ТРАГЕДИЯ – САТИРА

Я работаю над «Леди Макбет» уже около двух с половиной лет. «Леди Макбет» является первой частью задуманной мною трилогии, посвященной положению женщины в разные эпохи в России. Сюжет «Леди Макбет Мценского уезда» заимствован из одноименного очерка Лескова. Очерк этот поражает читателя необычайной яркостью и насыщенностью. В смысле наиболее правдивого и трагического изображения судьбы талантливой, умной и выдающейся женщины, гибнущей в кошмарных условиях дореволюционной России, этот очерк, па мой взгляд, стоит на одном из первых мест. Максим Горький на своем юбилее сказал: «Надо учиться. Надо узнать свою страну, ее прошлое, настоящее и будущее». И очерк Лескова как нельзя лучше отвечает этому требованию Максима Горького. Это невероятно сильное изображение одной из мрачных эпох дореволюционной России. Для композитора «Леди Макбет» является в буквальном смысле кладом. Ярко очерченные характеристики, драматические конфликты — все это меня очень увлекло. Либретто было разработано А. Г. Прейсом, молодым ленинградским драматургом, совместно со мной. Оно почти целиком построено по Лескову, за исключением 3-го акта, который для большей социальной насыщенности несколько отличается от Лескова. Введена сцена в полиции, выброшено убийство племянника Екатерины Львовны.

Опера разрешена мною в трагическом плане. Я бы сказал, что «Леди Макбет» можно назвать трагическо-сатирической оперой. Несмотря на то, что Екатерина Львовна является убийцей своих мужа и свекра, я все-таки ей симпатизирую. Я старался придать всему быту, ее окружающему, мрачный сатирический характер. Слово «сатирический» я отнюдь не понимаю как «смешной, зубоскальский». Наоборот, в «Леди Макбет» я старался создать оперу — разоблачающую сатиру, срывающую маски и заставляющую ненавидеть весь страшный произвол и издевательство купеческого быта.

Музыкальный материал «Леди Макбет» сильно отличается от моей предыдущей оперной работы — оперы «Нос». Мое глубокое убеждение, что в опере должны петь. И все вокальные партии в «Леди Макбет» певучи, кантиленны. Оркестр в некоторых патетических местах разрастается до огромного. Вводится военный оркестр и различные добавочные инструменты.

В настоящий момент написаны 3 акта. Всего их должно быть четыре. Думаю месяца через 3—4 закончить.

«Советское искусство» от 16 октября 1932 г.

ПАРТИТУРА ОПЕРЫ

Почти одновременно с созданием квинтета я был занят работой над новой редакцией оперы Мусоргского «Борис Годунов». Мне пришлось пересмотреть партитуру, кое-где сгладить шероховатости гармонизации, неудачную и вычурную оркестровку, отдельные гармонические ходы. В оркестровку введен ряд инструментов, которые не были использованы ни Мусоргским, ни Н. Римским-Корсаковым, редактировавшим «Бориса Годунова».

Я благоговею перед Мусоргским, считаю его величайшим русским композитором. Как можно глубже вникнуть в первоначальный творческий замысел гениального композитора, раскрыть этот замысел и донести его до слушателей — такова была задача. Ведь Мусоргский многое изменял и переделывал под влиянием советов В. Стасова, Н. Римского-Корсакова и других. Многое изменил в опере и сам Н. Римский-Корсаков в процессе редактирования.

Редакция «Бориса Годунова», сделанная Н. Римским-Корсаковым, отражает идеологию, мысли и мастерство прошлого века. Нельзя не отнестись к огромной работе Н. Римского-Корсакова с чувством величайшего уважения. Но мне хотелось проредактировать оперу в ином плане, отразить в ней, насколько возможно, черты советской эпохи. Я стремился достигнуть большего симфонического развития оперы, дать оркестру роль большую, чем только сопровождение певцов.

Римский-Корсаков был деспотичен, стремился подчинить партитуру Мусоргского своей творческой манере, Многое пересочинил, кое-что дописал. Я лишь изменял отдельные такты и лишь немногое пересочинил.

В партитуре Мусоргского очень плохо звучали колокольный звон и коронация (в начале оперы), полонез — в польском акте. А ведь это сцены огромного симфонического напряжения! Некоторые музыковеды утверждают, что эти сцены звучат вовсе не плохо, а хорошо. Просто сам композитор, чтобы показать всю низменность шляхты, подчеркнуть, что народ недоволен коронацией Бориса Годунова, якобы написал их в таком плане. Это очень легко опровергается. Покойный Глазунов рассказывал, что сам Мусоргский играл ему на рояле сцены колокольного звона. Они были великолепны, как и сцены коронации. Глазунов вспоминал, что Мусоргский с особенным удовольствием исполнял друзьям наиболее удавшиеся ему отрывки.

Колокольный звон в опере «Борис Годунов» звучит как жалкая пародия. А между тем из переложения, сделанного Мусоргским для исполнения на фортепиано в четыре руки, видно, до какой степени богато сделаны эти страницы композитором.

Народная картина «Под Кромами» в новой редакции заняла более значительное место, чем раньше. Это одна из важнейших сцен. В партитуре она была оркестрована очень плохо, робко. Ее пришлось переделать.

Моим принципом отнюдь не было во что бы то ни стало менять каждую ноту. Возьмем, например, сцену в келье — ее начало оркестровано великолепно. Естественно, его не следовало изменять. Альты в этой сцене было бы смешно заменять виолончелями, или кларнетами, или фаготами. Я и не прикасался к этой сцене.

Жестоко ошибаются те, кто думает, что я в этой оркестровке не оставил камня на камне. Работал я над повой редакцией следующим образом. Передо мной лежали партитуры Мусоргского и Римского-Корсакова, но я не смотрел в них. Я заглядывал лишь в клавир Мусоргского и делал оркестровку целыми актами. Затем уже сравнивал написанное мною с партитурами двух композиторов. И если находил, что у них то или иное место сделано лучше, а у меня получилось хуже, немедленно восстанавливал лучшее.

