оставляет волнующее впе-
чатление своим пафосом и глубоким претворением народного стиля.

Финал симфонической поэмы навеян романтической картиной встречи
призрака Звиадаури с призраком Джоколо (последняя глава «Хозяина
и гостя» Важа Пшавелы).

В горном тумане, на неприступных высях, встречаются витязи и, «при-
сев у огня, братски беседуют, верность друг другу храня, мужество славя».

Звучание финала глубоко жизнеутверждающе. Чувство радостной удов-
летворенности охватывает слушателя, когда в мажоре вновь звучит транс-
формированная тема Звиадаури в мощном, просветленном звучании:



Поэтичность музыкального замысла «Звиадаури», органическое слияние лирического начала и богатырско-эпического придает музыке Мшвелидзе покоряющую теплоту и обаяние.

Но если силой самобытного дарования Мшвелидзе является его глубокая почвенность, — что и дает право считать композитора коренным грузинским талантом, — то его слабостью является недостаточное владение методами художественной организации крупной формы. При большой длительности поэмы (около часа) ее рыхлая архитектоника, ненужные повторения, неоправданное преобладание медленных темпов лишают произведение строгости и внутренней динамики.

Само членение поэмы на семь эпизодов не вызывает возражений: три первых из них («Вступление», «Чонгури», «Вражда») необыкновенно ярки по музыке; однако построение эпизодов, как было сказано, представляется не всегда убедительным. В особенности порочной является архитектоника 4-го, 5-го и 6-го эпизодов с их беспрерывным, лишенным контрастов элегическим траурным колоритом. И лишь поразительное по силе самобытности содержание музыки «Звиадаури» буквально захлестывает слабые конструктивные рамки, приблизительно и неуверенно намеченные композитором.

Заметки о советском музыкознании[1]

Л. КУЛАКОВСКИЙ

В серьезной, интересной статье Л. А. Мазеля затронуты весьма важные вопросы советского музыкознания.

Совершенно естественно, что среди многих ценных замечаний автора есть и немало спорных.

Мне хочется начать свои беглые заметки с полемики против ряда утверждений этой статьи. Л. Мазель отчетливо противопоставляет задачи к р и т и к и и м у з ы к о з н а н и я. Главная задача критика, по его мнению, — о ц е н к а («критик — это судья»), тогда как главная задача музыковеда — «п о з н а н и е художественного явления, углубление в его природу и — через это познание и углубление — обогащение явления».

Согласиться с этим разделением задач, даже в порядке «различения акцентов», никак невозможно. Даже с формально логической стороны всякое с у ж д е н и е критика является актом п о з н а н и я, а поэтому всякая подлинно критическая работа всегда является достижением музыкознания. Советское музыкознание (хотя бы и только «теоретическое») необычайно широко по своей проблематике и целенаправленности. Вся область советской музыкальной критики целиком входит в область советского музыкознания как один из ее жизненных органов. Противопоставлять критику и музыкознание в каком бы то ни было плане — не только неверно логически, но крайне опасно с точки зрения перспектив и достижений самого теоретического музыкознания. Н е п р а в и л ь н а и о п а с н а сама ограничительная тенденция Л. А. Мазеля — акцентировать в музыкознании т о л ь к о п о з н а в а т е л ь н ы й м о м е н т. Проводя эту тенденцию последовательно, пришлось бы исключить из области музыкознания не только критику, но также и все практические учебные пособия, рассчитанные на выработку определенных навыков — например, слуховых, письменных.

Приходится признать, что для нашего музыкознания азбучный лозунг о необходимости тесной связи теории и практики далеко еще не осознан во всей своей глубине и злободневности. Вся методология, теоретическая устремленность музыковедческих работ может направляться и корректироваться исключительно их практическим приложением, их художественной и культурной эффективностью. Теоретические успехи советского музыкознания полностью зависят от умения правильно поставить и разрешить возникающие проблемы, не удовлетворяясь старыми заданиями, но подымая новые, только что поставленные жизнью.

---

[1] Статья Л. Кулаковского печатается в порядке обсуждения вопросов, поставленных Л. Мазелем в его статье «О советском тоoретическом музыкознании» в № 12 «Советской музыки» за 1940 г. Редакция оговаривает свое несогласие с утверждением Л. Кулаковского о целесообразности программного толкования непрограммной музыки. Развернутый анализ ряда ошибочных положений Л. Мазеля будет дан редакцией в следующем номере журнала.—*Ред.*

Все случаи (к сожалению, далеко не единичные) методологических срывов — как у авторов теоретических работ, так и у авторов практических пособий — объясняются, в конечном счете, уклонением от поставленных жизнью проблем или же их простым непониманием. И это обязывает нас осуждать всякие проявления «ограничительных тенденций» или неправильно понятой «специализации», все еще приносящей много вреда.

Не приходится закрывать глаза: методология анализа музыкальной речи все еще находится в пеленках и не может еще быть такой самостоятельной, как, например, методология математического анализа. Мы знаем крупнейших ученых-математиков, которые всю свою жизнь посвящают, скажем, интегрированию диференциальных уравнений; для нас ясны громадные практические последствия этой сугубо теоретической работы. Если же ныне какой-либо музыковед всерьез решил бы целиком посвятить себя аналогичному «интегрированию диференциальных уравнений», т. е. сугубо теоретической, аналитической работе, игнорируя проблемы содержания и творческую практику, то его следовало бы немедленно предупредить: в результате такой работы может получиться лишь новая концепция, работающая на холостом ходу, подобно, например, теории метротектонизма.

При отсутствии до сих пор большого числа исследований средств выражения музыки, целостных музыкальных образов, такая концепция сможет лишь (в лучшем случае) устанавливать общие свойства отдельных элементов музыки или же общие условия восприятия музыкального произведения, не проникая в область подлинной выразительности музыкальных образов, а значит и в область прекрасного.

Советское музыкознание должно ясно осознавать взаимосвязь всех областей нашей музыкальной культуры и стремиться к возможно более быстрому использованию всех данных практики как в постановке проблем, так и в методах их разрешения[1].

В этом именно — важнейший залог быстрого роста теоретического музыкознания. Считать критику или же педагогику практическим приложением к теории — опасно и вредно; только тесная связь педагогики и критики с музыкознанием может обеспечить последнему методологические успехи.

Выражусь еще определеннее: в настоящее время музыкознание не должно ни на минуту забывать о своей служебной роли в общем массиве советской музыкальной культуры. Только ежеминутная проверка каждого теоретического достижения его практическими следствиями может гарантировать музыкознанию развитие в подлинно «точную науку», данные которой будут представлять ценнейший материал и для истории, и для психологии, и для целой группы смежных искусствоведческих дисциплин (поэтики, драматургии и пр.).

Постараюсь рядом примеров подтвердить изложенные мысли.

Прежде всего — о соотношении критики и музыкознания. В № 12 «Советской музыки» помещена критическая работа В. Цуккермана[2], каждым своим абзацем опровергающая тезис Л. Мазеля о разграничении задач науки и критики. Следует подчеркнуть, — как мно-

---

[1] В статье Л. Мазеля нельзя, к сожалению, найти удовлетворительного определения признаков советского музыкознания: выдвинутый им признак — принципиальной познаваемости музыкального искусства — явно недостаточен, так как на той же странице мы находим замечание, будто «ведущей линией» музыкознания на Западе «явился анализ конкретных музыкальных явлений» (т. е. тоже познание музыкального искусства! — *Л. К.*).

[2] «Несколько мыслей о советской опере».

го новых, еще не разработанных музыковедением проблем естественно возникло, когда «чистый теоретик» взялся за разрешение конкретной критической задачи — разбор и оценку двух новейших советских опер. Было бы очень досадно, если бы эта статья была оценена только в ее критическом аспекте: многие интересные темы, мимоходом поставленные В. Цуккерманом, заслуживают углубленной проработки[1].

Л. Мазель заявляет далее, что музыковед обычно имеет дело с общепризнанными ценностями — и не следует винить его за это. Спрашивается, должен ли музыковед плестись в хвосте, молчаливо ожидая (если дело идет о творчестве его современников), пока то или иное произведение станет «общепризнанным»? Статья В. Цуккермана доказывает обратное: музыковед может (а, значит, и должен) один из первых и с огромной пользой для теоретической работы оценивать произведения общественности.

Теоретик, изучающий музыкальное наследие, также не имеет права ограничивать себя только кругом общепризнанных явлений, так как при этом он неизбежно окажется в разладе с историей, требующей также и анализа мелких, ныне забытых, но пользовавшихся успехом произведений.

Особенно наглядно выступает неправильность утверждения тов. Мазеля в применении к современным произведениям «малых форм». Спрашивается, например, какие массовые песни и в какой момент могут быть сочтены «общепризнанными», чтобы попасть в поле зрения музыковеда? Думается, что теоретическое музыкознание сделало бы большой скачок вперед, если бы, не ограничивая себя исключительно монументальными явлениями, уделило внимание и мелким жанрам и даже совсем непризнанным, спорным художественным явлениям.

Крайняя малочисленность музыковедческих работ, посвященных непризнанным, мелким и, наконец, отрицательным явлениям, — общеизвестна. Думается, что такая музыковедческая «гигантомания» питается установками, близкими к тем, которые развивает Л. Мазель.

К большим методологическим срывам приводит и недостаточное внимание нашего музыкознания к практическим проблемам, выдвигаемым музыкальной педагогикой.

Говоря о создании новых учебников, Л. Мазель акцентирует, в первую очередь, необходимость краткого, ясного и доступного изложения. Оспаривать это, конечно, не приходится. Однако, говоря об учебниках, следовало бы прежде всего остановиться на их методологии, которая в целом ряде случаев продолжает оставаться на формалистических позициях. Следовало бы коснуться и сложного вопроса о систематической помощи исполнителям со стороны всех отделов теории музыки. Организованная помощь музыкознания исполнительству кончается, увы, нотной грамотой; затем идет огромный период приобретения аналитических навыков, пока, наконец, теоретически подкованный учащийся научится анализировать так свободно, что результаты анализа, перейдя в «артистическое подсознание» (выражение Л. Мазеля), смогут оказать положительное воздействие на трактовку того или иного музыкального произведения. Таким образом, в течение длительного периода, когда музыкант особенно беспомощен, теория не приходит ему на помощь. А ведь она должна была бы помогать исполнительству на всех этапах развития музыканта, особенно на ранних.

---

[1] Например, изучение методов «косвенной лирики», анализ двух путей «омузыкаливания» прозы в «Семене Котко» (обобщение текста и обобщение подтекста); интереснейшая тема индивидуализации в трактовке народного мелоса, не говоря уже о ряде конкретных замечаний, ценных для каждого оперного композитора, а, значит, и для исследователя оперных форм.

И теоретическое музыкознание обязано найти такие методы изложения аналитических работ, какие были бы пригодны для разных этапов развития будущих исполнителей.

Л. Мазель вполне прав в своем важном указании: каждый анализ музыкального образа является творческим актом, подобно его исполнению; «музыкально художественная активность предполагается уже в самом содержании работы» (анализе музыкальных образов. — *Л. К.*), хотя бы результат анализа и был изложен в самых сухих математических формулах.

Это обстоятельство не должно, однако, служить оправданием обычной сухости многих наших теоретических работ, в том числе учебников, авторы которых словно забывают, что имеют дело с искусством. Как я указывал в своей статье об учебнике С. Павлюченко[1], «поверять гармонию алгеброй» — и только ею — невозможно и вредно. Даже от теоретически образованных музыкантов-исполнителей (например, студентов консерватории) нельзя требовать особого интереса к формулам, технологическим анализам, которые еще нуждаются в переводе на язык музыкальных образов. Полагаю, что и в чисто профессиональных учебниках необходимо дополнять всевозможные анализы, схемы — «субъективными указаниями», расшифровками музыкальных образов: эстетико-критический момент не устраним ни из одного этапа учебной работы, если она стремится не замыкаться кругом априорных догм.

Но если для последних стадий обучения музыкантов-исполнителей возможен (хотя несомненно мало эффективен) такой сухой, сугубо теоретический метод изложения анализа, то в течение долгих лет, когда формируется исполнитель, еще подросток или даже ребенок, метод этот вовсе не годен. Каждый педагог в результате должен проделывать двойной творческий акт: и аналитическое осознание музыкального образа, и претворение его в художественно-литературную форму, пригодную для подачи ребенку, подростку, — всякому, еще не овладевшему анализом в полной мере.

Отсюда возникает задача создания учебников теории музыки, в которых наряду с теоретическими сведениями шло бы параллельное раскрытие музыкальных образов. В предлагаемых анализах, точнее, описаниях, должны быть не только «убраны леса» предварительных теоретических исследований, но также найдены пути, слова, образы, способные зажечь воображение учащегося. Решению этой задачи, до сих пор не поставленной еще ни одним автором учебника теории музыки, вряд ли будут способствовать скептические высказывания Л. Мазеля. Как известно, решение этой задачи ложится обычно всей своей тяжестью на плечи педагогов-исполнителей. Но законно ли это? Не более ли естественно и надежно дать в учебниках продуманные и обоснованные «анализы»-описания, чем предоставить дело интуиции педагога по специальности, с неизбежной во многих случаях вульгаризацией.

Легко предвидеть, что наши выводы о необходимости литературных транскрипций музыкальных образов на начальных этапах преподавания заставят тов. Мазеля повторить уже высказанное и по существу правильное положение: «Анализ, присочиняющий определенную литературную программу к непрограммному произведению, обедняет произведение, так как лишает его обобщающей силы».

Разумеется, это верно. Но порицая обеднение музыкальных образов литературными программами, нельзя забывать и другой стороны дела. Только таким путем достигается конкретизация музыкального образа, необходимая на начальных ступенях работы; только такой путь

[1] См. «Советскую музыку» № 2, 1941.

может (конечно, лишь до известной степени) гарантировать правильную направленность музыкального развития — не по пути холодного рассудочного постижения музыкальных форм, а по пути живого эмоционального увлечения содержанием музыкальных образов. Ведь в той же статье Л. Мазель справедливо подчеркивает, что значительные по содержанию произведения познаются не сразу, но лишь постепенно раскрывают слушателям все богатство своих многогранных образов. Если так — незачем бояться даже неполного, обедненного раскрытия музыкального образа на первых этапах работы, если этой ценою будут достигнуты столь важные результаты. Расширять понимание музыкального образа сравнительно легко, а преодолеть холодное, безучастное отношение к ним — значительно труднее. Далее, если быть последовательным, то придется притти к выводу, что к «обеднению музыкального произведения» ведет всякая программа, положенная в его основу автором, и, наконец, всякий текст вокального произведения. Причины, обусловливающие потребность в программных и вокальных произведениях, в конечном счете, родственны тем причинам, которые вызывают необходимость в художественно-образном истолковании непрограммной музыки.

В области музыкального творчества музыкально-теоретические дисциплины также до сих пор ограничиваются почти исключительно прикладной установкой. Композиторские навыки все еще приравниваются, даже отождествляются с технологическим тренажем в области музыкального сочинения; даже Л. Мазель, законно требуя от музыковедов «некоторых композиторских навыков», считает возможным достичь их повышением «практических, технологических работ» студентов.

Законность подобного отождествления технологических и творческих навыков чрезвычайно сомнительна.

Приведу простейший пример того, как выдвинутая жизнью, весьма «частная» проблема может потребовать от теоретического музыкознания энергичной перестройки всей методики теории музыки. Работники, имеющие дело с так называемыми хорами крестьянской песни, с горечью и удивлением констатируют, что певцы, которые, не зная еще нот, вполне свободно импровизировали превосходные подголоски, теряют это умение, изучив нотную грамоту, сольфеджио, научившись петь по нотам. Этот факт документально удостоверяет коренной недостаток нашей музыкальной педагогики, так как достижения народной музыкальной культуры должны быть освоены и превзойдены, но отнюдь не растеряны при обучении. Проблема, возникающая в связи с данными наблюдениями, ведет к весьма коренной перестройке всей методики теории музыки. Ее нельзя разрешить только составлением теоретических пособий для народных хоров.

Можно указать на более внушительный, авторитетный опыт в смежных областях искусствознания. Действительно передовой областью его является советский театр: там именно выработаны основы системы, позволяющей не ограничиваться рядом технических навыков, а планомерно проводить воспитание подлинно творческих навыков у будущих актеров. Беспристрастно сравнивая методику образования актера и композитора, следует признать, что постановка дела обучения композиторскому мастерству соответствует методам, применявшимся в театральных училищах еще до возникновения системы Станиславского (т. е. методам, обеспечивающим только, так называемую, внешнюю технику игры). Творческая переработка идей Станиславского в области воспитания композитора,

конечно, вполне возможна[1]; однако легко представить, какую коренную ломку традиционных методов она должна будет вызвать.

Музыкальное искусство находится и находилось всегда в тесной органической связи с целым рядом смежных искусств. Это соседство, если его полностью учесть и использовать, дало бы музыкознанию огромное количество «встрясок», поставило бы целый ряд новых проблем, дало бы новый ряд новых методов работы. Приведу еще один пример из собственных наблюдений. Анализируя целостные синтетические образы народной песни, пришлось поневоле находить «общий язык» в анализе формы музыкальной и литературной. В итоге выяснилось, что для понимания сложных и интересных по принципу построения синтетических песенных форм потребовалось учитывать и оценивать музыкальное содержание мелодии, сопоставлять его с формой поэтического образа. Так, анализ взаимоотношения музыки и слова народной песни, анализ, который по праву можно было назвать формальным, ясно поставил необходимость выйти за пределы «формального анализа» самой мелодии, показал на практике его бесплодность.

Вряд ли можно сомневаться, что всякая подобная попытка, всякий экскурс музыковеда в области, смежные с музыкознанием, в конечном счете обогатят и методы изучения самих музыкальных произведений, не «отягощенных» ни текстом, ни программой.

Поэтому максимальная «экспансия» музыкознания, наряду с внимательным учетом всех проблем, возникающих на отдельных, даже незаметных участках музыкальной культуры, — главные условия быстрого роста советского музыкознания, его превращения в точную науку. Музыкознание — важная форма творческого участия в строительстве музыкальной культуры. В дальнейшем оно обещает стать точной наукой, если будет неустанно совершенствовать свою методологию и не будет торопиться создавать готовые концепции, хотя бы и «на новой основе». Для апологии музыкознания этого вполне достаточно; нет необходимости создавать сомнительные теории о реальном обогащении содержания музыкального произведения при его анализе. Дело не в обогащении произведения, но его восприятия: следовало бы во всю ширь поставить проблему восприятия музыки — проблему, которой так не везет в музыкознании. Эта проблема снова возвратила бы нас к теоретическому музыкознанию и педагогике, поставив задачу развивать у музыканта отнюдь не внешне-интеллектуальное (по сути — гедонистическое) осознание музыкального произведения, но эмоциональные отклики на его содержание, отклики, пробуждающие в сознании все его творческие струны.

Обрывая на этом данные беглые заметки, хочется прибавить, что я вполне отчетливо сознаю их односторонность, чисто критический уклон. Я не пытался здесь давать оценку положительным достижениям советского музыкознания[2] и хотел лишь акцентировать одни недостатки: только отчетливое осознание их действенно и эффективно.

---

[1] Как известно, в области исполнительства мы уже имеем первые попытки использования идей Станиславского (например, в работах Г. М. Когана и Л. А. Баренбойма).

[2] Общих достижений советского музыкознания мне приходилось уже касаться в статье «Советское музыкознание» («Советская музыка» № 10—11, 1937), в которой высказан ряд соображений, частично совпадающих с некоторыми положениями Л. А. Мазеля.

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДСТВО

Творчество Н. В. Лысенко

М. ГЕЙЛИГ

В истории украинской музыки трудно найти имя, которое встретило бы в дооктябрьской литературе столь противоречивую оценку, как Н. В. Лысенко. Сущность этих разноречий может быть сведена к двум основным, диаметрально противоположным точкам зрения. Одна из них принадлежала лагерю националистов: «Возлюбленный муз и граций, ты был им, был воистину... Никто не представлял его себе иным, чем тем... царем красоты, властителем чистых наслаждений мелодии, которым он был». Так писал о Лысенко М. Грушевский[1].

За выспренними восхвалениями, на которые не поскупился автор, проглядывает плохо скрытое желание представить Лысенко жрецом «чистой красоты», вознесшим свое искусство на высоты, недоступные народу. Грушевскому вторили многие другие литераторы, высказывавшиеся иногда гораздо грубее и яснее.

