Геннадий Рождественский

Прелюдии

Геннадий Рождественский

Преамбулы

Москва
Советский композитор
1989

Составитель и автор предисловия
кандидат искусствоведения
Г. С. АЛФЕЕВСКАЯ

Геннадий Рождественский.

Преамбулы: Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам/Сост. Г. Алфеевская.— М.: Сов. композитор, 1989.— 304 с; ил.

В книге собраны пояснения Г. Рождественского, с которыми он выступает в своих концертах, начиная с 1974 года. Написанные ярко и образно, эти материалы раскрывают огромную эрудицию их автора, обладающего незаурядным талантом популяризатора высоких художественных ценностей, а вместе с тем — ученого, «реставратора», воскрешающего к жизни незаслуженно забытые сочинения, редактора многих партитур и страстного пропагандиста всего ценного и прогрессивного в современном музыкальном искусстве.

Преамбулы вносят в творческий облик Г. Рождественского новые черты, представляя его читателям как мастера художественного слова.

Для широкого круга любителей музыки и профессионалов.

ISBN 5—85285—018—7

© Издательство «Советский композитор», 1989 г.

5

Геннадий Рождественский и его преамбулы

Хочу достоинства я чтить,
Которые собою сами
Умели титлы заслужить
Похвальными себе делами.

Г. Р. Державин.

«”Нет ничего труднее, чем говорить о музыке”,— сказал как-то Камиль Сен-Санс. Полностью с ним соглашаясь, я все-таки взял на себя смелость эту трудность по мере сил преодолеть»,— так начал Г. Н. Рождественский одну из своих преамбул — комментарий к концерту. Тексты этих преамбул, дополненные предисловием к изданию партитуры «Игры» Дебюсси, статьей из буклета к спектаклю Большого театра «Человеческий голос» Пуленка, пояснениями к радиопередачам, посвященным симфониям Прокофьева, несколькими аннотациями к пластинкам,— составили содержание книги, предлагаемой вниманию читателей.

Преамбулы Рождественского — явление уникальное. Они — следствие многогранности дарования артиста, широты его культурных интересов, большого общественного темперамента. Преамбулы не являются самостоятельным видом деятельности автора. Они рождаются как избыток его исполнительского творчества, как результат всего, что передумал, пережил сам дирижер в процессе подготовки той или иной концертной программы. Поэтому до конца постичь и оценить преамбулы возможно лишь в контексте всего исполнительского творчества Рождественского и в связи с характером его артистической индивидуальности.

Удивительные «статистические» данные свидетельствуют о размахе деятельности Рождественского, о масштабе его таланта. За последние три с половиной десятилетия артист выходил на концертную эстраду, вел оперы и балеты, дирижировал в студии звукозаписи почти 2000 раз. Число исполненных произведений еще более впечатляюще — не менее 1600. Мало кто из дирижеров работал с таким количеством оркестров — их более 100. Рождественский — один из наиболее гастролирующих музыкантов: он выступал в 37 странах, более чем в 200 городах. «Юноша, знающий 5 сонат Бетховена, совсем не тот, что знает 25 сонат,— здесь количество переходит в качество»,— говорит Г. Г. Нейгауз. 1600 произведений — это качество особое: Рождественский всегда предпочитает повторению сыгранного — новое, будто он стремится успеть за свою жизнь «облететь» всю планету Музыка, а не длительно созерцать одни и те же, дорогие сердцу ландшафты.

6

Настоящая одаренность шире любой специализации, как бы последняя ни соответствовала первой. Природа щедро наделила Рождественского разнообразными способностями. Резонируя друг другу, взаимно усиливаясь, они фокусируются в его дирижерской деятельности, но не исчерпываются ею. Он — педагог, пианист, реставратор и редактор многих партитур, автор книг и статей, блестящий оратор. Каждый день Рождественского — подвижнический и радостный труд. Вся его жизнь — непрерывный творческий процесс. Его исполнительское искусство — одно из высочайших проявлений советской музыкальной культуры.

Геннадий Николаевич Рождественский (1931, Москва) — сын дирижера и педагога Николая Павловича Аносова и камерной певицы Наталии Петровны Рождественской. Закончив ЦМШ как пианист, Рождественский поступил в Московскую консерваторию в фортепианный класс Л. Н. Оборина и одновременно стал заниматься дирижированием в классе своего отца. 19-летним студентом он впервые встал перед оркестром на сцене Большого зала Московской консерватории. В 20 лет он в качестве стажера дебютировал в

Большом театре балетом Чайковского «Спящая красавица». С тех пор Рождественский постоянно работает и как симфонический, и как театральный дирижер.

Творческий путь, пройденный Рождественским до 1985 года, условно делится на несколько этапов.

Первый этап — первое десятилетие работы в Большом театре (1951 —1960) и параллельно многочисленные выступления с различными симфоническими оркестрами — это период стремительного восхождения к дирижерскому мастерству, общественного признания таланта.

В начале 50-х годов советская музыкальная культура переживала сложное время. Репертуар был ограничен произведениями русских и зарубежных композиторов прошлого и советских композиторов классико-академического направления. Не звучал Прокофьев, не исполнялась большая часть сочинений Шостаковича. Стравинский и зарубежная музыка XX века были недосягаемы.

Поворот в культурной и, в частности, в репертуарной политике в середине 50-х годов открыл новую эпоху развития советской музыки. В это время молодой Рождественский много исполняет Прокофьева, в котором он уже тогда почувствовал близкого художника. Постепенно его репертуар наряду с классикой насыщается музыкой Шостаковича, Равеля и Бартока, Гершвина и Бриттена, особенно же — Стравинского. Знакомство советской аудитории с произведениями зарубежных композиторов XX века было чрезвычайно важно для данного периода. Оно способствовало восстановлению прерванного контакта русской музыки с западным искусством и подготовило почву для ее обновления.

Второй этап творчества дирижера длился почти полтора десятилетия. Все совпало: буйное цветение таланта, нараставшая потребность

Дебют в Большом театре
(4.VI. 1952; балет П. И. Чайковского «Спящая красавица»).

обновления симфонического и музыкально-театрального репертуара, выход на широкое поле деятельности. С 1961 по 1974 год он художественный руководитель и главный дирижер Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения и в течение нескольких лет — с 1965 по 1970 год — главный дирижер Большого театра.

Если в первое десятилетие работы дирижер еще не мог сам определять свой репертуар, то во второй период творчества он сделал

8

выбор: Рождественский утвердился как один и» крупнейших исполнителей музыки XX века. Конечно, он не был единственным, кто создавал новый репертуар. Некоторые сочинения Онеггера, Мессиана, Шёнберга, Малера, Стравинского, Бартока, Веберна, Вила Лобоса прозвучали впервые в СССР под управлением других дирижеров. Однако по степени интенсивности освоения нового Рождественский не сравним ни с одним из советских исполнителей.

Опыт огромной практической работы с советскими и зарубежными оркестрами над самыми разными сочинениями был подытожен в двух книгах мастера: «Дирижерская аппликатура» (Л., 1974) и «Мысли о музыке» (М., 1975).

Следующий, третий этап,— своего рода «годы странствий». Рождественский руководит Стокгольмским филармоническим оркестром (1974—1977), оркестром Би-би-си в Лондоне (1978—1981), Венским симфоническим оркестром (1981—1982). Репертуар его за рубежом характеризуется особой концентрацией монументальных симфонических и ораториальных сочинений Бетховена, Гайдна, Шумана, Брукнера, Шёнберга, Берлиоза. Но особенно следует отметить систематическое исполнение за рубежом произведений русской музыки — Чайковского и Рахманинова, Римского-Корсакова и Глазунова, Прокофьева и Шостаковича. Эта работа дирижера, как и доминировавшая в предшествующий период популяризация у нас в стране сочинений западных композиторов, играла заметную роль в историческом процессе обмена культурными ценностями. Всей своей деятельностью Рождественский как никто способствовал утверждению советской дирижерской школы на мировой музыкальной арене.

У себя на родине в эти годы Рождественский выступает преимущественно с камерными коллективами. Он становится музыкальным руководителем Московского камерного музыкального театра; большинство произведений зарубежной музыки XX века и новых сочинений советских композиторов, а также доклассическую музыку и Моцарта он играет с ансамблями солистов Госоркестра, оркестра Большого театра и Ленинградской филармонии.

С 1974 года Рождественский стал эпизодически выступать как пианист в фортепианном ансамбле с В. В. Постниковой. С этих ансамблевых вечеров и началась традиция преамбул.

В это же время активизируется педагогическая деятельность Рождественского. С 1976 года он — профессор Московской консерватории, воспитавший за последнее десятилетие ряд успешно работающих молодых дирижеров (Д. Манолов, В. Байков, Л. Гершкович, В. Понькин, П. Мяги и др.).

Четвертый этап творческого пути начинается работой мастера с Государственным симфоническим оркестром Министерства культуры СССР (с марта 1982 года). Руководство «своим» оркестром открыло возможность укрупнения концертных программ и создания комплектов пластинок, включающих все симфонии какого-либо композитора, в частности, Брукнера, Мартину, Глазунова, Шостаковича.

Казалось бы, в годы столь активной работы крупнейших симфонических

9

коллективов страны под руководством таких мастеров, как Е. А. Мравинский, Ю. Х. Темирканов и др., трудно найти оригинальный путь. Однако Рождественский с только что родившимся оркестром создал по сути новый монументальный жанр историко-познавательных монографических концертных циклов. Именно они более всего характеризуют творческую деятельность дирижера на современном этапе.

При всем, казалось бы, необозримом разнообразии дирижерского репертуара Рождественского, в нем отчетливо просматриваются своего рода сквозные тематические линии, большинство которых связано с музыкой XX века.

Первой определилась линия Прокофьева: балет «Золушка» — дипломная работа и второй спектакль, который Рождественский проводил в Большом театре (1953). Третья сюита из этого балета стала первой пластинкой музыканта. Затем он дирижировал балетами «Каменный цветок» и «Ромео и Джульетта», а позднее под его руководством прозвучали Третья, Четвертая и Седьмая симфонии, Скифская сюита, Второй, Третий и Четвертый фортепианные и Первый скрипичный концерты, музыка к спектаклю «Египетские ночи». Став первым исполнителем Четвертой симфонии во второй редакции (1957), Рождественский положил начало «открытиям» еще или давно не звучавших сочинений Прокофьева. В 60-е годы тема «Прокофьев» достигла своей кульминации: на пластинки было записано свыше 30 сочинений. Впоследствии Рождественский исполнил и записал большинство сочинений Прокофьева для симфонического оркестра или с его участием, впервые в СССР исполнил оперу «Игрок», продирижировал в Большом театре операми «Война и мир» и «Семен Котко», поставил «Обручение в монастыре» (1982), а для Болгарского телевидения — «Любовь к трем апельсинам».

Линия Шостаковича определилась несколько позже, хотя Первая симфония была сыграна в 1952 году. Заметным событием стало исполнение Десятой симфонии в Лондоне с Королевским филармоническим оркестром (1958). В последующие годы в репертуар Рождественского вошли Четвертая, Пятая, Шестая, Восьмая, Девятая и Двенадцатая симфонии, Виолончельный, Первый скрипичный и Первый фортепианный концерты, Праздничная увертюра, музыка к трагедии «Гамлет», сюита из оперы «Катерина Измайлова».

Работа в Московском камерном музыкальном театре началась премьерой оперы «Нос» (1974). Своим спектаклем Рождественский вернул это сочинение на оперную сцену и вызвал большой интерес к только что организованному театру. Среди последних работ дирижера — опера «Катерина Измайлова» в Большом театре» (1982) и все симфонии Шостаковича на грампластинках.

Кроме сочинений самого Шостаковича, Рождественский стремился сыграть те произведения, в которых композитор выступал как инструментатор или редактор. Среди них и полька И. Штрауса «Поезд удовольствий», и опера В. Флейшмана «Скрипка Ротшильда».

10

В середине 80-х годов тема «Шостакович» получила новое преломление: к 10-летию со дня смерти композитора Рождественский представил в цикле симфонических концертов многие произведения советских и зарубежных композиторов, посвященных его памяти — своеобразный музыкальный мемориал Шостаковичу.

Работа Рождественского над наследием Прокофьева и Шостаковича не только делала достоянием широкой аудитории произведения высокого гуманистического содержания и непреходящей художественной ценности, но и способствовала утверждению музыки этих авторов как истока национальной традиции в творчестве ряда выдающихся советских композиторов.

Велика заслуга Рождественского в возрождении музыки Стравинского. По существу, дирижер вернул России ее гения после трех десятилетий почти полного забвения. Первый концерт из его сочинений был дан еще совсем молодым дирижером в 1955 году («Фейерверк», сюита из «Пульчинеллы», «Фавн и Пастушка»). В 60-е годы в Большом театре он дирижировал «Весной священной», «Петрушкой» и «Жар-птицей». В концертном исполнении прозвучали балеты «Поцелуй феи», «Аполлон Мусагет», «Игра в карты», сценические сочинения «История солдата» и «Царь Эдип», Симфония для духовых памяти Дебюсси и Симфония in C, Концерт для двух фортепиано и Регтайм, позднее — Симфония в трех движениях и опера «Мавра».

Музыкальные идеи Стравинского, коренным образом обновившие все современное композиторское творчество, питали такие направления в советской музыке, как

неофольклоризм и неоклассицизм, проявившиеся в 60-е годы, стимулировали явления полистилистики, характерные в 70-е годы.

Тему «Стравинский» Рождественский не оставлял, стремясь в конце концов сыграть всю его музыку. В последующие годы прозвучала Месса (1975), в Московском камерном музыкальном театре состоялась премьера оперы «Похождения повесы» (1978), с хором и оркестром Би-би-си Рождественский исполнил кантаты «Свадебка» и «Трени», балет «Агон» (1981), а с оркестром Министерства культуры СССР был сыгран балет «Орфей» (1983).

Поразительна интенсивность освоения дирижером все новых произведений зарубежной музыки XX века. Сочинения Бартока (этого композитора он играл особенно много), Дебюсси, Равеля, Респиги, Онеггера, Мийо, Мессиана, Бриттена, Берга, Шёнберга сменялись почти в каждой программе 60-х — начала 70-х годов. Особенно заметно обновление Рождественским оперного и балетного репертуара. В Большом театре были поставлены «Человеческий голос» Пуленка, «Сон в летнюю ночь» Бриттена, исполнены в концертах или по радио «Дитя и волшебство», «Дафнис и Хлоя» и «Испанский час» Равеля, «Замок герцога Синяя Борода» Бартока, «Умница» Орфа, «Лунный Пьеро» Шёнберга, также «оперные» симфонии Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира». Конец 70-х — начало 80-х годов ознаменовалось новой волной первых исполнений в СССР произведений Л. Берио, Бриттена, Мартину, Шёнберга. Кроме того, были сочинения, которые Рождественский играл вообще впервые:

11

среди них — «Реквием Ахматовой» Джона Тавенера и симфония Хью Вуда.

Рождественский проложил нелегкий путь к признанию ряда выдающихся композиторов, чье творчество сфокусировало новаторские тенденции советской музыки. Как и он сам, эти музыканты его поколения, изучая произведения и творчески экспериментируя, овладевали опытом зарубежной музыки XX века с ее многообразием стилей и методов сочинения. Работая вместе с композиторами над звучащим воплощением их замыслов, внося подчас свои коррективы, дирижер становился как бы соавтором исполняемых произведений.

Роль Рождественского в утверждении творчества Щедрина особенно велика. Он дирижировал дипломной работой композитора — Первым фортепианным концертом (1954) и в течение последующих двух десятилетий всеми основными сочинениями, включая «Озорные частушки», посвященные ему.

Творческая дружба со Шнитке, Денисовым и Губайдулиной испытана временем. Начиная с исполнения Первого скрипичного концерта Шнитке и концерта для двух струнных оркестров Денисова (1963), Рождественский все последующие годы дирижирует премьерами большинства их сочинений в СССР и за рубежом. Особенно следует отметить исполнение мастером произведений Шнитке, который посвятил ему свою Первую симфонию.

В 70—80-е годы рядом с триадой названных авторов в концертах под управлением Рождественского появились имена С. Слонимского, Б. Тищенко, Н. Сидельникова, А. Тертеряна, Г. Канчели и композитора молодого поколения В. Тарнопольского.

Заслугу Рождественского в утверждении художественных достижений отечественной культуры трудно переоценить. Как пропаганда творчества Прокофьева и Шостаковича показала миру непреходящую ценность русской музыки недавнего прошлого, так и постоянное исполнение произведений ряда выдающихся советских композиторов поколения дирижера принесло им мировое признание и первенствующее положение в музыкальном искусстве новейшего времени.

В 80-е годы в творчестве Рождественского утвердилась тема «композитор и время». Это тема длительных размышлений дирижера, о чем свидетельствуют рассуждения мастера по данному поводу в печати и устных выступлениях, в частности, в преамбулах, а также логика программ ряда значительных его концертов.

В преамбулах к своим концертам (см., например, преамбулы 19 и 31 — 6 [1]) Рождественский сам указал три фактора «режиссерского построения программ», исходя из которых он отбирает и соединяет те или иные произведения: (1) личные связи между

авторами музыки и текста или переплетение биографий авторов, представленных в концерте; (2) причастность композиторов в той или иной мере к России, к русскому искусству; (3) и интерес к ним мастеров XX века.

[1] Ссылка на преамбулу обозначается ее порядковым номером в оглавлении.

12

Следует добавить, что ряд программ Рождественского составляют сочинения, которые так или иначе связаны с произведениями живописи или графики. Идея близости музыкального и изобразительного искусств реализуется, например, в альбоме пластинок «Музыка и живопись» (7).

Заметим: названные принципы отбора произведений и их компоновки внутри концертов — внемузыкальные. Но было бы неверно думать, будто дирижер пренебрегает музыкальными законами составления программ.

Часто композиционной основой программы становится жанровая общность исполняемых сочинений, относящихся к разным стилям. При этом выявляется исторический аспект жанра. В концерте «Советская симфоническая музыка» (26) были представлены композиторы трех поколений — Шостакович, Канчели, Тарнопольский — и охвачен временной период в 35 лет (1945—1980). Вечер увертюр «От Глюка до Хиндемита» (10) включал разные эпохальные стили. Иногда Рождественский исполняет два жанрово идентичных произведения, созданные композиторами разных эпох. Таков концерт, в котором прозвучали две мессы — Моцарта и Стравинского (21.05.1975).