Над редактированием оперы «Борис Годунов» я работал с огромным волнением. За партитурой буквально просиживал дни и ночи. Пожалуй, за последние годы это была одна из моих самых увлекательных работ. Сейчас она в основном закончена, но в процессе

репетиций, вероятно, возникнет ряд поправок, изменений, дополнений. На днях я слушал репетицию оркестра под управлением С. А. Самосуда, исполнявшего целые акты из «Бориса Годунова» в повой редакции. Самосуд — отличный дирижер. Он добивается исключительно тонкою звучания оркестра. С большим нетерпением ожидаю премьеры оперы в Большом театре, который занимает в спектакле своих первоклассных певцов.

«Известия» от 1 мая 1941 г

О НЕКОТОРЫХ НАСУЩНЫХ ВОПРОСАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

XX съезд КПСС призвал нас внимательно изучать реальные жизненные процессы, вдумчивее относиться к их сущности, преодолевать схематизм, отвлеченность и предвзятость, смелее и решительнее отображать правду жизни. Эти указания съезда имеют огромное значение для всех областей идеологии и культуры. Во многом они определяют также и пути развития советского искусства. Ленинская правдивость и принципиальность, которые должны быть нормами нашей общественной жизни, обязывают также и нас, композиторов, глубже, а главное критичнее, оценить положение в области советского музыкального творчества.

Советская музыка сильна своей реалистической направленностью, своей идейностью. Ее прочной и незыблемой опорой являются принципы марксистско-ленинской эстетики; партия всегда защищала и защищает чистоту этих принципов, оказывая, таким образом, огромную поддержку советским художникам. На этой основе советская музыка добилась выдающихся успехов за последние годы, как и в предшествующее время, создавались и создаются высокоталантливые музыкальные произведения разных жанров, форм, индивидуально-творческих стилей и национальных школ. Особенно радуют большой музыкальной культурой наши братские республики. У нас много ярко одаренных композиторов, с каждым годом пополняются ряды замечательной музыкальной молодежи, прочны и глубоки музыкально-культурные традиции. Все это — залог также и будущих успехов советской музыки.

Однако было бы легкомыслием и беспечностью утверждать, что в нашей музыкальной действительности нег темных сторон, что перед советской музыкой не возникает трудностей, что на пути ее развития нет никаких опасностей. Нельзя, например, не видеть, что в течение последних лет, наряду с большими достижениями советской музыки, появилось непомерно много нежизнеспособных музыкальных произведений. Большое количество их исполнялось во время всесоюзных и республиканских смотров, проводимых в связи с пленумами правления Союза советских композиторов, причем многие из этих произведений удостаивались самых высоких похвал и наград, а потом немедленно забывались. Ничто не радовало в подобных произведениях пи рядовых слушателей, ни профессионалов-музыкантов. Преисполненные внешнего пафоса, эти произведения причислялись к числу жизнеутверждающих; иной раз мещанская идиллия получала название проникновенной лирики. Еще чаще культивировался пафос трескучих дифирамбов и пышных славословий — это именовалось героическим эпосом или эпической героикой. Претенциозность, «громкость» этих произведений была прямо пропорциональна их внутренней холодности.

Конечно, помимо всего этого, у нас появилось много просто скучных, серых, будничных произведений, в которых профессиональные навыки авторов не могли компенсировать отсутствие яркого творческого дарования.

Почему же из года в год увеличивалось количество пожизненных произведений? Мне кажется, что во многом повинна тут наша музыкально-творческая среда и особенно штаб нашей музыкально-общественной мысли — Секретариат Союза композиторов СССР. Здесь, в практике повседневной работы, очень упрощались принципы и критерии реалистического искусства, народности и программности, принципы следования традициям классиков, в результате чего рождалась невзыскательность, нетребовательность в отношении идейно-художественных качеств произведений; некоторые внешние признаки, как, например, наличие актуальных программных заголовков, «актуальной тематики», стали как бы щитом, прикрывающим эти произведения от взыскательной критики. Считалось, что для поощрения нужных тенденций в творчестве можно не придавать большого значения силе или слабости произведения в целом. Достаточно было однажды допустить подобное снижение требовательности, чтобы число

серых и ненужных произведений все более возрастало, и остановить это делалось все труднее и труднее.

Многое в данном случае было обусловлено неудовлетворительным состоянием центральной печати. Я уже не говорю об областных газетах, в которых появление небольших заметок на музыкальные темы — событие редчайшее.

Ряд интереснейших явлений в музыкальном творчестве, опере, концертной эстраде, народной музыке, самодеятельности и музыкальной науке, настоятельно требовавших живого отношения, изучения, поддержки, а иногда и осуждения, не получил общественной оценки и как бы не вызвал к себе интереса.

Легко представить себе, какое отрицательное влияние способно оказать подобное проявление равнодушия к творческой работе наших композиторов, исполнителей и музыковедов.

К сожалению, такое положение продолжает существовать и ныне, так как единственный ежемесячник «Советская музыка» при всем желании не может охватить все значительные явления нашей музыкальной жизни, вместить все живые, интересные отклики музыкантов и слушателей. А между тем у нас есть высококвалифицированные специалисты критики. Среди них есть и талантливая молодежь, появившаяся за последние годы, но давно уже в музыкальных кругах говорят, что у нас есть музыкальные критики, но нет музыкальной критики.

В печатавшихся материалах редко можно услышать живые голоса, подлинно творческие суждения. Чаще это было скучнейшее начетничество, жвачка, конъюнктурщина.

Для критиков, как и для композиторов, явилось весьма прискорбным, что среди тех, кому доверено руководство музыкальным делом, есть немало сухих догматиков, в сущности мало любящих музыку. Такие люди очень мешали и мешают нашему делу, развитию живой, творческой мысли. И это в значительной мере наложило печать на характер музыкальной критики последних лет. А между тем нам крайне необходима борьба за смелое и решительное, идейное и эстетическое обогащение музыки. И учиться этому мы должны у великих музыкантов прошлого.