Вторая точка зрения была распространена среди авторов, придерживавшихся великодержавных позиций. Они характеризовали Лысенко, как человека, якобы, ограниченных способностей, роль которого исчерпывалась некоторой полезной работой в области собирания и обработки народных песен. Оригинальное же творчество композитора, по мнению этих «критиков», было крайне несамостоятельно и большой ценности не имело. Мысль эта особенно настойчиво проводилась на Украине газетой «Киевлянин», ставшей с 80-х годов прошлого столетия на ярко выраженные черносотенные позиции.

А. М. Горький был одним из первых, кто верно оценил истинное значение композитора в истории украинского народа. В одном из писем к Коцюбинскому он писал: «... Смерть Лысенко понимаю как огромную потерю, но, читая описание его похорон... ощущаю какой-то трепет радости в сердце: как любит народ своего человека. Как глубоко поучительна эта грустная, но такая величественная, прекрасная церемония проводов человека, который отслужил своему делу, и как радостно ощущаешь, что народ понял величие его работы. Прекрасна и смерть, если она ведет за собою такое пробуждение жизни, такой пламенный расцвет чувства любви и уважения к покойному...»

В пылу споров об оценке и значении Лысенко самое творчество его, по существу, не затрагивалось. Воспевавшие его украинские националисты ничего не сделали для изучения музыкального наследия Лысенко; еще более пассивной выявляла себя другая сторона. Исполнение произведений Лысенко сводилось к небольшому количеству вокальных, — сольных и хо-

---

[1] «Літературно-науков. вістник». Киев, 1912, т. X, кн. XII.

ровых, — произведений, причем отнюдь не всегда лучших. И лишь после Октября, в условиях невиданного расцвета национальных культур Советского Союза, творчество Лысенко получило настоящую оценку. Советское музыковедение на Украине поставило своей задачей глубокое изучение музыкального наследия композитора, стремясь дать объективную картину его творческого пути.

Первые шаги Лысенко как композитора и общественного деятеля относятся к середине 60-х годов. Годы эти были периодом расцвета национально-освободительного движения на Украине. Рост национального самосознания выдвинул перед украинскими передовыми деятелями проблемы народного просвещения, культуры языка, развития украинской науки и литературы. Одним из очагов этого движения являлся Киевский университет.

Многочисленные студенческие сходки отражали программу, построенную на новых требованиях. «Малорусский народ составляет особую национальность, богатую всеми данными для культурного развития... честный, сознательный малоросс должен отдать все свои душевные силы для поднятия в народе самосознания и развития... в политических и социальных стремлениях он исповедует те же идеалы, что и передовые его братья великороссы, и... с лучшими партиями этих передовых сил он солидарен».

Так формулировал очередные общественные задачи один из ближайших соратников Лысенко, в будущем писатель и постоянный либреттист композитора — М. Старицкий[1].

Атмосфера, насыщенная бурной, кипучей деятельностью, захватила Лысенко с первых же дней поступления в Киевский университет. Здесь он нашел ответ на многие вопросы, волновавшие его в юношеские годы. Помещичья среда, в которой прошло детство Лысенко, типично барское воспитание — не помешали ему глубоко воспринять впечатления сельской жизни; украинский язык, украинские песни оказывали на него сильнейшее влияние.

«Песни и сказки няни, не менее хоровых забав девушек, имели влияние на проникновение ребенка народным складом родной песни. Вся поэтическая сторона обрядной народно-украинской жизни воспринималась живо, впитывалась созвучной природой мальчика»[2].

Позднее, уже в годы учения в дворянском пансионе и затем в гимназии, Лысенко не только не забыл эти впечатления, но старался еще больше углублять знакомство с украинской народной музыкой. Наряду со своими занятиями по фортепиано, он, приезжая на каникулы в деревню, записывает песни и думы и делает первые попытки гармонизации их. Эти стремления получают твердую основу для развития с момента поступления Лысенко в университет.

Именно в эту эпоху — пробуждения и роста новых, прогрессивных сил — Лысенко формируется как художник, тесно связанный с украинским национально-освободительным движением. Проблема народности, задача развития национальной культуры отныне определяют идейно-творческий облик композитора.

Осуществление этих задач требовало прежде всего серьезного изучения народного творчества. И Лысенко с головой уходит в новую деятельность. Он собирает и записывает народные песни. На первых порах работа эта дается ему с трудом, особенно из-за ритмического своеобразия украинских

[1] См. его «Воспоминания», «Киевская старина», 1903.
[2] Автобиография Лысенко, «Русская музыкальная газета», 1912, № 48.

песен, — но скоро он приобретает нужные навыки. Записанные песни он гармонизует и обрабатывает для голоса в сопровождении фортепиано или для хора. Все это кладет начало не только огромной работе Лысенко как музыканта-этнографа, — работе, которая оборвалась лишь с его смертью, — но и определяет его творческие установки.

Одновременно начинается и общественно-музыкальная работа Лысенко. Он организует студенческий хор и становится его руководителем. Хор этот исполняет записанные им и другими студентами песни и популяризирует их далеко за пределами университета.

Лысенко не ограничивается чисто музыкальной сферой работы. Он много работает над украинской речью, принимая участие в собирании материалов для украинской грамматики. Любимая им область фортепианного исполнительства в этот период отходит на задний план. Зато он не раз пробует свои силы в композиции, стараясь использовать в качестве тематического материала украинскую песню.

Огромные масштабы этой многогранной деятельности постепенно выковывают в молодом композиторе темперамент бойца и активного организатора.

Многочисленные препятствия, вскоре появившиеся на пути Лысенко, не смутили его. Царское правительство начало беспощадную борьбу против национально-либеральных стремлений. В 1863 г. появляется знаменитый валуевский циркуляр, согласно которому «никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может». Принятые в связи с этим циркуляром репрессивные меры в отношении украинского художественного творчества и передовых деятелей — заставили украинское национально-культурное движение, так пышно расцветшее сначала, уйти в подполье.

Но многочисленные репрессии не могли сломить энергию участников национального движения. В разных условиях по-разному, передовые украинские деятели продолжали работать на пользу своему народу. Народ, его прошлое и настоящее, изучение его жизни и служение его интересам становятся главным содержанием украинского творчества, как литературного, так и музыкального.

Работа над песней является наиболее важной и существенной стороной творчества молодого Лысенко. Еще в университетские годы Лысенко, обработав ряд песен, составляет свой первый сборник народных песен (напечатан в Лейпциге у Редера, в 1868 г., в период обучения композитора в Лейпцигской консерватории). Многочисленные деятели украинского культурничества придавали этому сборнику огромное значение; он был издан на средства, собранные на Украине. Сам Лысенко так расценивал свою работу:

«...Дорого моему сердцу, — писал он из Лейпцига, — чтобы мой труд, если он заслуживает мало-мальского внимания, разошелся, раскупился и доставил бы некоторое удовольствие публике, ценящей честно собранное и с толком обработанное народное достояние...»[1]

За этим первым сборником скоро последовали другие. На протяжении от 1868 до 1913 г. (год выхода последнего посмертного сборника) вышли семь сборников Лысенко для голоса с фортепиано (по 40 песен в сборнике), 17 тетрадей обработок для хора (по 10 песен в каждой) и несколько сборников обрядовых песен.

Способы обработки песни, примененные Лысенко в этих сборниках, были тесно связаны с его взглядами на песню, изложенными в его теоретических работах[2] и — позже — в переписке.

[1] Письмо от 15 марта 1867 г.
[2] Таких работ у Лысенко три: 1) «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем» — реферат, прочитанный

Взгляды Лысенко, высказанные в его труде о кобзаре Вересае, — очень близки установкам А. Н. Серова, сформулированным в его статьях о народной песне.

Основной тезис Лысенко — защита самобытности украинской песни, горячие возражения против насильственной европеизации ее.

Ладовой основой украинской песни Лысенко считает диатонизм, видя в этом, между прочим, общность русской и украинской песен. Но если русская песня, по его мнению, в известной мере сохранила этот диатонизм, то украинская сильно хроматизировалась. Причину этого он видит в более лирическом и страстном характере украинских песен и в особой манере их исполнения. В результате этой хроматизации Лысенко выводит три своеобразных минорных лада, свойственных украинской песне наряду с обычными мажором и минором. Среди прочих особенностей украинской песни, отличающих ее от русской, Лысенко указывает на квадратность (симметрия) структуры — в противовес несимметричной, часто лишенной элементов повторности, русской песне; на постоянный размер, — преимущественно трех- или четырехдольный («квадратный или третной»), отличающийся от характерных для русской песни пяти- и семидольных размеров.

И хотя теоретические выводы Лысенко неполны и частично устарели, — работа его сыграла исключительно важную роль как первое научное исследование украинской песни, написанное на основании обильного конкретного материала. Дальнейшее развитие теоретических взглядов Лысенко можно проследить по его переписке, особенно по письмам к известному украинскому музыканту-этнографу Филарету Колесса[1], — но в них речь идет главным образом о методах обработки песни.

Обработки Лысенко, будучи первыми попытками художественного претворения песенной культуры Украины, представляют собой огромную художественную ценность. Но естественно, что в работе над песней Лысенко исходит из того понимания смысла и особенностей народного творчества, какое было воспитано в нем современным украинским общественным движением. Подобно многим своим современникам, Лысенко рассматривал песню, в известной мере, как явление исторически неизменное и самодовлеющее в своем значении. Отсюда стремление обработать песню так, чтобы сохранить ее неприкосновенной.

Это стремление особенно заметно в обработках Лысенко для одного голоса с фортепиано. Партия фортепианного сопровождения трактуется им только как ладово-гармоническая опора мелодии, причем мелодия песни почти всегда присутствует в верхнем голосе сопровождения. Все куплеты обрабатываются одинаково. Общий характер обработки песен во всех семи сборниках остается неизменным. Тем не менее, можно проследить определенную эволюцию в отдельных элементах обработки. Так, в 1-м и отчасти 2-м сборниках замечается перегрузка и нагромождение инструментальных эпизодов, причем иногда ритурнели и заключения строятся на материале, чуждом песне. Начиная с 3-го сборника, этот недочет исчезает. Аккомпанемент делается ясным и прозрачным, ритурнели тесно связываются с материалом песни.

Зато в хоровых сборниках Лысенко мы встречаем обработки, далеко

композитором в юго-западном отделе Русского географического общества в 1873 г. (помещен в трудах этого общества за 1874 г.); 2) «О торбане и музыке песен Видорта» («Киевская старина» 1892, март), — небольшая статья, кратко описывающая деятельность одного из известных на Украине торбанистов; 3) «Народні музичні струменти на Україні» («Зоря», 1894 г.). Первая из этих работ имеет наиболее важное принципиальное значение.

[1] Ныне — советский ученый, работающий во Львове.

выходящие за пределы пассивной гармонизации. Используя народную подголосочную полифонию, Лысенко создает интересное развитие материала, видоизменяя изложение каждого последующего куплета в соответствии с содержанием песни (например, «Ой, гай мати»; X, № 5, «Про Кукільна»; II, № 10, и др.).

Здесь сказалось огромное хоровое мастерство Лысенко, его исключительное знание средств хоровой выразительности и умение использовать их с наибольшим эффектом. Этим объясняется широкая популярность лучших хоровых обработок Лысенко, являющихся основой украинского хорового репертуара.

К раннему периоду творчества Лысенко, — если не считать его юношеских и студенческих произведений, как, например, шуточная опера «Андрашиада», — относится ряд фортепианных пьес, песни на тексты Шевченко и два музыкально-драматических произведения: оперетты «Черноморцы» и «Різдвяна ніч» (последняя впоследствии была переработана в оперу).

Чрезвычайно показательны попытки Лысенко создать национальный фортепианный репертуар, построенный на материале украинской песни. Таковы: «Сюита» ор. 2, где в форме старинных танцев даны удачные разработки народно-песенного материала (особенно «Токката», № 3, и «Гавот», ор. 22—«Ходить гарбуз по городу». Недостаток этих произведений тот, что украинская две рапсодии на украинские темы (ор. 8 и 18) и «Скерцо», № 6); песня в них иногда дается в чуждом ей обрамлении.

Значительно больший интерес представляют оригинальные песни Лысенко на стихи Тараса Шевченко. Работа над текстами гениального украинского поэта велась композитором на протяжении всей его жизни. Начав с отдельных песен Шевченко, он постепенно расширял свой замысел, создав к концу жизни грандиозный цикл музыки к «Кобзарю».

Этот цикл не имеет ничего равного себе по широте охвата и глубине проникновения в поэзию Шевченко. Отбор средств музыкальной выразительности, которыми пользуется здесь Лысенко, обнаруживает стремление воплотить в музыке лучшие черты шевченковской поэзии, в первую очередь ее народность. В этом цикле Лысенко идет по пути максимального использования интонационно-ритмических и структурных особенностей народной песни. Благодаря этому музыка к «Кобзарю» далеко выходит за рамки обычных форм камерно-вокальной музыки, приобретая характер подлинно народной лирики.

Цикл песен на слова Шевченко состоит из 87 номеров (семь серий). Подавляющее большинство их написано для одного голоса с фортепиано; остальные — для хора и ансамблей.

Мелкие произведения цикла (сольные номера, дуэты) разделяются, в основном, на два типа музыкального изложения.

Один из них вытекает непосредственно из закономерностей народной песни. Это касается, в первую очередь, мелодики — необычайно простой, певучей и выразительной. Она до такой степени проникнута народным складом, что многие мелодии этого типа, входящие в цикл (например, «Ой одна я, одна...»), стали народными и распеваются по всей Украине. Структура их обнаруживает тесную связь с куплетностью, свойственной народной песне.

В этих песнях Лысенко создает ряд глубоко народных образов, проникнутых простотой, искренностью и задушевностью. Все эти качества определяют высокий музыкальный уровень песен и их историческое значение — как первых музыкальных произведений на тексты Шевченко,

поднявшихся до уровня отражаемой в них поэзии. Произведения этого типа составляют в «Кобзаре» подавляющее большинство.

Другая, значительно меньшая часть песен изложена в романсово-импровизационном стиле, не связанном с украинским фольклором. В этих песнях композитор утрачивает значительную долю оригинальности.

Кроме сольных песен и дуэтов, в цикл музыки к «Кобзарю» входит ряд крупных произведений, в том числе две кантаты. Если в своих песнях Лысенко использовал, в основном, шевченковскую лирику, то в кантатах он обращается к грандиозным историческим полотнам Шевченко, рисующим освободительную борьбу украинского народа. С особенной любовью останавливается композитор на моментах, проникнутых национально-романтическим колоритом, воспевающих героическое прошлое Украины.

Большой силы и яркости достигает он в кантате «Б'ють пороги» (для мужских голосов solo, мужского хора и оркестра). Кантата не разделяется на самостоятельные законченные части, а представляет собою цельную картину (напоминающую, до некоторой степени, симфоническую поэму). В кантате очень удачно достигнуто единство тематического материала, и это придает ей стройность и монолитность. В музыкальном языке ее, помимо влияния украинского песенного материала, типичного для всего творчества Лысенко, чувствуется связь с русской музыкой (Глинкой и, частично, Бородиным). Связь эта постоянно ощущается у Лысенко в крупных произведениях и служит лишним доказательством воздействия русской музыкальной культуры на украинскую.

Вторая кантата — «Радуйся, ниво неполитая», для солистов, смешанного хора и оркестра, менее интересна. Отдельные части ее почти не связаны между собой и очень разностильны. Отсюда — отсутствие единства, являющегося главным условием подлинной монументальности.

Кроме кантат, в цикле на стихи Шевченко привлекает внимание музыка Лысенко к «Гайдамакам» (6 номеров). Некоторые части ее поражают своей силой и эпическим размахом, — особенно «Ой, Дніпре».

В целом, цикл музыки к «Кобзарю» является одним из лучших созданий Лысенко. Цикл этот сыграл огромную роль в развитии украинской музыки, внедряя новые жанры (кантата), осваивая широкий круг национальной тематики и создавая подлинно народные образы.

Ранние музыкально-драматические произведения Лысенко продолжают линию развития, наметившуюся на Украине еще в первой половине XIX в. Обычной формой украинского музыкального театра в этот период являлась бытовая пьеса с пением и танцами, родственная по структуре немецкому зингшпилю. В такие пьесы включалось максимальное количество народных песен и плясок, — явление совершенно закономерное, если учесть, что народная песня в условиях того времени являлась сильнейшим средством пропаганды «украинского возрождения». Украинский театр сделался трибуной этой пропаганды.

В таком плане написана первая оперетта Лысенко «Черноморцы» (на текст Кухаренко). Музыка ее представляет собой цепь отдельных песенных номеров, вставленных по ходу действия всюду, где это оказывалось возможным. При этом композитор использовал ряд обработок народных песен, даже не изменив текста.

Следующее произведение — оперетта «Різдвяна ніч» (по мотивам «Ночи перед рождеством» Гоголя) — начато было в том же плане. Но Лысенко, повидимому, скоро ощутил, что такая форма недостаточна для передачи всей глубины гоголевской поэзии. Задумав переделать оперетту «Різдвяна ніч» в оперу и чувствуя недостаточность полученного им в Лейпциг-

ской консерватории образования (что особенно сказывалось при работе над крупными произведениями), Лысенко в 1874 г. уехал в Петербург. Там он провел два года, знакомясь с новым направлением русской музыки, так сильно повлиявшим на него в дальнейшем. В эти годы и была осуществлена вторая редакция «Різдвяної ночі».

В этой редакции музыка уже не просто дополняет литературный текст, но выступает на первый план, становясь основой произведения. Лысенко ищет здесь более широких музыкальных обобщений, большего масштаба развития песенного материала, лежащего в основе произведения. Лысенко дополнительно разрабатывает тематическую основу произведения, а вводит основой. Это вносит в музыкальный язык оперы известную стилевую двойственность, встречающуюся в этой его первой опере (в частности, однако, путем тематической разработки, встречающиеся в дальнейшем, и в других операх Лысенко. Несмотря на технические недочеты, встречающиеся в дальнейшем, и в других операх Лысенко. является большим шагом вперед в творчестве Лысенко. Здесь мы видим первые опыты музыкальной характеристики действующих лиц. Особенно удались композитору жанровые образы — Голова, Чуб, Солоха. Удачен ряд народных сцен с превосходными хорами [1].

Работа над первыми операми постепенно приводит композитора к идее создания капитального произведения, отражающего его основные творческие установки.

С самого начала своего творческого пути Лысенко мечтал о создании историко-героической оперы, которая отразила бы любовь украинского народа к своей родине и борьбу за ее освобождение. Но реально эта проблема встала перед ним лишь после ряда предварительных работ, давших ему опыт и мастерство. Этот замысел открывает зрелый период творчества Лысенко, охватывающий 80-е и половину 90-х годов.

После долгих поисков Лысенко избирает в качестве сюжета оперы «Тараса Бульбу» Гоголя. Особенно привлекает его образ Тараса — национального героя, борца за освобождение Украины от гнета польского панства.

«Тарас Бульба», являясь центральным произведением композитора, создавался в период наивысшего напряжения его творческих сил (опера писалась на протяжении десяти лет, с 1880 по 1890 гг.). В этой опере наиболее ярко отразилась вся противоречивость творческого облика Лысенко.

Это заметно, в первую очередь, в трактовке сюжета. Либретто, написанное Старицким, выдвигает на первый план лирическую линию повести — любовь Андрея к дочери польского воеводы: так замысел историко-героической оперы получает лирическое претворение. Следуя либретто, Лысенко уделяет большое внимание лирической стороне оперы, но не теряет при этом из виду своей основной цели: все лучшее, наиболее яркое в музыке оперы относится к образам героической народной борьбы.

В музыкальном языке оперы, — как и в шевченковском цикле, — можно различить два резко противоположных типа.

Один из них, тесно связанный с народно-песенной основой, относится преимущественно к героическим, массовым моментам. В этих сценах

---

[1] Любопытно отметить своеобразие трактовки этого сюжета у разных композиторов. Каждый из них видоизменяет его в направлении, соответствующем его общей творческой направленности: если Римский-Корсаков уделяет много места фантастике, значительно расширяя ее роль, а Чайковский больше всего развивает лирическую линию оперы, — то Лысенко, как и следовало ожидать, насыщает свою оперу жанровыми эпизодами из жизни украинского села.

Лысенко стремится создать динамическое, напряженное развитие, ярки
и впечатляющие образы. Показательна в этом смысле центральная часть
III действия (Запорожская Сечь), принадлежащая к числу лучших со-
зданий композитора. В таких эпизодах Лысенко выступает как перелов
художник-реалист.