Другой излюбленный принцип построения программ у Рождественского — контраст и жанровый, и стилистический, вплоть до антитез! Так, исполнение двух симфоний современного армянского композитора А. Тертеряна разделяется звучанием Прелюдий и фуг Баха — Моцарта (25); сопоставляются представители разных типов культур — Востока и Запада. Любитель контрастов, Рождественский, знакомя слушателей с самыми «серьезными» произведениями (например, мало известными симфониями или сложными для восприятия экспрессионистическими сочинениями), стремится заинтересовать их и образцами «легкой» музыки; он как бы восстанавливает в правах на академической концертной эстраде этот жанр, отчасти третируемый серьезными музыкантами. Так, в первом концерте брукнеровского цикла рядом с философско-эпической Первой симфонией зазвучали мелодии семейства Штраусов (31 — 1), а концертное исполнение опер Шёнберга «Счастливая рука» и «Ожидание» сменилось в первом случае звучанием вальсов и полек Вальдтейфеля, а во втором — полек и кадрилей И. Штрауса (16).

Исполнение Рождественским «легкой» музыки следует отметить специально: он всегда находит в ней столько жизни, столько остроумия и веселья, что приводит в восторг любую аудиторию. Его концерты из сочинений Оффенбаха, Легара, Зуппе, Вальдтейфеля и, конечно же, Штрауса — праздник, фейерверк таланта.

Режиссура Рождественского более всего сказалась в построении программ крупных монографических циклов. В них симфонии ведущего автора даются в сопоставлении с сочинениями других композиторов. В одном случае эти сочинения составляют музыкально исторический фон герою цикла. Таковы циклы «Антон Брукнер и его время» (11 концертов, Москва, ноябрь 1983 — май 1984) и «Богуслав Мартину и чешская музыка XX века» (4 концерта, Москва, март — май 1985). В другом случае музыка композитора прошлого соотносится

13

с современностью. Это — цикл, посвященный Дворжаку (4 концерта, Ленинград, ноябрь 1984), и цикл, в котором рядом с музыкой Гайдна звучали произведения памяти Шостаковича (5 концертов, Москва, ноябрь 1984 — март 1985). Сочинения, составляющие музыкально-исторический фон герою цикла, относятся к разным жанрам и написаны для разных исполнительских составов: от симфоний до трио, от мессы и реквиема до вальсов и полек, от ораторий до мелодекламаций. «Связующие нити», которыми в одном концерте скрепляются столь разные музыкальные жанры — одна из главных тем преамбул.

Пожалуй, самым показательным с этой точки зрения был цикл «Антон Брукнер и его время». Дирижер представил в нем композиторов австро-немецкой традиции, которые на

протяжении нескольких лет были современниками великого симфониста, но принадлежали разным поколениям. Так, рядом с Брукнером оказались, с одной стороны, Шуман и Мендельсон, а с другой — Вольф и Шёнберг. Кроме того, Рождественский сопоставил симфониста не только с классиками XIX века — Брамсом, Вагнером, Малером, Р. Штраусом, но и показал его на фоне малоизвестных композиторов — Черни, Зехтера, Корнелиуса, Лёве, даже философа Ницше (семейство Штраусов ранее уже упоминалось). Более того, дирижер представил творчество некоторых из названных композиторов в транскрипциях Стравинского, Шёнберга, Шнитке.

«Транскрипции и посвящения» — еще одна тема, которая выявилась во второй половине 70-х годов. Она не случайно предшествовала теме «Композитор и время», ибо в транскрипции исходное сочинение обретает новые черты, как и образ композитора видится иначе в посвященной ему музыке другого автора. В ряде программ транскрипции становятся своего рода мостом, объединяющим сочинения композиторов разных времен. Так, в одном из концертов 1976 года после исполнения кантаты «Огненный всадник» Вольфа следовали его «Испанские песни» в оркестровой версии Стравинского и только после этого исполнялась «Симфония псалмов» последнего.

Инструментовки, транскрипции, посвящения можно рассматривать как особый вид интерпретации, которая в одной крайней точке своего диапазона граничит с исполнительской трактовкой, а в другой — с оригинальным сочинением на тему данного композитора.

Путь от исполнительства к композиции хорошо знаком Рождественскому. Стремление вернуть к жизни почему-либо недошедшие до исполнения, утраченные, незавершенные партитуры побудило мастера к буквально подвижнической работе по их восстановлению, редактированию, досочинению. Так, Рождественский сделал достоянием аудитории неизданные, незавершенные, звучавшие как прикладная музыка к спектаклям и кинофильмам сочинения Прокофьева и Шостаковича. Родилась сюита «Пушкиниана» из музыки Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» и спектаклям «Борис Годунов» и «Евгений Онегин», вышла серия пластинок «Д. Шостакович. Из рукописей разных лет», увидели свет опера Шостаковича «Игроки» по Гоголю и его же неоконченная оперетта «Большая молния».

14

Рождественский восстановил по оркестровым голосам, сохранившимся в библиотеке Ленинградской филармонии со времен концертов в Павловском вокзале, партитуры И. Штрауса, которые были сочинены специально для русской публики. Партитура Четвертой симфонии Брукнера в редакции Малера тоже была составлена дирижером по комплекту оркестровых партий, принадлежащих Малеру и хранящихся в Венской городской библиотеке (об этом рассказывается в преамбуле 31—6 к концерту от 17 февраля 1984 года).

Количество различного рода переложений и инструментовок возрастает у Рождественского в 80-е годы. В их орбиту попадают сочинения Мийо, Вебера, инструментуется «Женитьба» Мусоргского, создается редакторская версия Пятой симфонии Брукнера.

Вся реставраторская и редакторская деятельность Рождественского обогащает репертуар дирижера своего рода открытиями, расширяет наши представления о музыке далекой и близкой, о ее авторах.

Стремясь охватить всевозможные жанры и стили, дирижер вторгается в иные сферы исполнительства. Он то управляет хором а капелла, то играет на чембало basso continuo, то выступает в фортепианном ансамбле, то аккомпанирует певцам, то читает текст в мелодекламациях.

Камерные мелодекламации — жанр, который почти ушел из исполнительской практики. Рождественский заполнил это «белое пятно», выпустив пластинку, на которой представлены образцы мелодекламаций от Шуберта до современного чешского композитора Клусака. Это не случайно. Мелодекламация реализует чрезвычайно близкую Рождественскому идею родства искусств — поэзии и музыки.

Рождественского привлекает и «досимфоническая» музыка. В сфере его внимания оказался не только Бах, но и редко звучащий у нас Гендель. Среди произведений XVI и XVII веков, исполнявшихся дирижером,— соната для инструментального ансамбля Дж. Габриели, «Битва Танкреда и Клоринды» Монтеверди, сюита из оперы «Дидона и Эней» Перселла.

«Исполняется в первый раз» (или «впервые в СССР») — это своего рода девиз многих концертов Рождественского, это и лейттема его творчества.

Рождественский зарекомендовал себя как дирижер первых исполнений с самого начала самостоятельной деятельности: уже вторая концертная программа молодого музыканта — премьера «Эпической поэмы» Г. Галынина (1950). В 60—70-е годы, когда Рождественский особенно много играл композиторов XX века, в качестве премьер воспринимались не только те произведения, которые действительно еще не звучали в СССР, но и те, которые ушли из программ 30—40 лет назад. Во второй половине 70-х годов, когда новая музыка была в основном освоена, Рождественский заново открывал то композиторские рукописи, то малоизвестных авторов, то редко исполняемые сочинения классиков. И всегда параллельно шли премьеры только что созданных сочинений советских композиторов.

Весь этот огромный труд дал ощутимые плоды: по приблизительным подсчетам им (до конца 1985 года) было исполнено впервые

Г. Рождественский и Д. Ойстрах на сцене Берлинской филармонии (13.X.1963; звучит Концерт для скрипки с оркестром П. И. Чайковского).

в нашей стране 300 произведений, а впервые в мире — 150. Это почти пятая часть всего репертуара. Реализуя то, что до сих пор звучало только в воображении композитора, и нередко при этом корректируя написанное, Рождественский — и это следует специально подчеркнуть — становится основоположником исполнительской традиции каждого сыгранного нового сочинения. (Во многом это относится и к произведениям зарубежных композиторов XX века, давно не исполнявшимся или впервые сыгранным в нашей стране.)

Рождественский стал автором преамбул прежде всего потому, что он дирижер первых исполнений. Знакомство с произведением, тем более его исполнение — акт открытия для музыканта. Это и **буквально** открытие, если произведение найдено в каком-либо хранилище или выбрано среди еще не обретавших звучание партитур современников. Такое произведение не прошло через опыт культуры, не обрело контекста, который помогает слушателю полноценно воспринять его. Этот контекст знает только исполнитель. И чтобы слушатели стали соучастниками «открытия», они должны знать те вехи, на которые опирался он сам. Обычно о них и говорится в преамбулах.

Итак, вся деятельность Рождественского свидетельствует о стремлении дирижера, возможно более полно охватить мир музыки. Путь музыканта проходит по магистралям классики, по проселочным дорогам периферии, по заросшим тропинкам к забытому прошлому, по целине к только что созданному.

Сквозь необозримый репертуар Рождественского проглядывает лицо музыкальной культуры XX века, отличающейся от предшествующих культур осознанной потребностью ввести в обиход всю когда-либо созданную музыку. Классика, недавно созданные произведения, старинная музыка разных жанров и стилей — все это функционирует одновременно, образуя сложный полистилистический хор. С этим перекликается резкое стилевое размежевание самих композиторов XX века, «разностилие» внутри творчества одного автора, одного произведения. Карнавал стилей — стихия Рождественского. Универсализм, исполнение любой музыки — имеющей давнюю исполнительскую традицию и впервые обретающей голос, серьезной и развлекательной, монументальной и камерной, симфонической и театральной — и сама стремительность «прохождения» через нее — вот что сделало Рождественского неким олицетворением современной музыкальной культуры.

Всегда и везде отмечается удивительное соответствие одаренности Рождественского дирижерской профессии. Но парадокс заключается в том, что его артистическая индивидуальность чрезвычайно необычна для музыканта-исполнителя вообще и тем более для дирижера. Точнее, она не соответствует некоему исторически сложившемуся традиционному представлению о дирижере и даже опровергает это представление.

Утвердившийся идеал симфонического дирижера сложился на

почве европейского, главным образом австро-немецкого, романтизма. Глубокое погружение в эмоционально-образную сферу произведения, заинтересованно-страстное прочтение композиторского замысла, которое перерастает в своего рода соавторство,— вот что характеризует такого артиста. Его идеал — Г. Малер, у которого интерпретация нередко переходила в создание транскрипции и более всего в ней выражалась. О дирижерах, использующих творчество композитора как средство самовыражения, Стравинский писал в «Хронике» с большим осуждением: «А вы слушали **Мою Пятую**?» (симфонию Бетховена.— *Г. А.*)

Рождественский воплощает собой идеал артиста противоположного типа. Дирижер озабочен тем, чтобы представить (часто впервые!) личность и творчество **другого** художника.

Чтобы пояснить все это, сопоставим музыкантов с актерами, тяготение которых к художникам одного из двух противоположных типов более очевидно. Одни актеры, так называемые «классики»,— актеры-протеи, изменяют свою наружность и манеру игры применительно к той или иной роли. Вторые — «романтики» — строят каждую роль в соответствии со своей собственной личностью, воспринимая пьесу и роль так, будто она

написана специально для них. Рождественский относится к редкому для музыканта типу художника-протея.

Сопоставление музыкантов с актерами важно и потому, что Рождественский исключительно одарен актерски. Более того, он чувствует себя как актер: произведение для него в определенном смысле — роль. Суть внутренне контрастных концертных программ, в которых сталкивается музыка Шёнберга и Вальдтейфеля, Гретри и Хиндемита,— игра в перевоплощение. Кажется, что музыкальное искусство для Рождественского — театр с безграничным репертуаром и бесчисленной аудиторией.

Исполнительский, как и актерский принцип перевоплощения в чужое «я» достаточно универсален, хотя есть немало произведений, преимущественно романтического плана, которые по традиции предполагают персонально окрашенную интерпретацию. Но есть и целые области музыкального искусства, будто специально предназначенные для исполнителей, способных преодолеть рефлексию и непосредственно отдаться течению музыки, то отождествляясь с ней, то высвечивая ее характер, подчас насмешливо и сочувственно. Это — добетховенская симфония, инструментальный концерт, различные виды скерцо, танцевальная и маршевая музыка, комическая опера и оперетта. Комедийность, скерцозность, танцевальность — другие, но не менее значительные сферы музыки, чем патетика, героика, лирика, медитация, ибо предмет юмора — изнанка возвышенного. Истинно комедийный дар — и исполнительский, и композиторский — встречается редко, поэтому он особенно ценен. Рождественский этим даром обладает. Он не превзойден там, где сама музыка воплощает комедийный характер, игру в притворство, в неожиданность, в состязание. Он играет в буквальном смысле слова, и музыка светится радостью бытия, искрится энергией жизни, остроумием, изящным озорством. Быть может, эта музыка звучит так и потому, что дирижер умеет

превосходно играть и противоположные, «трагедийные» роли: высокую духовность Баха, пронзительную тоску Малера, эпическую мощь Берлиоза, страстную жажду счастья Чайковского.

Игровое начало проявляется у этого дирижера не только там, где к нему располагает сама музыка. Все исполнительское творчество Рождественского, все его артистическое поведение можно определить как игру, в которой сочетаются и внешнее перевоплощение (подражание), и состязание.

Состязание — суть любого музыканта-виртуоза, который утверждает себя в овладении «косной» музыкальной материей, в преодолении «сопротивления» инструмента, в изобретении все более сложных профессиональных препятствий, чтобы взять их, в стремлении достичь возможного предела, чтобы преодолеть и его.

Конечно, и перевоплощение (в жанр и стиль исполняемого произведения), и состязание, как слагаемые мастерства, присутствуют в творчестве каждого талантливого музыканта. У Рождественского — предельная мера того и другого при решающем значении первого.

Артистизм как виртуозность перевоплощений (смена музыкальных жанров и стилей) и перевоплощение виртуозности (каждый жанр и стиль требуют своей техники), как гармония таланта и мастерства, как предельная раскованность сценического поведения, как радостное ощущение безграничности своих возможностей — в высшей степени присущ Рождественскому. Этот феноменальный артистизм сказывается буквально во всем — ив особенностях репертуара, и в способе передачи своих художественных намерений оркестрантам, и в театральной зримости, которую приобретает дирижируемая им музыка, и в характере общения со зрительным залом.

Как актера-лицедея Рождественского отличает дар подражания своеобразию чужого движения, жестам, мимике, то есть, дар постижения чужого ритма. Последнее предполагает внутреннюю раскованность и совершенную координацию, грациозность, так как постижение характера движения и органичность его воспроизведения неотделимы друг от друга. В проекции на музыканта это абсолютный ритмический «слух», внутреннее слышание и передача музыки как образа определенного движения. Вероятно и исполнительское

осознание произведения происходит у Рождественского главным образом через композиционную функцию ритма. Отсюда безупречное владение крупными циклическими формами — масштабными симфониями, монументальными ораториями, эпическими операми. Предельная естественность течения музыки, обеспечивающая гармоническую целостность произведения,— наименее броское и наиболее ценное, основополагающее качество исполнения, встречающееся не так уж часто. Дирижирование Рождественского несет эту естественность. Органичное и радостное ощущение себя в музыке как в родной стихии проявляется у этого дирижера с особой непосредственностью и неотразимо действует на музыкантов. Подобно своему маэстро они полностью отдаются во власть музыки, которая изливается как бы сама собой.

Ощущение музицирования как артистической игры во многом определяет характер общения Рождественского с исполнителями,

19

общения легкого, радостного, уважительного, в котором требовательность оборачивается максимальной творческой инициативой музыкантов. «Заставить музыкантов **хотеть** хорошо играть» — вот в чем видит дирижер свою главную задачу («Мысли о музыке», с. 28), «воодушевить его (оркестр — *Г. А.*), а не принудить играть» (там же, с. 48).

Под управлением Рождественского оркестр может сыграть произведение с листа так, будто к этому вел нелегкий путь исполнительских исканий. Это возможно потому, что дирижер «зрит» произведение как актер свой персонаж и обладает феноменальной техникой «управления» музыкой. Оставаясь в рамках собственно дирижирования, он создает своего рода пантомимный портрет звучащей музыки, иллюзию зримой персонификации ее образов. Не случайно на вопрос о роли языка в работе с зарубежными коллективами дирижер, который в совершенстве владеет английским, ответил: «...я стараюсь как можно меньше говорить на репетициях» («Мысли о музыке», с. 41).

За дирижерскими типами, соответствующими актерам-классикам и актерам-романтикам, стоят типы композиторов. И если Рождественскому трудно найти аналогии среди дирижеров, то среди композиторов это прежде всего Прокофьев. Близость ему Рождественского основана на ярко выраженной театральной природе их талантов, на присущем им комедийном даре, на особой значимости скерцозного начала для обоих мастеров. Эта близость осознана самим дирижером и отмечена критикой.

Черты сходства с другим художником — Стравинским — остались без внимания, хотя никто из советских музыкантов не исполнял его так много, как Рождественский. (В 1987 году он провел в Лондоне целый фестиваль из произведений Стравинского; в шести концертах в числе других сочинений прозвучали «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», Симфония в трех движениях, Концерт для скрипки с оркестром.) Эти черты сходства обусловлены, в частности, тем, что для обоих музыкантов игра — определяющая категория творчества. Вся музыка Стравинского пронизана игрой — в балаган, в обряд, в стиль, в жанр, в карты (балет «Игра в карты»), в концертность, в соревнование (балет «Агон»).