П. И. Чайковский в одной из своих рецензий писал: «Музыка Шумана... открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека»[1].

Думаю, что современному советскому слушателю в не меньшей степени должна импонировать музыка, открывающая новые миры, отражающая «глубокие процессы нашей духовной жизни».

Об этом приходится говорить, так как стремление расширить в музыкальном творчестве диапазон мыслей, чувств, красок не всегда встречает к себе должное отношение.

Музыкальные догматики чрезвычайно подозрительны к каждой даже самой скромной попытке такого расширения, обогащения. Множество сомнений и подозрений вызывает в них каждый не совсем обычный поэтический штрих, все, на чем лежит печать нового, и притом индивидуального, ощущения жизни. Это последнее особенно важно.

«...Литературное дело, — писал Ленин, — всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством... в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»[2]. Социалистический реализм открывает неограниченные возможности для смелых художественных исканий и открытий, для подлинно свободного проявления творческой

---

[1] «П. И. Чайковский о программной музыке». М. — Л., 1952, стр. 76—77.

[2] В. И. Ленин. Партийная организация и партийная литература. Сочинения, изд. 4-е, т. 10, стр. 28

индивидуальности художника, черпающего вдохновение в жизни народа.

Догматики чрезвычайно превратно толкуют область трагедийного в искусстве, примитивно отожествляя трагедию с пессимизмом. При этом упускается из виду, что в мировом искусстве произведения высокой трагедии всегда были самыми жизнеутверждающими. Таковы именно трагедии Шекспира, Гете, Толстого, Бетховена, Чайковского, Мусоргского. В наши дни передовое гуманистическое искусство всех стран мира не менее живо, чем это было в прошлом, откликается на все скорби и страдания человечества и, правдиво воплощая их, заявляет о своем протесте против зла и насилия. Как же может чуждаться этой области искусства советский художник — носитель самых передовых, гуманистических традиций в искусстве?

Догматики часто предъявляют к композиторам наивные и смехотворные требования некоей арифметической уравновешенности «отрицательного» и «положительного» в каждом отдельном произведении. Им чуждо понимание того, что идейный смысл произведения определяется не внешней пропорцией «грустной» и «бодрой» [музыки], а пафосом выраженных в нем гражданских чувств, его общей гуманистической направленностью, его человечностью.

Курс на духовное обогащение нашего музыкального творчества — это одновременно и курс на смелое новаторство. Мы еще должны многому поучиться у классиков. В связи с этим хочется сказать, что в нашем отношении к классикам иногда более чем достаточно внешнего пиетета и совсем недостаточно истинного, глубокого понимания.

Мы нередко рисуем классиков иконописно, сглаживая в них как раз те черты, которые делали их великими людьми своего времени. Мы забываем, что искусство классиков было всегда ищущим, беспокойным. Они всегда поднимали целину, шли наперекор рутине и мещанству, смело ставя в искусстве животрепещущие, наболевшие проблемы своего времени, смело создавая для него новые средства художественного выражения. У нас нередко цитируют, но, к сожалению, чересчур мало вдумываются в замечательные слова Мусоргского: «К новым берегам!» бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, «к новым берегам!» (из письма к В. Стасову, 18 октября 1872г.).

Справедливо борясь против чуждого нам бездушного, формалистического искусства как одного из проявлений упадочной буржуазной идеологии, партия призывала и призывает к неустанным творческим поискам, к смелому новаторству, к многообразию творческих индивидуальностей в искусстве социалистического реализма, к народности.

Однако новаторство в музыке не всегда находит у нас справедливое и правильное к себе отношение. Слишком поспешно у нас наклеивают ярлык формализма на каждое проявление творческих исканий. Формализмом нередко именуют то, что кому-либо не совсем понятно или не совсем по вкусу. Употребление этого понятия стало вообще несколько произвольным. Между тем формалистическим искусством можно назвать только искусство пустое, безыдейное, холодное, безжизненное. Именно в таком искусстве прием, избранный композитором, становится самоцелью, превращается в щегольство, в трюк, в эстетство.

Когда же изобретенное связано с живой мыслью и чувством, когда оно одухотворено поисками правды, большого идейного содержания, его нельзя называть формалистическим. Произвольное толкование понятия «формализм» и злоупотребление им часто дискредитирует в глазах общественности творческие искания композиторов, тормозит, а иногда и вовсе останавливает их. Это особенно пагубно сказывается на творчестве молодежи: ведь искания, пробы, эксперименты непременно сопутствуют творческой молодости. Стремление во что бы то ни стало избежать всего спорного, острого способно превратить начинающих композиторов в молодых старичков. Ничто так не огорчает в творчестве молодого композитора, как эта неестественная приглаженность, отсутствие истинного творческого порыва.

Хочу высказать некоторые свои соображения по вопросу о взаимоотношениях

композитора и слушателя.

Быть услышанным и понятым как можно более широким кругом современных слушателей — заветное желание каждого советского композитора. Среди нас, как я думаю, нет никого, кто бы не мечтал об этом. Однако далеко не всегда ото желание полностью осуществляется. Оперные, симфонические, камерные произведения наших композиторов не часто получают широкую, всенародную популярность. В чем же здесь дело?

Во многом, конечно, виноваты мы, композиторы: мы не всегда умеем найти путь к сердцу слушателя, не всегда достаточно заботимся о мастерстве, доходчивости своих произведении, о яркой, выразительной мелодии, о прекрасной инструментовке, об активном использовании народного музыкального творчества. Между тем часто забывают о другой стороне — о необходимости серьезно, систематически пропагандировать и популяризовать новые произведения советских композиторов, особенно симфонические и камерные. Это относится как к современной, так и к классической музыке. «Популярный писатель, — говорит Ленин[3],— не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя, — напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и уча идти дальше самостоятельно. Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного...».