Иной тип музыкальной речи характерен для лирических моментов опе-
ры. Народно-песенная основа почти совсем исчезает, заменяясь абстрак-
тно-лирической музыкой, статической и маловыразительной. Лишь один
образ — матери — сохраняет свойственную Лысенко теплоту и искрен-
ность, перекликаясь с аналогичными образами из музыки к «Кобзарю».

«Тарас Бульба» ярче всех других произведений Лысенко показывает,
что вся сила воздействия его музыки — в ее народности. Там, где эта народ-
но-песенная основа исчезает, композитор попадает в плен традиций, утра-
чивает национальную определенность, а с нею и главные положительные
черты своей музыки, — реалистичность и теплоту.

Значение «Тараса Бульбы» в истории украинской оперы огромно. Это
было первое произведение, отошедшее от бытовизма и сентиментального
морализирования, свойственного в значительной мере украинскому те-
атру середины XIX в. В «Тарасе Бульбе» мы видим попытку отразить ис-
торию украинского народа в наиболее типичных его образах; даже при не-
полном осуществлении этого намерения лучшие страницы оперы остаются
непревзойденными в украинской музыке вплоть до наших дней.

К периоду создания «Тараса Бульбы» относятся и такие музыкально-
драматические произведения Лысенко, как оперетта «Наталка-Полтавка»
и «Утоплена».

«Наталка-Полтавка», популярнейшее на Украине произведение, по-
строена почти целиком на подлинных крестьянских и городских украин-
ских песнях. Роль Лысенко свелась здесь, в основном, к подбору, систе-
матизации и обработке песен. Но, несмотря на это, музыка органически
связана с текстом и дает яркие музыкальные характеристики (особенно
образы Возного, Терпелихи и др.).

«Утоплена», написанная на сюжет «Майской ночи» Гоголя, является
одним из самых поэтических произведений Лысенко. Хотя в ней компо-
зитор возвращается к типу оперы с диалогами, музыка ее отличается боль-
шим единством и цельностью. В подзаголовке опера эта именуется лирико-
фантастической, но при ознакомлении с нею сразу же обнаруживается
преобладание лирического элемента. Если в «Різдвяній ночі» фантастика
была совершенно отброшена, то в «Утопленой» Лысенко отводит ей над-
лежащее место. Он воплощает ее в нежной, мечтательной, лирической
музыке, лишенной элементов подчеркнутой «картинно-изобразительной
фантастики».

Общий лирический характер музыки придает всей опере стилистиче-
скую цельность. Ясно ощутимое единство гармонических приемов и рит-
мического рисунка, общий характер развития мелодической линии ука-
зывают на большие сдвиги в творчестве Лысенко. Наряду с блестящими
характерными образами мы встречаем у него четкую и выразительную
характеристику основного героя — Левка (в более ранних операх Лы-
сенко музыкальное изображение любовной пары приближалось к сенти-
ментальному шаблону, выработавшемуся еще ранее в украинском театре).
Хоровое мастерство композитора в опере необычайно высоко. В частности
хор «Туман хвилями лягає», которым начинается опера, является одним
из лучших хоровых произведений Лысенко и достиг на Украине не-
превзойденной степени популярности.

Примерно в этот же период Лысенко создает несколько детских опер

по мотивам народных сказок: «Коза-дереза», «Пан Коцький» и «Зима и
весна». Лучшая из них — «Коза-дереза» — основывается на народных
детских песнях, дающих яркие сказочные образы. Обработки песен очень
просты и содержат ряд удачных изобразительных моментов.

С середины 90-х годов творческая направленность Лысенко резко из-
меняется. Крах украинского культурничества, сужение широких демо-
кратических интересов способствовали постепенному исчезновению в твор-
честве композитора народной, исторической и бытовой тематики. Твор-
чество Лысенко приобретает характер интимный и камерный. Появляются
новые сюжетные мотивы, доселе почти не привлекавшие композитора, —
античность, фантастика.

В этот период Лысенко отказывается и от создания монументальных
произведений. Не считая оперетты «Энеида» на сюжет Котляревского и
ряда фрагментов неоконченных опер, Лысенко 90-х — 900-х годов оставил
лишь одно законченное произведение — оперу «Ноктюрн» (на либретто
Л. Старицкой-Черняховской).

Для музыкального языка Лысенко этого периода характерно почти
полное исчезновение народно-песенной основы. Композитор намеренно
обращается к миниатюризму («Ноктюрн» имеет в подзаголовке характе-
ристику — «Опера-минутка»). Ясная, закругленная форма, свежие гар-
монии (не без влияния импрессионизма), мягкий, мечтательный колорит —
вот характернейшие черты этой музыки. В целом же, этот период пред-
ставляется нам несомненным творческим кризисом композитора. Сломлен-
ный окружающей действительностью, он суживает круг своих прежних
идеалов, отходит от животрепещущей тематики и утрачивает лучшее в
своем творчестве — народность и реалистичность музыкальных образов.

Характеристика творческой деятельности Лысенко будет неполной,
если не остановиться на его громадной общественно-музыкальной работе.
На протяжении всей своей деятельности Лысенко принимал активнейшее
участие в музыкальной жизни Украины. В 1905 г. мы видим его на посту
председателя Украинского филармонического общества «Баян». Огромная
концертная деятельность Лысенко, начатая еще в период учебы в уни-
верситете, сыграла исключительную роль в развитии украинской музы-
кальной жизни. Позднее, после возвращения из Лейпцига, Лысенко ор-
ганизовал более или менее постоянный хор, состоявший в основном из
студентов, привлекая к участию в концертах симфонический оркестр и со-
листов. Сам он участвовал в концертах как композитор, дирижер и пианист.
Значение этих концертов в музыкальной жизни Киева было огромно. Ста-
рательно подобранные программы знакомили публику с классическими
произведениями, с современным западноевропейским и русским музыкаль-
ным творчеством, а также с произведениями украинских композиторов, —
главным образом, самого Лысенко. В концертах постепенно увеличивался
удельный вес украинской музыки, которая в конце концов заняла в них
центральное место.

Длительная работа с хором выработала в Лысенко необычайную хо-
ровую технику, исключительное умение использовать все возможности
хора. Несмотря на тяжелые условия работы (малоквалифицированный
состав хористов-любителей, отсутствие материальной базы), Лысенко не
только успешно выступал с хором в Киеве, но и проделал ряд концертных
поездок по Украине. Поездки эти неизменно пользовались большим успе-
хом, содействуя росту популярности украинской музыки.

Классик украинской музыки, Н. В. Лысенко, в условиях мрачной реакции сумел воплотить в своем творчестве лучшие черты украинского народа — его глубокую веру в свое социальное и национальное раскрепощение.

Лысенко является первым украинским композитором, ставшим на путь подлинной народности в музыкальном искусстве. Уже его младшие современники — Стеценко и Леонтович — стремились продолжать начатое им дело, рассматривая его наследие, как знамя в борьбе за свои творческие цели. Но настоящее развитие лучших заветов Лысенко начинается лишь после Великой Октябрьской социалистической революции.

Национальное возрождение украинской культуры открыло путь к созданию подлинно народного искусства, о котором всю жизнь мечтал Лысенко. То, о чем он мог лишь робко мечтать, — в наших условиях превратилось в живую реальность. Советским композиторам предстоит продолжить и обогатить тот путь развития украинской музыки, по которому — первым — пошел Лысенко.

Певец-коммунар

Ю. ДАНИЛИН

К 70-ЛЕТИЮ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

Напрасно тревожился Гейне, что пролетарская революция уничтожит статую Венеры Милосской и употребит страницы «Книги песен» на завертывание нюхательного табака. Этого не случилось в дни первого опыта пролетарской диктатуры и не случится никогда.

Народные массы Парижа, захватив власть 18 марта 1871 г., жадно устремились к искусству, до той поры недоступному для них. Любовь к искусству стала для пролетарских защитников Коммуны символом той новой, подлинно-человеческой жизни, которую открыла перед ними революция. Не случайно Маркс называл Париж дней Коммуны «веселым Парижем рабочих». Да, если в богатых, аристократических кварталах Парижа висела хмурая, озлобленная тоска, то не таков был вид демократических кварталов и рабочих предместий. Реакционеров и заезжих иностранцев изумляла необыкновенная кипучесть и жизнерадостность Парижа. Его обстреливала версальская артиллерия, а в нем звенели песни, театры были набиты жадной до зрелищ публикой, концерты собирали многотысячную аудиторию.

На улицах Парижа постоянно слышалась музыка оркестров национальной гвардии. Отправлялся ли батальон на передовые позиции, происходили ли похороны, нужно ли было произвести благотворительный сбор в пользу раненых или сирот, — оркестры сопровождали своей игрой каждое подобное событие. Воздух, казалось, был насыщен музыкой.

«В героическом Париже, который распутная версальская деревенщина изображает — для назидания провинциалов — в виде города, погрузившегося в сплошную кровавую оргию, музыка не перестает оказывать свое спасительное действие, — писала 13 мая «Официальная газета» Коммуны. — Коммуна имеет свои оркестры, а народ — свои концерты. Заглушая грохот пушек, присоединяясь к восторженным приветствиям или боевым кликам, военные мотивы не перестают звучать в вооруженном городе, где они воспламеняют мужество, сопровождают похороны или приходят на помощь страждущим».

Концерты устраивались округами Парижа, землячествами, батальонами национальной гвардии, Федерацией артистов и, наконец, самою Коммуной (так называемые «правительственные» концерты). Они происходили в грандиозных формах массовых зрелищ и в залах Тюильрийского дворца, и в театрах, и на площадях, реально иллюстрируя процесс приобщения народных масс к искусству.

И какая была стихийная воля в этой тяге масс к музыке, к зрелищам, к театру! На фестивале в Тюильрийском саду днем 21 мая версальские гранаты рвались в сотне метров от эстрады [1], — и тем не менее жизнера-

---

[1] Точное указание. См. книгу «Journal d'un vaincu, recueilli et publié par Pierre de Lano», P. 1898, p. 32.

достные слушатели не желали расходиться. Концерт не прекращался, и шеститысячная аудитория заглушала аплодисментами взрывы снарядов.

Эта великая любовь народных масс к искусству побудила Коммуну и для разгрома театрального саботажа. Последний свил себе особенно крепкое гнездо в Grand'Opéra. Коммуна сместила директора-саботажника, назначила на его место молодого артиста и предписала театру возобновить работу. Grand'Opéra должна была открыться торжественным спектаклем 22 мая. Но накануне в Париж ворвались версальские орды, предавая город огню и мечу.

В последние дни Коммуны были предприняты шаги и для поднятия музыкального образования. Вновь назначенный директор консерватории, коммунар Сальвадор, успел дважды собрать профессуру для обсуждения новых требований, выдвигаемых революцией. А несколько дней спустя он уже принимал участие в уличных боях, возводил баррикады и стрелял в версальцев из окна своей квартиры. Арестованный Сальвадор был убит версальцами на улице, возле своего дома.

Колоссально пробудившееся в народе влечение к искусству благотворно влияло и на передовую художественную интеллигенцию Парижа, побуждая ее к творческой активности. Об участниках концертов с восхищением отзывалась пресса Коммуны; публика от всего сердца выражала им горячую симпатию. В этой обстановке многие артисты порывали с саботажем и контрреволюционными настроениями своей среды и стремились искренно служить задачам Коммуны.

Таковы были: артистка Comédie Française Агар, певица Бордà, композиторы Литольф, Рауль Пюньо и др. Так случилось (факт этот до сих пор оставался в тени) и с известным музыкальным деятелем Паделу, который при Коммуне впервые приобрел подлинную народную аудиторию для своих популярных концертов классической музыки [1]. Особенно горячо шла навстречу Коммуне художественная молодежь.

Понятно, что на представителей искусства, служивших народу в его великой схватке с капитализмом, впоследствии бешено и остервенело обрушилась версальская реакция.

В этом отношении достаточно выразительна судьба известного в свое время тенора Мишо. Биографических сведений о нем почти не сохранилось. Его участие в Коммуне официально выразилось в выступлении на благотворительном концерте Федерации артистов 18 мая; кроме того, он должен был выступить и на концерте в Grand'Opéra 22 мая. Дело однако, «осложнилось» тем, что Мишо был республиканцем, противником монархической коалиции Версаля.

Тут надо напомнить читателю, что если 4 сентября 1870 г. во Франции произошло свержение II империи и была провозглашена республика, то в течение 70-х годов Франция оставалась «республикой без республиканцев», и различные монархические партии открыто вели агитацию за восстановление на престоле своих претендентов. Мишо был искренним республиканцем — и это было вменено ему в вину и в преступление.

После падения Коммуны Мишо был арестован. Коммунар Анри Брисак рассказывает в своих мемуарах о встрече с Мишо в одной из версальских тюрем, в знаменитой «Оранжерее»: «С первого же взгляда я заметил тенора Мишо, виновного в том, что он пел при Коммуне и был республиканцем; Версаль объединил оба эти злодеяния» [2].

---

[1] Armand Dayot, L'invasion, le siège, la Commune, P. s. a., p. 245.
[2] Henri Brissac, Souvenirs de prison et de bagne, P. 1880, p. 8.

Просидев в тюрьме несколько месяцев, Мишо был, наконец, выпущен, так как даже в обстановке кровожадного версальского террора было слишком очевидно, что он ни в чем не виновен.

Но этих месяцев, проведенных актером в тюрьме, где коммунаров морили голодом и жаждой, где жандармы, в ответ на протесты заключенных, стреляли в них, — этих месяцев оказалось недостаточно, чтобы «искупить вину» Мишо перед правительством Тьера. После выхода из тюрьмы он, как бывший коммунар, был подвергнут единодушному бойкоту со стороны парижских театров.

Материалы, напечатанные в республиканской газете «Le Rappel» («Призыв», ноябрь 1871 г.), отчетливо воспроизводят картину мести версальцев артисту-коммунару. Борьба газеты за возвращение Мишо на оперную сцену красноречиво характеризует это чудовищное время.

Газета «Le Rappel» была органом Виктора Гюго и группы его учеников и единомышленников. Выступления в защиту Мишо были частью ее общей борьбы за спасение отдельных участников Коммуны от преследований со стороны версальской реакции.

В номере «Le Rappel» от 6 ноября 1871 г. появилась следующая заметка, подписанная именем Эмиля Марси, сотрудника, ведавшего театральной хроникой и имевшего мужество организовать кампанию в защиту Мишо:

«Г-н Мишо, один из самых обаятельных теноров нашего времени, вышел, наконец, из тюрьмы Версаля, — писал Э. Марси. — Вот уже несколько дней он ведет переговоры с директором Grand'Opéra. Но, как меня уверяют, последний колеблется заключить ангажемент из-за «политического прошлого» г-на Мишо».

Резко критикуя реакционную линию директора Grand'Opéra Аланзье, автор заметки требует вернуть на сцену талантливого артиста.

«Я предпочитаю верить, что г-н Аланзье откажется от своих «политических опасений» и позволит нам — в эти дни, когда ценные артисты более чем редки, — аплодировать в ближайшее время возвращению г-на Мишо на сцену Национальной оперы, каковая, сказать мимоходом, субсидируется государством, то-есть всеми нами».

В следующем номере, от 7 ноября, «Le Rappel» иронически сообщал:

«С делом Мишо — Аланзье ничего нового.

Г-н директор Grand'Opéra все еще не решился заключить договор с «революционным» тенором.

Решительно, вскоре потребуется, чтобы артисты перестали быть похожи на всех других людей, иначе при малейшем политическом выступлении их карьера будет внезапно обрываться. И в таком случае я уж прошу, чтобы было проведено обследование всех актеров и актрис Парижа и чтобы было безжалостно отказано от места всем мужчинам и всем дамам, которые не будут благомыслящими».

Но директор Grand' Opéra, не рискуя игнорировать голос прогрессивной прессы, в то же время был слишком чиновником, чтобы принять то решение, которое могло бы не понравиться в руководящих «сферах» Парижа. Поэтому он тянул с делом и не давал окончательного ответа.

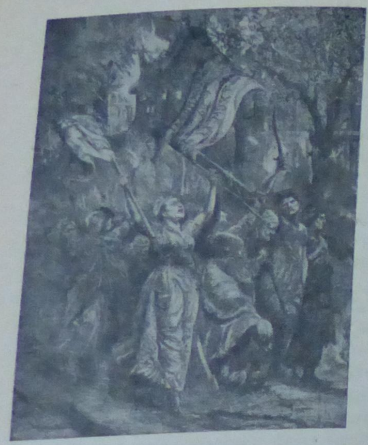
11 ноября газета направляет новую стрелу по адресу директора:

«Г-н Аланзье, если верить газетам, решился ангажировать г-на Мишо.

Если новость верна, можно лишь поздравить директора Grand' Opéra.

Но следует еще выждать, чтобы новость получила официальное подтверждение».

Осторожность оказалась разумной: официального подтверждения не последовало. Через неделю, 18 ноября, «Le Rappel», вновь вернувшись к этому вопросу, насмешливо повествует о заботах, омрачающих душевный



«Женщины Монмартра»
С гравюры эпохи Коммуны

покой г-на Аланзье: «Если г-ну Аланзье продолжает нехватать теноров, что он будет делать в следующем месяце, когда г-н Фор вернется в Брюссель?

Ему предлагают кучу отличных новинов. Он готов ангажировать русского тенора, итальянского, даже венгерского, но в ожидании этого он не ангажирует г-на Мишо, а собирается ангажировать г-на Дюлорана. Г-ну Аланзье продолжает нехватать теноров».

В ряде следующих номеров газеты директор Grand' Opéra продолжает получать иронические назидания и колкие советы. Язвительные замечания сыплются и на приглашенного им и уже вступающего тенора Дюлорана.

Но вот, наконец, вопрос с Мишо разрешился: он окончательно приглашен в Grand'Opéra. «Le Rappel» упоминает об этом в заметке от 23 ноября:

«Чтобы быть беспристрастными до предела, скажем, что г-н Дюлоран не чересчур плохо пел Роберта-Дьявола в прошлый понедельник. Конечно, немного фальшиво, как всегда, но за отсутствием соловьев приходится привыкать к шарманке.

К счастью, теперь г-н Мишо окончательно ангажирован, и владельцы абонементов смогут, наконец, послушать настоящего тенора».

Этой заметкой обрываются наши сведения о приглашении Мишо в Grand' Opéra. Кампания «Призыва» как будто увенчалась победой, но надолго ли? Успешны ли были выступления Мишо или, подобно другим артистам-коммунарам, он был встречен обструкцией со стороны реакционной части публики? Сколько времени, наконец, он сумел продержаться на сцене Grand' Opéra? На все эти вопросы ответа пока нет.

А их нельзя не поставить, зная, как скорбен и мучителен был, например, после Коммуны путь артистки Агар, подвергнувшейся ожесточенной травле со стороны бульварных газет и вынужденной уехать из Парижа за границу, а затем несколько лет работать на провинциальной сцене. Известна та травля, которой сопровождались попытки этой артистки вернуться на сцену Comédie Française. Зная все это, мы вправе спрашивать, не такова ли была и судьба Мишо.

Будущие исследователи художественной жизни Коммуны, может быть, сумеют ответить на этот вопрос. Может быть, они объяснят также, почему в начале 80-х годов Мишо выступал уже не в Grand' Opéra, а лишь в одном из парижских кафе-концертов.

Неопубликованные письма А. К. Глазунова

В марте 1941 г. исполняется пять лет со дня смерти Александра Константиновича Глазунова (1865—1936).

Композитор интернационального значения, активный строитель русской музыкальной культуры, соратник и ближайший друг В. Стасова, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, А. Бородина, М. Беляева,—А. К. Глазунов с полным правом причисляется к кругу классиков в русской музыки.

Огромное музыкальное наследие Глазунова и, в первую очередь, его восемь монументальных симфоний, а также квартеты, симфонические поэмы продолжают жить на советских и мировых концертных эстрадах, привлекая слушателей своим здоровым оптимистическим тонусом и совершеннейшей отделкой формы. Незабываема роль Глазунова как педагога и руководителя Ленинградской консерватории, во главе которой он бессменно стоял в течение четверти столетия (1905—1929).

Являясь убежденным последователем традиций «могучей кучки», Глазунов всю свою жизнь оставался верен принципам передового, общественно-значимого, национального искусства. Следует вспомнить мужественное поведение композитора в 1905 г. в борьбе против реакции (демонстративный уход Глазунова из консерватории в связи с увольнением Н. А. Римского-Корсакова). Естественно, что и революцию 1917 г. Глазунов встретил в кругу честных русских художников, пожелавших преданно служить народу.

К сожалению, тяжелая болезнь, заставившая композитора лечиться за границей, и ряд других обстоятельств оторвали его от родной среды.