Рождественский представляет собой как раз тот приемлемый Стравинским тип дирижера, который избегает субъективного преломления произведения и предоставляет слушателям возможно более непосредственный контакт с самим композитором. Но исполнитель не может уйти от интерпретации. И здесь Рождественский опять-таки по своему творческому методу приближается к Стравинскому. Подобно тому, как композитор, создавая портрет жанра, прибегает к стилям, в которых запечатлелись лучшие образцы этого жанра, дирижер подчас воспроизводит черты исполнительских стилей, через которые прошло играемое сочинение (в том числе и дирижерскую манеру самого композитора). Как стилистические аллюзии у Стравинского, так и внешние перевоплощения в «чужие» исполнения у Рождественского вспыхивают неуловимыми, но яркими мгновениями. Поэтому, чтобы в полной мере оценить искусство Рождественского,

20

его нужно более, чем кого бы то ни было из других дирижеров, видеть за пультом. В зависимости от произведения непостижимо меняется облик артиста: то он — великий

маэстро, сосредоточенно погруженный в философские глубины музыкальной эпопеи, то — наивный капельмейстер садового оркестра, удивляющийся озорной выдумке композитора и виртуозным проделкам музыкантов. В этой артистической игре, показывающей в зеркале одного произведения целую музыкально-исполнительскую традицию, Рождественский утверждает свою дирижерскую индивидуальность.

Сравнение со Стравинским — самым ярким в истории музыки композитором-протеем — помогает не только высветить то, в чем дирижер сходен с композитором, но и то, чем он отличается от него. Это отличие — «легкое дыхание»; дирижеру свойственна не ирония, а скерцозность. И, вероятно, в этой легкости, в этой безграничной творческой свободе один из секретов обаяния искусства Рождественского.

Театральная природа таланта Рождественского и прежде всего протеизм определили особенности не только репертуара и концертных программ дирижера, но и преамбул, ставших в 80-е годы органической частью многих его выступлений.

По функции в концерте и по содержанию преамбулы в большинстве своем не есть какая-либо из известных форм музыкального просветительства. Традиционный музыкальный лекторий приобщает слушателей к произведениям классическим или апробированным в исполнительской практике. Основной смысл программ Рождественского, как уже говорилось,— включение в музыкальный обиход новых или неизвестных старых сочинений. Вступительное слово музыковеда предлагает, как правило, готовую концепцию, последовательный анализ явлений; оно обычно ставит точки над «и» и в известном смысле слова учит. Автор преамбул стремится разбудить фантазию слушателя, вызвать богатые ассоциации, озадачить парадоксами, заинтриговать необычным освещением обычных фактов, создать произведению контекст, провоцируя, таким образом, активное, заинтересованное слушание музыки. Каждый рассказ о музыке в конечном счете ведет к раскрытию ее содержания. С этой целью язык музыки переводится либо на язык музыковедческих понятий, либо на язык другого искусства. Всякая просветительская лекция так или иначе идет по первому пути. Рождественский же, как истинный артист, идет по второму. Особенность преамбул как раз и состоит в том, что они — явление художественное, неотделимое от других артистических компонентов концерта. Их цель — повторим еще раз — приобщение слушателя к **открытию**.

«Обычно, работая над тем или иным сочинением,— рассказывает Рождественский,— я веду некий «дирижерский дневник», страницам которого доверяю свои размышления, непосредственно связанные как с самой партитурой, так и с явлениями, в той или иной мере находящимися в данной сфере» (3). Это и есть «дневник открытий».

21

С Б. А. Покровским (ГАБТ, 1976).

Его обширные записи — исходный момент и материал литературных трудов дирижера и, конечно, преамбул.

Рождественский стал выступать с преамбулами позднее, чем писать статьи и читать свои комментарии по радио. Впервые устные комментарии к исполнению прозвучали на концертах фортепианных ансамблей, где Рождественский, выступая как пианист, представлял слушателям неизвестные для них и в некотором роде необычные произведения (4, 6, 11 — 1974, 1975 и 1977). Первая преамбула к симфоническому концерту была прочитана на «Вечере увертюр», также неизвестных аудитории (10—1977). В последующие несколько лет преамбулы читаются эпизодически, и только начиная с 1982 года, когда Рождественский возглавил «свой» оркестр, они стали неотъемлемой частью его исполнительской деятельности. Более того, преамбулы знаменовали переход от собственно музыкального исполнительства к созданию своего рода музыкальных спектаклей. Дирижер выступает в каждом из них и как режиссер, и как актер, играющий все роли.

Поскольку в исполнительской интерпретации Рождественский отталкивается не от собственного «я», а от личности композитора и от его времени (о чем свидетельствуют и монографические концертные циклы), то ему очень важно представить себе облик этого художника, знать его характер, окружение. Поэтому, постигая музыку, он нередко обращается к зримым искусствам — живописи, театру. Тем более его занимают музыкальные сочинения, «спровоцированные» другими искусствами. Вообще Рождественского интересует все, с чем прямо или косвенно связана исполняемая музыка. Так, в орбиту

произведения попадают любопытные исторические факты, документы, письма, воспоминания, явления изобразительного искусства, фрагменты литературных сочинений, стихи, легенды, даже анекдоты. В преамбулах, которые отличаются от дневниковых записей направленностью на аудиторию и конкретной функцией в данном концерте, они выстраиваются в некий сюжет и получают очертания литературной формы, близкой новелле, эссе, а иногда даже памфлету. И каждая форма обнаруживает незаурядный писательский талант автора.

Но над всем царит актерский дар. Преамбула чаще всего не читается, не рассказывается, а как бы инсценируется. Рождественский актерски обыгрывает текст, изображая интонацией, мимикой, особой живостью манеры то недоумение, то восхищение, то сочувствие герою повествования. Важный момент «инсценировки» преамбул — включение музыкальных примеров и чтение стихов, показ слайдов. Музыкальные примеры имеют разные назначения: сопоставление прототипа транскрипции и ее самой (17), показ различных композиторских вариантов одного и того же сочинения (31—6), включение музыки в сюжетную канву преамбулы (11, 13).

Жанр каждой преамбулы определяется и жанром исполняемой музыки, и характером ее главного героя. Многие преамбулы обнаруживают комедийный дар Рождественского: в них есть место шутке, а некоторые — целиком скерцозные.

Фейерверк остроумия, юмора, веселого смеха — такова преамбула концерта, в котором исполнялись опера Массне «Портрет Манон» и оперетта Оффенбаха «Дафнис и Хлоя» (13). Даже рассказ о Массне овеян насмешливым духом автора «Парижской жизни». Все, что говорится в преамбуле о самом Оффенбахе — феерическое скерцо, в котором нашли свое место и озорное, эпатажное бахвальство композитора, считающего гениями только авторов оперетт, и добродушный смех над аббатом Прево (автором романа «Манон Леско»), который несколько раз «перескакивал» стену, отделяющую монастырь от парижского веселья, и «анкета» Оффенбаха, и ультра-виолончельный период его творчества, и затруднения автора, находящегося в плену амазонок, брюнеток и блондинок, при выборе названий своих вальсовых композиций, и грубо высказанная обида Вагнера, чей «Тангейзер» не выдержал конкуренции с «Бабочкой» Оффенбаха, и каскад невероятных, смехотворных и проницательных высказываний о композиторе. Текст преамбулы иллюстрируют музыкальные «выходки» то фагота, то барабана, то контрабасов.

Однако и самые веселые, даже озорные преамбулы несут значительные мысли. Вот Рождественский, как бы в роли шеф-повара, предлагает публике меню музыкальных блюд (11. Танцевальная музыка для фортепиано в четыре руки). Будто живой свидетель, рассказывает он о взаимоотношениях Грига, Дворжака и Брамса и сообщает немало любопытных и поучительных фактов. Повествуя о комической ситуации, возникшей во взаимоотношениях Стравинского с потомками Ланнера, уличившими русского композитора в плагиате и подавшими на него в суд, Рождественский легко и ненавязчиво говорит о том, как композиторская мелодия становится всеобщим

достоянием и теряет имя своего создателя. С притворным ужасом, имитируя позицию обывателя от музыки, дирижер рассказывает об экспансии джаза, «запустившего свои щупальца в музыку XX века». Но вдруг выясняется, что джаз обогатил ее новой музыкальной образностью, приемами композиции, инструментовки, ритмикой, гармонией. Так, непринужденно, в живой и развлекательной форме излагает «шеф-повар» свои мысли о взаимодействии культур!

Особая ценность преамбул состоит в том, что приводимые в них факты автор рассматривает в этическом аспекте. Такова история завершения Шостаковичем оперы В. Флейшмана «Скрипка Ротшильда» (24). Шостакович на протяжении десятилетий был маяком советской музыки, ее не только художественным, но и нравственным ориентиром. Композитор считал своим долгом подготовить к исполнению незаконченное сочинение своего талантливого ученика, павшего за Ленинград. Ставя оперу, Рождественский выполняет желание Шостаковича. «Глубокое уважение к погибшему композитору и к труду его профессора послужило стимулом в нашей работе»,— заключает дирижер. Сдержанность, лаконизм, серьезность тона преамбулы создают атмосферу вечера памяти и Флейшмана, и Шостаковича.

Рождественского привлекает своим нравственным обликом и Мясковский, которого называли «художественной совестью нашей музыки». Дирижер цитирует письмо композитора к Прокофьеву относительно его Второй симфонии: «Во время мимолетного проезда партитуры Второй симфонии через Москву я успел над ней просидеть одну ночь». «Какая замечательная фраза! — восклицает Рождественский.— Сколько в этой фразе любви и уважения к своему коллеге, сколько истинно музыкантского интереса ко всему новому» (27).

Даже музыкальные анекдоты, к которым не без удовольствия прибегает дирижер, часто поучительны в этическом плане.

Рождественский стремится воздать должное композиторам-труженикам, несправедливо забытым. Среди них — К. Черни, через этюды которого проходят все начинающие пианисты. Дирижер посвящает ему эссе. Он смотрит на Черни сначала глазами мальчика, которому необходимо (в ущерб всем развлечениям) одолеть две тетради этюдов «композитора-садиста». Затем, глазами юноши, который узнает, что «автор-изверг» создал 861 опус, а не только две тетради этюдов, что ему принадлежат сочинения разных жанров, что он учил Листа, а сам учился у Бетховена и получил от него письменное свидетельство о своих исключительных музыкальных способностях (для предполагаемого концертного турне). Наконец, глазами зрелого музыканта, который сам становится открывателем и исполнителем сочинений Черни.

Полистилистика, столь близкая Рождественскому — дирижеру, проникает и в преамбулы. Возникающая при этом проекция прошлого на современное показывает то, что оказалось утраченным. Рождественский приводит рассказ Черни о том, как офицеры французской армии, оккупировавшей Вену, навестили Бетховена и музицировали вместе с ним, исполняя оперу Глюка «Ифигения в Тавриде». Иронически обыгрывая ситуацию, Рождественский называет их артистами «Ансамбля

песни и пляски наполеоновской армии» (31—5). Сам же Черни, прежде чем отправиться в концертное турне, получил «характеристику для выездного дела» — не бумагу за подписью чиновника, а упомянутое выше письменное свидетельство Бетховена. Другой пример —

анкета Оффенбаха, якобы похищенная в Гранд-опера и слишком похожая на «личный листок по учету кадров». Композитор, чьей анкетой при его жизни никто не интересовался, стал, фигурально выражаясь, министром веселья Европы. Но, интересовавшийся всеми анкетами Третий рейх запретил его музыку.

Труден подчас путь музыки к большой аудитории, не она не знает границ и ничто не может остановить ее. В «новелле» о состязании Моцарта и Клементи (4) вслед за сатирическим описанием развлечений и указов царственных особ говорится, как музыка автора «Волшебной флейты», «не зная» об императорских директивах, перешла государственную границу и очутилась в России.

Музыка переходит границы не только в пространстве, но и во времени. Она преодолевает десятилетия и века, каждый раз воскресая и омолаживаясь в живом исполнении. Стремясь в своей интерпретации к возможно большему приближению к композиторскому замыслу, Рождественский в то же время признает правомерность создания редакций и транскрипций классических произведений. Будучи знатоком и одним из самых активных исполнителей современной музыки, он ощущает, как классика, подобно фольклору, сама становится предметом современного искусства. Такая точка зрения пока еще далека от общепринятой, и мастер защищает ее, обратившись к жанру памфлета.

Вот Рождественский «зачитывает» слушателям «письмо» некоего Ивана Петровича Дроздова... Иван Петрович — распространенный тип обывателя, который судит об искусстве тем более рьяно, чем ограниченнее его представление о нем. Ценя итальянскую музыку за певучесть «Вернись в Сорренто», Моцарта — за «Колыбельную» и Турецкий марш, а Шумана — за «рисующую труженика полей» пьесу «Веселый крестьянин», он с пылом фанатика ратует за неприкосновенность классической музыки. Однако примитивная музыкальность соединяется у Ивана Петровича с дотошным знанием «истории вопроса». Он совершает исторический экскурс по транскрипциям и редакциям произведений классиков и «разоблачает» «экспериментаторство» Баха и Моцарта, «композиторишки» Малера.

Так, в форме блистательного памфлета, в сатирическом каскаде, направленном против обывательщины в искусстве, увлекательно, весело Рождественский утверждает право художника на редакцию и транскрипцию, на отношение к классике как к вечно живому искусству, постоянно обновляющемуся в процессе индивидуальной интерпретации.

В этом отношении Рождественскому чрезвычайно импонирует личность Малера, в котором он видит равно великого дирижера и композитора. У австрийского музыканта дирижерская интерпретация нередко переходила в редакцию, а редакция — в транскрипцию, транскрипция же в самостоятельное сочинение. Рождественский

так говорит по поводу кардинальной переоркестровки Малером всех четырех симфоний Шумана: «Ярчайшая индивидуальность Малера — композитора и Малера — дирижера разрушает границы стиля, сдвигая и сближая при этом понятия рисунка и краски» (12), а Сюиту для оркестра Баха — Малера он считает «безусловно самостоятельным сочинением — своеобразной транскрипцией баховских творений» (9). Рождественский угадывает внутренние стимулы малеровских редакций. Так, по поводу редакции Четвертой симфонии Брукнера он высказывает мысль о том, что характер художественного темперамента не позволял Малеру «ощутить пространственные конструкции брукнеровской музыки без ощущения потери напряжения» (31—6).

В центре внимания Рождественского — личность композитора, живой человек, который стоит за своей музыкой.

«Мне кажется,— говорит Рождественский,— что важнее всего для понимания феномена Гайдна, для проникновения в прекраснейший мир его музыки, для того, чтобы быть в состоянии **сопереживать** его творениям, поближе познакомиться с Гайдном-человеком и постараться забыть о Гайдне — герое учебников музыки, о парике, мраморном бюсте и картонной папке» (30), то есть надо отказаться от «школьных» представлений и открыть для себя Гайдна заново.

Неординарная личность требует неординарного освещения. Яркие и необыкновенные факты биографии, выразительные подробности, парадоксальные черты личности — вот, что

помогает стереть клише и дать почувствовать образ живого композитора. При этом большое значение Рождественский придает высказываниям о композиторе его коллег и других собратьев по искусству. Музыканты, писатели, художники зорче видят своего собрата. Их оценка дарования композитора исключает ординарную характеристику. Кроме того, она всегда так или иначе связана с собственным творчеством и пониманием актуальных задач искусства (неслучайно оценка одним художником другого характеризует и его самого).

Приводя высказывания одного композитора о другом, Рождественский выбирает те из них, которые обращены прежде всего к личности характеризуемого. Так, характеристику Ч. Айвза Рождественский начинает следующими словами Стравинского: «Он был самобытным, одаренным, отважным человеком»; а завершает цитатой из Шёнберга: «В Америке жил великий человек — композитор. Он не реагировал на похвалы и порицания. Его имя — Айвз» (6). В этих афористических высказываниях двух обновителей музыки XX века — суть человеческой и творческой натуры Айвза.

«Эрик Сати — личность в высшей степени оригинальная»,— начинает разговор о французском композиторе Рождественский. Эту оригинальность автор раскрывает и через эпатирующие названия его произведений, и через экстраординарный поступок, приведший Сати к освобождению от военной службы, а более всего — через замечательные воспоминания о нем Стравинского, включающие подробность о бутылках с горячей водой, которые Сати, чтобы согреться в неотопляемом помещении, клал в ряд под гамак, заменяющий ему кровать (11).

26

Там, где это возможно, Рождественский использует художественную литературу, в которой воссоздается личность композитора. Так, характеризуя Гайдна, он отдает предпочтение «очаровательной и преисполненной противоречий и мистификаций» книге Стендаля «Жизнь Гайдна», а говоря о Глюке, также предпочитает воспользоваться короткой новеллой Э. Т. А. Гофмана «Кавалер Глюк» (10); кульминацией же повествования о Малере становятся фрагменты из статьи «Густав Малер» С. Цвейга (31—2).

Вдохновляясь примерами писателей, дирижер и сам стремится нарисовать облик композитора средствами художественного вымысла. Таково обращение к личности швейцарского живописца, музыканта и поэта П. Клее, который для Рождественского — живое воплощение столь дорогого ему единства искусств. Дирижер посвящает ему текст воображаемого романа, персонажи которого — Л. Андреев, Бах, Вила Лобос и сам Клее. Этот несуществующий роман под названием «Путешествие в страну Запада» Рождественский уподобляет роману Г. Гессе «Путешествие в страну Востока», среди столь же знаменитых героев которого тот же П. Клее.

«Содружество» искусств в лице одного человека чрезвычайно привлекает Рождественского и в Сен-Сансе, который на рубеже XIX—XX столетий возродил в своем лице тип homo universalis эпохи итальянского Возрождения: композитор был превосходным пианистом, писателем и поэтом, разносторонним ученым, путешественником. И в подтверждение его широкой художественной одаренности Рождественский читает стихи Сен-Санса (6).

Тема содружества искусств и прежде всего музыки и живописи — одна из наиболее постоянных у Рождественского. В авторском предисловии к статье «Взмах и линия» (Панорама искусств, вып. 7, 1984) дирижер пишет о своих «многолетних разысканиях» в этой области. Рождественским создан альбом пластинок «Музыка и живопись» (7), он выступал в Музее изобразительных искусств имени Пушкина с сообщением «Пабло Пикассо и музыка» (28). Преамбулы, предшествующие исполнению «Игр» Дебюсси (1), «Живописи» Э. Денисова (21),— развитие той же темы.

Общая основа многих сюжетов европейского искусства — пришедшие из древних мифов и легенд вечные темы и образы. Они объединяют произведения литературы, изобразительного искусства, музыки, созданные творцами разных стран, в том числе, русскими. Здесь «смыкаются» обе наиболее близкие Рождественскому темы — содружество разных видов искусств и общность русской и европейской культур.