В другом месте, касаясь этого же вопроса, Ленин пишет: «...не следует смущаться, если это произведение по прочтении не будет понято сразу. Этого никогда почти не бывает ни с одним человеком. Но, возвращаясь к нему впоследствии, когда интерес пробудится, вы добьетесь того, что будете понимать его в преобладающей части, если не все целиком»[4].

Все это самым непосредственным образом относится к искусству, к музыке.

Передовые деятели русской музыкальной культуры прошлого были страстными пропагандистами музыки, они были музыкальными просветителями. Борясь за реализм, за народность в музыкальном творчестве, они прекрасно понимали необходимость широкого музыкального воспитания, формирования высокого художественного вкуса.

А. Н. Серов писал: «Мысль, что наслаждаться музыкою, а притом и верно, здраво судить о ней можно всем и каждому, без малейшего приготовления, без особенной, собственно музыкальной воспитанности... эта мысль — корень многих заблуждений касательно музыки, заблуждений самых пагубных в отношении музыкального дела»[5].

В нашей стране музыкально-культурный уровень народа сейчас неизмеримо выше, чем это было в прошлом. Но тем не менее нельзя ослаблять повседневную работу по пропаганде музыкальной культуры в массах, памятуя, что музыка призвана сыграть огромную роль в деле воспитания советского человека — строителя коммунистического общества.

Если бы в советской музыке плодотворно развивались научные и творческие дискуссии, можно было бы не сомневаться в том, что многие новые и сложные вопросы, выдвигаемые жизнью, получили бы свое разрешение. Однако дискуссии среди музыкантов пока еще не развернулись.

Одной из причин этого является то, что некоторые руководящие деятели Союза советских композиторов уклоняются от прямого спора по важным вопросам музыкального творчества. Излишне говорить о том, что всякая попытка помешать развитию творческой дискуссии обречена па провал, ибо она прямо противоречит принципам XX съезда партии.

Принципиальные творческие дискуссии, горячие споры по важнейшим вопросам

---

[3] В. И. Ленин. О журнале «Свобода» Сочинения, изд. 4-е, т 5, стр. 285.

[4] В. И. Ленин. О государстве. Сочинения, изд. 4-е, т. 29, стр. 436

[5] Л. П. Серов. Критические статьи, т. 1. СПб., 1892, стр. 413.

нашей музыкальной современности несомненно должны сплотить композиторов в их общей борьбе за успешное развитие советской музыкальной культуры. И в этом — одна из главных задач Союза советских композиторов.

Советская музыка занимает почетное место в содружестве прогрессивных сил искусства всех стран. Перед ней стоят огромные ответственные задачи. Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству. Нельзя мириться, как это делают некоторые товарищи в органах искусства, в редакциях и издательствах, с тусклыми скороспелыми произведениями. Посредственность и фальшь часто не встречают достаточного отпора, чем наносится ущерб развитию искусства и художественному воспитанию народа.

Эти задачи, поставленные в отчетном докладе ЦК КПСС на XX съезде Коммунистической партии, ясно указывают нам направление, в котором должны развиваться устремления творческих работников советского искусства. Реалистическое богатство содержания, высокая идейность, художественная сила, мастерство — такова четкая и ясная творческая программа, данная XX съездом нашей партии советскому искусству. Эта программа будет успешно осуществлена, если все композиторы нашего великого многонационального народа, композиторы всех поколений, работающие во всех жанрах, как подлинные патриоты своей Родины будут неустанно, дружно трудиться, создавая новые яркие произведения во славу нашего искусства.

«Правда» от 17 июня 1956

НОВОЕ О МАЯКОВСКОМ
(ФРАГМЕНТ)

[...] «В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший «Клопа», предложил мне написать музыку к спектаклю. Я с удовольствием принялся за работу. На репетициях я познакомился с Маяковским. Мое представление об авторе «Облака в штанах» не совпало с реальным человеческим обликом Маяковского. Я ожидал встретить одного человека, а встретил другого. Я наивно думал, что Маяковский в жизни, в повседневном быту оставался таким же, каким он был на трибуне, по па самом деле это было не так. Маяковский поразил меня своей мягкостью, обходительностью, просто очень большой воспитанностью, и мне это очень понравилось. Это был очень мягкий, приятный, внимательный человек. Он любил больше слушать, чем говорить. Казалось бы, что он должен был говорить, а я слушать, но выходило все наоборот.

У меня состоялось несколько бесед с Маяковским по поводу моей музыки к «Клопу». Должен сказать, что первая из них произвела на меня довольно странное впечатление. Маяковский спросил меня: «Вы любите пожарные оркестры?» Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к «Клопу» такую музыку, которую играет оркестр пожарников.

Это высказывание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль. В последующем разговоре выяснилось, что Маяковский любит не только музыку пожарных, что он с большим удовольствием слушает Шопена, Листа, Скрябина. Ему просто казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии, и для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином «пожарный оркестр», и я его понял.

...Не берусь судить, понравилась ли Маяковскому моя музыка или нет, он ее прослушал и кратко сказал: «В общем подходит!» Эти слова *я* воспринял как одобрение, ибо Маяковский был человеком очень прямым и лицемерных комплиментов не делал».

«Литературная газета» от 9 октября 1956 г.

МАСТЕРСТВО И РЕМЕСЛО
(ФРАГМЕНТ)

За последние годы нас, советских композиторов, часто упрекают в отсутствии достаточно высокого мастерства, неумении ярко, убедительно, художественно совершенно воплотить значительные темы и сюжеты нашей действительности. Упреки эти справедливы, но неточны. Я бы поставил вопрос резче. Сотни раз произнося по любому поводу (а подчас и без всякого повода) слово «мастерство», мы настолько привыкли к ному, что применяем его то и дело совсем не там, где нужно. В сущности, понятие мастерства у нас часто распространяется на явления, вовсе не заслуживающие столь высокой оценки. Там, где мы говорим о профессиональном мастерстве автора, о мастерском изложении темы, о мастерской разработке ее, о мастерски найденных полифонических комбинациях; или, напротив, о недостатке мастерства, скажем у И. Дзержинского, речь должна идти лишь о профессиональной технике композитора, о его умении (или, напротив, неумении) владеть комплексом технологически-ремесленных приемов сочинения музыки.