Последние годы своей жизни (1929—1936) Глазунов провел в Западной Европе.

Публикуемые ниже письма А. К. к советскому музыковеду Г. П. Орлову освещают этот последний период жизни композитора.

При всем их внешнем спокойствии, письма эти позволяют ощутить то глубоко трагическое состояние, которое испытывал великий музыкант, силою обстоятельств оторванный от родины.

65-летний Глазунов, больной и утомленный шумихой европейской жизни, вынужден был кочевать из страны в страну в качестве знаменитого гастролера, понукаемый предприимчивыми импрессарио. «К сожалению, общая обстановка вовсе не пригодна для работы,—признается Глазунов в письме от 31 июля 1929 г.—...Кроме писания писем я ничем другим заниматься не в состоянии».

Чрезвычайно показательно неустанное и самоотверженное стремление престарелого музыканта к защите интересов русской музыкальной культуры за рубежом (розыски домов, в которых проживали Глинка, Рубинштейн, борьба за увековечение памяти этих музыкантов, печатная пропаганда их деятельности).

Большой интерес представляет письмо от 23 февраля 1929 г., свидетельствующее о глубокой внутренней связи композитора с советской музыкальной жизнью и о его желании поскорее вернуться в родную среду. Но этому желанию не суждено было осуществиться. Глазунов скончался в Париже 21 марта 1936 г.

Помимо писем, впервые публикуется также автобиографическая заметка Глазунова, написанная им за три года до смерти, и список его последних произведений, составленный им по просьбе Г. П. Орлова.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Опера „Суворов“ С. Василенко

В феврале 1941 г. исполнилось 50 лет творческой деятельности Сергея Никифоровича Василенко. Один из крупнейших представителей старшего поколения советских композиторов, С. Н. Василенко все свои силы, талант и опыт отдал строительству социалистической музыкальной культуры, неустанно работая как композитор, педагог, дирижер и общественный деятель. Помещаемая ниже статья Г. Полянского посвящена последней, еще не вполне законченной работе С. Н. Василенко — опере о великом русском полководце Суворове. — *Ред.*

Через всю оперную деятельность С. Н. Василенко красной нитью проходит стремление воспеть сильную личность, желание найти такого героя, чьи поступки, мысли, действия были бы легко объяснимы связью с эпохой, кровным родством с народом. Но ни надуманный герой из «Сына солнца», ни Христофор Колумб в его оперном преломлении такими героями не оказались. И вот, на 70-м году жизни, Сергея Никифоровича привлекает великий образ русского полководца Суворова. Этот замысел вдохнул в старейшего советского русского композитора подлинно юношескую творческую энергию.

Работа над оперой еще не закончена. Но поскольку уже большая часть оперы вполне завершена, можно судить о целом.

Авторам либретто и музыки оперы удалось нарисовать правдивую картину эпохи. Удалось обрисовать и сильный, великий характер полководца-вождя. Лучшие сцены оперы — и по музыке, и по либретто — те, в которых ясно ощущается кровная, духовная близость Суворова народу, солдатской массе.

Суворов показан в трагический момент своей жизни, в момент вынужденного бездействия в селе Кончанском, накануне последней вспышки его бурной деятельности.

Умело сделанное, написанное хорошим литературным языком, либретто (автор С. Д. Кржижановский) обладает многими достоинствами. Несколькими штрихами метко очерчена удушливая атмосфера незадачливого царствования Павла; бегло, но ярко обрисован гофкригсрат, в распоряжение которого, по повелению Павла, поступил Суворов.

Главное достоинство либретто — это обрисовка простого и величавого в своей героической простоте образа Суворова, как центра драматургического развития. Каждая из пяти картин оперы рисует переломные моменты в жизни великого полководца — на протяжении короткого исторического отрезка, начиная с февраля 1799 г. по апрель 1800 г.

Есть в либретто и недочеты. Награждение Суворовым в финале оперы поручика Ершова, человека небезупречной морали, почти изменника, как-то мало подготовлено всем предыдущим ходом действия. Малоубедительна фигура шпионки, маркизы Шерер.

Зато с подлинной любовью написаны все народные сцены, типы солдат, характерные жанровые зарисовки. Богатство жизненных наблюдений либреттиста дало великолепную канву для композитора, с увлечением использовавшего реалистичность и патетическую театральность основных сцен.

Василенко строит свою оперу как музыкальную драму народно-эпического характера. Не чуждаясь привычных форм классических вокальных монологов-арий, ансамблей, — композитор уделяет большое внимание и музыкальному речитативу, интонационно и ритмически выразительному и богатому. Лучшие страницы ариозного пения принадлежат партии Суворова. Духом философского оптимизма пронизаны слова его первой арии, обращенной к народу.

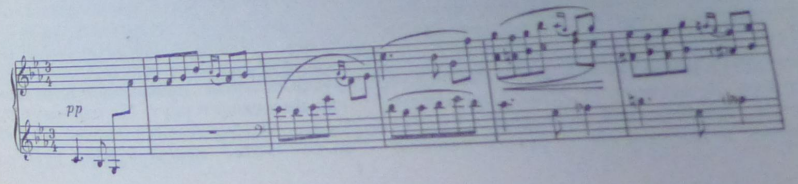
Ладово-интонационная структура музыки народных сцен тесно связана с русским фольклором. Для характеристики солдатской массы Василенко использует интонации старых солдатских песен, среди

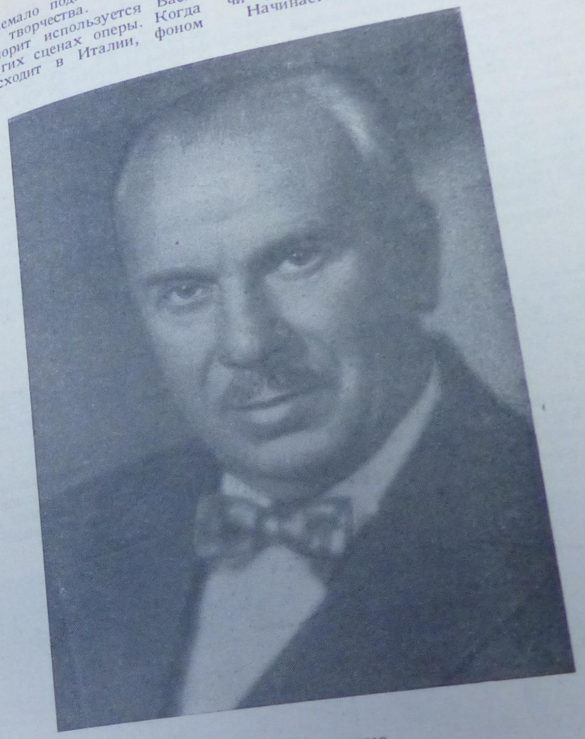
которых есть немало подлинных жемчужин народного творчества.

Местный колорит используется Василенко и в других сценах оперы. Когда действие происходит в Италии, фоном звучат народные неаполитанские мотивы, сцену Сен-Готардского перевала окаймляет швейцарско-тирольское «йодельн», в сцене прощания в Кракове использованы песни и пляски гуцулов.

Менее интересны по музыке лирические сцены оперы, рисующие побочную драматургическую линию (Ольга — Ершов — маркиза Шерер); слабы речитативы в сцене ссоры генералов с Суворовым и несколько банально разрешена сцена встречи Суворова с венским гофкригсратом.

Начинается опера сценой в селе Кончанском. Раннее утро. Степанида, жена слуги Суворова — Прохора, поет, наматывая пряжу: «Сон Иванович Дреме Саввишне на житье свое горько жалился...» В мелодии вступления — и размеренность старческих движений, и зябкость зимнего утра, и полудремотное затишье провинциальной глуши:





С. Н. Василенко

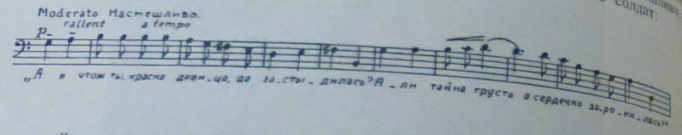
Резко противопоставлен песне Степаниды энергичный рассказ — воспоминания Прохора, постоянного спутника Суворова во всех его походах.

Проснувшийся Суворов прерывает воспоминания Прохора. В большой сольной сцене Суворова дан музыкальный портрет полководца, яростного врага подхалимства, низкопоклонничества, господствовавших при русском дворе. «Кто им, санкт-петербургским, нужен! — восклицает он. — Паркетны генералы, пустые болтуны!..».

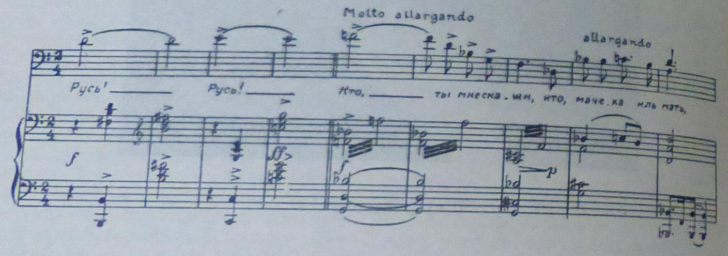
Вспоминается блестящая характеристика, данная Суворову партизаном-поэтом Денисом Давыдовым: «Герой трагедии Шекспира, поражающего в одно время комическим буфонством и смелыми порывами гения. Гордый от природы, он постоянно боролся с волею всесильных вельмож времен Екатерины. Он в глаза насмехался над могущественным Потемкиным».

Композитор и либреттист допущения шарка в обрисовке Суворова. Неожиданные речь Суворова словечки, усиливающие лишь изредка акцентируются в помогая ощутить разные грани и яркого характера. Так, очень с этой точки зрения сцена игры во взятие крепости «Орешек». Старый полководец вмешивается в игру и дает советы юным воинам.

В следующем эпизоде крестница Суворова и поручик Ершов просят благословить их на брак; Суворов отказывает до пор, пока поручик не заслужит счастья в бою. В шуточном обращении Суворова к крестнице Оле проскальзывает мелодия, которая потом, в боевой обстановке, прозвучит вызывающе, насмешливо и вызовет нужную реакцию солдат:



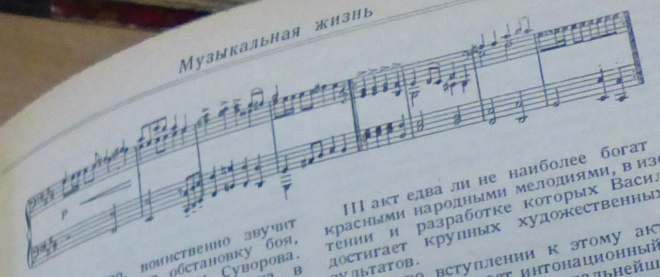
Далее действие стремительно разворачивается. Появляется гофкурьер, привезший от императора приказ и просьбу возглавить армию коалиции. Тщетно скрываемая радость старого полководца, принятие решения, легко предвидимого в самом начале, — таково содержание большой арии Суворова, являющейся кульминацией I акта. Ария насыщена большим драматическим пафосом:



Широко развитый финал акта, при некоторой усложненности фактуры, обладает одним решающим достоинством: он демонстрирует выдающуюся силу личности и характера Суворова, его волю, энергию и колоссальное обаяние вождя. Здесь вполне уместен хор крестьян, которые провожают своего любимца, уезжающего в столицу. Этот хор по ладово-интонационному складу несколько напоминает «Славление» из «Хованщины».

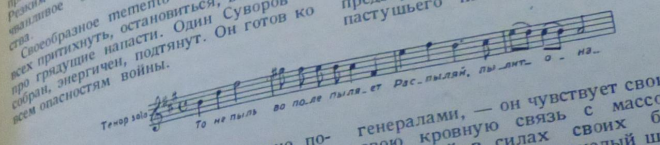
Во вступлении ко II акту композитор пытается обрисовать ту атмосферу интриг, сплетен, инсинуаций, которая встретила Суворова в высшем свете. Далее композитор показывает внешнюю позолоту встречи русского фельдмаршала: помпезность, фейерверк славословий, пышность празднеств, риторичность тостов, блеск танцев. Лишь непомерно разросшаяся сцена обольщения поручика Ершова шпионкой, маркизой Шерер, несколько тормозит мастерское драматургическое построение акта.

В финале II акта есть великолепный, очень правдивый штрих: Суворов ранее всех чутким ухом услышал боевую песню русских войск, проходящих мимо здания, где происходит раут. По мановению руки Суворова открываются настежь окна; врывается мотив марша русских солдат:



Чеканно, сурово, воинственно звучит песня. Она напоминает обстановку боя, привычную и милую сердцу Суворова. Резким диссонансом врывается она в чванливое бытие придворного общества.

Своеобразное memento mori заставляет всех притихнуть, остановиться, вспомнить про грядущие напасти. Один Суворов — собран, энергичен, подтянут. Он готов ко всем опасностям войны.



Правдиво и конструктивно удачно построена вся солдатская сцена. Жизненны типы солдат — Корнея Самойловича, Мити. И неизменно, в течение всей сцены, присутствует здесь облик Суворова, близкого друга солдат.

И когда в финале III акта Суворов вступает в яростный спор с австрийскими генералами, — он чувствует свою правоту, свою кровную связь с массой солдат; уверенный в силах своих бойцов, он решается на безумно смелый шаг: переход через Альпы.

В IV акте две картины. Первая служит как бы кульминацией всего драматического действия. В ней пересекаются все

III акт едва ли не наиболее богат прекрасными народными мелодиями, в изобретении и разработке которых Василенко достигает крупных художественных результатов.

Если во вступлении к этому акту явственно преобладает интонационный строй итальянской мелодии, то дальнейший ход музыки приводит к русской мелодии, предваряемой кларнетами соло в духе пастушьего наигрыша:

Переход Суворова через Альпы

С картины художн. Портер

нити предыдущих актов. Переход через Альпы — результат гениального предвидения полководца, результат героических усилий горсточки русских войск.

Грому войны, грохоту пушек, кровавым картинам боев, страданиям раненых — противопоставлены контрастирующие идиллические картины: мирное «йодельн» швейцарского пастуха, многократное эхо, отзывающееся в горах.

Снежный перевал через Сен-Готард. Горы, покрытые снегом. Тишина. И вдруг — целая лавина звуков, грозный шквал наступления.

Тяжелой поступью идут солдаты, глубоко проваливаясь в снег. Мерно звучит чудесная мелодия. Солдаты на мгновение останавливаются в нерешительности. Но полководец первый бросается в наступление, запевая насмешливую, дразнящую, бодрую песню: «А и что ж ты, красна девица, да застыдилась...» Приступ продолжается.

Бой затих. Снова тишина. Снова раздаются мирные звуки пастушьего рожка.

О последней картине писать еще рано: она существует только в эскизах. Но уже в них чувствуется сильный и цельный образ великого полководца, народного героя.

В Кракове, отзываемый двором, опальный Суворов снова расстается с своим войском. Он прощается с состарившимся своим солдатом, целует знамя, генерала Багратиона, Суворова с ним в боях. Обнимая своего любимого помощника, генерала Багратиона, Суворов шепчет ему на ухо: «Пароль наш — Сила! Отзыв: Русь!..».

Прекрасен последний порыв прощающихся со своим полководцем солдат. Они высоко поднимают героя на носилках из скрещенных ружей и несут его к карете. Звучит прощальная песня:

То не облачко белым парусом в небе синее уплывает,
То Суворушко, наш отец родной, солдатушек покидает...

Так заканчивается опера о благородном и обаятельном человеке, великом русском полководце, память о котором всегда будет жить в наших сердцах.

Г. Подяновский

О творчестве молодых композиторов

КАМЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

14 января в «Доме композиторов» состоялся очередной «вторник» Московского союза советских композиторов, посвященный камерному творчеству молодых композиторов.

Большая часть произведений, исполненных на этом вечере, позволяет говорить о значительно возросшем профессиональном уровне нашей композиторской молодежи, но в то же время свидетельствует о недостаточном проникновении в творчество молодежи новой, советской темы в широком смысле. Речь идет, разумеется, не о том, что надо непременно писать песни и романсы на тексты советских поэтов или соответственные по тематике программные сочинения. Такая постановка вопроса была бы грубейшим упрощением задачи. Но хотелось бы слышать в произведениях молодежи больше внутренней силы, больше оптимизма и молодого задора, более глубокое ощущение идейно-творческих задач, стоящих перед советским искусством.

Значительная часть прослушанных произведений проникнута тем духом интимной камерной лирики, которая ни в коей степени не характеризует сегодняшний день нашего искусства. Это тем более досадно, что большинство выступивших на вечере композиторов обладает несомненной одаренностью и достаточно высоким уровнем мастерства.

Наилучшее впечатление осталось от песен М. Мильмана на тексты Бёрнса. Прекрасный музыкант, законченный пианист — Мильман как-то сразу и незаметно вошел в нашу композиторскую жизнь. В бёрнсовском цикле он показал себя незаурядно одаренным композитором, с большим вкусом и чутким ощущением вокальной выразительности. Исходя из особенностей англо-американских народных песен, Мильман написал музыку, в которой не трудно обнаружить и черты его собственной индивидуальности. Сказывается она и в широкой диатонической мелодике, и в своеобразии ладово-гармонического языка, и в общем суровом, мужественном характере лирики.

Многие песни цикла, в первую очередь «Джон Андерсон», «Застольная»[1], «К Элизе», смело могут быть причислены к лучшим образцам советской лирики.

Жаль только, что в цикле, состоящем из восьми песен, почти нет контрастов. Более полное использование живых, шуточных и социально-острых текстов Бёрнса несомненно обогатило бы цикл.

Значительно менее благоприятное впечатление оставила сюита Мильмана для скрипки с фортепиано. Отсутствие единого замысла, стилистическая пестрота, некоторое конструктивное однообразие — не позволяют признать сюиту большой удачей автора. Впрочем отдельные пьесы сюиты, особенно первая ее часть, сами по себе хороши, и по тематическому материалу и по формам его развития.

На тексты Бёрнса написаны и три романса М. Душского. Но если Мильман исходил в своем цикле из народно-песенных особенностей, то Душский написал свои песни в своеобразно-романтическом стиле, отвлекшись от всяких фольклорных связей. Мне думается, что Мильман поступил правильнее, учитывая ярко народную окраску поэзии Бёрнса. Но тем не менее и за романсами Душского нельзя не признать значительной художественной ценности. Особенно хорош романс «Среди колосьев ячменя». Теплое лирическое чувство, интересный колорит сопровождения, свежесть языка, — все это бесспорные достоинства романсов Душского.

Его же «Мордовские пляски» оставили ощущение некоторой неудовлетворенности. Написано это сочинение для 2-х скрипок — состава, типичного для мордовской народной музыки. Исходный тематический материал также народный. Однако инструментальное изложение и развитие идут зачастую по несколько абстрактно-виртуозному пути. Своеобразный народный колорит местами уступает место общим инструментальным формулам, и тогда вся музыка становится бледнее. Лишь умелое владение скрипкой, чувство инструментального колорита и свежесть

---

[1] См. стр. 80 настоящего номера.—*Ред.*

тематического материала в значительной степени сглаживают указанные противоречия.

Баллада и скерцо для фортепиано Н. Пейко еще раз подтвердили мнение о нем, как об очень одаренном композиторе, но в то же время они заставляют поставить перед автором некоторые очень серьезные вопросы.

На обсуждении отчетного вечера В. Я. Шебалин справедливо говорил, что «какая-то скованность мысли и излишняя направленность на детали» приводят Пейко «к некоторой кабинетности». Мне думается, что это очень правильное замечание. В самом деле, и баллада и, особенно, скерцо страдают чрезмерной измельченностью рисунка, затуманивающей мелодический рельеф сочинения, сковывающей его дыхание. В балладе, например, появляется превосходная, мужественная тема, но, к сожалению, развитие ее очень скоро прекращается, в сущности ни к чему не приводя: вместо роста темы мы услышали ее повторение и измельчение. Излишняя концентрация внимания на подробностях, в ущерб цельности линии и непрерывности дыхания, является недостатком и скерцо.

Широты и яркости тематического материала, уменья подчинить детали целостному замыслу, настоящей свободы молодого дыхания, — вот чего пока нехватает Пейко, несомненно обладающему талантливостью и большой музыкальной культурой.

Показанная им на том же вечере музыка к кукольному спектаклю «Рукавичка» во многом очень свежа и привлекательна, но и в ней ощущается недостаток простоты, непосредственной молодости и жизнерадостности. — качеств, особенно необходимых в музыке для детей.