Эти темы прозвучали в самой первой преамбуле, прочитанной автором на вечере фортепианных дуэтов в 1974 году (4). Исполнявшиеся там «Античные песни» Р. Твардовского — три музыкальных портрета героев «Метаморфоз» Овидия — стали поводом большого разговора об образах древнеримского поэта в литературе (А. Пушкин, А. Майков, В. Брюсов, В. Гёте) и в изобразительном искусстве (Н. Львов, Э. Делакруа). Еще больше художественных параллелей представлено в преамбуле к концерту, на котором исполнялся

«Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси в оркестровой версии Л. Шёнберга (15). Так, античный мотив «Полдень фавна» рассматривается у Ф. Буше, С. Малларме, Э. Мане, А. Матисса, И. Эренбурга, В. Брюсова. Все это выявляет некоторые связи не только разных видов искусств, но и разных национальных культур (о чем свидетельствует и исполненное сочинение Дебюсси в инструментовке Шёнберга).

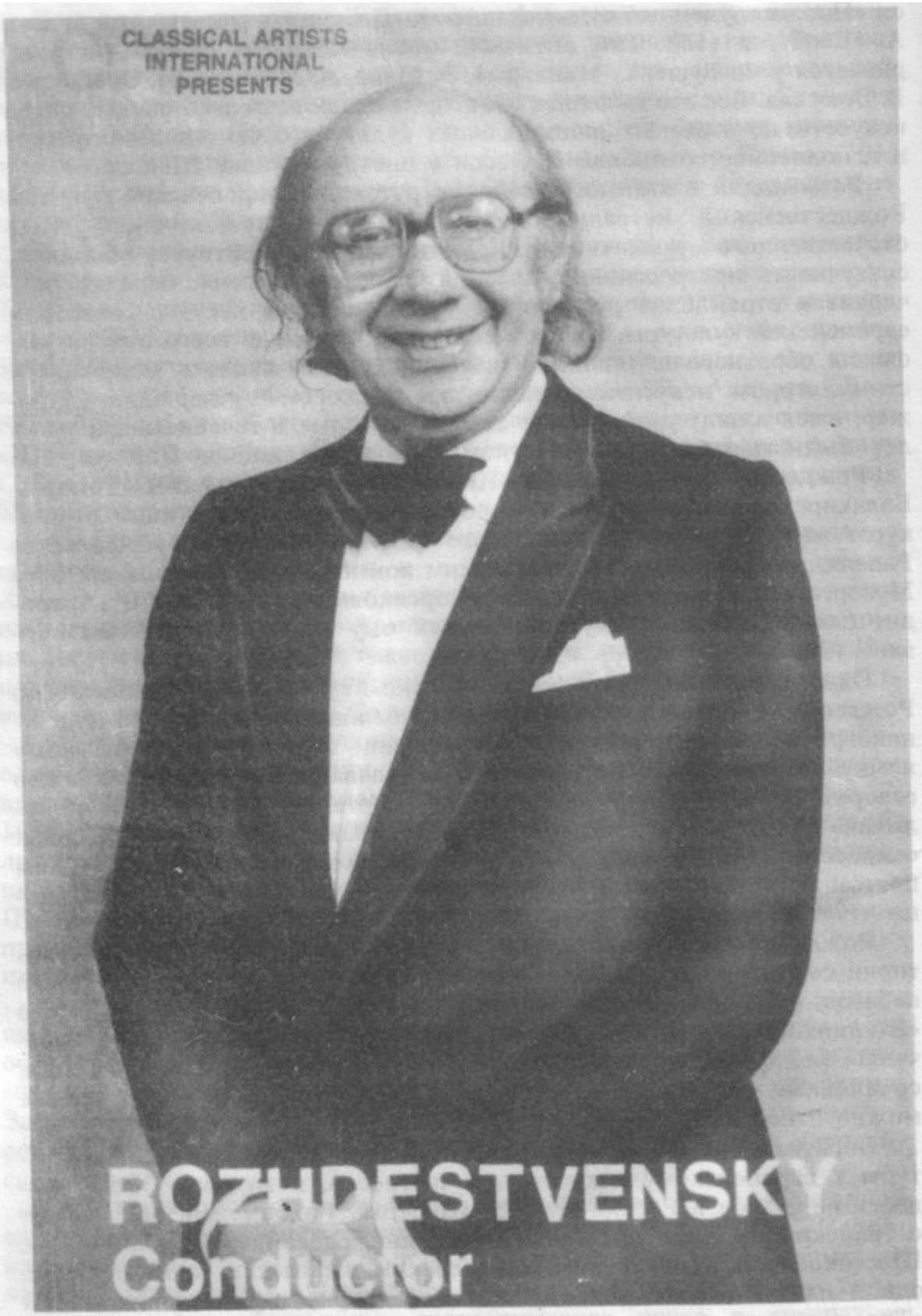
Размышляя о взаимообогащении русской и европейской культур, Рождественский нетрадиционно подходит к традиционной теме отечественного музыкознания. Если последнее акцентирует общность, созвучность прогрессивных явлений Запада и России, нередко подчеркивая стремление русского искусства идти «в ногу» с развитием европейской культуры, то Рождественского прежде всего интересуют факты обратного влияния. «Русское искусство явилось мощнейшим стимулятором искусства западноевропейского»,— утверждает дирижер, имея в виду дягилевские сезоны, которые в течение нескольких лет были центральным событием культурной жизни Парижа (1).

Рождественский слышит в «Играх» Дебюсси отголоски «Тамары» Балакирева, «Игры с золотыми яблочками» из «Жар-птицы» и «Фокуса» из «Петрушки» Стравинского (1); он говорит о русофильстве Равеля, раскрывая признанное самим композитором влияние на него Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева (10); приводит слова Пуленка о Мусоргском: «Я ему невероятно многим обязан» (2).

Одно из проявлений влияний русской культуры на европейскую Рождественский видит в обращении зарубежных композиторов, художников, поэтов к темам русской истории, литературы, к русскому языку. Об этом явлении, получившем название «россика», дирижер говорит в концерте, где исполняются увертюры к операм «Петр Великий» Гретри, «Данилова» Адана, «Пиковая дама» Галеви. В связи с «россикой» он приводит стихи Р. Рильке, написанные немецким поэтом на русском языке, рассказывает о пребывании в Москве Шумана и читает его стихотворение «Колокол Ивана Великого».

Рождественский никогда не упускает случая представить аудитории сочинение зарубежного композитора на русский текст или его перевод. В его концертах звучал романс Ницше на текст пушкинского «Заклинания» (в немецком переводе), хор Фёрстера на слова Шевченко, мелодекламация Клусака на стихи Ахматовой. Произведения, сочиненные И. Штраусом специально для русской публики, также можно отнести к «россике».

Обратная связь — творческое отношение деятелей русской культуры к европейскому искусству, в частности, к музыке. Останавливаясь на судьбе в России музыки Шуберта, Рождественский говорит о транскрипциях шубертовских сочинений, сделанных Прокофьевым, Шостаковичем, Стравинским, Кабалевским, и касается, таким образом, одной из тем своего исполнительского творчества, названной нами «Транскрипции и посвящения». Сопоставляя же оценки русскими композиторами и писателями музыки Массне (13), Мендельсона (31 — 4), Вагнера (31—9), он приближается к теме своих размышлений о парадоксах критики.



Оптимизм и чувство юмора —
яркие черты характера Г. Н. Рождественского.

Парадоксы критики возникают, как правило, при оценке художников современниками. «Мы часто сталкиваемся с уничтожающей критикой композиторов, поэтов, ставших впоследствии великими». Рождественский приводит отрицательные оценки современниками Шуберта (14), Сибелиуса (3), дает, исходя из «гонораров», сравнительную «оценку» английских поэтов Теннисона и Мильтона и высчитывает, что первый ценился в 626 раз дороже автора «Потерянного и возвращенного рая». Непонимание музыки современниками распространяется и на самих композиторов. Чайковский не принимал Массне (13), а Брамсу предпочитал Р. Фолькмана (10). Не смогли оценить друг друга Брамс и Брукнер (31 —11), а Глинка не признавал Мендельсона; «призовые» же места по количеству ругательных отзывов среди своих коллег по профессии занимали Мусоргский и Стравинский (29). «В чем заключается,— спрашивает Рождественский,— причина этого феномена, этого парадокса, который мы наблюдаем на протяжении столетий на примерах жизни и творчества таких титанов, как Бах, Рембрандт, Шуберт, Чайковский, Достоевский, Шостакович? Причина в том,— говорит он далее,— что огромный творческий заряд... по силе своего воздействия всегда обращен и адресован к громадному количеству людей, а не к узкому кругу ценителей и снобов... И количество этих людей увеличивается с течением времени в прогрессии геометрической» (14); «...очень часто вернейшая оценка исходит от людей, воспринимающих искусство интуитивно и совершенно не могущих объяснить свои ощущения»,— говорит дирижер в другой преамбуле и замечает, что это явление для него загадочно.

Непонимание творений великих художников их современниками закономерно: гений обычно идет впереди своего времени, и объективная оценка и признание его сочинений — удел будущего. Что касается слушателей — профессионалов и любителей, то первые могут быть консервативны в своих суждениях, так как они знатоки традиции и невольно ориентируются на ее эталоны, тогда как вторые свободны в своих симпатиях и антипатиях. Но главное, утверждая собственный творческий идеал, художники нередко пристрастны. Пример этому дает Рождественский в преамбуле, посвященной Пятой симфонии Мясковского (20). Приведенная переписка Прокофьева и Мясковского содержит уничтожающую оценку этой симфонии, данную Прокофьевым, и... согласие с ней автора.

Умея говорить о сложном просто и доступно, Рождественский не боится посвятить аудиторию в профессиональные тайны. Чтобы ввести слушателей в необычный мир симфоний А. Тертеряна, он останавливается на особом значении для этих композиций отдельного избранного звука, как бы вбирающего в себя смысл мотива и темы (25), а в связи с творчеством Шёнберга дирижер стремится объяснить аудитории суть додекафонии (31—9).

Очень редко обращается автор преамбул непосредственно к произведению, к его анализу, но немногие имеющиеся примеры показывают, сколь конкретно мыслит он в музыке. «Поразительно тремолирование фаготов, дающее иллюзию вибрации воздуха после теплого летнего дождя»,— говорит Рождественский в связи с анализом тембровых

красок в «Играх» Дебюсси (1). Но, пожалуй, наиболее великолепен анализ Второй симфонии Прокофьева (27). Он поражает лаконизмом, точностью, проникновением в интонационно-гармоническую суть композиции. И как неразрывны в сознании дирижера средства и воплощаемые ими образы! Вот завершающий раздел анализа двухчастной симфонии: «... в кульминации второй части (до сих пор сплошь минорной.— *Г. А.*) Прокофьев бросает „под колесницу" этого триумфально-трагического минора мощнейший „пятизарядный" мажорный снаряд, атомный снаряд, составленный из пяти мажорных трезвучий, в результате чего происходит взаимоуничтожение мажора и минора и полное исчезновение из музыкальной ткани терцового тона — единственного и ярчайшего признака ладового наклонения (минора, мажора). Повторение в конце части темы вариационного цикла (форма второй части симфонии — вариации.— Г. А.) уже не воспринимается как действенное его продолжение. Драма кончена, мы слышим послесловие, и Прокофьев как бы воздвигает в последних двух тактах симфонии памятник погибшему герою, построенный из трех минорных трезвучий».

Преамбулы — познавательные, воздействующие своей художественной формой — всегда дают пищу размышлениям, располагают к заинтересованному слушанию музыки, способствуют ее образному прочтению. Привлекаемый круг художественных явлений и исторических событий, парадоксальные факты и образнозаостренные характеристики личностей создают культурно-исторический контекст, обрисовывают особую атмосферу неповторимого стечения обстоятельств, определяющих рождение данного сочинения. Преамбулы — своего рода пролог, подводящий к цели-кульминации — к звучанию произведения. И это произведение начинает светиться всеми смыслами, которыми наделили его эпоха, национальная традиция, своеобразные условия жизни художника и творческая самобытность его личности. Все это в демократической, зримой, театральной форме преподносится великим лицедеем, который сам воссоздает и атмосферу возникновения произведения, и его звучание.

Г. Алфеевская.

«Ваше слово — шедевр...»
(мнение почитателя)

Москва, 12.11.82 г.

Пишу под свежим впечатлением Вашего столь же замечательного, с коль и необычного концерта — пишу, дабы выразить Вам свое восхищение. В концертах из-за плохого здоровья теперь бываю редко, но мне так много говорили о Ваших «музыкально-музыковедческих» выступлениях, что мне очень захотелось самому послушать Вас. И я был вознагражден с лихвой! Не буду говорить о дирижировании — превосходном и безупречном. О нем уже много говорилось, писалось и еще будет говорено и написано. Мне уже давно хотелось высказать глубокое уважение и даже преклонение перед Вашей самоотверженной, может быть, даже подвижнической деятельностью по исполнению либо незаслуженно забытых, либо мало кому известных, либо по иным причинам не находящих доступа на концертную эстраду произведений, деятельностью по восстановлению доброго имени как самих сочинений, гак и их авторов. А сегодня я был особенно поражен «речевой» частью Вашего выступления. Неожиданный (даже для специалистов) отбор интересного материала, подход не с «фасада» а с оригинальной, «боковой» позиции, красноречие, декламационная выразительность (иногда смело перекликающаяся с элементом актерским), свобода общения с аудиторией, полнейшая непринужденность — все это и непривычно на нашей концертной эстраде, и замечательно. Как хорошо начали Вы рассказ о Мясковском! Я мог оценить это Ваше воспоминание, в частности, и потому, что сам не раз видел Н. Я. на указанном Вами неизменном месте. И как здорово задумали Вы форму этого рассказа — с репризностью, даже с элементами зеркальности. Точное повторение начальных фраз в конце производило почти магическое впечатление, и, кстати сказать, служило доказательством того, что реприза (пусть формально даже самая точная) всегда звучит по-новому, всегда **и та и не та**. А чего стоит Ваш дерзкий замысел предварить исполнение симфонии беспощадной критикой, пусть исходящей от друга, но не становящейся от этого менее резкой (и даже грубоватой). Вы не нашли нужным говорить то, что говорят обычно,— о пасторальности первой части, о галицийских темах в Скерцо — и очень хорошо сделали. Предполагаю, что Вы рассчитывали на контраст между неистовой прокофьевской бранью и реальным впечатлением от спокойного и прозрачного ре мажора главной партии. В целом Ваше слово о Мясковском неподражаемо, это — шедевр...

Профессор В. А. Цуккерман

1. К. Дебюсси. Балет «Игры».

Предисловие к изданию партитуры, 1964

В 1735 году Жан Филипп Рамо написал оперу-балет «Галантная Индия». Стиль и жанр этой партитуры в значительной степени определили пути развития французского балетного театра. В творениях Рамо родилась традиция, сотканная, по словам Дебюсси, «из чарующей хрупкой нежности, ясности выражения чувств, точности и собранности формы — качеств, присущих французскому духу». Ориентализм «Галантной Индии» с легкой руки Рамо становится одним из характерных стилистических отличий французской балетной музыки. В XIX веке яркие образцы «ориентального балета» создают Ф. Бургмюллер («Пери»), Ж. Оффенбах («Бабочка») и Э. Лало («Намуна»). В XX веке «ориентальные балеты» пишут П. Дюка («Пери») и К. Дебюсси («Камма»). Окидывая взглядом богатую историю французского балетного театра между Рамо и Дебюсси, нельзя не остановиться на таких вещах, как очаровательная хореографическая пастораль Бодэна де Буамортье «Дафнис и Хлоя» (1747), жемчужина романтической эпохи — «Жизель» Адана (1841) или «Манон Леско» Галеви (1830). Очень значительную роль в истории французского балета сыграл Л. Делиб. Как верна оценка делибовской «Сильвии» Чайковским!

«Такого изящества,— писал Петр Ильич,— такого богатства мелодий и ритмов, такой превосходной инструментовки еще никогда не бывало в балетах». Особо следует сказать о роли балетной музыки во французских операх и прежде всего в операх Берлиоза. Я думаю, что танцы из берлиозовских «Троянцев» (1863) особенно важны с точки зрения их воздействия на композиторов более поздних времен.

Годы 1912—191-3, предшествующие созданию «Игр» Дебюсси, были «особо урожайными» в области балета. В 1912 году в Париже были поставлены «Голубой бог» Р. Ана, «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта, «Иштар» В. д'Энди, блестящая балетная триада М. Равеля — «Сон Флорины», «Аделаида» и «Дафнис и Хлоя». В этом же году состоялась балетная премьера «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси в постановке Нижинского и в декорациях Бакста. В 1913 году появились «Пир паука» А. Русселя и хореографическая версия «Ноктюрнов» Дебюсси. Наконец, 15 мая 1913 года в Театре Елисейских Полей состоялась премьера «Игр»...

Андрес Цорн.
Вальс.

34

Сюжет балета — игра в теннис. Правда, эта игра есть только повод для игр любовных, разыгрывающихся в поисках теннисного мяча, посланного намеренно неосторожной рукой в сумеречные лабиринты изящных боскетов французского парка «а ля Ватто». Имя этого кудесника французской живописи невольно возникает в воображении при первом взгляде на партитуру Дебюсси. Ведь «Игры» есть не что иное, как озвученный «Парковый концерт» Ватто. И дело здесь не только в сюжете, а и в импрессионистической сущности манеры Ватто, которому была свойственна большая внутренняя музыкальность, далеко не ограничивающаяся тематикой его работ.

Феликс Валлотон.
Флейта.

35

Шарль Бодлер писал: «Ватто — вихрь легких душ в забвеньи карнавальном...» «Игры» Дебюсси — изысканный теннисный карнавал, пленяющий нас своим «ваттоизмом». Если говорить о других аналогиях с искусством изобразительным, то мне кажется уместным упомянуть картину Мориса Дени «Игра в теннис», не только идентичную по тематике, но и безусловно родственную по колориту «а ля Пюви де Шаванн».

Некоторые эпизоды балета, в частности прелестный вальс, рождают в воображении «танцевальные рисунки» Константина Гиса и Андреса Цорна (несмотря на их несхожесть между собой), а заключительные такты и в особенности «росчерк» в конце напоминают инициалы Феликса Валлотона в уголках его гравюр...