Если композитор умеет грамотно и достаточно внятно изложить свою мысль, если он может без труда инструментовать сложное оркестровое tutti, написать фугу, канон, пусть даже двойной канон, то все это еще не свидетельствует о мастерстве ею. Мастерство, с моей точки зрения, — понятие гораздо более высокое, и свободно владели им далеко по все даже выдающиеся композиторы Коротко понятие мастерства можно было бы, вероятно, сформулировать приблизительно так: мастерство — это способность, умение находить художественно совершенное, неотразимое в красоте своей, образное воплощение мысли-идеи. Причем, что крайне существенно, идея эта обязательно должна быть значительной по своему содержанию, горячо волнующей слушателя. Таким было, в частности, мастерство Бетховена, Баха, Моцарта, Чайковского, Мусоргского, Шуберта. Сколько бы ни приходилось вновь и вновь вслушиваться в их гениальные произведения, никогда не устаешь восхищаться неувядаемой красотой созданных ими музыкальных образов, умением авторов найти в современной им жизни столь важные темы и сюжеты и воплотить их с такой сплои типического обобщения, что музыка, созданная ими, на протяжении столетий волнует миллионы слушателей.

При подлинном мастерстве профессиональная техника композитора никогда не выпирает на первый план. Подчас она даже незаметна. Нечто подобное можно наблюдать у музыкантов-исполнителей. Блестящая, виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить, — это еще не мастерство, а опять-таки свободное владение технологией своего профессионального ремесла. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где исчезает технический блеск, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновенностью игры и забываем о том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта. Так играют, в частности, Э. Гилельс, Д. Ойстрах, С. Рихтер, М. Ростропович. Характерный штрих: восхищаясь игрой этих замечательных исполнителей, мы почти никогда не говорим о том, какая у них виртуозная техника. Л ведь, казалось бы, кто-кто, а уж эти исполнители бесспорно виртуозы самого высшего класса. Но в том-то и дело, что вся богатейшая техника этих музыкантов, поистине беспредельный комплекс выразительных средств, которыми они владеют, всегда полностью подчинены задаче возможно более яркого и убедительного воплощения замысла композитора, донесения его до слушателей.

Точно так же обстоит дело и в композиторском творчестве. Танеев однажды хорошо сказал про Моцарта: «Двойные и тройные контрапункты, обращенные контрапункты и т. д. — все это в изобилии встречается, например, в струнных квартетах и квинтетах Моцарта. Между тем Моцарт один из самых понятных и общедоступных композиторов, и его контрапунктическая ученость часто только помогает ему быть ясным».

Именно так: настоящая ученость помогает простоте. Каких только

контрапунктических ухищрений, каких сложнейших полифонических комбинаций не встретишь в музыке Моцарта! Вспомните, например, знаменитый финал симфонии «Юпитер». Сплетения голосов приобретают здесь столь запутанный, сложный характер, что это даже проанализировать трудно. А на слух все это звучит удивительно просто, естественно, непринужденно, в сотни раз естественнее, чем неизмеримо более простая по фактуре музыка того же Клементи, звучит так, что слушателю даже и в голову не приходит, какого напряжения мысли потребовалось, чтобы написать эту легкую, изящную, искрометно-жизнерадостную музыку.

Аналогичным примером могут служить этюды Шопена. Это именно этюды, то есть упражнения для развития фортепианной техники. В каждом из них композитор использует какой-либо один технический прием. Шопен в этом смысле здесь ничуть не менее, если не более, пунктуален, чем, скажем, Черни — автор чисто учебных этюдов. Какой бы этюд Шопена мы ни взяли, в нем от первого до последнего такта с неумолимой последовательностью проводится один и тот же, обычно сугубо частный прием. Но разве приходит это в голову, когда слушаешь вдохновенную музыку шопеновских этюдов?! Разве обращаешь внимание на то, что этюд соль-бемоль мажор играется сплошь на черных клавишах, а в этюде до минор соч. 25 основой всей пассажной фигурации является быстрая подмена пятого пальца на первый и первого на пятый? Нет, конечно! Напротив, и здесь ученость только помогает простоте, помогает добиться в этюде соль-бемоль мажор своеобразнейшего изысканного звукового колорита, а в этюде до минор соч. 25 — эффекта могучих волнообразных раскатов.

Этого подлинно совершенного мастерства мы, советские композиторы, достигали редко. Произведений, полностью отвечающих высоким художественным критериям, у нас, к сожалению, еще немного. Но все же они есть. Я бы назвал здесь в качестве примера ряд сочинений Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна (в частности, необходимо отметить 27-ю симфонию Н. Мясковского, Седьмую симфонию и кантату «Александр Невский» С. Прокофьева, скрипичный и фортепианный концерты А. Хачатуряна). Из произведений, созданных за последние годы, в этом отношении очень хороши балет «Семь красавиц» Кара Караева, вокальные и вокально-симфонические циклы Г. Свиридова на стихи Бёрнса и Есенина. Все это настоящая музыка, применительно к которой говорить нужно именно о мастерстве! [...]

«Советская культура» от 20 декабря 1956 г

БУДЕМ ВЗЫСКАТЕЛЬНЫ К СВОЕМУ ТВОРЧЕСТВУ

Великое благо советского художника в том, что творчество для него неотделимо от общих больших целей человеческой культуры, что он чувствует себя кровно связанным с жизнью и судьбами свое! о народа и только большой мерой общенародных интересов поверяет свои творческие шаги. Я считаю это огромным благом, огромным преимуществом для художника, так как это спасает его от бесплодных блужданий и самообольщений индивидуализма, от уклонения на боковые дорожки искусства, ведущие к декадансу, пустозвонству, ремесленничеству.