Превосходное впечатление произвела сюита на чувашские темы для фортепиано рано умершего Г. Воробьева. Это сочинение, написанное композитором в еще совершенно юные годы, полно свежести, молодости и говорит о большом таланте автора. Нет сомнения в том, что в лице Воробьева советская музыка потеряла очень много обещавшего композитора.

Творчество В. Шафранникова, композитора не столь уже молодого, было представлено шестью вокальными произведениями. Первые три миниатюры из цикла «Иммортели» не произвели хорошего впечатления. Воспроизведение давно пройденного русской музыкой этапа архикамерной, хрупкой, акварельной лирики прозвучало каким-то странным анахронизмом. К тому же подобный тип музыки, если уж к нему обращаться, требует большой тонкости и законченности письма, чего явно нехватает трем миниатюрам Шафранникова. Вокально-декламационная линия сделана небрежно и часто грешит противоестественной декламацией фортепианное сопровождение довольно пассивно и лишено тонкости.

Гораздо больший интерес представляют его же две песни о Сталине (стихи Козинская и Узбекская) и песни на стихи Коста Хетагурова — «Я смерти не боюсь». В песнях о Сталине привлекает яркий колорит, пластичность мелодической линии, живое дыхание. В последней песне — отличное начало, отмеченное характером героического напряжения, не выдержанным должного развития. Форма в целом — достаточно развернута, есть нарушение между конструкцией несомненно музыки и конструкцией стиха.

Несмотря на все эти, подчас очень существенные изъяны, сочинения Шафранникова, особенно обе песни о Сталине, показали, что он обладает хорошими способностями вокального композитора.

«Сюите для скрипки с фортепиано» А. Козакевич нехватает законченности конструкции в целом, зрелости инструментальной фактуры и даже ясности модуляционного плана и кадансионных завершений.

Почти всегда хороший, выразительный материал «погибает» в импровизационном блуждании, подменяющем собой органическое развитие. Это лишает произведение ясности и создает впечатление отсутствия цельного композиционного замысла.

Козакевич не лишена композиторского дара, но, видимо, ей предстоит еще очень большая работа над собой, над выработкой настоящего профессионального мастерства.

Наконец, остановлюсь на концерте для виолончели с фортепиано А. Гейфмана. Мы давно знаем Гейфмана, как человека, в котором композиторское дарование досадно сочетается с каким-то упорным нежеланием работать над собой. Уйдя из консерватории, отказавшись воспользоваться всеми предлагавшимися ему возможностями заниматься, — Гейфман не только не пошел вперед в своем развитии, но, напротив, деградировал.

Со всей резкостью и прямотой надо сказать, что его концерт для виолончели с фортепиано — произведение крайне слабое, написанное рукой дилетанта-недоучки. Отсутствие элементарной техники, вкуса и культуры не может быть оправдано ни заметными в отдельных местах сочинения проблесками одаренности автора, ни его искренностью, как это наивно полагает сам автор.

Гейфман молод, и никто не отказает ему в одаренности. Пока еще не поздно, он должен понять всю губительность своих заблуждений и взяться за учебу.

К сожалению, вечер творчества молодых композиторов и его последующее обсуждение привлекли очень небольшое

количество композиторов, особенно тех зрелых мастеров, которые своей критикой смогли бы принести молодежи большую пользу. Здесь сказывается совершенно недопустимое безразличие к творчеству своих молодых товарищей и та инертность, значительной части наших композиторов, которая до сих пор мешает по-настоящему плодотворно проводить интересные творческие собрания, еженедельно организуемые Московским союзом советских композиторов.

В заключение следует отметить очень высокий уровень исполнения на отчетном вечере. Все исполнители (певцы Н. Рождественская, Н. Дорлиак, Г. Тиц, скрипачи Т. Берлин и М. Бугачевская, виолончелист С. Кнушевицкий, пианисты М. Соколов, Н. Мусинян, С. Стучевский, П. Никитин и Р. Гершель) с большой добросовестностью и любовью подошли к своей задаче. Особенно хочется отметить Н. Дорлиак, с исключительным вкусом и проникновенностью спевшую песни Мильмана.

Дм. Кабалевский

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В симфоническом концерте, устроенном 23 января МССК совместно с Радиокомитетом, вновь предстали перед слушателем молодые московские композиторы.

Н. Пейко на этот раз показал свое более крупное произведение — симфониэтту для большого симфонического оркестра. По сравнению с фортепианными пьесами, исполненными этим автором на вторнике МССК, — в его симфониэтте гораздо больше широты и размаха, виртуозного блеска. Молодой композитор, явно увлекающийся некоторыми экстравагантностями свободно владеет оркестровыми красками. Феерические, сказочно-гротескные звучности оркестра особенно эффектно предстали во 2-й части симфониэтты — скерцо. Несколько пестрым по материалу показался финал, в котором приемы обработки якутских тем не совсем гармонируют со всем предшествующим изложением.

М. Душский продемонстрировал две мордовские песни для голоса и симфонического оркестра. Благородство и прелесть народных тем и вполне оправданная их гармонизация пришли, однако, в противоречие с многословием и грузной палитрой оркестрового сопровождения.

Не произвела отрадного впечатления концертная сюита для виолончели с оркестром Ф. Витачека. Мы нисколько не спорим против самого замысла сюиты, ее подчеркнутой жанровой определенности (1-я часть — в духе марша, 2-я часть — лирическое интермеццо, 3-я часть — ноктюрн, 4-я часть — финал в характере остроритмизованных современных танцев). Но использование виолончели в этих пьесах (особенно в 1-й и 4-й) показалось нам неестественным, недостаточно выигрышным. Лучшие лирические темы сюиты (например, прекрасная элегическая мелодия 2-й части) значительно выгоднее прозвучали бы в произведении камерного плана — типа сонаты.

Интересные тембровые находки есть в «Узбекской сюите» Л. Шварца, исполненной в конце вечера. Красочность оркестровки, удачно воспроизводящей тембры национальных инструментов, а также ясность и лаконичность форм — хорошие качества произведения. Однако музыка Шварца не прибавила ничего нового к ставшему уже традиционным жанру живописно-декоративных сюит на темы восточных песен.

Исполнителями в концерте выступили певец А. Королев, виолончелист А. Стогорский и оркестр Всесоюзного радиокомитета под управлением С. Цвейфеля.

К. Н.

„Застольная“

Музыка Марка Мильмана

Слова Р. Бёрнса
Перевод С. Маршака

Andante capriccioso

p a piacere a tempo

mf

rit. e dim.

p

a tempo

Забыть ли стару.ю любовь

и не грустить о ней?

Забыть ли стару.ю любовь

и дружбу прежних дней?

allargando f a tempo

p subito

marcato

За дружбу ста.рую – до дна! За счастье прежних дней Сто.бой мы выпьем, старина, за счастье

allargando

a tempo

f

p

marcato

f a tempo

прежних дней

Побольше кружек притопчем

и доверху на.лей Мы выпьем за ста.рую любовь.

f

f a tempo

allargando f a tempo

p subito

За дружбу прежних дней.

За дружбу стару.ю – до дна! За счастье юных дней. По

allargando

f

a tempo

rit

кружке старого вы.на – за счастье ю.ных дней!

rit.

mf a tempo

rit. e dim.

Pochissimo più mosso

С тобой топ.тали мы вдвоем траву родных полей,–

и не о.

p

p

rit

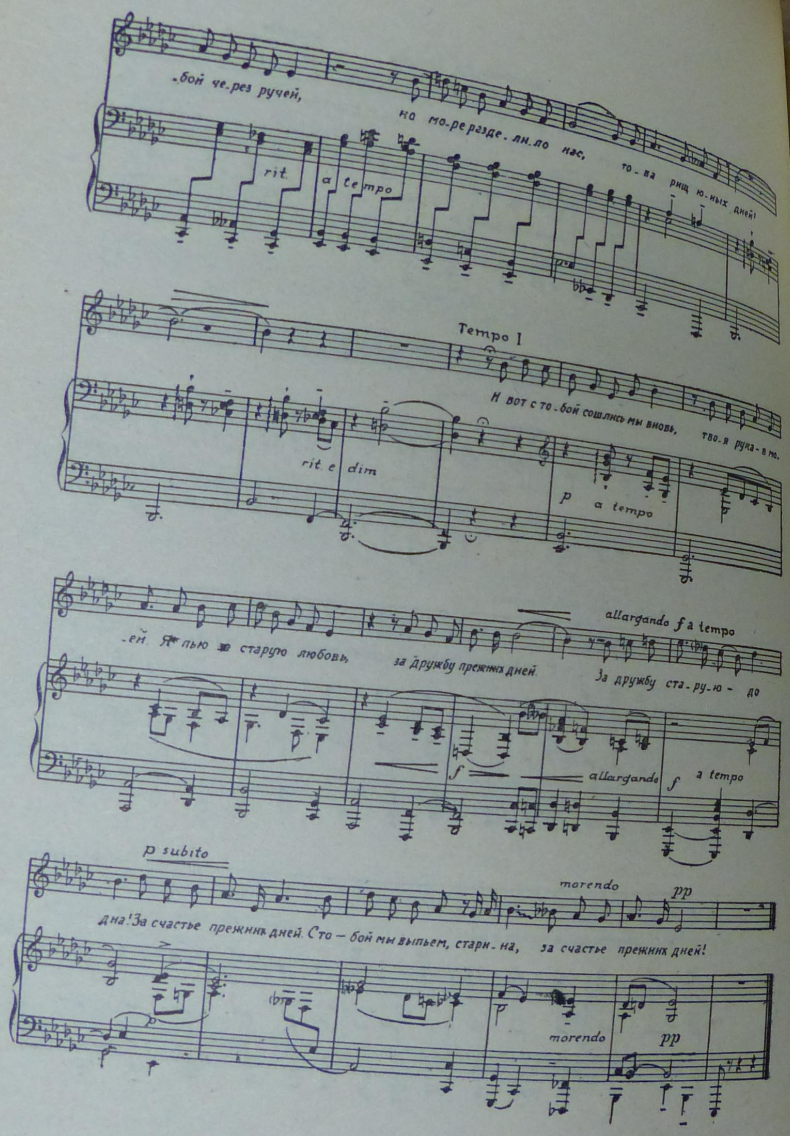
a tempo

Пере.плы.вали мы не раз с та.

-дни крутой подъем мы взяли с юных дней!

rit

a tempo



Балет „Три толстяка“

Постановка детского балета по сказке Ю. Олеши «Три толстяка»[1] — очень интересная, нужная попытка, заслуживающая самого пристального внимания. Все в этой сказке—и увлекательная интрига, и меткие, красочные характеристики — кажется прямо предназначенным для театра. А как хорошо можно воплотить на сцене яркие образы Ю. Олеши именно средствами хореографии: девочка-артистка Суок, изображающая танцующую куклу, ловкий гимнаст Тибул, гротескные фигуры Толстяков, учитель танцев Раздватрис.

И тем не менее, балет «Три толстяка» оказался «нерепертуарным» спектаклем. За пять с лишним лет, прошедших со дня премьеры, это уже второе возобновление. Основная причина этого—неудачное либретто. По сравнению со сказкой, в балете многое оказалось «сниженным», многое просто выпало, а главное—исчезло динамичное развитие интриги. Поэтому спектакль вышел, по существу, бездейственным, вялым, статичным.

Основная тема сказки Ю. Олеши — борьба народа против власти Трех толстяков—в балете показана словно мимоходом. Все события, связанные с восстанием, происходят за сценой, а зрители узнают о них лишь на «очередном» празднике с многочисленными дивертисментными танцами.

Драматургически либретто построено очень неровно; наряду с удачными моментами много примитивных, а подчас и просто нелепых сцен. В частности, остается очень мало понятной вся история поимки и освобождения вождя повстанцев, оружейника Просперо.

Самыми «действенными» оказались 5-я и 6-я картины III акта: появление во дворце доктора Гаспара с мнимой куклой и сцена в комнате принца Тутти. Действие в этих картинах развивается очень интенсивно, логично, главное же — все можно понять, не прибегая к печатным пояснениям; танцы органично связаны с развитием действия, а не являются лишь «вставными номерами».

Поставлены «Три толстяка» балетмейстером И. А. Моисеевым, который сумел в значительной степени компенсировать погрешности либретто изобретательной остроумной постановкой. «Три толстяка»—крупная, серьезная работа талантливого молодого балетмейстера, нашедшего свои оригинальные средства выразительности. Особенно большое впечатление производит 6-я картина — сцена между Суок и принцем Тутти. Балетмейстер сумел разрешить эту трогательно лирическую сцену в том плане «действенного танца», о котором писал когда-то Новерр.

Прекрасно поставлены Моисеевым детские танцы, замечательно исполняемые учениками балетного училища Большого театра,—рондо поварят и особенно—занятный танец обезьянок (3-я картина).

Иногда балетмейстеру удается раскрыть образ целиком средствами танца (например, Раздватрис, остроумное использование фуэте—вертящаяся «Кукла Фуэте», 3-я картина).

Музыка Оранского местами очень остроумна и оригинальна, но за немногими исключениями, в партитуре почти нет широких симфонических эпизодов. Зато огромное место занимает чисто изобразительная музыка, иллюстрирующая малейшие события, происходящие на сцене.

Симфоническое развитие получает главным образом тема оружейников,—единственная яркая героическая тема партитуры. Но кульминация этой темы достигнута уже в самом начале балета (конец 1-й картины); поэтому ее дальнейшие проведения не создают впечатления целеустремленного развития.

Друзья народа—доктор Гаспар Арнери, Суок и др.—характеризуются очень простыми, даже несколько наивными ли-

[1] Балет в 4 действиях и 8 картинах, музыка В. Оранского, постановка и либретто И. Моисеева, сюжет заимствован из сказки Ю. Олеши.

рическими темами. Но это отнюдь не примитивизм, а хорошая простота детской сказки. Запоминается тема доктора Гаспара—простенькая детская песенка о чудесном докторе. После спектакля ее уже напевали юные посетители балета.

Действительно хорошо удались Оранскому добродушно-юмористические музыкальные зарисовки (например, ночная поездка доктора во дворец Толстяков). К сожалению, эти моменты немногочислены в партитуре балета.

танцев (вальс 4-й картины), и весьма другое. Эта пестрота свойственна и всему спектаклю в целом, где в оформлении в костюмах и в хореографии такие, как шаны самые различные стили: готика, дворце Толстяков и площадь современного города, освещенная газовыми фонарями, салонная мазурка, модернизированная классика и мюзикхоллный танец под звуки и т. д.

Самое лучшее в спектакле—исполнители. Превосходно танцует трудную пар-

Суок (О. В. Лепешинская), доктор Гаспар (А. И. Радунский)
Большой театр СССР. 1941.

Другая группа персонажей — враги народа—охарактеризована композитором в плане гротеска: танцы, исполняемые при дворе,—полонез, мазурка, галоп, появление еле двигающихся Толстяков и т. д. Это, пожалуй, наименее интересная и наименее оригинальная часть партитуры. Некоторые танцы звучат грузно, не ярко,—например мазурка, преувеличенно громкая, шумливая, торопливая, с резкими акцентами. То же можно сказать о галопе и о полонезе. Вместе с тем, вальс, охарактеризованный в либретто как «большой вальс шикарной толпы», является обычной салонной музыкой среднего уровня.

Стилистически партитура «Трех толстяков» очень пестра. Наряду с явными реминисценциями из раннего Прокофьева, здесь есть и прямое подражание музыке джаза, и стилизация старых салонных

тию Суок—О. Лепешинская, не только совершенно свободно, как бы шутя преодолевающая все самые большие технические трудности, но и создающая искренний, трогательный образ. Прекрасно танцуют и играют Царман (Раздватрис) и Руденко (гимнаст Тибул). Очень выразителен доктор Гаспар Арнери в исполнении Радунского, колоритна фигура принца Тутти—Халатова. Особенно отрадно отметить, что, наряду с танцовальной техникой, неизмеримо выросла чисто артистическая культура нашего балета. Посмотрев «Трех толстяков», приходишь к выводу, что теперь уже не редкость соединение в одном лице артиста и танцовщика.

Превосходное чувство ансамбля, знание специфики балетного спектакля проявил дирижер Ю. Ф. Файер. Как всегда, когда за дирижерским пультом стоит этот опыт-

нейший музыкант, оркестр звучит необычайно ярко, красочно; невольно создается приподнятое, праздничное настроение, столь соответствующее балетному спектаклю.

Конечно, спектакль «Три толстяка» не является крупным достижением советской хореографии, особенно по сравнению с балетами, показанными в дни ленинградской декады. Но его, безусловно, с большим удовольствием и радостью будут смотреть наши юные зрители.

М. Киселев

Концерт пианиста Г. М. Когана

Мы всегда с интересом ждем концертов пианиста Г. М. Когана. Коган, как исполнитель, занимает у нас совершенно особое и значительное место. Когда оценивают его игру, говорят о преобладании «ума» над «сердцем», «разума» над «чувством», виртуозности над музыкой. При этом исходят из «незыблемой» аксиомы, будто «чувство», «сердце» и «лирика» — положительные аттрибуты исполнителя; что касается «ума» и элементов сознательности в игре, то в этой области, мол, много мудрить не следует!

Такое противопоставление сознательного элемента—непосредственному, стихийному,—свойственно определенному стилю критики конца XIX в. И думается, уже наступило время для пересмотра безапелляционности этих установок. Ведь на примере величайшего пианиста Франца Листа мы видим, что именно равновесие между стихийным и сознательным элементами исполнительского творчества создает настоящего художника.

Кроме того, понятия «чувство», «лирика» и т. д. не являются вечными для всех времен. Шопен, например, «чувствовал» совсем иначе, чем Бах, лирика Шумана и Рахманинова тоже совершенно различна.

Эти мысли пробудил в нас последний концерт проф. Когана (5 января, в Малом зале консерватории).

Те или иные качества пианизма Когана могут быть поняты именно исходя из принципиальных стилевых установок артиста.

Прежде всего становится ясно, что Коган находится в лагере противников «романтической школы» пианистов, как мы ее сейчас понимаем. Это ощущается в каждом выступлении пианиста, но, особенно, в последнем концерте. Причем путь этот избран с о з н а т е л ь н о и дается он Когану нелегко: нелегко сбрасывать с себя тот невидимый «гнет» традиций, который навязывается воспитанием и всей окружающей музыкальной средой.

Интересно было наблюдать, как упорно и настойчиво ведет Коган свою линию и как, несмотря на это,—прорывается порой «романтизированное» исполнение отдельной пьесы или отрывка (в последнем концерте очень поэтично и явно с романтическим оттенком прозвучал «Ручей» Шуберта —Рахманинова).

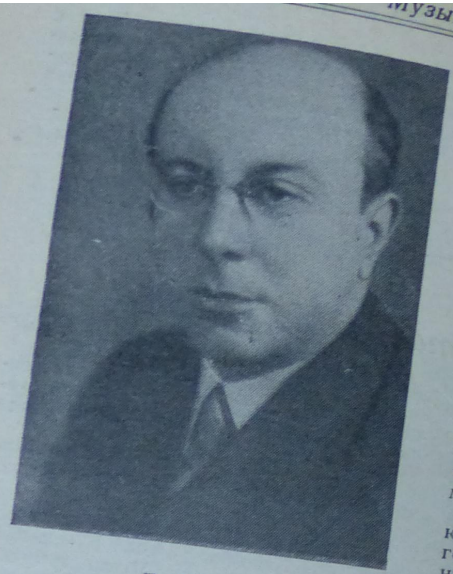
Первое отделение концерта 5 января было посвящено двум последним сонатам Бетховена.

В Бетховене пианиста привлекают четкость конструкции, волевой и решительный характер музыки. Коган прекрасно «строит» исполняемую сонату. Камень за камнем кладет он, с неуклонной настойчивостью воздвигая стройное здание произведения. Именно поэтому так хорошо ощущаешь форму обеих сонат,—а это так редко бывает при исполнении последних сонат Бетховена.

Исполнение Г. Когана было безупречно в смысле отделки деталей, отсутствия статики, ощущения целого, но...

Здесь, быть может, проступают «романтические» вкусы критика: все же исполнение бетховенских сонат, особенно сонаты ор. 110 As-dur, оставило чувство большой неудовлетворенности. В этой сонате заключено много теплоты, лиризма, поэтичности,—бетховенской теплоты и бетховенской поэтичности, конечно. Коган же в своем стремлении избежать «чувствительности», как нам кажется, впал в другую крайность: он лишил эту музыку присущего ей глубокого и большого чувства, с которым она написана. Тема первой части прозвучала как-то формально; фуга была сыграна в интересной звучности, но несколько быстро и слишком по-органному, тогда как ее характер гораздо более фортепианный и менее абстрактный.