Несколько слов о составе оркестра в «Играх» — оркестра вполне типичного для начала нашего столетия. Весьма специфический «французский» колорит придает партитуре сарюсофон, элегантный родственник контрафагота. Четыре трубы, как мне кажется, введены не для усиления звучности, партитура «Игр» не из громких. Я усматриваю здесь тембральную трансформацию характерного для французского романтического и постромантического периода квартета — 2 трубы + 2 корнета (Берлиоз, Делиб, Лало). Фактура в партиях труб иногда облегчена до предела. Это, собственно говоря, уже не трубы, а какие-то медные флейты. Валторны порой напоминают саксофоны (очень «вязкое» легато при большом пианиссимо). Изысканны в «Играх» тембровые коктейли — чего стоит, например, сочетание закрытых валторн с натуральными звуками и флажолетами арф в первых тактах балета!

Дебюсси часто пользуется широкими, многоэтажными дивизи в струнной группе, достигая при этом особого эффекта воздушности. Поразительно тремолирование фаготов, дающее иллюзию вибрации воздуха после теплого летнего дождя. Ритмика «Игр» прихотлива, импровизационна. Достаточно упомянуть о полиритмии, при которой 3/8 у фаготов сочетаются с 3/8 (но в триолях!) у кларнетов, квинтолью у трубы, двухдольностью у альтов и виолончелей и двухдольностью же, но «ускоренной» триольным движением, у скрипок и альтов,— пять этажей!..

Балет «Игры» интересует нас не только как примечательный памятник в истории французского балетного театра, но и как значительный художественный документ, констатирующий, а в известной степени и суммирующий длительный «диффузионный» процесс взаимообогащения музыкально-хореографических культур Франции и России.

В 1730 году в Петербурге в комедии Фюршта «Орфей в аду» приняли участие французские балетные артисты. Затем на протяжении всего XIX века петербургская сцена становится ареной действия блестящей плеяды французских хореографов — Шевалье-Брессоля, Пуаро, Дидло, Мазилье, Перро, Сен-Леона, Петипа. Не менее интенсивен был приток в Россию французских танцовщиц, среди которых мы видим звезд первой величины — Марию Тальони и Карлотту Гризи.

36

С другой стороны, уже в 1851 году в Париже с огромным успехом выступила русская танцовщица Надежда Богданова, а вслед за ней в парижской постановке «Жизели» блистала Марфа Муравьева (1862).

Однако наиболее важными следует считать гастроли Русского балета под руководством С. П. Дягилева, впервые состоявшиеся в 1909 году в Париже и представившие французской публике такие имена, как Стравинский, Фокин, Бенуа, Анна Павлова, Нижинский и множество других артистов мирового класса. Французский академик Луи Жилле писал тогда: «Это было событие, неожиданность, порыв бури, своего рода потрясения... Все наши идеи, наши представления преобразовались. Завеса упала с глаз...»

Русское искусство явилось мощнейшим стимулятором развития искусства западноевропейского и, в частности, французского. Не избежала этого благотворного влияния и хореографическая поэма Дебюсси. Явственно слышен в «Играх» Балакирев, и прежде всего его «Тамара» (кстати сказать, поставленная в дягилевском балете за год до «Игр»). Импрессионистические приемы, которыми изобилует партитура Балакирева, находят свое отражение в «Играх» — вспомним гениальный по замыслу заключительный эпизод «Тамары» (унисон трех флейт в низком регистре сочетается с мерцающим тремоло

струнных), разбросанные по всей партитуре аккордовые дивизи у струнных, флажолеты арф, «инкрустационные» пассажи деревянных духовых.

Кроме того, как мне кажется, Дебюсси не мог остаться равнодушным к таким вещам, как пряный тональный колорит «Тамары», фольклорная экзотика и общий «дансантный» характер произведения. Балакирев не прочь продемонстрировать прелестные полиритмические трюки — соединение 12/8 с 6/4, трехдольности с двухдольностью, от чего ни в коей мере не отказывается и Дебюсси.

Другим русским композитором, оставившим яркие «отпечатки своих пальцев» на страницах «Игр», был Игорь Стравинский. Если влияние Дебюсси на раннего Стравинского аксиоматично, то «обратная связь» редко привлекала внимание исследователей. Однако, на мой взгляд, она существует. Во всяком случае в «Играх» дважды слышен Стравинский. Один раз это «Игра с золотыми яблочками» из «Жар-птицы», а другой раз — кларнетный «фокус» из «Петрушки»! В русской музыковедческой литературе «Играм» не повезло. Пожалуй, единственным человеком, по достоинству оценившим эту партитуру, был Н. Я. Мясковский, который еще в 1913 году отметил в ней «дивный оркестровый колорит» и совершенно справедливо обратил внимание на то, что у Дебюсси «не может не быть чего-нибудь нового, надо только хотеть это услышать».

Я надеюсь, что моя небольшая статья несколько поправит «баланс» в отношении оценки «Игр», пробудит интерес к этой партитуре у дирижеров, балетмейстеров и музыковедов и тем самым будет способствовать популяризации этого превосходного сочинения Клода Дебюсси.

2. Ф. Пуленк. Опера «Человеческий голос».

Статья для буклета к спектаклю Большого театра, 1965.

Как счастлив тот поэт, чей стих живой и гибкий
Умеет воплотить и слезы и улыбки.

Буало

Жан Кокто и Франсис Пуленк — поэт и музыкант. Они тесно связаны друг с другом временем, мастерством, дружбой, Францией. Их творческое содружество дало людям такое выдающееся произведение, как одноактная опера «Человеческий голос». Франсис Пуленк — современный французский композитор (1899—1963), один из членов «Шестерки», в состав которой входили Жорж Орик, Дариус Мийо, Артур Онеггер, Луи Дюрей и Жермена Тайфер. Начало этому союзу было положено в юные годы музыкантов.

Деятельность Франсиса Пуленка тесно связана с театром. Композитор — по его собственному признанию — испытал большое влияние Мусоргского и Стравинского. «Я не перестаю играть и переигрывать Мусоргского. Я ему невероятно многим обязан. Никто даже не знает, до какой степени». Первым значительным сочинением Пуленка был балет «Лани» (1923), написанный для «Русского балета» по просьбе С. П. Дягилева. Вторым сочинением для театра стал фортепианный концерт-балет «Утренняя серенада». Пуленком создано много вокальных произведений, романсов на слова французских поэтов и три оперы — «Диалоги кармелиток», «Груди Тирезия» и «Человеческий голос». Последняя опера написана Пуленком по инициативе его друга — поэта, живописца, скульптора, кинорежиссера — академика Франции Жана Кокто (1889—1962). Стиль Кокто очень своеобразен, манера письма утонченна и вместе с тем проста. Герои его пьес — простые люди сегодняшней Франции, с их переживаниями, близкими и понятными зрителям. Зная, что Пуленк ищет либретто для оперы, Кокто предложил ему свою одноактную пьесу «Человеческий голос», поставленную на сцене парижского театра «Комеди Франсез». Сюжет пьесы чрезвычайно прост, почти банален, но Кокто придал ему редкую драматическую глубину и тонкую психологичность. Молодая женщина в последний раз говорит со своим возлюбленным по телефону, не зная, что на следующий день он женится на другой...

В течение 45 минут героиня одна на сцене. Мы слышим только часть разговора, но догадываемся об ответах невидимого собеседника и вместе с героиней переживаем их разрыв, ее волнение и горе, муки оскорбленной любви.

Несмотря на необычность, музыка оперы очень доходчива и понятна. Пуленк не гонится за внешними эффектами, но с предельной выразительностью выявляет текст вокальной партии. Его партитура полностью следует интонациям текста. Он не стесняется использовать большие паузы в звучании оркестра, иногда оставляет голос совсем без аккомпанемента, что придает особую интимность и выразительность словам героини. Эти необычные приемы помогают раскрыть сущность сюжета и с большой деликатностью и мастерством донести до слушателя всю его драматическую глубину.

3. Ян Сибелиус. Симфонии.

Статья для буклета к комплекту пластинок, 1974.

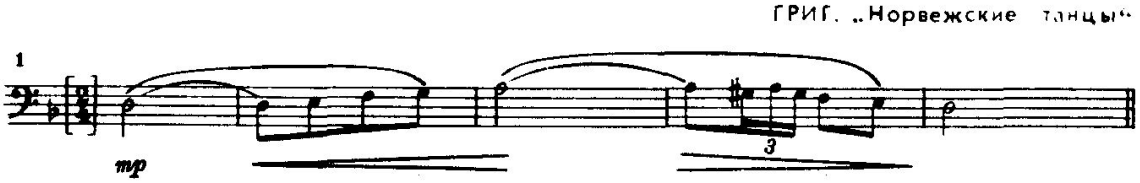
В беседе со своим биографом Эрнстом Танцбергером Сибелиус как-то сказал: «Мои произведения должны говорить сами за себя». Он не любил рассказывать о своей музыке, объяснять ее, поэтому мне не хотелось бы в этом кратком предисловии к альбому пытаться создать нечто вроде: «Главная тема первой части — зарисовка одного из прекраснейших финских озер, а скерцо в этой же симфонии — типичная охотничья сцена, финал же — яркое народное празднество». Этим и без того перенасыщена музыковедческая литература. Обычно, работая над тем или иным сочинением, я веду некий «дирижерский дневник», страницам которого доверяю свои размышления, непосредственно связанные как с самой партитурой, так и с явлениями, в той или иной мере находящимися в данной сфере. К последним относятся: стилистика (особенно занимают меня проблемы интонационного родства), экскурсы в историю литературы и изобразительных искусств, изучение различных исполнительских концепций. Некоторыми мыслями из моего «дирижерского дневника», возникшими в процессе работы над симфониями гениального финского композитора, мне хотелось бы поделиться со слушателями.

Ян Сибелиус родился в 1865 году. Достоевский еще не создал «Преступление и наказание», Камилл Коро — «Мечтательную Маргариту», Мусоргский — «Бориса Годунова», Иоганн Штраус — «Голубой Дунай». Умер Сибелиус в 1957 году. Пикассо уже создал «Гернику», Шостакович — Десятую симфонию, Стравинский — балет «Агон».

Несколько раз я видел Альпы из окна самолета. Незабываемое зрелище — величественная цепь горных хребтов, озаренных солнцем. Симфонический цикл Сибелиуса — одна из величайших вершин в современной музыке. Рядом с ним — Шостакович, Прокофьев, Нильсен, Воан-Вильямс... Его ярчайшая индивидуальность притягивала к себе и находила отклик у столь разных дирижеров, как Дамрош, Мук, Тосканини, Вуд, Караян, Кусевицкий, Вейнгартнер, Ансерме, Фуртвенглер, Маазель, Орманди, Каянус, Ханникайнен... Бенгту де Торну Сибелиус сказал: «Я никогда не состоял с оркестром в законном браке, я всегда был его любовником...» Я знаю еще только одного столь пылкого любовника оркестра — Берлиоза. И у него, и у Сибелиуса все «внеоркестровое» творчество где-то на третьем плане. Их оркестровую музыку невозможно переложить для фортепиано. Что останется от берлиозовского «Танца сильфов» или от «Любовной сюиты» Сибелиуса в фортепианном изложении? Это даже нельзя будет назвать черно-белой репродукцией с красочного оригинала — столь значительна деформация не только тембра, но, что самое главное, фактуры. Как великолепно звучат широкие интервалы: кларнеты через две октавы в Седьмой симфонии — яркий тому пример. Вспоминаю Шостаковича и Малера, последнего по причине «разности динамики» — первый кларнет играет форте, а второй (на две октавы ниже) пиано — фантастический **унтертон**!

Аксели Галлен-Каллела.
Ян Сибелиус.

Берлиозовские «белые пиццикато» («Смерть Клеопатры») украшают партитуры Сибелиуса, иногда благодаря этому контрабасы звучат, как литавры. Паузы у Сибелиуса ... Иной раз по нескольку тактов (последняя страница Пятой симфонии!). Это — «немые крики». Последние 25 лет жизни Сибелиуса в Айноле — не опубликовано ни одного сочинения, вакуум молчания, немой крик... Просчеты в оркестровке крайне редки, иногда приходилось кое-где менять динамику. В Первой симфонии я просил дублировать партию арфы. В концертном зале одна арфа практически не слышна, на записи две арфы располагались в непосредственной близости от микрофона. Несколько лет назад Д. Д. Шостакович сказал мне, что хотел бы слышать в своем Первом концерте для скрипки «как можно больше арф». У Вагнера в «Золоте Рейна» шесть арф — микрофонов-то не было! ... В партитурах Сибелиуса — масса предвидений, прозорливых взглядов в будущее. В финале Третьей симфонии блистательная тембровая подмена одних инструментов другими — впоследствии один из любимых приемов Веберна; в первой части Пятой симфонии напряженнейший фагот в высоком регистре «указывает» на драматические фаготные монологи Шостаковича; расщепленная ритмическая вертикаль в апофеозе Седьмой симфонии тесно соприкасается с правилами алеаторической игры... Известно, что венгерский и финский языки близки, они входят в одну языковую группу — угро-финскую. Менее известна интонационная связь в сфере музыки. В первых тактах Первой симфонии, в знаменитом соло кларнета, явственно слышны венгерские интонации. В разработке первой части просто-напросто цитируется Вторая рапсодия Листа! В этой же симфонии, в третьей части слышна Испания. Правда, она близка к «русской Испании», Испании Глинки, Римского-Корсакова, Глазунова. С «настоящей Испанией» Сибелиус связан не столько интонационно, сколько ритмически: частое сочетание метров 3/2 и 6/4 (в Третьей и Седьмой симфониях) такое же, как у де Фальи, только темп при этом значительно спокойнее — север! А восток у него не похож на русский («Шехеразада» и многочисленные «беляевские» «Восточные поэмы»), это скорее григовский восток, причем не от сюжетно оправданной «пер-гюнтовской» Анитры, а, как ни странно, от «Норвежских танцев»:



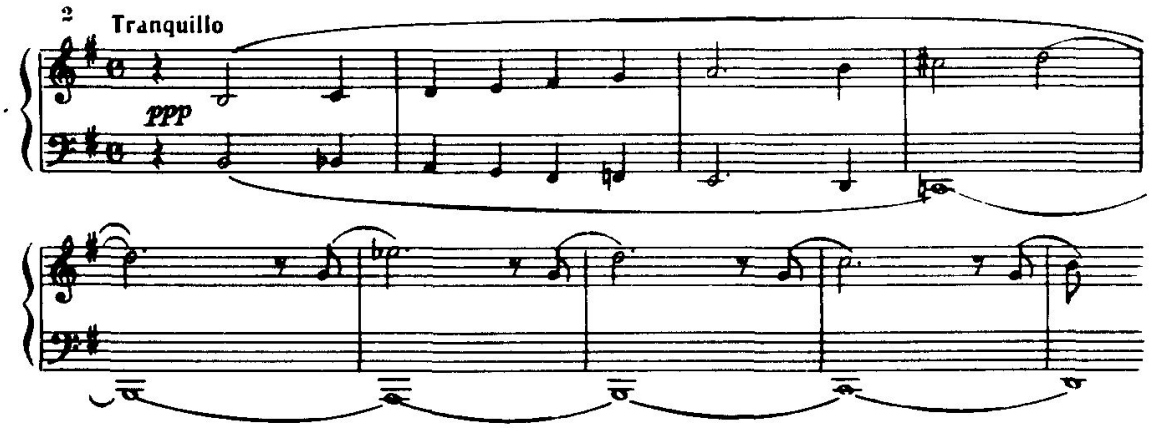
Крепка связь Сибелиуса с русским мелосом, что отмечалось многими исследователями его творчества; в частности, очень тонко подметил англичанин Сэсил Грэй связь между первыми симфониями Сибелиуса и Бородина. Я слышу кое-что и от Мусоргского: очень характерные «чистые» контрабасы, не смешанные с виолончелями (Римский-Корсаков тщательно исправлял в «Борисе Годунове» эту «ошибку» Мусоргского; в наши дни, к счастью, уже никому не придет в голову

таким образом помогать Сибелиусу!). Отдавая дань эпохе, Сибелиус н известной степени протягивает руку и Танееву, искусно стилизуя «социальную тематику», рожденную идеями Французской революции (предвкушение 1905 года?!); в сибелиусовском романсе «Игра в мяч н Трианоне» поется: «Туда, в королевскую обитель, вошел Журдэн — народный мститель...», а у Танеева в «Менуэте»: «Сеньора — Ваш конец на плахе...»

Отношения между Сибелиусом и Глазуновым напоминают «дружбу-вражду» между Иосифом Флавием и Юстусом Тивериадским, замечательно описанную Лионом Фейхтвангером в романе «Сыновья». Они — друзья, неоднократно встречались, беседовали о музыке, играли друг другу свои произведения. Глазунов написал два произведения на финские темы для оркестра и в письме к Максимилиану Штейнбергу иронически заметил: «Успел состряпать пьесу под названием “Финляндия”, лавры Сибелиуса не дают мне покоя». У Сибелиуса «глазуновизмов» хоть отбавляй — и оркестр подчас очень глазуновский (в особенности тембры и характер движения в скерцозной музыке), и какое-то очень

обаятельное, красивое «рыцарство» (у Сибелиуса — «Исторические сцены», у Глазунова — «Из средних веков», многое в «Раймонде», «возвещающие» фанфары труб в начале финала Концерта для скрипки). В то же время Глазунов искренне «пугается» характерных сибелиусовских новаций и в открытке, посланной Римскому-Корсакову, под двумя нотными строчками из Третьей симфонии Сибелиуса с нескрываемой горечью и недоумением пишет: «Что это такое?».