Путь советской музыки не был гладким и легким. Много наивного, умозрительно-отвлеченного, надуманного было в некоторых ранних опытах воплощения в музыке нашей современности. Много было иллюзорных находок, опрометчивых решений, творческих «осечек» и в последующие, более зрелые годы советского музыкального творчества. Но воспитанное в нас всем духом советской культуры чувство ответственности перед народом всегда било и остается нашим верным компасом, а этот компас и конечном счете направлял нас к нужным целям.

Ко Второму съезду советских композиторов мы приходим не с пустыми руками. В нашем активе есть имена и произведения, которыми мы можем по праву гордиться.

У нас есть ценнейший коллективный опыт всей советской многонациональной композиторской среды — опыт многолетней борьбы за музыкальное искусство больших помыслов, больших этических идей, большой правды, за искусство, развивающееся под знаменем социалистического реализма. Этот опыт приобретает исключительное значение не только для нашей музыки, но и для музыкантов всего мира.

От предстоящего съезда мы ждем многого. Хотелось бы, чтобы он по заслугам оценил исторические достижения советской музыки и вместе с тем дал мощный толчок к ее дальнейшему развитию и расцвету. Последнее в значительной мере зависит от нашей самокритичности и взыскательности, чему учит пас партия. Необходимо, чтобы на съезде прозвучали слова правды о тех недостатках, которых накопилось у нас изрядное количество.

В этих заметках я хочу остановиться главным образом на одном волнующем меня вопросе: о нашей творческой дискуссии. Много и часто говорится о том, что столь необходимая нам дискуссия по творческим вопросам развивается вяло, и если мы иногда и спорим по важнейшим вопросам современной музыки, то, как правило, в кулуарах. Что же мешает широкому развитию творческой дискуссии? Чаще всего — примитивное толкование выдвигаемых жизнью вопросов как некой «кампании», стремление поспешно подвести итог, предложить окончательную формулировку, превращаемую затем в догму и замораживающую спор в самом начале его развития.

Особенно губительно для дискуссии, когда на обсуждаемое явление с легкомысленной поспешностью наклеиваются такие ярлыки, которые равносильны объявлению: «недискуссионно», «обсуждению не подлежит».

Значит ли это, что мы должны искусственно смягчать критику отрицательных явлений творчества, обходить острые углы, не называть вещи своими именами? Отнюдь нет! Только критика последовательная, беспощадно правдивая, договаривающая до конца, может быть действенной и авторитетной. Но именно потому что слова критики должны быть только словом чистой правды, нужно с огромной ответственностью и совестливостью подходить к решению сложных вопросов.

Всякое открытие нового в искусстве сопряжено с некоторым экспериментом, и чем шире, смелее, индивидуальное замысел художника, тем эта экспериментальность более явственна, тем более «рискует» художник. Наряду с преодолением возникающих трудностей у художника бывают и частичные неудачи, и неудачи, кажущиеся таковыми только на первый взгляд. Но все это не страшно, если общая идейно-эстетическая направленность художника верна, если она устремлена к правде жизни.

Однако некоторым любителям скороспелых догматических формул нет дела до сложности, многосторонности обсуждаемых явлений. Даже самое намерение разобраться в сложном явлении по существу порой кажется им подозрительным, идущим «от лукавого». Так возникают плоские, примитивные определения, преподносимые иногда почему-то от имени марксистско-ленинской эстетики, а на самом деле дискредитирующие диалектически гибкий и тонкий метод марксистско-ленинского анализа искусства. Такие определения затрудняют усвоение художественного опыта мастеров музыки. Достаточно напомнить о том, пак медленно идет у нас осмысление музыкально-театральных исканий С. Прокофьева. А ведь эти искания находятся в центре проблем современного оперного искусства.

Принципиальность и взыскательность должны непременно сочетаться в наших дискуссиях с терпимостью и терпеливой внимательностью по отношению к сложным пилениям творчества. Дискуссия — это тоже творчество. У нас должна развиваться и процветать многообразная но своим путям мысль о музыке, и в этой области необходимо смелое новаторство. Школьное повторение общеизвестных положений ни на шаг не продвинет нас в решении насущных вопросов современной музыки. Нам необходимо последовательно распутывать сложный клубок противоречий музыки XX века, нужно глубже, без заранее заданных схем, разобраться и в сложных процессах развития музыки в СССР.

Только при этих условиях мы научимся конкретно ставить и обсуждать назревшие вопросы творчества. Я имею в виду, например, вопрос о музыкально-стилистическом новаторстве и, в частности, о том, какие изменения и находки мы вправе считать прогрессивными, обогащающими сокровищницу классического наследия. Я лично убежден в том, что такие находки существуют, надо только суметь их осознать, отделить от негативных сторон, представить себе их плодотворность в условиях реалистического искусства. Надо иметь в виду и такой сложный вопрос, как доступность и народность музыки, нередко получающий у нас упрощенное толкование, а также вопрос о путях развития национальных музыкальных культур СССР и многие другие.

Для изучения всех этих проблем нам нужна работа пытливой мысли и совершенно необходима атмосфера дружеского спора, где исключаются методы демагогии, опорочивания одной из спорящих сторон.

Очень важно было бы глубже разобраться в причинах отставания нашего оперного искусства. Мне лично кажется, что современная опера (так же как и драма) должна быть более лаконичной, остро театральной, более меткой в своих характеристиках и главное — более динамичной. Ей нужно кое-чему поучиться у драматургии кино и, быть может, у инструментальной музыки.

В опере нужно смелее экспериментировать и добиться такого положения, чтобы не только оперы-«киты», но и скромные, экспериментальные опыты видели свет рампы. Мне кажется, давно пора наряду с нашей академической оперно-балетной сценой создать экспериментальный оперный театр. Он-то и явился бы главным центром нашей оперной дискуссии. И от него освежающая струя скоро проникла бы и в наш академический оперно-балетный репертуар.