В сонате ор. 111 первая часть была исполнена интересно. Ее волевой характер соответствует исполнительскому складу концертанта, но, странным образом, и здесь он как будто намеренно дает нам все в отвлеченном, абстрагированном виде: так сказать, соната как понятие, «соната—вообще». Пианист словно боится непосредственного, горячего воздействия на слушателя.



Г. Коган

Вторая часть сонаты ор. 111, изумительная по глубине и спокойствию, редко кому из исполнителей удается. Коган очень хорошо исполнил многие вариации, в частности третья—в верхнем регистре—благодаря свежей и смелой педализации прозвучала как-то необычно, по-новому. Все трельные места были сыграны предельно законченно и мягко.

Однако, пианисту следует безусловно переоценить свою, несколько «аскетическую» трактовку Бетховена, не лишая эту музыку настоящих человеческих чувств.

Второе отделение концерта Коган посвятил обработкам песен Шуберта и «Каприсам» Паганини.

Тут почти все было превосходно. В отношении пианистического мастерства, мельчайшей отделки деталей Коган достиг поразительных результатов. Необычайная легкость, опрятность и изящество, которые свойственны Когану в исполнении виртуозных пьес, доставляют слушателю высокое эстетическое наслаждение.

Вспомните труднейшую обработку Бузони e-moll'ного «Каприса» Паганини. С какой свободой и бравурностью исполнил его артист в своем концерте! Очаровательно прозвучал известный E-dur'ный «Каприс» («Охота»).

«Двойник» Шуберта—Листа Коган также играет в концертах. Последнее исполнение было полно внутреннего психологического напряжения и настоящего драматизма.

Не знаем, стоит ли гозенпудовская транскрипция песни Шуберта «Странствие» того, чтобы ее играть в концертах? Чрезмерная громоздкость, беспрерывные «странствия» по регистрам и несвойственная Шуберту «шикарность» производят неприятное впечатление.

Зато транскрипция М. Гозенпуда B-dur'ного «Каприса» Паганини (как известно, Лист не включил его в число своих обработок) очень удачна. Гозенпуду удалось блестяще и остроумно сделать свое переложение, и в исполнении Когана оно прозвучало с феерической легкостью и полетностью.

Коган поразительно растет, как мастер пианизма, от концерта к концерту; необычайно импонируют его волевая убежденность и стремление убедить в своей правоте слушателей.

Концерт 5 января прошел с большим успехом. Собравшаяся публика горячо приветствовала артиста.

Р. Л.

Концерты Московской консерватории имени П. И. Чайковского

Почему-то стало традицией, что студенческие концерты в Московской консерватории посещаются, главным образом, друзьями и благожелателями исполнителей. Эти вечера проходят без широкой предварительной информации. Обычно за несколько дней до концерта у входа в Малый зал консерватории вывешивается плакат, извещающий о предстоящем вечере и о том, что «билеты можно получить бесплатно в Секторе производственной практики»...

А между тем, художественная ценность большинства таких вечеров весьма значительна, и просто обидно, что посещаемость их предоставлена самотеку. Возьмем хотя бы вечер студентов кафедры проф. А. Б. Гольденвейзера, состоявшийся 6 января 1941 г.,—первый из двух концертов этой кафедры, посвященный творчеству Р. Шумана. Самый факт организации концертов-монографий силами студентов одной кафедры заслуживает внимания.

Концерт в целом оставил прекрасное впечатление. Особенно следует отметить Р. Майзель, исполнившую новелетту fis-moll (класс проф. А. Шацкеса), Маргулис — «Бабочки» (класс проф. А. Руббаха) и А. Гольдштейн—вариации «Abegg» (класс доц. Я. Гинзбурга). Можно говорить об их хороших технических достижениях, о продуманном, — а у Майзель и об эмоционально-осмысленном исполнении. Отличные фортепианные данные продемонстрировала аспирантка А. Бегунова (класс проф. Г. Гинзбурга), однако «Карнавал» ей в художественном плане не удался: большинство эпизодов звучало подчеркнуто грубо.

Симфонический оркестр Московской консерватории является художественно ценным коллективом. Ряд его участников занимает ведущее положение в лучших оркестрах нашего Союза. Сочетание хорошей техники с молодостью состава оркестра накладывает особый отпечаток на его исполнение. В игре консерваторского оркестра всегда радует легкость, сочетающаяся с компактностью звучания.

13 января в Большом зале консерватории состоялся концерт из произведений Балакирева («Тамара»), Чайковского (сюита из балета «Щелкунчик») и Римского-Корсакова («Сеча при Керженце», прозвучавшая слабее остальных произведений). Хорошие голосовые данные показали студенты Кашин, исполнивший песню Варяжского гостя из оперы «Садко» Римского-Корсакова, Окорокова, спевшая арию Кащеевны из оперы «Кащей бессмертный», и Константинов (песня Веденецкого гостя).

К сожалению, исполнение студентом Серовым песни Индийского гостя из «Садко» оставляет желать большего. Нам кажется, что следует осторожнее отбирать студентов-солистов для участия в симфонических концертах.

В целом, концерт оставил очень хорошее впечатление. Слушатели тепло встретили большинство исполненных произведений. Удачно дирижировал концертом В. Небольсин.

Большим событием в жизни Московской консерватории явились вечера оперетты, проведенные 8 и 10 января в Малом зале.

Были продемонстрированы детская опера Гумпердинка «Ваня и Маша» (исполнители студенты З. Глущенко — Ваня и И. Еременская — Маша; руководитель Вульф); отрывки из оперетты Лекока «Дочь Анго» (в исполнении Белорусовой-Шевченко и Прыгунковой; руководитель—Геворкян) и оперетта Оффенбаха «Свадьба при фонарях» (в исполнении Даутова и Демчинского—Гийо, Гутцайт и Поповой — Дениза, Бекаторро и Степановой — Фаншетта, Водяницкой и Зайцевой — Катерина; руководитель Липский).

Сейчас еще рано говорить о достижениях в этой области. Важен самый факт организации таких вечеров и роль, которую они должны сыграть в деле подготовки высококвалифицированных исполнителей для оперетты и эстрады. Значение жанра оперетты и эстрады в приобретении студентами сценических навыков—огромно. Легкость движения на сцене, координация движения с пением, свободное владение своим телом, чистая, четкая дикция,—все это приобретает студент-вокалист в результате работы над опереттой. Некоторые эти черты, необходимые для актера любого музыкально-театрального жанра, уже усвоены, в известной степени, и студентами—участниками вечера. Особенно относится это к Даутову, Демчинскому, Степановой, Бекаторро и Поповой.

А. Ш—ан

В Ленинграде

IV ДЕКАДА СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

В дни IV декады советской музыки в Ленинградской филармонии состоялось пять симфонических и пять камерных концертов.

Симфонические концерты открылись авторским вечером С. Прокофьева. В программу вошли: «Здравица», «Александр Невский» и 1-й концерт для фортепиано (исполнитель — автор). Дирижировал А. Стасевич. Во втором концерте — под управлением А. Гаука и при участии скрипача Д. Ойстраха — были исполнены 21-я симфония Н. Мясковского, поэма-каприччио М. Штейнберга «В Армении» и скрипичный концерт А. Хачатуряна. Программа третьего концерта состояла из симфонии Н. Богословского, пушкинского вокально-симфонического цикла Б. Арапова и фортепианного концерта Б. Асафьева. Дирижировал Н. Рабинович, солисты — А. Каменский (ф-п.), П. Чекин и С. Мигай (пение). В четвертом концерте исполнялись под управлением Э. Грикурова: сюита «Молдавские песни» Ю. В. Вейсберг (солист — Е. Флакс), скрипичный концерт В. Шебалина (солист И. Жук), симфония для струнного оркестра Ю. Свиридова и 1-я симфония Д. Шостаковича. Последний концерт был посвящен творчеству Д. Шостаковича. Исполнялись квинтет (квартет им. Глазунова и автор) и 5-я симфония (дирижер Е. Мравинский).

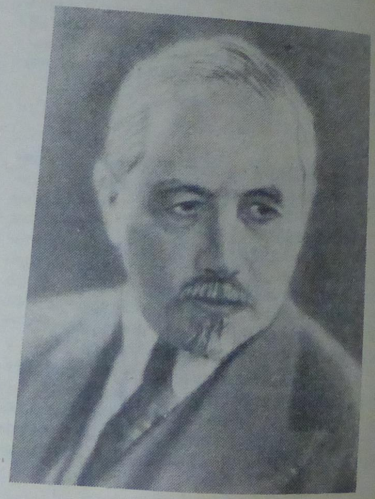
В цикле камерных концертов состоялись авторские вечера Д. Шостаковича и С. Прокофьева, концертное исполнение V акта оперы Б. Асафьева «Гроза», два вечера камерных произведений ленинградских композиторов (квинтет и трио М. Штейнберга, соната для виолончели и ф-п. Б. Клюзнера, фортепианная соната В. Фризе и концерты Б. Асафьева, романсы И. Адмони, Ю. Кнушевицкого, В. Богданова-Березовского, Ю. Ковалева, Ю. Свиридова, В. Волошинова, Ю. Ю. Вейсберг, В. Богданова-Березовского, Ю. Ковалева, Ю. Свиридова, В. Волошинова, Ю. Ю. Вейсберг и др.) и большой отчетный вечер ЛССК и Филармонии в Доме работников искусств им. Станиславского.

В течение декады состоялись также творческий вечер И. Дунаевского в исполнении Госуд. академической капеллы, концерт самодеятельного симфонического оркестра под управлением Н. Сасс-Гисенского (в программе — произведения Н. Рубинова, А. Пащенко и др.) и ряд выездных концертов Филармонии в домах культуры и клубах.

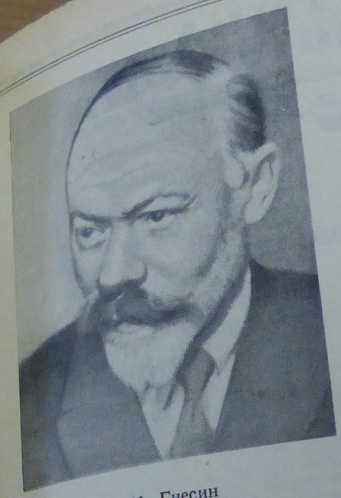
13 января Ленинградский радиокомитет устроил творческий вечер М. Штейнберга (3-я симфония, песни, сюита из балета «Тиль Уленшпигель» — под управлением автора).

В заключительном концерте декады были исполнены: квинтет Д. Шостаковича, кантата «Александр Невский» — С. Прокофьева, романсы В. Волошинова и Ю. Вейсберг.

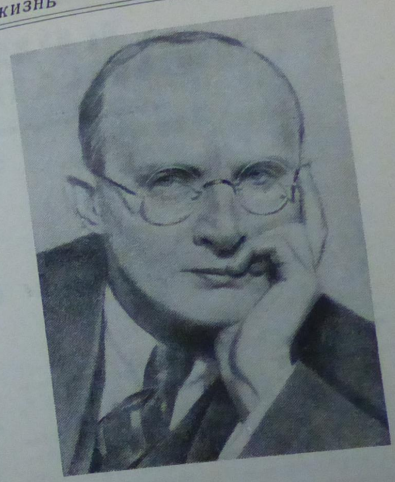
Ю. Вейсберг



М. Штейнберг



М. Гнесин



Б. Арапов

В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В декабре камерно-инструментальная группа ЛССК прослушала новые фортепианные произведения Л. Портова (цикл пьес), В. Богданова-Березовского («Фантазия») и С. Чичериной (соната).

В начале января состоялась встреча композиторов с Ансамблем красноармейской песни и пляски Ленинградского военного округа. Ансамбль исполнил несколько новых оборонных песен В. Волошинова, Г. Фарди, В. Фризе, Ю. Свиридова, М. Чулаки, Р. Хейфа и др., после чего состоялось детальное обсуждение прослушанных произведений. Представители ансамбля подвергли резкой критике творчество композиторов, работающих в области оборонной песни. Руководитель ансамбля В. И. Анисимов наметил возможные пути развития оборонной песни, указав на интересные опыты в этой области М. Чулаки. В обсуждении приняли участие авторы исполненных песен и композиторы О. Чишко и В. Томилин.

На очередном заседании камерно-инструментальной группы в первой половине января с. г. был прослушан квартет М. Браиловского. Квартет вызвал большой интерес, как несомненная творческая удача композитора. Наибольшее одобрение вызвали две средние части квартета.

15 января состоялось совещание, посвященное созданию кинооперы. Участие в обсуждении приняли В. Щербачев, Д. Шостакович, М. Глух, Ю. Вайнкоп, Л. Круц, Д. Прицкер, а также представители Ленфильма. Были намечены возможности экранизации классических и советских опер и пути создания специальной кинооперы. Горячее желание создать кинооперу высказал Д. Шостакович.

В ЛССК состоялся доклад проф. И. И. Соллертинского о проблемах музыкальной драматургии. Доклад привлек обширную аудиторию композиторов и музыковедов. Намечено еще несколько докладов И. И. Соллертинского на темы о взаимоотношениях композитора и либреттиста, о технологии оперного либретто и т. д.

В связи с декадой советской музыки состоялось несколько творческих самоотчетов композиторов. И. Дунаевский выступил с отчетным концертом из новых произведений перед своими избирателями—переводчиками сельского хозяйства Всеволожского округа. О. Чишко, Б. Гольц и М. Феркельман выступили перед курсантами одной из артиллерийских школ. Состоялась творческая встреча композиторов И. Дзержинского, В. Соловьева-Седого, Н. Гана, Д. Прицкера и Б. Гольца с учащимися школы-десятилетки при Ленинградской консерватории.

ЛССК, совместно с Филармонией, выпустил однодневную газету «IV декада советской музыки». В газете помещены статьи и высказывания композиторов, музыковедов и исполнителей—участников декады. Такую же газету выпустило к заключительному концерту Ленинградское Управление по делам искусств, дополнив ее материалами по вопросам советской эстрады.

Ю. Вайнкоп

...руса, начальный отдел. ...ений — все это при начальном обу... пальцев, дыхание, является очень ответственным и сложным делом, что подчеркивается и С. В. Розановым в методическом вступлении (см. стр. 6, 8, 9, 10).

Однако для первоначальной постановки в школе даны только два упражнения (№ 1 и 2), а № 3 и последующие даются уже для развития движений пальцев и ознакомления с клапанной апликатурой кларнета. Но переходить так быстро к развитию подвижности пальцев и к овладению клапанной апликатурой кларнета — нельзя: это может привести к перенапряжению мышц, к неустойчивости дыхания и амбушюры, что несомненно затормозит дальнейшую работу.

2. В конце 1-й части школы (стр. 62—63) даны «упражнения в верхнем регистре», — построенные на звукоряде от д о третьей октавы по р е-д и е з четвертой. Нам кажется нецелесообразным на т р е т ь е м году обучения (по программе музыкальных школ, 1-я часть школы рассчитана на изучение в течение трех лет) упражняться на звуках выше с о л ь третьей октавы: воспроизведение этих звуков требует очень хорошо развитой амбушюры, чего за три года достичь невозможно.

3. При обзоре музыкально-художественного материала школы бросается в глаза большая диспропорция между количеством произведений западных и русских композиторов. Из 50 пьес, помещенных в школе, только четыре принадлежат русским композиторам. Очень мало образцов, взятых из фольклора народов СССР (в школе всего две народные песни — «Татарская» и «Русская») и из музыки советских композиторов (помещено всего два отрывка из 1-й симфонии Шостаковича).

Указанные недостатки не снижают большую ценность школы проф. С. В. Розанова, которая несомненно войдет как основное пособие в нашу педагогическую практику.

К сожалению, в школе имеются очень существенные опечатки и неточности. Так, из-за редакционной небрежности пояснение к первому упражнению отнесено к методической части, а заголовок «1-я часть» передвинут к нотному тексту первого упражнения. Таким образом окончание методической части стало бессмысленным.

На стр. 6-й указано, что кларнетисты Тюрбан и Мюльфельд жили в XX в. На самом деле — расцвет деятельности обоих виртуозов относится ко 2-й половине XIX в.; иначе Брамс не смог бы написать для Мюльфельда отмеченные в школе (на той же странице) произведения.

При оформлении материала в партии кларнета не учтены удобства исполнителей: много неудобных переворотов страниц (см. стр. 17, 32, 55, 73 и т. д.). Пренебрегать такими вещами при издании педагогической литературы нельзя, тем более не так уж трудно избежать этого.

Два сборника избранных пьес для кларнета с ф-п. представляют собой вольно случайное собрание пьес, не объединенных ни стилевыми признаками, ни расположением по степеням трудности (например в первом сборнике, помещены «Слезой» Мусоргского; первая пьеса доступна, вторая — Мясковского: первая пьеса предложено начинающему исполнителю, вторая — подобному виртуозу). Объясняется это тем, что составить сборник из уже имеющегося издательством материала.

В первый сборник вошло 15 пьес, из них 13 переложений и 2 оригинальных сочинения советских композиторов. Переложения сделаны С. Розановым — «Андромахи» из оперы «Троянцы» Берлиоза, «Песня трубадура» — Глазунова и его вариации из балета «Времена года», А. Семеновым (Larghetto из концерта Моцарта), М. Трибухом («Баркаролла» Мендельсона) и А. Штарком («Слезой» Мусоргского, Мазурка — Балакирева, «Подснежник» — Чайковского, Вальс — Аренского, Лезгинка из оперы «Дайсин» Палиашвили, «Напев» и «Этюд» — Мясковского, Прелюдия — Челищева). Оригинальные сочинения принадлежат С. Евсееву («Песня-сказка») и З. Компанейцу (Башкирский напев и пляска). Все пьесы напечатаны впервые и несомненно войдут в репертуар исполнителей и в программы наших учебных заведений.

Второй сборник содержит 8 пьес, из них 5 оригинальных (Л. Синигалья — 12 вариаций на тему Шуберта, Россини — Фантазия, Вагнер — Адажио, Ф. Давид — Интродукция и вариации на тему Шуберта, Дебюсси — Маленькая пьеса) и 3 переложения (Регер — Романс, Брух — Каприцона, Дебюсси — прелюдия «Девушка с волосами цвета льна»). За исключением Адажио Вагнера, все пьесы издаются у нас впервые и составляют ценный вклад в библиотеку советских кларнетистов.

К сожалению, первый сборник не лишен опечаток, оговоренных лишь частично.

В 1940 г. Музгизом были напечатаны для кларнета 2 пьесы М. Крейна и 5 пьес М. Старокадомского.

«Ноктюрн» и «Скерцо» — М. К р е й н а написаны в трехчастной форме; мелодический материал пьес очень выразительный, гармонический язык свеж и не лишен остроты, особенно в «Скерцо». Больше удался автору, с нашей точки зрения, «Ноктюрн». В «Скерцо» же средняя часть недоработана, звучит несколько блекло и рыхло — после стремительного развития первой части. Оба произведения трудны для исполнения.

«Баркаролла», «Ария», «Скерцо», «Интермеццо» и «У ручья» — М. С т а р о к а д о м с к о г о — лирическая сюита, каждая часть которой является вполне законченным произведением. Это дает возможность исполнять всю сюиту целиком (исполнение длится всего 10 минут) или же каждую пьесу в отдельности. В пьесах М. Старокадомского подкупают простота и тонкость мелодических линий, ясность формы и свежесть гармонического языка. Произведения играются и слушаются с большим удовольствием. В частности, автору настоящей рецензии приходилось исполнять пьесы Старокадомского в различной аудитории, и всюду они принимались очень хорошо (особенно у школьников).

Пьесы не трудны для исполнения: в педагогической работе они могут быть использованы на первых курсах консерваторий или на последнем курсе музыкального училища.

Нам известно, что в портфеле Музгиза имеются сочинения советских композиторов для кларнета: Б. Т р о ш и н а — Соната и 3 пьесы; В. Ц ы б и н а — Концерт; Ф. В и т а ч е к а — Сюита; З. К о м п а н е й ц а — Рапсодия на еврейские народные темы.

Все эти произведения включены в программу консерваторий и исполняются по рукописям. Хотелось бы видеть их напечатанными в 1941 г.

А. Семенов

Нотографические заметки

И. К о в н е р, «Г а с н е т с о л н ц е з а р е к о ю...» Л и р и ч е с к а я п е с е н к а. Д л я г о л о с а с ф-п. и в и о л о н ч е л ь ю (ad libit.). Т е к с т А. К о в а л е н к о в а (Музгиз, М.—Л. 1940).