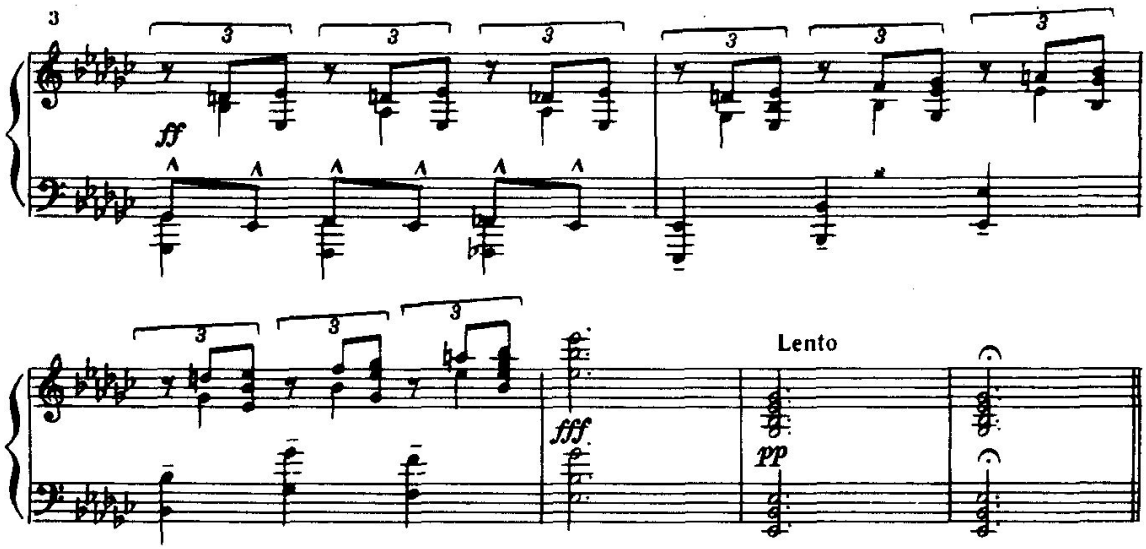
СИБЕЛИУС. Третья симфония



Чайковский часто напоминает о себе в партитурах Сибелиуса, то общим колоритом, то схожестью драматургических приемов. Один из них — «идея фикс»: устойчивая «педаль» в средних голосах, пронизывающая ткань на большом протяжении. У Чайковского это есть уже в Первой симфонии, у Сибелиуса встречается множество раз. В первой части его Третьей симфонии вдруг мелькает знакомая тема — «Во поле береза стояла». На этом мотиве композитор строит разработку. Ассоциация со Скрябиным возникла у меня дважды. В первый раз — общего типа: оба художника предельно национальны и при

этом не пользуются цитатами! Во второй — конкретная: прерванность и тихий конец Первой симфонии напомнили, к сожалению, редко исполняемое прекрасное «Аллегро аппассионато» Скрябина:

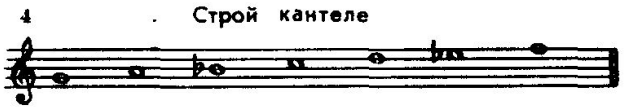
СКРЯБИН. „Allegro appassionato"



Сибелиус далек от ложного национализма как своих предшественников — финских композиторов типа Бернхарда Круселля или Фридриха Пациуса, так и многих современников — вспомним Бузони с его транскрипциями финских песен. Они вставляли

фольклорные самоцветы в оправу германской работы, он же имел право сам высказываться от имени своего народа, не пользуясь цитатами. В его музыке для меня всегда звучит **кантеле** героя «Калевалы» Вяйнемуйнена, кантеле, сделанное из челюсти чудовищной щуки, со струнами из волоса легендарного коня Хииси... Первые звуки Седьмой симфонии есть не что иное, как **строй** кантеле (натуральный соль минор), транспонированный в ля минор (см. прим. 4 и 5 на стр. 43).

Несмотря на то, что в юности Сибелиус штудировал музыкально-теоретические труды А. Б. Маркса, учился в Берлине и Вене у А. Беккера, Р. Фукса и К. Гольдмарка, в его сочинениях совершенно отсутствует «германское начало». Лишь в медленной части Четвертой симфонии маленький хорал у валторн освещен лучом брукнеровского гения, да деревянные духовые во второй части Пятой симфонии заставляют вспомнить композитора, еще в 1890 году одобрившего ранние песни Сибелиуса на слова Рунеберга. Этим композитором был Иоганнес Брамс. Поэты, вдохновившие Сибелиуса на создание прекрасных песен,— финны. Исключения — две песни на слова Шекспира и две песни на стихи Рихарда Демеля, поэта, весьма любимого Рихардом Штраусом и Арнольдом Шёнбергом. Среди финских поэтов предпочтение отдается Иоганну Людвигу Рунебергу, школьному учителю из маленького городка Борго, и Цакариасу Топелиусу, поэту, умевшему в изображение осени вплетать надежду на весну. Поэта



СИБЕЛИУС. Седьмая симфония

5 Adagio

2 Ob.

2 Cl. in B

4 Corni in F

Archi

cresc.

и композитора роднит тонкая смена, а порой и совмещение полярных эмоций:

Звучит и печаль и радость
В напевах финской струны,
И в мерном качаньи песен —
Игра зыбучей волны...

Из художников, пожалуй, ближе всех по духу ему был родившийся с ним в один год Аксели Галлен-Каллела, который, по словам А. М. Горького, «соединял в себе стихийную силу первобытного человека с титаническим стремлением к совершенству и пламенной любовью к красоте». В 1894 году Галлен-Каллела пишет свой знаменитый «Симпозиум»: за столом сам художник и его друзья-музыканты — Сибелиус, Мериканто, Каянус; вся группа помещена в фантастический,

ирреальный мир, напоминающий, кстати сказать, «метерлинковские» рисунки самого Сибелиуса. Галлен-Каллела — непревзойденный в живописи поэт «Калевалы»; его «Куллерво», «Мать Леминкайнена», «Мельница Сампо» — рисованная музыка Сибелиуса...

Седьмая симфония мною первый раз записана в 1962 году, тогда же вышла пластинка в моноварианте [1]. Через 12 лет я вновь записал ее для настоящего стереокомплекта. Вместе со звукорежиссером С. В. Пазухиным мы сравнили две записи — разница громадная, причем меньше всего это разница между моно- и стереофоническим звучанием. Различны интерпретации, вся архитектоника симфонии ощущается мной сейчас совершенно иначе. Иначе чувствую пропорции, кое-где по-другому слышу соединения тембров. С. В. Пазухину больше нравится наша новая Седьмая симфония; наверное, он прав, во всяком случае, через 10—12 лет, а может быть, и раньше, вновь возникнет потребность заново записать и остальные симфонии.

Часто мне интереснее сравнивать записи одного и того же сочинения, осуществленные исполнителем в разное время, чем записи одного и того же сочинения, сделанные разными музыкантами...

В заключение несколько слов о критике.

Передо мной два журнала: один — американский, «Музыкальная Америка» 1913 года, другой — русский, «Рампа и жизнь» 1916 года. В первом журнале некий У. М. Хэмистон изрекает: «Четвертая симфония Сибелиуса — ребус, ни рыба, ни мясо, ни птица, ни селедка. Музыка выглядит и звучит как неуклюжие попытки необученного любителя». Во втором журнале некий Е. Гунст, рецензируя концерт Сергея Кусевицкого, одного из лучших интерпретаторов музыки Сибелиуса, пишет: «Первая симфония, несмотря на отдельные удачные моменты, в общем оставляет тягостное впечатление и своей бесформенностью, и бледностью музыкальных мыслей, и корявостью оркестровки...»

Дорогие слушатели! Вспомните этих «оракулов», ознакомившись с симфониями Яна Сибелиуса!

4. Вечер фортепианных дуэтов: Моцарт — Соната ре мажор; Твардовский — «Античные песни»; Клебе — «Римские элегии». —

М., зал Дома ученых, 31.111.1974.

Для развлечения высоких иностранных гостей дипломатический протокол предусматривает обширную программу. В одной стране это балет, в другой — опера, в третьей — охота на экзотических животных. Немалую роль в этой программе играют состязания. В Испании — бой быков, знаменитая коррида, в Индии — бой кобры с мангустой...

---

[1] Седьмая симфония Сибелиуса прозвучала под управлением Г. Рождественского 27 января 1962 г. Исполнитель — Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио (*здесь и далее — примечания составителя*).

Австрийский император Иосиф II приготовил для своего почетного гостя, путешествующего по Европе под псевдонимом «Князь Северный» и прибывшего в Вену в начале 1789 года, экстраординарную забаву — бой пианистов! Участники этого боя — итальянский пианист и композитор Муцио Клементи и Вольфганг Амадей Моцарт.

«Князем Северным» был не кто иной, как Великий князь Павел Петрович, в будущем российский император Павел I. Среди сопровождавших его лиц находилась Великая княгиня Мария Федоровна, «всемилостивейше» предложившая как материал для состязания рукописную сонату для фортепиано, принадлежавшую перу ее санкт-петербургского учителя — итальянца Джованни Паизиелло.

После боя, с блеском выигранного Моцартом, противники обменялись краткими «резюме», дошедшими до нас в виде писем. Оба эти «резюме» весьма объективны. Муцио Клементи о Моцарте: «До сего времени я еще никого не встречал, кто играл бы так вдохновенно и красиво...» Моцарт о Муцио Клементи: «У Клементи нет ни на грош ни чувства, ни вкуса...»

По всей вероятности, игра Моцарта произвела сильное впечатление на Павла Петровича, что заставило его отступить от своего собственного, ранее действовавшего указа.

Текст этого замечательного документа гласил: «Так как через вывозимые из-за границы книги наносится разврат веры, гражданского закона и благонравия, то отныне повелеваем запретить выпуск из-за границы всякого рода книг, на каком бы языке оные ни были, без изъятия в наше государство. Равномерно и музыку. Павел».

Но, увы, тем не менее музыка Моцарта продолжала **равномерно** проникать во все слои русского общества, включая исполнение его произведений крепостными оркестрами.

Моцартом написана одна соната для двух фортепиано и шесть сонат для фортепиано в четыре руки. Исполняемая сегодня Соната ре мажор создана 16-летним композитором вскоре после триумфального турне по Италии, где он сочинил две оперы-сериа — «Митридат — царь Понта» и «Асканий в Альбе», с огромным успехом прозвучавшие под управлением автора. В Сонате ре мажор бьет ключом настоящее итальянское «брио» в сочетании с чисто оперным «кантабиле» медленной части...

Изысканная графика мелодической линии напоминает венецианские зарисовки современника Моцарта «солнечного» Франческо Гварди. Как и всегда у Моцарта, поражает современность его музыки, полное отсутствие «пудреных париков и фижм», столь характерных для искусства рококо. Новаторскую, революционную сущность моцартовского творчества очень тонко почувствовал А. Герцен, писавший из лондонского изгнания воспитательнице своих детей М. Рейхель: «Моцарт — это Мирабо, это первый живой человек в музыке, будут в ней и Дантоны!».

*

Публий Овидий Назон — величайший римский поэт эпохи императора Августа — принадлежит к творцам, чей животворящий импульс

46

отличается особой дальнобойностью, которую, говоря современным языком, можно сравнить с лазерным лучом. Сила этого импульса на протяжении веков оказалась способной стимулировать появление на свет огромного количества произведений искусства. Шекспир в пьесах «Сон в летнюю ночь», «Антоний и Клеопатра», в поэмах «Лукреция» и «Венера и Адонис» пользуется сюжетами Овидия. Пушкин, находясь в молдавском изгнании и отождествляя свою судьбу с судьбой Овидия, сосланного императором Августом в далекую Скифию, пишет знаменитое стихотворение «К Овидию», которое помимо своих поэтических достоинств привлекает наше внимание как интересный образец поэтического коллажа. Пушкин мастерски «впаивает» в свои стихи строки из Овидия:

Златой Италии роскошный гражданин,
В отчизне варваров безвестен и один,
Ты звуков родины вокруг себя не слышишь,
Ты в тяжкой горести далекой дружбе пишешь:
«О возвратите мне священный град отцов
И тени мирные наследственных садов!
О други, Августу мольбы мои несите,
Карающую длань слезами отклоните,
Но если гневный бог досель неумолим,
И век мне не видать тебя, великий Рим,—
Последнею мольбой смягчая рок ужасный,
Приближьте хоть мой гроб к Италии прекрасной!»

Поэтические портреты Овидия создали А. Майков и В. Брюсов.

Дени Дидро как-то сказал: «Овидий своими “Метаморфозами” дал живописи причудливые образы...» Мне кажется, что только лишь перечень этих «причудливых образов» мог бы составить солидный том. Остановлюсь на трех. Первый «причудливый образ» был создан пером Николая Александровича Львова, родившегося в 1751 году и умершего в 1803 году. Эта блестящая личность соединяла в себе дарования зодчего, рисовальщика, поэта, переводчика, собирателя русских народных песен, исследователя природных богатств России. Одухотворенные черты лица Николая Александровича увековечил на холсте замечательный русский художник Левицкий. Создатель Невских ворот Петропавловской крепости, друг Гаврилы Романовича Державина, либреттист композитора Евстигнея Фомина, тонкий знаток античной культуры — Львов создал серию зарисовок к «Метаморфозам» Овидия.

Зарисовки эти исполнены пером в сочетании с сепией, легко проложенной кистью. Львов внес в свои иллюстрации живое чувство античности, выраженное как в самой форме рисунка, так и в их характере — легком, изящном, простом... Эту свою работу автор предназначил: «Для пользы юношества и художников».

В 1859 году в знаменитом парижском Салоне была выставлена картина Эжена Делакруа «Овидий среди скифов». Шарль Бодлер в превосходной статье, посвященной этой картине, писал: «Я нахожу невозможным назвать какую-либо картину Делакруа лучшей, так как его вино наливается всегда из одного чана, но я уверен, что “Овидий среди скифов” есть прекрасное произведение, которое мог создать

47

только Делакруа. Художник, создавший подобное, может считать себя счастливым человеком...» Бодлер ассоциировал живопись Делакруа с музыкой и одной из его картин предпослал следующие поэтические строки:

...Странный мир, где Делакруа исступленный
Звуки Вебера в музыке красок нашел...

В 1930 году к «Метаморфозам» Овидия обращается Пабло Пикассо, создавший серию графических иллюстраций к этой книге. Они без сомнения принадлежат к шедеврам искусства графики. Элегантный линейный арабеск на белом листе напоминает о греческой вазописи. В листе «Любовь Юпитера и Семелы» фигура женщины подается как бы в нескольких позах одновременно. Удивительно то, что мы этого сразу не замечаем, а увидев, не воспринимаем их эмоционально как искажение, так как именно искажение придает рисунку особую прелесть. Секрет, видимо, в том, что линии обрисовывают не только контуры фигуры в данный момент, но целую серию движений, следующих друг за другом. Это как бы несколько кинокадров, подложенных один под другой. «Метаморфозы» Овидия рассказывают нам о превращениях людей в другие существа или предметы. Рисунки Пикассо не только иллюстрируют текст Овидия, но и олицетворяют саму идею превращения, перехода из одного состояния в другое...

Пожалуй, можно было бы организовать целый музыкальный фестиваль, посвященный Овидию. На нем прозвучали бы симфонии Диттерсдорфа по «Метаморфозам», оратория Генделя «Семела», симфоническая поэма Сен-Санса «Фаэтон», опера Р. Штрауса «Дафна», балет Н. Черепнина «Нарцисс» и множество других произведений, среди которых далеко не последнее место занимают «Античные песни» польского композитора Ромуальда Твардовского, сочиненные в 1962 году для двух роялей и ансамбля ударных инструментов.

Ромуальд Твардовский родился в 1930 году во Львове, учился в Вильнюсской консерватории у Ю. Юзелюнаса, в Варшаве у Б. Войтовича и в Париже у Н. Буланже. Он лауреат многих международных композиторских конкурсов. Среди наиболее значительных сочинений Твардовского — опера «Сирано де Бержерак», балет «Голый король», Концерт для оркестра и исполняемые сегодня «Античные песни». Это три портрета героев овидиевых «Метаморфоз» — мужественного Икара, самовлюбленного Нарцисса и несчастной Ниобеи.

*

На тексты и сюжеты Гёте написано очень много музыкальных произведений. Достаточно вспомнить архипопулярных «Фаустов» Гуно и Берлиоза, менее популярных «Фаустов» Шумана и Мендельсона, поистине прекрасные вокальные шедевры Шуберта — «Гретхен за прялкой» и «Лесной царь» или «построить мост» через два столетия от непритязательной «Фиалки» Моцарта к кантате современного польского композитора Тадеуша Берда — «Письма Гёте к Шарлотте фон

Штайн». Любители более легкого жанра могут насладиться пением самого Гёте — героя оперетты Легара «Фридерика»...

Особенно интересна для нас русская музыкальная «гётеана». Конечно, мы отлично знаем такие вещи, как романс Чайковского «Нет, только тот, кто знал» или «Песню Маргариты» Глинки, но часто забываем, что первое русское «гётевское» сочинение, вышедшее в России в год его смерти, называлось «Утешение в слезах» — романс для пения с фортепиано — и принадлежало перу заместителя министра финансов Н. Норова, которого Глинка охарактеризовал как «редкого по душе и таланту человека».

Русская изобразительная «гётеана» чрезвычайно любопытна. Она началась со встречи Гёте с Орестом Кипренским в Карлсбаде в 1823 году, куда оба участника встречи попали по причинам сугубо романтического свойства. 74-летний Гёте приехал на свидание с Ульрикой фон Леветцов, а Кипренский бежал из Италии, подозреваемый в убийстве своей любовницы! В Париже Кипренский встретил известного мецената-чудака, князя Лобанова-Ростовского, который и привез художника к Гёте в Карлсбад. Гёте поначалу принял Кипренского за княжеского слугу и записал в дневнике: «Князь Лобанов и его художник», но после четырех дневных сеансов полностью потерял интерес к князю, а в дневнике появилась новая запись: «У меня был русский художник, который правильно мыслил и ловко работал». К сожалению, подлинники работ Кипренского исчезли, и после него, вплоть до середины XX века, мы не знали чего-либо значительного в русской изобразительной «гётеане», новую страницу которой открыл замечательный советский график и книжный иллюстратор Игнатий

Нивинский. В 1933 году он выполнил серию иллюстраций к «Римским элегиям» Гёте, чрезвычайно соответствующих духу этого произведения.