Много спорных вопросов накопилось у нас и в области песенного творчества. Общеизвестно, что в этом жанре советская музыка достигла больших успехов. Через песню наши композиторы шире всего общаются с народом, и в этом исключительная действенность, пропагандистская сила и эстетически-воспитательная роль песни. Это накладывает на создателей песен особенно большую ответственность. Стремясь охватить песней возможно более широкий круг слушателей, композиторы не всегда умеют удержаться от погони за дешевой популярностью. В жертву такой популярности нередко приносятся эстетический и вкус, художественная требовательность. В этих случаях песня опускается до самого невзыскательного вкуса. Между тем опыт советской музыки неоднократно доказывали, что, будучи популярной, песня может при этом оставаться

художественно полноценной, воспитывающей и формирующей эстетический вкус слушателя.

Мм ждем от съезда композиторов еще более тесного сплочения всех наших музыкальных творческих сил. Новое правление Союза должно создать в пашей организации такую обстановку, которая способствовала бы широчайшему развитию творческих индивидуальностей, развитию смелых поисков, свободных и горячих споров, главным смысл и конечная цель которых — расцвет музыкальною искусства нашей Родины.

«Правда» от 27 марта 1957 г.

ПУСТЬ ВЕЧНО БУДЕТ ОН ПРЕКРАСЕН

В дни блокады, живя в Ленинграде, я написал Седьмую симфонию. Она была посвящена героической борьбе ленинградцев за свободу родного города. Я счастлив, что и мой труд явился частью борьбы моих земляков.

В Ленинграде я родился и вырос. С Ленинградом связана вся моя жизнь. Здесь я учился в консерватории. Все мои наиболее сильные музыкальные впечатления связаны с городом на Неве. Мои первые симфонические сочинения прозвучали в исполнении замечательного оркестра Ленинградской филармонии. Все мои последующие симфонические сочинения впервые исполнил этот же оркестр под управлением выдающегося советского дирижера Е. А.. Мравинского. И где бы я ни жил, куда бы мне ни приходилось уезжать, я всегда чувствовал себя ленинградцем.

Сейчас мы празднуем 250-летие нашего великого города. Это праздник всех ленинградцев, всего великого советского народа. Пусть вечно будет прекрасен Ленинград. Пусть вечно будет расти и укрепляться Ленинград — город трех революций, город великой советской культуры, город замечательных людей, с честью носящих высокое звание ленинградцев.

«Смена» (Ленинград) от 18 июня 1957 г.

САМЫЙ БЛИЗКИЙ

Я очень люблю Чехова, это один из моих самых любимых писателей. Люблю читать и перечитывать не только его рассказы, повести, драмы, по и записки, письма. Искренне рад, что столетие со дня его рождения вновь привлекает к нему внимание всего прогрессивного человечества.

Конечно, я не литературовед и не смогу дать должную оценку творчеству выдающегося русского писателя, который, как мне кажется, еще далеко не до конца изучен и далеко не всегда правильно понят. Но если бы мне вдруг пришлось писать диссертацию о каком-нибудь из писателей, то я написал бы ее именно о Чехове, настолько он мне внутренне близок. Читая его, я порой узнаю себя; мне кажется, каждый на месте Чехова в его столкновениях с жизнью реагировал бы точно так же, как и он.

Вся жизнь Чехова — образец чистоты, скромности, и не показной, а внутренней. Вероятно, поэтому я не являюсь сторонником некоторых мемуарных изданий, которые можно расценить только как ложку дегтя в бочке меда. В частности, я очень сожалею о том, что была опубликована переписка Антона Павловича с О. Л. Книппер-Чеховой, настолько интимная, что не хотелось бы многое видеть напечатанным. Я говорю это особенно уважая строжайшее отношение писателя к своему труду. Он не решался публиковать свой произведения, пока не доводил их до совершенства.

Биография Чехова — одна из наиболее чистых и благородных биографий. Меня восхищает его житейский подвиг – поездка на Сахалин, стремление увидеть все своими глазами, понять, почувствовать самому. У нас созданы богатейшие литературоведческие труды — пушкиниана, горьковиана, но пока еще, к сожалению, нет чеховианы. А жизнь и творчество Чехова дают для этого богатейший материал.

Взятьі хотя бы произведения Чехова с точки зрения музыканта. До сих пор они не нашли отражения в музыке, хотя многие чеховские вещи исключительно музыкальны по своему построению. Например, повесть «Черный монах» я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме.

Над творчеством Чехова в наши дни думают и работают многие советские мастера искусства. Мне как-то доводилось держать своеобразный экзамен у художников Кукрыниксов. Они показывали мне свои иллюстрации к Чехову в процессе работы над ними, и как легко было узнавать, каким произведениям они посвящались. Это делает честь Кукрыниксам, тонко чувствующим характер чеховского творчества.

Я уверен, что с каждым годом театров, композиторов, художников, обращающихся к сокровищнице чеховского творчества, будет все больше. Ведь сокровищница эта неисчерпаема.

«Литературная газета» от 28 января 1960 г.

КАК РОЖДАЕТСЯ МУЗЫКА

Композиторы всего мира пользуются одними и теми же нотными знаками. Музыканты во всем мире играют на одинаковых инструментах. И тем не менее существует такое понятие — советская музыка. Нашу советскую музыку слушают и принимают во всех странах. Значит, те идеи и мысли, которые мы вкладываем в свои произведения, близки слушателю, где бы он ни жил. Я считаю, что мировоззрение художника — главное в его творчестве. Работая над новым произведением, я ставлю перед собой задачу быть прежде всего полезным своему пароду, быть нужным своей Родине! Стремлюсь служить ей в полную меру сил, стремлюсь неустанно писать, беспрерывно трудиться.

Труд композитора — нелегок. П. Чайковский был настоящим тружеником в музыке... Жизнь С. Прокофьева может также во всех отношениях служить примером, особенно для молодежи. Он был творцом и тружеником. Он умер дописывая одно из своих произведений. Умер во время работы!