Хороший текст, выдержанный в тонах безмятежной лирики, мог бы натолкнуть композитора на более интересные музыкальные образы, чем те, которые дал в данном случае И. Ковнер. Композитор задумал свое сочинение как «лирическую песенку», между тем характер текста требовал скорее романсной линии, с более выразительной и разработанной мелодикой и сопровождением. Здесь сказалась отрицательная тенденция, заметная в нашей вокальной музыке вообще: заменить романс песней. В данном случае обобщенные обыденно-бытовые интонации песни не смогли передать всего содержания текста. Вопреки замыслу поэта, получилась будничная и довольно банальная песенка о приятном «во всех отношениях» свидании.

С. Я.

Л. Ш в а р ц, «У ж к а к п а л т у м а н н а п о л е ч и с т о е...» Д л я г о л о с а с ф-п. и д л я с м е ш а н н о г о х о р а а с а р е l l a. Т е к с т н а р о д н ы й (Музгиз, М.—Л. 1940).

Сильный, с глубоким настроением текст, обобщенные образы природы, свежий и точный язык... Столкнувшись с таким текстом, композитор, — если он не хочет воспользоваться напевом, уже созданным народом, — должен приложить большой труд, чтобы найти адекватное тексту музыкальное содержание такой же глубины, свежести и образности. В сочинении же Л. Шварца мы видим недостаточно яркую, меланхолическую мелодию с обычными эстрадно-песенными оборотами, бедно гармонизованную.

Песня эта, достаточно убедительно прозвучавшая в фильме («О Горьком»), выглядит значительно менее удовлетворительно в качестве самостоятельной эстрадной песни. Остается чувство, что автор слишком упростил свою задачу...

П. Н.

Г е н р и х Б р у к, «В ы ш е в с е х». П е с н я д л я г о л о с а и д в у х г о л о с н о г о х о р а с ф-п. Т е к с т А. Л у г и н а (Музгиз, М.—Л. 1940).

Сейчас каждому бойцу Красной армии хорошо известно, что для победы над врагом требуется не только мужество, но и железная дисциплина, соединенная с инициативой и знаниями. Однако этого не понимают некоторые наши поэты, сочиняющие шаблоннейшие и пустые тексты о Красной армии, полные трескучего «шапкозакидательства»; находится немало композиторов, которые охотно пишут музыку на подобные тексты.

Именно такова рецензируемая песня. Текст ее пустословен и лишен живого человеческого дыхания, как впрочем лишена этого дыхания и музыка песни. Пустые, фанфарно-батальные ходы мелодии пронизывают ее от начала до конца. В музыке нет ни одной живой песенной интонации. Гармонический язык ее и фортепианная фактура говорят о надуманности и нелогичности.

Когда же, наконец, наше Музыкальное издательство научится распознавать явно антихудожественные вещи, хотя бы и прикрытые пламенно-революционными заголовками!

П. Н.

Н. Богословский, «Песня Аринки» из кинофильма «Аринка». Голос с ф-п. Стихи Вас. Лебедева-Кумача (Музгиз, М.—Л. 1940).

Благодаря ряду характерных мелодических оборотов, декламационному рельефу, а также содержанию текста (любовно-девичьи переживания, данные в подчеркнуто наивных лирических тонах), песня каким-то образом ассоциируется с романсом Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет». И это, вначале, очень располагает. К сожалению, вместо ожидаемого в средней части нарастания и большого мелодического напряжения, подсказываемого текстом, Богословский дает лишь варьированное повторение начальных интонаций, к тому же на основательно заштампованной в эстрадной музыке ладово-гармонической основе. Это является досадным недостатком интересно задуманной эстрадной песенки.

П. Н.

Разниковский, «Карнавальная песенка». Текст Ошанина. (Всесоюзное гастрольно-концертное объединение, М. 1940).

Песенка эта была издана осенью 1940 г. для карнавала в Центральном парке культуры и отдыха в Москве. Невыразительная, клочковатая, исключительно банальная мелодия, с нелепыми хроматизмами и нескладными модуляциями, короче говоря, явно дилетантская стряпня, — напечатана почему-то как массовая литература, листовкой, тиражем в 10 000 экземпляров. Заставлять людей петь или хотя бы разучивать такие песни можно только в виде наказания! Разумеется, никакого распространения «Карнавальная песенка» не получила. Помогло этому и низкое качество текста.

П. Н.

З. Компанеец, «Шумел Байкал». Для хора с ф-п. Стихи Д. Алтаузена (Музгиз, М.—Л. 1940).

Текст песни крайне слаб. В нем нет почти ни одной строчки, ни одного образа, которые не казались бы уже давным-давно знакомыми. Слабость текста и в явной недоработанности многих его строчек: «С тобой, тайга, Сибирь, пурга, навеки он прощался...», «И безмолвно глаза закрывая (?), на руках у бойцов отошел...» «Схоронили бойца партизаны и пошли добивать Колчака...» и. т. д.

Музыка Компанейца, задуманная им (согласно авторской ремарки), как походная песня, почему-то написана в трехдольном движении, с все время акцентируемой третьей долей такта. Еще более неожиданно звучит появляющийся в припеве обнаженный мазурочный ритм. Мелодический язык песни крайне беден (почти беспрерывное движение голоса на [illegible] кундовым интонациям при скупости [illegible] цовом двухголосии), гармонические [illegible] вождение банально, а подчас и [illegible] Хорошее намерение автора воспо[illegible] раз старой партизанской песни [illegible] из-за крайней бедности и бан[illegible] примененных им средств.

Л. [illegible]

Н. Карницкая, Фантазия на темы музыкальной [illegible] дии Уз. Гаджибекова «[illegible] шин мал ала ы». Для скрипки и ф-п. (Азмузгиз — Баку).

Фантазия для скрипки и ф-п. на [illegible] популярного музыкально-драматич[illegible] произведения — жанр, в прошлом [illegible] вировавшийся многими комп[illegible] скрипачами (вспомним хотя бы «Кар[illegible] Бизе — Сарасате), — незаслуженно [illegible] советскими композиторами. Нельзя, [illegible] му, не приветствовать мысль написать [illegible] тазию для скрипки и ф-п. на темы одн[illegible] из лучших музыкальных комедий сов[illegible] ского композитора Уз. Гаджибекова.

«Фантазия» бакинского композитора Н. Карницкой, плодотворно работ[illegible] щей в области театральной музыки, [illegible] сожалению, не может быть названа уд[illegible] ной. Сочинение такого произведения тр[illegible] бует от композитора хорошего понимания стиля музыкально-драматического произведения, положенного в основу, умения удачно сочетать в небольшом по объему произведении наиболее яркие темы, раз[illegible] вить их, применяя разнообразнейшие технические возможности инструмента.

Композитор Н. Карницкая, насколько можно судить по рецензируемой «Фантазии», всеми этими качествами не обладает. Пользование только самыми примитивными приемами скрипичной игры, сочетаемым с крайне бедной фактурой фортепианного аккомпанемента; пренебрежение многими из наиболее удачных мелодий музыкальной комедии; неумение контрастно сопоставить и развить избранные темы, угнетающее тональное однообразие (на 33 страницах фортепианной партии использован лишь D-dur с одноименным минором, при совершенном отсутствии даже кратковременных тональных отклонений) — все это представляет в невыгодном свете замечательную музыкальную комедию и вряд ли будет способствовать прочному утверждению «Фантазии» в репертуаре скрипачей.

П. Чайковский, «Баркаролла» и «Осенняя песня». Аранжировал для тары с ф-п. З. Стельник, под редакцией народного артиста СССР Уз. Гаджибекова. Подготовлено к печати Научно-исследовательским кабинетом музыки АзССР (Азмузгиз — Баку).

Маловажное на первый взгляд событие — выход в свет двух пьес П. И. Чайковского

в аранжировке для тары и ф-п. — факт примечательный: он является следствием большой, ведущейся в Азербайджане работы по внедрению в Азербайджане ранней и симфоническую музыку одного из богатейших и благороднейших инструментов — тары. Этот инструмент музыкальных инструментов Средней Азии, как основной инструмент для исполнения классических «мугамов», «ренгов», «тесифов». В последние годы тара занимает прочное место и в музыкальных культурах Средней Азии. Тара обладает большим диапазоном, исключительным разнообразием тембров, достигаемым различными приемами игры, большими техническими возможностями (быстрое исполнение гаммообразных пассажей, употребление «двойных нот» и др.); с нею связаны имена крупнейших виртуозов Азербайджана (достаточно назвать знаменитого шушинского тариста конца XIX — начала XX вв. Садыха, современного нам народного артиста СССР, орденоносца Курбана Пристова, молодого лауреата Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах С. Сейранова). Тара введена Уз. Гаджибековым в оперный оркестр, ее удачно использовал С. Рустамов в оркестре народных азербайджанских инструментов, исполняющих произведения западноевропейских и русских композиторов. В азербайджанских музыкальных училищах и консерватории существуют классы тары; четыре года назад С. Рустамовым была написана специальная школа игры на таре.

Выход в свет двух пьес П. Чайковского в аранжировке для тары — закономерный шаг вперед в этом направлении. Аранжировки выполнены молодым бакинским композитором З. Стельником умело и корректно. Возбуждает сомнение только целесообразность произведенных изменений оригинальной фортепианной фактуры и ритмического рисунка в коде «Баркароллы». Встает также неоднократно уже всплывавший в практике бакинских таристов вопрос о целесообразности нотирования для тары в вышедшем из массового употребления меццо-сопрановом ключе, принятом в школе для тары С. Рустамова и в рецензируемых аранжировках.

Успешно выполненные аранжировки еще раз убедительно доказывают вздорность утверждения, будто тара, из-за наличия 17-ступенного в пределах октавы звукоряда, пригодна только для исполнения «восточной музыки». Несомненна заслуга Научно-исследовательского кабинета музыки АзССР, подготовившего к печати рецензируемые произведения.

О. Никольская: 1. На байдарке. Для пения и ф-п. 2. Песня об Азербайджане. Для среднего голоса и ф-п. (Азмузгиз — Баку).

Обе песни свидетельствуют об отсутствии у издательства строгого критического отношения к выпускаемым в свет произведениям. О. Никольская, — окончившая в прошлом году Азербайджанскую консерваторию, — еще совсем юный композитор. Опубликованные сочинения говорят о несомненном наличии у нее мелодического дара и чувства музыкальной формы, но вместе с тем — и об отсутствии серьезной композиторской выучки. Бедность гармонического языка, примитивность фортепианной фактуры, схематичность ритмического рисунка, — все это показывает, что на данном этапе автор нуждается еще в расширении своего музыкального кругозора.

Из рецензируемых песен более удачной является «На байдарке»: при улучшении фортепианной фактуры и обогащении гармонического языка она могла бы стать неплохой эстрадной песней. Значительно хуже «Песня об Азербайджане», содержащая элементы условно «ориентального» музыкального языка, не имеющего ничего общего с подлинно азербайджанской музыкой.

В. Герасимов

Вячеслав Волков, Три стихотворения Евгения Баратынского для голоса и фортепиано (Музгиз, М.-Л. 1940).

Романсы Волкова — грациозные вокальные миниатюры, привлекающие музыкальной свежестью и непринужденностью вокальной речи. Однако привлекательность эта — мимолетная и в сознании долго не задерживается. А могло бы быть иначе: ведь и миниатюра может дать «в немногом — многое». Дело — в подходе автора к избранным сюжетам. Вокальная композиция может строиться или по песенному принципу, или по декламационному. В данном же цикле композитор, следуя в основном декламационному принципу и соблюдая элементарную, грамматическую просодию, мало внимания уделил ритмике и смысловому содержанию текста.

Мало выявлена форма стихотворений, последовательность их эмоциональных и повествовательных элементов.

Особенно ощутим этот пробел в последнем романсе — «Возвращение». У Баратынского оно — двухстрофное. Первая строфа, лирико-созерцательного характера, — лишь легкая маскировка шутливо-грациозной эротики второй строфы, на которой — основной акцент. Композитор же подчеркивает созерцательный момент («На кровы ближнего селенья нисходит вечер»), создавая из него репризу и тем затушевывая остроту второй строфы. В результате — привычная романсовая красивость (вспоминаются «На нивы желтые»); «аттическая» же «соль» пропадает.

Красивая лирика второго романса — «Уверение», думается, тоже несколько упрощает смысл стихотворения: ведь в любовных уверениях поэта звучит скрытая шутка («молился новым образам, но с беспокойством староверца»), не услышанная композитором.

Наиболее удачным нам представляется первый романс—«Случай», за исключением странного декламационного ляпсуса в первом куплете (повторенного и во втором).

Несмотря на указанные недочеты, романсы имеют художественную ценность и заслуживают исполнения.

А. Дроздов

Елена Гнесина, Подготовительные упражнения к различным видам ф-п. техники (пособие для педагогов и учеников, Музгиз, М.-Л. 1940).

Сборник состоит из 11 разделов. Интересен 1-й раздел — упражнения для достижения легато путем беззвучной подмены пальцев на клавише. Рекомендуемые здесь упражнения не являются оригинальными: впервые этот прием предложил Шуман в своих подготовительных упражнениях к 3-му «Капрису» Паганини[1]. Тем не менее очень полезно снова напомнить педагогам об этом, частично забытом, упражнении.

Безусловно удачны упражнения для развития первого пальца, плавного исполнения гамм, — хотя небольшие этюды, которые приложены к этому разделу, в большинстве своем малоинтересны.

Спорными являются рекомендуемые автором упражнения для растяжения пальцев. Заключительные «Тема и 6 маленьких вариаций» особого интереса по музыке не представляют.

В словесном тексте работы встречаются небрежности. Например, заголовок на стр. 14: «Подготовительные упражнения к полифонии» (вместо «к исполнению полифонии»); на стр. 13 за заголовком «Подготовительные упражнения к двойным терциям» — следуют простые терции. Сборник может быть полезен для педагогов, так как дает возможность на основе предлагаемого материала развивать различные виды техники учащегося.

А. Николаев, Таблицы гамм (во всех видах) для фортепиано (Музгиз, М.—Л. 1940).

Изданные в 1940 г. «Таблицы гамм» — необходимое и полезное пособие для учащихся самых различных степеней продвинутости. Известно, как трудно запоминается начинающими аппликатура гамм, — здесь же ученик найдет подробные и тщательно выставленные аппликатурные указания. Для гамм терциями (а не «двойными» терциями) автором приведено несколько возможных вариантов аппликатуры. Таблица заключает и гаммы в секстах, также хроматические гаммы терциями. Ранее подобные таблицы являлись приложением к каким-либо большим сборникам (например, Ганона или Пабста). Издание их отдельным выпуском очень целесообразно.

Ю. Абелев, Сборник детских пьес для фортепиано (Музгиз, М.—Л. 1940).

Абелев начинает свой сборник с пьесы для одного пальца. Простая однотонная мелодия распределена между правой и левой руками поочередно. Начало обучения игре на фортепиано с приема под. первого справедливо завоевывает себе все больше сторонников среди наших педагогов. Пьесы, входящие в сборник, носят интересные, заманчивые для ребенка, образные названия: «Маяк», «Каток», «Сон», «Восхождение на пик» и др. Музыкальный материал в большинстве своем свеж и успешно отражает простоту средств с художественной выразительностью.

Уже в первых номерах сборника мы встречаемся с различными метроритмическими делениями (на 4/4, 3/4, 2/4). Обозначения staccato, legato, основные динамические оттенки автор также употребляет в самых несложных пьесах. С № 8 появляются знаки в ключе; тональность C-dur сменяется другими.

Жаль, что все пьесы, кроме двух последних, написаны исключительно в скрипичном ключе. Между тем, если педагог на самой начальной стадии обучения не познакомит ученика с басовым ключом — тот будет всегда читать ноты в басовом ключе гораздо хуже, чем в скрипичном.

«Сборник пьес» Ю. Абелева заслуживает всяческого внимания и безусловно найдет себе применение в советской педагогической практике.

Р. Л.

М. Иванов, 30 этюдов для семиструнной гитары (Музгиз, М. 1940).

До сих пор Музгиз не уделял должного внимания сочинениям для семиструнной гитары. Поэтому первое изданное им оригинальное сочинение — этюды М. Иванова — представляют собой значительный интерес, тем более что М. Иванов является автором многих (свыше 300) сочинений — оригинальных и обработок.

По своей ценности этюды М. Иванова не одинаковы. Как на лучшие, укажем на №№ 11, 14, 16, 26 и 29. В этюдах ограничен выбор тональностей (не более двух диезов и трех бемолей в ключе) и несколько однообразная ритмика.

[1] См. ор. 3, Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini. Полное собр. соч. под ред. А. Гольденвейзера, т. IV. Муз. изд-во, 1920.

Вызывает ряд возражений аппликатура, очень скупо, а иногда и вовсе не проставленная автором (№№ 4, 18, 24, 25 и др.). Отсутствие аппликатуры особенно ощущается при переходе с низкой позиции на высокую (№ 20, 1 стр., 3-й такт). Не всюду аппликатура достаточно продумана (№ 27; октавы обычно исполняются 1—2—1—3 пальцами, а не 1—2). Иногда нарушены элементарные правила аппликатуры.

Не всегда одинаково обозначены лады: иногда указаны лады, а иногда струны. Затрудняет чтение неодинаковая система обозначения пальцев правой руки: то сверху нот, то снизу.

Неясно — на месте (должны быть справа) напечатаны цифры для обозначения струн.

Все эти технические недочеты следует устранить в случае переиздания этюдов, так как они бесспорно снижают ценность сочинения.

В. Машкевич

B-dur'ный квартет П. И. Чайковского.

Музгизом выпущен в свет струнный квартет B-dur П. И. Чайковского, до недавнего времени фигурировавший в программах как «неизданный квартет». Это — образец раннего творчества Чайковского, относящийся к периоду его обучения в Петербургской консерватории (1865).

По свидетельству Лароша, квартет остался незаконченным; автором была написана только 1-я часть (сонатное Allegro), исполненная при жизни автора единственный раз, 30 октября 1865 г., на 16-м музыкальном вечере Петербургской консерватории. Впервые сочинение это было исполнено через 66 лет — 14 февраля 1931 г., в Москве, Госуд. квартетом им. Бетховена (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский и С. Ширинский).

Видимо, не удовлетворившись этим произведением, П. И. Чайковский не только не стал писать остальные части, но и оставил неизданным Allegro, воспользовавшись этим материалом для «Русского скерцо».

Квартет B-dur состоит из медленного вступления (Adagio misterioso), написанного в духе хорала, и сонатного Allegro, построенного на материале украинской народной песни (кода сделана из повторения темы вступления и реминисценции в медленном темпе главной темы).

Следует отметить хорошее использование самостоятельного звучания всех четырех инструментов квартета, что наблюдается уже с конца вступления (последовательные каденции для 2-й скрипки, альта, 1-й скрипки и виолончели).

Звучность квартета очень ровная и, кроме кульминационных моментов, прозрачная.

С технической стороны квартет, изложенный чрезвычайно простым письмом, является доступным для любого квартетного ансамбля (некоторую интонационную сложность представляют унисонные пассажи Fis-dur'ного эпизода в репризе).

В. Борисовский

В. Кочетов, «Песни освободительного похода», для хора с сопровождением ф-п. (Музгиз, М.—Л. 1940).

«Фронтовая песня о Сталине» (стихи В. Луговского), первая песня из цикла В. Кочетова,— успела приобрести широкую популярность среди красноармейских исполнительских коллективов. В песне этой нет нарочитой внешней «подъемности», звучит она спокойно и уверенно, в духе русской народной музыки.

Очень удачен трехголосный склад припева (верхний голос — подголосок), естественно развивающий хоровую линию песни.

И по музыке, и по тексту «Фронтовая песня о Сталине» — одна из лучших песен, созданных в честь исторического освободительного похода Красной армии в сентябре 1939 г.

К сожалению, две остальные песни цикла («Баллада о трех героях-танкистах» — стихи А. Твардовского и «Полковая песня» — стихи Е. Долматовского) менее удались автору. В «Балладе» вместо последовательного развертывания основной темы автор слишком рано, вне связи с текстом, начинает сильно «драматизировать» музыку; несмотря на многочисленные f и даже ff, должной выразительности музыка не приобретает, ибо органическое развитие темы отсутствует. В своем стремлении добиться эмоционального нарастания, автор слишком упорно повторяет в различных видах один и тот же тематический материал; в результате — впечатление неподвижности, искусственности.

Пренебрежение формой мстит за себя, и никакими искренними намерениями автора не искупается.