В 1786 году, на пороге своего 40-летия, Гёте уезжает в Италию, вернее **убегает** от затхлой и убогой атмосферы провинциального Веймарского двора. Как и другие немецкие современники французских энциклопедистов и будущих революционеров, лишенные возможности реального воздействия на действительность, Гёте мечтал об эстетическом перевоспитании человека. Идеал второго возрождения античной культуры стал источником вдохновения для многих поэтов. Два с половиной года, проведенные Гёте в Италии, были по его словам — счастливейшими. «Римские элегии» возникли сразу же по возвращении в Веймар. Они вобрали в себя два больших чувства Гёте — к некоей неизвестной итальянке и к Христиане Вульпиус, которую сестра Шопенгауэра Иоганна назвала «прекрасным молодым Дионисом». В атмосфере немецкого обскурантизма и ханжества «Римские элегии» были приняты крайне враждебно и долгое время не печатались целиком. Высмеяв мещанскую тупость одного из критиков Гёте, Энгельс писал: «Он совсем не изображает Гёте со стороны его величия. Он спешит проскользнуть мимо всего, в чем Гёте действительно велик и гениален, например, мимо «Римских элегий» **распутника** Гёте». Первый русский перевод этого сочинения, выполненный Струговщиковым, Белинский назвал «одним из драгоценнейших приобретений русской литературы».

49

В «Римских элегиях» мы встречаемся с мифологическими сюжетами, разработанными Овидием (рассказ о царе Мидасе). В «Путешествиях по Италии» Гёте вспоминает об Овидии: «При разлуке с Римом я почувствовал особенного рода боль. Покидая без надежды на возвращение эту столицу мира, гражданином коей был некоторое время сам, испытываешь ощущение, которое невозможно передать словами. Я все повторял в эту минуту элегию Овидия, которую он сочинил, когда воспоминание о подобной же судьбе преследовало его до пределов обитаемого мира. Эти двустишия постоянно вертелись у меня в уме, между всеми другими впечатлениями:

В миг, когда предо мной встает картина той ночи,
Что для меня пред зарей в Риме последней была,
В миг, когда я вспоминаю, что в нем оставлял дорогого,
Слезы текут и теперь градом из глаз у меня.

Смолкли говор людской и уснувших собак завыванья
И колесницу свою месяц направил к звездам:
Я взглянул — и увидел стоявший вдали Капитолий,
Лары родные, куда тщетно стремятся войти...»

На тексты «Римских элегий» Гёте французский композитор Дариус Мийо написал в 1932 году два женских хора, а западногерманский композитор Гизельхер Клебе в 1952 году создал своеобразное произведение для чтеца, клавесина, рояля и контрабаса. Мне кажется, что Римские элегии» принадлежат к лучшим сочинениям Клебе, наряду с его двумя «русскими» опусами — кантатой «Сон Раскольникова» (по Достоевскому) для сопрано и кларнета с оркестром и комической оперой по рассказу Зощенко «Забавное приключение».

5. Д. Шостакович. Сюита из музыки к фильму «Новый Вавилон».

Аннотация к пластинке, 1975.

Шестнадцатого ноября 1908 года в Париже состоялась премьера фильма А. Кальметта и Ле Баржи «Убийство герцога Гиза». Фильм был немой, и музыку для его сопровождения написал Камиль Сен-Санс, впервые обратившийся к симфоническому оркестру в эпоху кинематографа, довольствовавшегося до той поры услугами пианиста-иллюстратора. С этого дня звучание симфонического оркестра стало неотъемлемым компонентом кинематографического действия, будучи в значительной степени обезличен в конце 10-х годов нашего пека печально известной «Кинотекой Бече» (включавшей собранные композитором Джузеппе Бече музыкальные трафареты «на любой случай»), оркестр вновь становится важным действующим лицом фильма уже в начале 20-х годов, что было обусловлено приходом в

кинематограф крупных композиторов. Так, в 1922 году Артур Онеггер пишет музыку для картины Абеля Ганса «Колесо», посвященной железным дорогам. Годом позже эта музыка в несколько ином аспекте возродилась в знаменитой оркестровой пьесе «Пасифик 231». В 1923 году во Франции появляется кинолента «Бесчеловечная» — результат содружества режиссера Марселя Л'Эрбье, художника Фернана Лежэ и композитора Дариуса Мийо. Через четыре года Мийо пишет музыку к картине «Маленькая Лили» Альберто Кавальканти и к несуществующему фильму «Актюалитэ» (эта

С Д. Д. Шостаковичем на репетиции
его Первого концерта для виолончели с оркестром
(Лондон, 1960).

работа представляет собой пародию на музыкальное сопровождение кинохроники). Также к несуществующему фильму в 1929 году сочиняет Арнольд Шёнберг свою «Сопроводительную музыку к фильмовой сцене», исполненную в концерте под управлением Отто Клемперера. В 1928 году интересные опыты в области киномузыки предпринимает Пауль Хиндемит, создавший сопровождение к фильму «Кот Феликс в цирке» для механического органа и к экспериментальной

ленте Ганса Рихтера «Утреннее привидение» для механического рояля.

Первым русским композитором, «внедрившим» симфонический оркестр со специально написанной музыкой в кинематограф, был 23-летний Дмитрий Шостакович (М. М. Ипполитов-Иванов, создавший в 1908 году сопровождение к немому фильму А. Дранкова «Стенька Разин», допускал замену оркестра хором, фортепиано или граммофонной пластинкой). В 1929 году Д. Шостакович пишет музыку для фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон», посвященного событиям Парижской коммуны. К этому времени он был уже известным мастером, автором двух симфоний, оперы «Нос»; неудивительно, что и в данном сочинении композитор вновь продемонстрировал неповторимые черты своего гения. Поражало мощное, насыщенное звучание чрезвычайно скромной по составу партитуры, особая «терпкость» интонационного строя, исключительная театральность, фотогеничность музыки, ее яркость, блеск шостаковического юмора. А как интересны в ней цитаты! Здесь и песни Французской революции, и популярнейшие мелодии Оффенбаха (из оперетт «Прекрасная Елена» и «Орфей в аду»), и даже их совместное звучание. Совершенно неожиданен Чайковский с его «Старинной французской песенкой» из «Детского альбома», тонко «отретушированной» Шостаковичем. Многие эпизоды предвосхищают будущие сочинения композитора, слышны интонации Четвертой и Седьмой симфоний, оперы «Катерина Измайлова»...

В Государственном центральном музее музыкальной культуры имени Глинки хранится рукопись партитуры «Нового Вавилона». Именно с нее в 1929 году были расписаны партии для исполнения и кинотеатрах Ленинграда. К сожалению, в партитуре множество неточностей, возникших, по всей вероятности, из-за чрезвычайно быстрого темпа работы и, кроме того, болезненного состояния композитора. Эти неточности удесятерились в оркестровых партиях «при помощи» непрофессиональных переписчиков; в результате — практическая невозможность исполнения музыки и снятие ее после двух-трех дней демонстрации фильма.

Год назад я обнаружил комплект оркестровых партий «Нового Вавилона» в Государственной библиотеке имени Ленина. Сравнивая ноту за нотой, такт за тактом, я составил заново партитуру музыки к фильму. На пластинке записана сюита из нее, сделанная мной при помощи купирования буквальных повторов одного и того же материала, возвращения к темам первой части в финале и объединения двух тем воедино (Шостаковича и Оффенбаха) на последних страницах сюиты, наподобие соединения «Марсельезы» с оффенбаховской темой из оперетты «Орфей в аду», выполненного самим Шостаковичем [1].

[1] Сюита из музыки к фильму «Новый Вавилон» записана в исполнении ансамбля солистов оркестра Московской филармонии.

6. Музыка для фортепиано в четыре руки: Брамс — «Песни любви»; Сен-Санс — «Колыбельная», «Феи», «Паредобль»; Ан — «Посвящение Марселю Прусту»; Айвз — «Пловцы», «Антиподы», Соната на трех страницах.

— М., зал Дома ученых, 4.V.1975.

«Песни любви» Брамса — это 33 вальса для четырехголосного вокального ансамбля и фортепиано в четыре руки, разделенные автором на две серии. В сегодняшний концерт вошла первая серия, состоящая из восемнадцати небольших пьес, исполняемых без перерыва. Вальс играет в творчестве Брамса довольно большую роль, и это совершенно естественно, иначе Брамс не был бы венским композитором, иначе он не был бы хорошим другом венского «короля вальсов» — Иоганна Штрауса! Как свидетельство их дружбы сохранилась фотография, сделанная на веранде виллы Штрауса в австрийском городке Ишль. На веере, принадлежавшем жене Иоганна Штрауса Адели, Брамс написал начальные такты вальса «Голубой Дунай», а рядом слова: «К сожалению, это сочинил не И.Б.». «Песни любви» могут исполняться и как вокальный квартет в сопровождении фортепиано в четыре руки, и как вокальный квартет в сопровождении оркестра (Брамс сам оркестровал девять вальсов), и как хор в сопровождении фортепиано в четыре руки; в этой версии вы и услышите «Песни любви» сегодня [1]. Их текст принадлежит поэту Георгу Фридриху Даумеру, поэту сугубо романтическому, современнику Айхендорфа и Э.Т.А. Гофмана. Даумер — автор многих текстов брамсовских романсов, в том числе изумительного «Тебя не видеть боле...», а также переводов из персидского поэта Хафиза, в свою очередь привлекших внимание Брамса. По всей вероятности, именно от Брамса начинается «хафизовская традиция» в западноевропейской романсовой лирике, которой позже следовали Р. Штраус, Шимановский и другие. Брамс очень любил свои «Песни любви». Издателю Зимроку, впервые напечатавшему цикл, он писал: «Хочу признаться, что по этому случаю я впервые улыбнулся при виде своего произведения в печатном виде. Впрочем ... пусть меня назовут ослом, если наши “Песни любви” не доставят некоторым людям радость».

*

Камиля Сен-Санса можно смело назвать композитором популярным. Что же сделало его таковым? Прежде всего, так называемый «Умирающий лебедь», украшающий концертный репертуар

[1] Исполнители — Камерный хор Министерства культуры СССР под управлением В. Полянского; партия фортепиано — Г. Рождественский и В. Постникова.

лучших балерин мира — совместное творение Сен-Санса и гениального русского балетмейстера Михаила Фокина. Эта прекрасная мелодия рождает в нашем воображении, в нашей памяти чарующую пластику Анны Павловой и Галины Улановой. С именем Сен-Санса ассоциируется блестящая концертная пьеса для скрипки с оркестром — «Рондо-Каприччиозо», посвященная испанскому Паганини — Пабло Сарасате... Довольно часто звучит на наших эстрадах Второй концерт для фортепиано с оркестром, куда реже — превосходная Третья симфония, еще реже — симфоническая поэма «Пляска смерти». Вот, собственно говоря, и все, что мы знаем из произведений Сен-Санса... При этом далеко не всем известно, что «Умирающий лебедь» не всегда находился в столь трагическом состоянии, что это не отдельное самостоятельное сочинение, а часть большого произведения для двух фортепиано с оркестром под названием «Карнавал животных», в котором «Лебедь» (а вовсе не «Умирающий лебедь»!) на равных правах сосуществует с «Ослами», «Слонами», «Рыбами», «Черепахами» и животными с высшей нервной организацией — «Пианистами»!

Не всем известно также, что Сен-Санс написал много отличных опер, среди которых подлинные шедевры — «Самсон и Далила», «Генрих VIII», «Деянира», «Фрина», что он автор очаровательного балета «Жавотта», монументального Реквиема, огромного количества камерной музыки, в том числе музыки для фортепиано в четыре руки. Сен-Санс-композитор — только одно из многочисленных проявлений яркого дарования этого исключительно интересного человека, возродившего в своем лице на рубеже X1X и XX столетий тип «хомо универсале» эпохи итальянского Возрождения. Сен-Санс был интересным писателем. Впервые на литературном поприще он выступил в 70-х годах прошлого столетия в качестве журналиста в маленьком журнале под названием «Литературное и артистическое возрождение». Он подписывал свои фельетоны псевдонимом «Фемиус», мало кому известным именем легендарного барда из «Одиссеи» Гомера. Среди книг, написанных Сен-Сансом,— исключительно оригинальные, блещущие остроумием «Портреты и воспоминания». Не менее интересны и другие его книги — «Гармония и мелодия» и «Самовольные досуги». Сен-Санс был незаурядным поэтом. В 1891 году он выпустил сборник стихов «Любимые рифмы». Наряду с утонченной пасторальной лирикой, эклогами, стансами и триолетами в этой книге есть и такие строфы, позволяющие судить о некоторых сторонах мировоззрения их, казалось бы, столь «бесконфликтного» творца:

Боятся сильных.
Тот, кто укротил химеру,
Получит злобу в дар за мужество свое.
Ищите в ненависти уваженья меру,
Его предел.
Гордитесь, заслужив ее...

Сен-Санс был интересным ученым, проявившим себя в совершенно не соприкасающихся научных сферах. Им было написано исследование

о декорациях в античном театре, а в 1904 году он прочел в Парижском астрономическом обществе доклад о явлениях миража, которые он наблюдал на Суэцком перешейке. Сен-Санс очень любил путешествовать и значительную часть своей жизни провел в дороге. Он в равной степени хорошо знал и Запад и Восток. Вот один из его характерных маршрутов 1890-го года: Испания — Цейлон — Египет — Неаполь — Мальта — Тунис — Алжир... А вот плоды этого путешествия: в Испании родился исполняемый сегодня «Паредобль» для фортепиано в четыре руки (он, кстати сказать, посвящен Французскому туристическому обществу) ; в Египте Сен-Санс собрал богатый урожай в виде своего Пятого концерта для фортепиано с оркестром, который так и называется — «Египетский»; пребывание в Африке помогло написать концертную фантазию для фортепиано с оркестром «Африка» и «Алжирскую сюиту» для оркестра. В этих сочинениях, по словам Ромена Роллана, «всегда узнаешь его умное подвижное лицо путешествующего француза, который следует своей фантазии, мало заботясь о том, чтобы проникнуть в дух народов, встречающихся на его пути, лениво предаваясь своим капризным впечатлениям, все сводя к себе, “офранцуживая” все, что он видит...». И действительно, во всех своих сочинениях Сен-Санс прежде всего француз, демонстрирующий исключительный вкус в сочетании с чисто галльским обаянием...

В мае 1881 года Сен-Санс уехал вместе со своей женой на французский курорт Ля Бурбуль, а 28 июля внезапно исчез из отеля. Розыски его были безрезультатны. Только по прошествии нескольких недель он письменно известил свою жену, что не вернется к ней никогда, однако развод не был оформлен до конца его жизни. Его супруга — Мария Сен-Санс — пережила своего славного мужа на 29 лет, она умерла в 1950 году! Сен-Санс был новатором не только в «бракоразводной» области, его творчество было подлинно новаторским по своей сути, хотя зачастую это бывает трудно обнаружить за исключительно элегантной драпировкой, выполненной согласно самым «добропорядочным» канонам.

Что же касается его публицистики, то иной раз просто трудно поверить, что столь смелые мысли были высказаны 100 лет тому назад, Вот некоторые из них.

На страницах книги «Гармония и мелодия», вышедшей в свет в 1879 году, мы читаем: «Тональность, на которой основана новая гармония, агонизирует. Это вызвано односторонностью мажора и минора. Античные лады возвращаются на сцену, а вслед за ними вторгнутся в искусство лады Востока, разнообразие которых безмерно. Все это снабдит новыми элементами истощенную мелодию; гармония также изменится, а ритм, едва разработанный,— разовьется. Из всего этого возникнет новое искусство».

Для того, чтобы убедиться, насколько прав был автор приведенной цитаты, нам с вами достаточно прослушать сочинения Чарлза Айвза, которые прозвучат в конце сегодняшней программы.

Камиль Сен-Санс был довольно тесно связан с русской музыкальной культурой и весной 1887 года приезжал в Россию на гастроли по случаю чего написал «Каприччио на датские и русские темы» для

духового трио и фортепиано, которое с успехом было исполнено при участии автора в Петербурге и Москве. В Москве он встретился с Чайковским. Оба композитора приняли участие в несколько необычном «мероприятии». На сцене консерваторского зала был сымпровизирован налет «Пигмалион». Роль оркестра исполнял на фортепиано Николай Рубинштейн, роль Пигмалиона — Чайковский, роль Галатеи — Сен-Санс! Чайковский неоднократно давал очень высокую оценку сочинениям Сен-Санса и, в частности, писал: «В сочинениях Сен-Санса всегда виден превосходный музыкант, чуждый того невинного шарлатанства, от которого не свободны многие сильные таланты и которое состоит и том, чтобы каким-нибудь резким, хотя не вызванным формой эффектом удивить и увлечь слушателя...»

Сегодня мы сыграем три произведения Сен-Санса для фортепиано м четыре руки. Пьеса «Феи» сочинена в 1892 году для сопрано в сопровождении фортепиано на стихи Теодора де Банвилля, одного из крупнейших французских поэтов, входивших в группу «Парнас». Название этой группы возникло в 1866 году после выхода в свет сборника стихотворений под названием «Современный Парнас», включавшего в себя произведения Леконт де Лиля, Теофиля Готье, Поля Верлена. Позднее к «парнасцам» присоединился Анатоль Франс, который таким образом отозвался о Теодоре де Банвилле: «Его личность представляла собой нечто редкое, исключительное, даже невероятное, что превращало этого старого господина в фантастический персонаж, ускользнувший с венецианского праздника во времена Тьеполо... Ни на одно мгновенье горький вкус жизни и смерти не запечатлелся на губах этого милого собирателя слов... Нужно полагать, что в давние времена, в парке, где встречались влюбленные, маленький Амур, прятавшийся под миртами, где воркуют голуби, натер концом своего крылышка те очки, которыми впоследствии провидение оседлало нос Теодора де Банвилля».

«Паредобль» написан в 1887 году. Это очень эффектный испанский марш, изобилующий чрезвычайно смелыми гармоническими оборотами, напоминающими Сергея Прокофьева. В средней части «Паредобля» (в трио) Сен-Санс пародирует духовой оркестр, музыканты которого под воздействием технических или иных причин безнадежно запутываются. Однако опытный, «видавший виды» капельмейстер помогает им пиита из положения.

Наконец, очаровательная «Колыбельная», написанная в 1896 году, переносит нас в детскую комнату, столь знакомую по чарующим зарисовкам художницы Мэри Кассатт [2].

*

Говоря о Сен-Сансе, я не упомянул о том, что он был превосходным пианистом и прекрасно играл Моцарта. В частности, в 1909 году в Лондоне им были исполнены все фортепианные концерты последнего. Известный французский писатель Марсель Пруст, рецензировавший

[2] Партию сопрано исполнила А. Соболева.