Важен непрестанный труд — и, конечно, вдохновение. Сознательно или бессознательно рождается замысел? Это объяснить трудно. Процесс написания нового произведения долгий и сложный. Бывает так: начнешь писать, а потом передумаешь. Не всегда получается так, как было задумано.

Если получается плохо, пусть произведение остается как есть — в следующем я постараюсь избежать допущенных ранее ошибок. Это моя личная точка зрения. Моя манера работать. Может быть, она идет от желания сделать как можно больше? Когда я узнаю, что у композитора существует одиннадцать редакций одной симфонии, то в голову невольно приходит мысль: а сколько за это время можно было написать новых произведений?

Нет, конечно, и со мной случается, что я возвращаюсь к старому произведению. Так, я многое исправил в партитуре своей оперы «Катерина Измайлова». Ведь со дня ее создания прошло около тридцати лет.

Свою седьмую, «Ленинградскую» симфонию я писал быстро. Я не мог ее не писать. Кругом шла война. Я должен был быть вместе с народом, я хотел создать образ нашей сражающейся страны, запечатлеть его в музыке. С первых дней войны я сел за рояль и начал работать. Работал напряженно, мне хотелось написать произведение о наших днях, о моих современниках, которые не жалели сил и жизни во имя победы над врагом.

В перерывах между работой я выходил на улицу и с болью и гордостью смотрел на любимый город. Он стоял, опаленный пожарами, испытавший все страдания пошил. Ленинград боролся. Это была мужественная борьба.

К концу 1941 года я закончил эту симфонию, написанную словно на «едином дыхании». Конечно, не все произведения рождаются подобным путем, как посвященная моему родному Ленинграду симфония. Каждое музыкальное произведение рождается по-разному.

На создание произведения влияет многое. Композитор непременно должен быть высокообразованным человеком. Смежные виды искусства часто могут подсказать тему произведения. Мы знаем, что, например, «Картинки с выставки» были навеяны Мусоргскому впечатлениями от живописи.

Обращение композитора к литературе, живописи, кино и театру закономерно.

Я прочел «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Произведение меня поразило. Так родился оперный спектакль «Катерина Измайлова». Я люблю сатирические стихи Саши Черного — так появились музыкальные пять сатир на его слова; познакомившись с переводом народных еврейских песен, я написал целый вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», стихами Е. Евтушенко были навеяны моя последняя, Тринадцатая симфония и поэма «Казнь Степана Разина».

Но, создавая музыку по литературной основе, каждый раз создаешь совсем другое, самостоятельное произведение. Здесь нет сходства с театром, где инсценируют тот пли другой роман и по нему делают спектакль. В музыке произведение приобретает абсолютно самостоятельное значение.

Я часто пишу музыку к фильмам. У киномузыки свои трудности и свои особенности. Музыка, сочетаясь с киноизображением, порой приобретает новое значение, рождает некий третий жанр. У нас есть блестящие примеры работы С. Прокофьева над музыкой к «Александру Невскому» и «Ивану Грозному». Плодотворно работают сейчас в жанре киномузыки М. Таривердиев, Б. Чайковский, В. Вайнберг, Ю. Левитин.

Мне часто на память приходят слова о том, что музыка должна высекать огонь из сердца.

Для композитора необходима поддержка слушателя. Без этого немыслимо работать, сочинять. Запомнились дни фестиваля в Горьком. Мне была оказана большая честь — почти пятьдесят моих произведений исполнялись во время фестиваля. В Горьком постоянно проводятся фестивали, проходят авторские концерты и музыкальные премьеры. А ведь это город, каких много...

Любовь народа к музыке окрыляет и липший раз заставляет вспомнить о требовательности, с какой мы, композиторы, должны подходить к своему творчеству.

Большое значение в пашей деятельности имеет и контакт композитора с исполнителем. Конечно, даже отличный исполнитель не сможет сделать плохую вещь хорошей, это не в его силах. Помните слова Собакевича: «Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот...». Так вот, если дрянное произведение будет играть даже сам Рихтер, оно от этого лучше не станет. Правильно прочесть композитора, донести его мысли, дать собственную интерпретацию произведения — вот что может хороший исполнитель. А плохой исполнитель может испортить очень хорошее произведение. В нашей стране десятки замечательных коллективов, прекрасных музыкантов, и это тоже очень помогает в работе.

Правда, здесь же я должен сказать и о другом, о неуважении к нашему творчеству. Как-то я слушал программу «Маяк». Было приятно, что передавали мое сочинение. И вдруг, не доиграв до конца, прервали и стали транслировать спортивную передачу. Это скверно. Дело не в том, что исполнялось мое произведение, так же поступают и с другими композиторами. Так нельзя. Неужели трудно точно сосчитать время, и если намеченное произведение не укладывается в отведенный промежуток, то заменить его.

А ведь такое отношение к музыке портит вкус людей и вредит важнейшему делу эстетического воспитания. На мой взгляд, следует во многом перестроить работу наших музыкальных программ на радио в передачах «Юности» и «Маяка», на телевидении, имеющем огромные возможности.

...О музыке много пишут. Хорошая статья, умный разбор твоего труда всегда помогают и радостны. Я с благодарностью вспоминаю Ивана Ивановича Соллертинского. Это был человек огромной эрудиции, блестящий музыкальный критик. Он всегда буквально ликовал при появлении талантливого произведения. Всегда помогал всему новому. Он ненавидел пошлость, дурной вкус, рутину и посредственность. Самым замечательным качеством II. И. Соллертинского было отсутствие равнодушия.

Я — за такую критику.

Наверное, что-то мне не удалось выразить в своих сочинениях. Выразить так, как хотелось, как задумывалось. И вполне возможно, если бы я начал свою композиторскую жизнь заново, некоторые произведения теперь звучали бы по-другому. При всем требовательном отношении к себе (без этого подлинного творчества не может быть), когда принимаешься за новую вещь, не можешь быть судьей своего творчества. Судить и оценить — дело слушателей и времени, лучшего критика.

«Литературная газета» от 21 декабря 1965 г.