«Полковая песня» не вносит нового в область массовой оборонной песни. Автор повторяет здесь даже самого себя (первая фраза почти аналогична первой фразе «Фронтовой песни о Сталине». Припев звучит несколько энергичнее запева, но, в целом, песня не производит яркого впечатления.

В. Б.

Новые издания советской музыки

Н. Мясковский, Симфония № 18, ор. 42, партитура. Музгиз, М.—Л. 1940.

Симфония написана в 1937 г. и посвящена XX-летию Октябрьской социалистической революции. Первое исполнение состоялось в Москве, в Большом зале Московской консерватории, 1 октября 1937 г., под управлением дирижера А. Гаука. Цена 23 руб. в переплете.

Вано Мурадели, Симфония памяти Сергея Мироновича Кирова, партитура. Музгиз, М.—Л. 1940.

Симфония написана в 1938 г., вторая редакция сделана в 1939 г. Первое исполнение состоялось в Москве, в Большом зале Московской консерватории, 28 ноября 1938 г., под управлением автора. Цена 46 руб. в переплете.

Мариан Коваль, Емельян Пугачев. Оратория для солистов, хора и оркестра, стихи В. В. Каменского. Переложение для пения с фортепиано. Музгиз, М.—Л. 1940.

Оратория написана в 1939 г. Впервые была исполнена 25 ноября 1939 г. в Большом зале Московской консерватории, под управлением дирижера С. Цвейфеля. Партию Пугачева исполнял народный артист Союза ССР Александр Пирогов. Оратория посвящается «Дорогой памяти А. А. Дановденко». Цена 15 руб. в переплете.

Юр. Шапорин, Далекая юность. Песни для голоса с фортепиано на стихи А. Блока, ор. 12. Музгиз. М.—Л. 1940.

Цикл состоит из десяти песен: № 1—Припомню вечер. № 2—Дым от костра принес издалека. № 5—За горами, лесами, № 6—Медлительной чредой. № 7—Тяжелые долгие печали. № 8—Корзина. № 9—Я вижу блеск забытый мной. № 10—Та жизнь прошла. Цикл посвящен «Памяти М. Н. Толстой». Цена 6 р. 20 к.

Юр. Шапорин, Симфония-кантата «На поле Куликовом», ор. 14, для солистов, хора и оркестра; стихи А. Блока с изменениями и дополнениями М. Л. Лозинского. Переложение для пения и фп. В. Д. Васильева. Музгиз, М.—Л., 1941. Цена 19 руб. в переплете.

Симфония-кантата написана в 1939 г. Первое исполнение состоялось в Москве, в Большом зале Московской консерватории 18 ноября 1939 г., под управлением А. В. Гаука. Партию Дмитрия Донского исполнял народный артист СССР А. С. Пирогов.

ЗА РУБЕЖОМ

О „совершеннолетии" американской музыки

«Американские композиторы перешагнули этап использования индейского и негритянского фольклора как средства создания национальной музыки. В новейших американских произведениях проявляются иные черты, которые роднят американскую музыку с американской литературой XX в.». Эта оценка принадлежит представителю одной из влиятельных творческих организаций американских композиторов — Composers' Forum Laboratory — Л. Саминскому[1].

Не вдаваясь в критику оценки Саминского, мне хотелось бы обрисовать те исторические этапы развития американской музыки, которые отвергаются новейшей и, повидимому, более подлинно-национальной тенденцией.

Первая империалистическая война создала резкое различие между музыкой довоенных лет и музыкой 20-х годов. Конечно, здесь в огромной степени сказалось и новое эстетическое мировоззрение той группы писателей, художников, музыкантов, которая провозгласила себя «послевоенным поколением». Оно выразилось в отказе от всяческих иллюзий, в безжалостном обнажении «истины».

Но в американской музыкальной культуре произошли и перемены иного порядка. Прежде всего впервые американские композиторы освободились от немецких традиций XIX в. До войны многие из них шли на выучку в Германию; большинство их произведений того периода сохраняло на себе «штамп» лейпцигской школы. Нельзя, конечно, сказать, что проблема создания национального искусства не занимала тогда американских композиторов. Но в поисках ее разрешения они шли по несколько наивному и отвлеченному пути. Даже наиболее талантливый и самобытный Э. Мак-Доуэлл воспринимается как своеобразный эпигон Брамса и Грига; американские национальные черты проявляются у него лишь в использовании народных индейских напевов. К этому же направлению принадлежит очень популярный и поныне Ч. Кадман. Но популярность произведений Кадмана ничем принципиально не отличается от популярности широко распространенных в американском быту фортепианных пьес Грига, Рубинштейна, Брамса. Это не столько национальная музыка, сколько национальный «филиал» немецкой «неоклассической» школы. Между тем индейский фольклор столь же мало характерен для искусства США, как мало соответствует стиль индейских селений архитектурному стилю городов-небоскребов (известно, что культура индейцев вообще никак не ассимилировалась в общеамериканской культуре).

Индейский фольклор представляет для американских композиторов скорее этнографический, чем художественный интерес. И попытка создать на его основе американскую национальную школу неизбежно потерпела крах. Перенесение в область индейского фольклора приемов мышления, исторически сложившихся в Германии XIX в., привело к искажению индейского напева и искусственному подчинению его закономерностям европейской музыки.

В 20-х годах произошел поворот к новому направлению. Первая империалистическая война сблизила французскую и американскую культуры. В литературе это сближение было особенно заметно. Вокруг журнала «Transition», издаваемого в Париже, сгруппировались законодатели американских литературных мод 20-х годов (во главе с Гертрудой Стейн, вернувшейся в США только в конце 30-х годов).

Американские композиторы также стали ориентироваться уже не на Германию, а на Париж—космополитический центр, в котором скрещивались многие значительные европейские течения («шестерка», Стравинский, Равель и др.). Париж помог американцам освободиться от «старомодности» и традиционности мышления.

Было бы несправедливо утверждать, что Париж обратил внимание американцев на богатые музыкальные возможности са-

[1] См. статью Ashley Pettis, The WPA and the american composer. «The Musical Quarterly», January, 1940.

...ось отделение второе сидеть в воздушной тревоги, отделение. еще не было сигнала отбоя ряд пьес сверх программы; оркестр исполнил ные артисты оркестра сыграли несколько номеров соло. Сигнала отбоя все нет. Тогда началось выступление желающих из публики. Зазвучали песни, подхваченные всем залом. Этот импровизированный концерт под аккомпанемент зенитных орудий и взрывов бомб продолжался до трех часов ночи, пока не окончился налет.

ОТТО КЛЕМПЕРЕР

Журнал «Musical Courier» сообщает об организации в Нью-Йорке нового камерного оркестра под руководством Отто Клемперера. В состав артистов оркестра (25 человек) вошли выдающиеся инструментальисты, в числе которых много эмигрантов из Европы. Первый концерт оркестра, состоявшийся 16 ноября 1940 г. (программа его была целиком посвящена Баху), прошел с огромным успехом.

«ПОСОБИЕ» ДЛЯ КОМПОЗИТОРОВ

В американской музыкальной печати сейчас рекламируется новая книга Иосифа Шиллингера «Калейдофон». Эта книга, как уверяет реклама, приходит на помощь композиторам, страдающим отсутствием мелодической и гармонической изобретательности. В книге 10 ... пояснительного текста и 70 страниц ... рованных таблиц с нотными ... представляющими собой готовые ... ческие формулы и гармонические ... на любой случай жизни. «Система» ... лингера основана, как он сам заявляет, на простых математических ... циях.

Далее приводится ссылка на ... умершего американского композитора ... Д. Гершвина, который, якобы, ... 700 песен, почувствовал, что его ... ческий источник иссяк. После ... взятых у Шиллингера, Гершвин ... приобрел дар изобретать мелодии». ... «Калейдофон», — пишет журнал «Musical Courier», — должен стать предметом ... внимания всех музыкантов, ищущих ... вые пути: композиторов, аранжировщиков, сочинителей песен, дирижеров и — даже музыкальных критиков».

Английский журнал «Chesterian», в связи с затруднениями, вызванными войной, прекратил свое существование.

Журнал «Schweizerische Musikzeitung» сообщает о смерти в возрасте 60 лет знаменитого чешского скрипача Яна Кубелика.

8 декабря 1940 г. в Гельсинки с большой торжественностью было отмечено 75-летие со дня рождения Яна Сибелиуса.

Г. Ш.

ХРОНИКА

В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

16 января в Московской консерватории состоялась защита диссертации Я. Мильштейна — «Франц Лист и его пианизм» (руководитель — доктор искусствоведческих наук проф. К. Н. Игумнов). Выступавшие оппоненты: доктора искусствоведческих наук профессора А. Б. Гольденвейзер, Г. М. Коган и проф. В. Э. Ферман — единодушно признали диссертацию одной из наиболее блестящих музыковедческих работ о Листе. Художественный совет консерватории присудил диссертанту, минуя кандидатскую степень, степень доктора искусствоведческих наук.

В первой части работы Я. Мильштейн касается личности Листа, его мировоззрения, эстетических идеалов и выявляет принципы, лежащие в основе его творчества. Вторая часть посвящена пианизму Листа. В ней излагаются принципы интерпретации, трактовка инструмента на различных этапах творческой деятельности Листа, его технические приемы. Впервые с такой убедительностью раскрыта теснейшая связь Листа с французским романтизмом (Ламменэ, Делакруа, Гюго) и показан противоречивый и в то же время проникнутый единством характер его натуры и его творчества.

Весьма ценное качество работы Мильштейна — ее тесная связь с пианистической практикой. Всюду чувствуется не только умный историк, но и хороший музыкант, пианист-практик. Больше того: ясно ощущается благотворное влияние одного из лучших направлений нашего пианизма — школы К. Н. Игумнова, превосходного истолкователя романтиков. Исполнение Я. Флиэром сонаты Листа на международном конкурсе в Вене, диссертация Я. Мильштейна — последовательные звенья в цепи побед игумновской школы, яркий показатель тесного содружества теории и практики советской пианистической культуры.

А. А.

Московская консерватория деятельно готовится к предстоящему осенью 1941 г. 75-летнему юбилею ее существования. Намечено провести ряд концертов, которые отразят достижения консерватории, училища и школы при ней, национальных студий и оперной студии им. Шацкого. Предполагается постановка силами студии оперы А. Н. Александрова «Бэла». Музеем им. Н. Г. Рубинштейна организуется большая юбилейная выставка «История Московской консерватории за 75 лет». Подготовляется издание специального труда по истории консерватории и факсимильное издание имеющейся в библиотеке консерватории подлинной рукописной тетради Бетховена.

Высшая аттестационная комиссия при Комитете по делам высшей школы присвоила звание доктора искусствоведческих наук, без защиты диссертации, Б. В. Асафьеву, Б. Л. Яворскому и З. Ф. Савеловой, старейшему работнику библиотеки консерватории.

НАД ЧЕМ РАБОТАЮТ КОМПОЗИТОРЫ

М. Коваль работает над струнным квартетом.

Н. Голубев пишет концертную увертюру для оркестра народных инструментов.

В. Крюков приступил к работе над оперой «Метель» по Пушкину (вторая часть трилогии, намеченная к осуществлению композитором; либретто С. Бонди и М. Алигер).

Кроме того, композитор заканчивает цикл романсов на стихи А. Блока, Тютчева, Баратынского и пишет сюиту для симфонического оркестра на хакасские народные темы.

И. Белорусец закончил оперу на тему о партизанском движении в Западной Сибири. Либретто — И. Рубан и автора.

З. Компанеец закончил концерт для скрипки с оркестром, хор a capella на слова поэта Рудермана «Праздник», рапсодию для кларнета с оркестром, романсы на стихи Лермонтова, несколько массовых песен.

В настоящее время композитор работает над большим симфоническим произведением на еврейские темы.

А. Новиков работает над вокальной сюитой о Котовском для мужского хора (стихи Шведова).

Е. Жарковский закончил оперетту «Ее герой», из жизни современной советской молодежи. Либретто Золотаревского и автора.

Ю. Хайт работает над новыми оборонными маршами для Красной армии и песнями для Военно-морского флота.

Б. Шехтер, совместно со студентом туркменского отделения Консерватории А. Кулиевым, написал туркменскую оперу «Ахмет и Юсуф» (по классической туркменской поэме Магруппи) из эпохи борьбы туркмен за национальную независимость в XV—XVI вв.

Молодой композитор А. Головков, ученик проф. В. Я. Шебалина, написал оперу «Свадебный пир Гайаваты», на сюжет из поэмы Лонгфелло.

В конце января в Центральном доме композиторов состоялась творческая встреча московских художников с московскими композиторами. В Доме композиторов была организована выставка картин (Грабарь, Кончаловский, Сарьян и др.). Для гостей был организован концерт из произведений композиторов А. Хачатуряна, Ю. Шапорина, В. Шебалина, М. Коваля, С. Прокофьева и др.

Приветственное слово от Оргкомитета и МССК сказал Ю. А. Шапорин.

В концерте приняли участие народная артистка СССР К. Г. Держинская, артистки Н. Д. Шпиллер и Л. П. Глазкова, квартет им. Бетховена, пианисты А. и М. Готлиб и др.

Петрозаводский театр финской драмы (Карело-Финская ССР) преобразуется в музыкально-драматический театр. При театре создаются вокальная и хореографическая группы, национальный хор, ансамбль кантелистов, симфонический и духовой оркестры.

Литовская госуд. филармония организовала симфонический оркестр, хор и ансамбль народной песни и пляски. Намечено исполнение симфонии Рагюнаса, симфонической поэмы Покальниса и других произведений литовских композиторов.

Кишиневская филармония [illegible] ансамбль из мастеров игры на [illegible] инструментах — флуте и [illegible].

На декаде советской музыки в [illegible] славе местным симфоническим [illegible] стром под управлением А. Шт[illegible] исполнены 5-я симфония Д. Шо[illegible] и симфоническая поэма «Медная [illegible]нин» В. Барабашова.

В Воронеже был исполнен во время [illegible]кады ряд произведений воронежских [illegible] позиторов: хор из оперы Ф. Цебе[illegible] пан Разин», симфоническая сюита [illegible] народных песен — Д. Каминского.

Рязанские композиторы показали [illegible] время декады I акт из детской [illegible] «Сказка о мертвой царевне» (на [illegible]ненный текст Пушкина) — М. Чер[illegible] «Марш артиллеристов» и романсы Я. [illegible]ридонова, песни и романсы Д. Аг[illegible]вой.

В Киеве состоялось два авторских [illegible]церта Р. М. Глиэра. Были исполнены [illegible] 1-я симфония, концерт для арфы с [illegible]стром, увертюра к музыкальной [illegible] «Гюльсара», романсы и фортепианные [illegible]изведения.

В Баку во время декады советской [illegible] музыки были исполнены «Кантата» [illegible] Уз. Гаджибекова, посвященная 60-летию [illegible]со дня рождения товарища Сталина, [illegible] первый акт из оперы «Ширин» — Ни[illegible].

В Ташкенте были исполнены во время [illegible] декады симфония Г. Мушеля и «Сет[illegible]» Б. Надеждина (обработка для симфонического оркестра классических мелодий, записанных Ю. Раджабовым).

В Куйбышеве во время декады были показаны камерные инструментальные произведения и романсы С. Орлова и В. Денбского.

Хабаровский радиокомитет организовал передачу, посвященную творчеству местного композитора Л. Шишенина. Были исполнены кантата о Ленине и камерные произведения.

В Киевском театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко состоялась премьера оперы Верди «Отелло» (постановка Н. Смолича, оформление В. Дмитриева, дирижер В. Пирадов).

В Горьковском театре оперы и балета поставлена комическая опера Обера «Фра-Диаволо» (режиссер М. Валентинов, дирижер Л. Любимов).

В Саратовском театре оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского поставлена опера А. Серова «Вражья сила» (режиссер Я. Гречнев, дирижер А. Сатановский, декорации по эскизам М. Курилко выполнены В. Махониным) и опера Верди «Трубадур» (режиссер Я. Гречнев, оформление Е. Шабловского, дирижер А. Гофман).

Мордовским оперным театром поставлена опера «В бурю» Т. Хренникова (режиссер Г. Евреинов, оформление Н. Цейтер и Б. Росленко, дирижер Л. Мандрыкин).

Удмуртский драматический театр (Ижевск) поставил музыкальную драму И. Гаврилова «Камит Усманов» (музыка Н. Греховодова) из жизни прославленного вождя удмуртских повстанческих отрядов 20-х годов прошлого столетия (постановка К. Ложкина и А. Саратова, дирижер Б. Вернер, хормейстер П. Вдовиченко, балетмейстер Л. Шолохов).

В Ижевске исполнялись песни и обработки удмуртских народных песен И. Галкина, Н. Греховодова и Н. Коробова.

В феврале 1941 г. Ташкентский русский театр оперы и балета отмечает 20-летие своего существования.

Общественность Якутска отметила 10-летие Якутского государственного театра. Президиум Верховного совета Якутской АССР присвоил звание заслуженного деятеля искусств композитору М. Н. Жиркову.

23—26 декабря 1940 г. в Киеве состоялся пленум правления Союза советских композиторов Украины. С докладом выступил председатель союза Б. Лятошинский. Ю. Мейтус и Н. Вилинский информировали пленум о работе Харьковского и Одесского областных отделов союза.

Пленум утвердил прием в союз 20-ти новых членов—композиторов Киева, Львова, Харькова и Одессы.

Областные и республиканские филармонии РСФСР широко практикуют устройство концертов в районных центрах. На открытии колхозного филиала Удмуртской филармонии в Якшур-Бодье с большим успехом были исполнены 5-я симфония и увертюра «Эгмонт» Бетховена. Успешно работают четыре филиала Курской филармонии. Несколько районных филиалов организовано в Куйбышевской, Воронежской и др. областях.

Грузинская филармония провела в январе 1941 г. цикл симфонических и камерных концертов, посвященных 170-летию со дня рождения Бетховена.

На концертах Белорусского фестиваля музыки в колхозах побывало около 40 000 слушателей.

ВЦСПС проводит конкурс на лучшие туристскую и альпинистскую песни. Срок конкурса — 1 мая 1941 г.

В январе 1941 г. Московская консерватория отметила три юбилея: сорокалетие артистической и педагогической деятельности профессоров консерватории К. Н. Дорлиак, С. И. Друзякиной и М. С. Неменовой-Лунц.

Пятая годовщина со дня смерти М. М. Ипполитова-Иванова была отмечена концертом из его произведений, организованным кафедрой проф. Н. Райского в Центральном доме работников искусств в Москве.

Письма читателей

Редакцией журнала «Советская музыка» получен протокол методического совещания детской музыкальной школы г. Костромы. На этом совещании были обсуждены статьи, помещенные в «Советской музыке» за 1939 г., — т. Шаповалова, «О некоторых вопросах музыкального образования» (№ 12) и т. Рыжкина, «О содержании и построении музыкально-теоретического образования» (№№ 5, 6).

В резолюции совещания справедливо говорится о том, что «оба автора статей совершенно упускают из поля зрения программу музыкально-теоретических дисциплин в детской музыкальной школе», которая является «первой ступенью музыкального образования, фундаментом будущего знания теории».

Действительно, несмотря на всю важность музыкального и, в частности, музыкально-теоретического образования в ской музыкальной школе, — этому в су не уделяется до сих пор дол внимания. Резолюция Костромской ской музыкальной школы говорит лательности созыва Комитетом по искусств конференции по музыкаль образованию в детских музыкальных лах и о крайнем недостатке в нор учебном материале, выпускаемом гизом.

Обращая на эти обстоятельства вн ние Управления учебных заведений редакция одновременно учитывает предложение Костромской детской кальной школы и, помимо статьи Л лаковского, помещенной в № 2 журн за 1941 г., предполагает опубликов и в дальнейшем материалы о детско зыкальном образовании.

Редколлегия: *М. А. ГРИНБЕРГ, Д. Б. КАБАЛ СКИЙ (отв. редактор), Н. Я. МЯСК СКИЙ, И. В. НЕСТЬЕВ, Т. Н. ХРЕН КОВ, А. И. ШАВЕРДЯН, Ю. А. Ш ПОРИН.*

Адрес редакции: Москва 2, Собачья площадка, 10. Телефон Г 1-90-54.

Подписано в печать 27/II 1941 г. 11,75 уч.-авт. листа.
Тираж 7 000 экз. 7 п. л. + 1 вклейка. Л47280. Заказ тип. 86.

Типография «Искра революции» Издательства литературы на иностранных языках
Москва, Филипповский пер., 13.

Цена 3 р. 50 к.