Медали из коллекции Г. Н. Рождественского;
Камиль Сен-Санс, Рейнальдо Ан, Эрик Сати, Клод Дебюсси.

этот цикл, в статье, опубликованной в журнале «Галуаз», так пишет об игре Сен-Санса: «Она была подлинно прекрасна, не было ни одного “пианиссимо”, казавшегося вам преувеличенным, ни одного разломанного аккорда, бьющего по вашим нервам, ни одного “фортиссимо” напоминающего вам ныряние вниз головой в морские волны... Концерт Моцарта воспринимался не сквозь цветное стекло, не через жар огне рампы, а сквозь чистый воздух, незаметно находящийся между нами...» В романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» большую роль играет так называемая «маленькая фраза», одна из тем Первой скрипичной сонаты Сен-Санса. Пруст часто просил своего друга

композитора Рейнальдо Ана — играть ему на рояле эту тему. Рейнальдо Ан являл собой редкое сочетание композитора, певца и в то же время одаренного оперного дирижера,

особенно прославившегося исполнением опер Моцарта, любовь к которому он унаследовал от своего учителя — Камиля Сен-Санса.

Рейнальдо Ан родился в 1875 году в Венесуэле, в трехлетнем возрасте был привезен в Париж, где прожил всю свою жизнь, вплоть до 1947 года. Он учился композиции у Сен-Санса и Массне. Перу Ана принадлежат несколько опер, в том числе популярная во Франции опера «Остров мечты», оперетта «Моцарт», балет «Голубой Бог», с успехом поставленный в антрепризе Дягилева в ослепительных декорациях Леона Бакста. Будучи связан тесной дружбой с Марселем Прустом, он в 1900 году посвящает ему небольшую поэму для баса, маленького хора и фортепиано в четыре руки под названием «Фидиль» на стихи парнасца» Леконт де Лилля [3].

*

«Он был самобытным, одаренным, отважным человеком» — так сказал Игорь Стравинский о композиторе Чарлзе Айвзе, родившемся и 1874 году в городке Данбери в США. Его творчество — явление чрезвычайно интересное и абсолютно уникальное. Посвятив свою жизнь работе в одном из крупнейших американских страховых обществ, он при жизни был совершенно неизвестен публике как композитор. Прекрасно понимая полную невозможность исполнения своих сочинений, Айвз не предпринимал каких-либо шагов к их популяризации и сдавал свои манускрипты на хранение в Нью-Йоркскую публичную библиотеку. В то же время сочинение музыки было для него абсолютной необходимостью, процессом интенсивнейшего самовыражения; никаких других целей, кроме этой, композитор перед собой не ставил. И данной связи нельзя не вспомнить Сен-Санса, как-то сказавшего: «Я весьма мало чувствителен к критике и к похвалам, отнюдь не потому, что я преувеличиваю свое значение — это было бы глупостью,— но потому, что мне, создающему свои произведения сообразно с функцией своей природы, наподобие яблони, приносящей яблоки, нечего беспокоиться о мнении, которое может быть высказано в мой адрес».

Вот такой «яблоней» был и Чарлз Айвз. За несколько десятков лет но торжественного вхождения в историю современной музыки таких штанов, как Дебюсси, Стравинский, Шёнберг, Барток, Чарлз Айвз свободно экспериментировал в своих сочинениях с атональностью, политональностью, полиритмией, четвертитоновой музыкой, пространственнной стереофонией, техникой коллажа. Парадокс музыки Айвза — и «мирном сосуществовании» предельной сложности его языка с предельной простотой ее образного строя, рожденного картинами жизни

[3] Вокальные партии исполнили артисты Камерного хора Министерства культуры СССР под управлением В. Полянского.

американского провинциального городка с его церковным хором, духовым оркестром, бытовыми песнями, джазом, а также идеями писателей-трансценденталистов — своеобразных американских «толстовцев» — Эмерсона, Готорна и Торо. В гигантской Второй фортепианной сонате Айвза запечатлены портреты этих писателей, сопровождаемые литературным комментарием самого композитора. Так же как и Сен-Санс, Айвз оставил ряд литературных произведений и стихотворений. Некоторые песни написаны Айвзом на собственный текст, в том числе и исполняемая сегодня песня — «Антиподы». Айвзом написаны 4 симфонии, 4 сонаты для скрипки с фортепиано, 2 струнных квартета, более 200 песен, множество камерных сочинений для различных инструментальных составов. Айвз впервые услышал свое произведение в оркестре в возрасте 71 года! Как это ни трагично, вероятно, в этом была своя закономерность — в более раннее время для его музыки нельзя было найти ни исполнителей, ни слушателей. За последнее время интерес к музыке Айвза сильно возрос во всем мире. В 1974 году исполнилось 100 лет со дня его рождения. По сведениям Международного статистического бюро, начиная с сентября этого года, в разных странах мира состоялось 34 концерта, посвященных юбилейной дате. Исполняемые в нашей программе произведения Чарлза Айвза написаны в ранние периоды его жизни. Две песни — «Пловцы» и «Антиподы» в 1915 году, а «Соната на трех страницах» — в 1905 году.

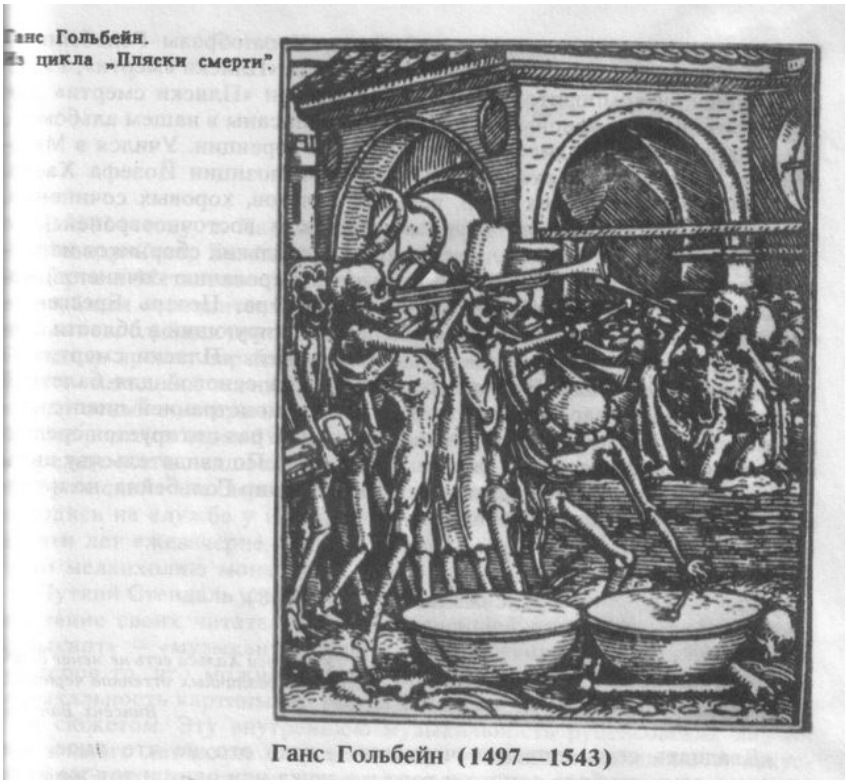
В заключение я хотел бы процитировать Арнольда Шёнберга: «В Америке жил великий человек — композитор. Он не реагировал на похвалы и порицания. Его имя — Чарлз Айвз».

7. Музыка и живопись:
Ц. Бресген — «Пляски смерти»;
В. Франкен — оркестровая сюита «Портрет Франса Хальса»;
О. Нуссио — сюита для оркестра «Рубенсиана»;
Ш. Вереш — «Посвящение Паулю Клее».

Аннотация к альбому пластинок, 1976.

«Каждый хочет понимать искусство,— говорил Пабло Пикассо.— Но почему же мы не стремимся понять пение птиц? Почему, любя ночь, цветы, все вокруг нас, мы не пытаемся понять это? Тот, кто берется объяснить картины, обычно попадает пальцем в небо». Учитывая вышесказанное, я не берусь объяснять картины, в равной степени как и вызванную ими к жизни музыку,— пусть говорят сами за себя. Этот комментарий — не более как стенограмма мыслей, возникших в процессе работы над альбомом пластинок «Музыка и живопись».

59



Ганс Гольбейн (1497—1543)

Немецкий Рафаэль — Гольбейн озарил все своей «аполлоновой улыбкой», даже «Пляску смерти» он нарисовал так, что исчез всякий ужас, что все самое трагическое приняло вид забавной игры, имеющей своим началом утехи рая...

Александр Бенуа

Художник, известный под именем Ганса Гольбейна-младшего (и отличие от своего отца — Ганса Гольбейна-старшего, автора знаменитого алтаря «Святого Себастьяна»), большую часть жизни провел в Швейцарии и Англии. Его имя прежде всего вызывает в

памяти блестящую серию портретов, созданную при дворе английского короля Генриха VIII. Целый ряд работ Гольбейна в той или иной степени связан с музыкой. Среди них — «Портрет лютниста». «Портрет люцернского песенника» Циммермана. На одной из самых известных картин Гольбейна — «Послы» — мы видим раскрытую нотную тетрадь с двумя хоралами Мартина Лютера. Сохранились эскизы фресок, выполненных для украшения так называемого «Дома танца» в Базеле, на которых изображены различные музыкальные инструменты. Замечательное создание художника, сюита гравюр «Пляски смерти», вдохновило

нескольких композиторов, воплотивших образы Гольбейна в музыке. Среди них — Артур Онеггер (Кантата «Пляски смерти», 1938) и австрийский композитор Цезарь Бресген, чьи «Пляски смерти» для двух фортепиано и ударных инструментов записаны в нашем альбоме [1].

Цезарь Бресген родился в 1913 году во Флоренции. Учился в Мюнхенской музыкальной академии в классе композиции Йозефа Хааса. Бресген — автор четырех опер, четырех балетов, хоровых сочинений, камерной музыки. Будучи крупным знатоком восточноевропейского фольклора, он способствовал публикации нескольких сборников народных песен. Значительна его работа по редактированию сочинений немецкого композитора XVI века — Лео Хаслера. Цезарь Бресген — интересный художник-живописец, экспериментирующий в области создания музыкально-изобразительных параллелей. «Пляски смерти» написаны в 1946 году. Эта музыка послужила основой для балетной постановки в Веймаре, сопровождавшейся демонстрацией диапозитивов с гравюр Гольбейна. В сочинении несколько раз цитируется средневековая немецкая песня «О, жестокая смерть». По свидетельству автора он стремился отразить не только образный мир Гольбейна, но и ритмическую структуру его гравюр.

Франс Хальс (1581—1666)

У Франса Хальса есть не менее двадцати семи различных оттенков черного..

Винсент Ван Гог

«Двадцать семь оттенков черного» — ведь это не что иное, как двадцать семь тембров одного и того же звука или один и тот же звук, сыгранный на двадцати семи различных инструментах,— это современный симфонический оркестр! В 1964 году великий голландский колорист Франс Хальс «встретился» с молодым голландским композитором Вимом Франкеном. «Встреча» закончилась весьма плодотворно — Франкен написал музыку к фильму о Хальсе. Действие фильма происходит в голландском городе Хаарлеме. Здесь находится Музей Франса Хальса, где собраны шедевры прославленного мастера. Действующие лица фильма — сам Хальс и герои его картин. В предисловии к партитуре оркестровой сюиты «Портрет Франса Хальса» Франкен сообщает, что при сочинении музыки он пользовался цитатами из произведений двух голландских композиторов XVI века, современников Хальса — Адрианус Валериуса и Яна Питерсона Свелинка. Введенный в состав оркестра клавесин позволяет нам почувствовать атмосферу эпохи, в которой жил и творил автор «Мальчика с лютней» и «Поющих детей»...[2]

[1] Сюита Ц. Бресгена прозвучала в исполнении Е. Сорокиной, А. Бахчиева (фортепиано), В. Снегирева и М. Аршинова (ударные).

[2] «Портрет Франца Хальса» В. Франкена записан в исполнении ансамбля солистов. Партию чембало исполняет М. Мунтян.

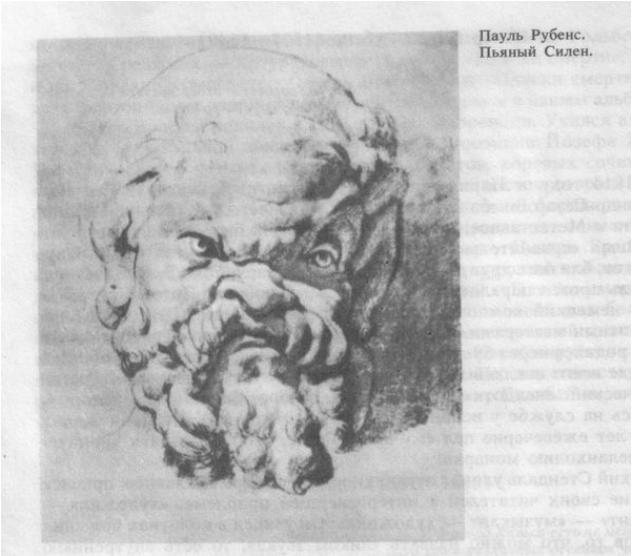
Питер Пауль Рубенс (1577—1640)

Творчество этого мастера — грозно-прекрасная ода радости...

В 1814 году в Париже под экстравагантным псевдонимом Луи Александр-Сезар Бомбэ вышла в свет книга Стендаля «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио», на страницах которой была помещена любопытнейшая «сравнительная таблица» — перечень композиторов и художников, близких друг другу по характеру творчества. В этой таблице Стендаль провел параллель: фламандский художник Питер Пауль Рубенс — немецкий композитор Иоганн Адольф Гассе. Действительно, между этими мастерами, несмотря на то что они жили в разное время (Гассе родился через 59 лет после смерти Рубенса), есть много общего, и прежде всего исключительно радостный тонус творчества. Известен исторический анекдот о знаменитом теноре Фаринелли, который, находясь на службе у испанского короля Филиппа V, на протяжении десяти лет ежевечерне пел ему арию Гассе, чтобы развеять хроническую меланхолию монарха!

Чуткий Стендаль уловил эту общность и, что самое главное, привлек внимание своих читателей к интереснейшей проблеме: «художник — музыкант» — «музыкант — художник». Он увидел в полотнах больших мастеров то, что можно назвать «ликом звука», то есть внутреннюю музыкальность картины, не всегда и далеко не обязательно связанную с ее сюжетом. Эту внутреннюю музыкальность рубенсовских картин, через много лет после Стендаля вновь «услышал» художник и искусствовед Эжен Фромантен, который писал: «Случалось ли вам закрывать глаза во время исполнения блестящей музыкальной пьесы? Звук брызжет отовсюду. Он как бы перескакивает с одного инструмента на другой, и, так как, несмотря на совершенную гармонию целого, он полон страстного смятения, вам кажется, что все страшно взволнованы, что руки у людей дрожат, что музыкальное неистовство охватило и инструменты, и тех, кто их держит. Вам кажется, что исполнители, с такой силой потрясающие аудиторию, не могут оставаться спокойными у моих пюпитров. Поэтому и поражаешься, открыв опять глаза и видя их мирно сосредоточенными, внимательно следящими за движениями дирижерской палочки, которая помогает им, управляет ими, указывает каждому то, что он должен делать, оставаясь в то же время лишь орудием зоркого и обладающего большими знаниями духа. Такая же дирижерская палочка есть и у Рубенса, когда он создает свои произведения: она командует, руководит, наблюдает. Это его непоколебимая воля, его властное мастерство, управляющее столь же внимательными и послушными инструментами — его способностями».

В картинах Рубенса много музыки. Вот праздничный «Концерт на природе», украшающий Кромержижский замок в Чехословакии, вот буйная фламандская «Кермесса», напоминающая волынщиков Питера Брейгеля, непременных участников шумных крестьянских пиршеств,



Пауль Рубенс. Пьяный Силен.

вот несколько очаровательных аллегорий — парадно-помпезный гамбист и трогательный ребенок со скрипкой. Рубенсовские музыканты — народ беспокойный. Они не довольствуются жизнью в комфортабельных залах музеев и, переселившись на почтовые марки, путешествуют по всему свету: таков, например, «Поющий ангел», украшавший марку княжества Лихтенштейн...

Существуют музыкальные произведения, посвященные Рубенсу. Среди них — «Рубенс-кантата» бельгийского композитора Пьера Бенуа (1834—1901), увертюра немецкого композитора Гуго Кауна (1863-1932) «Антверпенский художник». В нашем альбоме записана сюита «Рубенсиана» современного швейцарского композитора и дирижер Отмара Нуссио. Партитура сюиты, рассчитанная на три солирующих инструмента (флейта, скрипка и клавесин) в сопровождении струнного оркестра, впервые прозвучала в Доме Рубенса в Антверпене 21 мая 1950 года. Пять частей сочинения соответствуют пяти картинам Рубенса, представляющим собой, за исключением вступительной част («Фламандский рынок»), портреты мифологических персонажей. Экстатически возвышенные органные импровизации покровительницы музыки святой Цецилии прерывают «младые нимфы и сильваны», которые (согласно Пушкину!), «составя шумный хоровод, несут недвижного Силена...».

Сей достойный воспитатель Диониса сменяется троянским принцем Парисом, любезно протягивающим знаменитое «яблоко раздора»

прекрасной Афродите. Последняя часть сюиты посвящена встрече хитроумного Одиссея с царевной Навсикаей в сказочной земле феаков [3].

Пауль Клее (1879—1940)

Музыка для меня — любовь-волшебница.

Пауль Клее

Пауль Клее — швейцарский художник, скрипач Бернского симфонического оркестра, тонкий поэт (в 1968 году голландский композитор Тон де Крюйф написал Сюиту для голоса с оркестром «Звуки издалека» на стихотворные тексты Пауля Клее), фольклорист (страницы его дневника пестрят нотными записями народных песен).

В 1931 году немецкий писатель Герман Гессе создал роман «Путешествие в страну Востока». Герои этого романа — Дон Кихот, Э.Т.А. Гофман, сам автор — Герман Гессе — в окружении персонажей из своих произведений и художник Пауль Клее.

Пренебрегая возможными обвинениями в плагиате, попробуем набросать план романа под условным названием «Путешествие в страну Запада», а нашими героями будут Леонид Андреев, Бах, Вила Лобос н художник Пауль Клее...

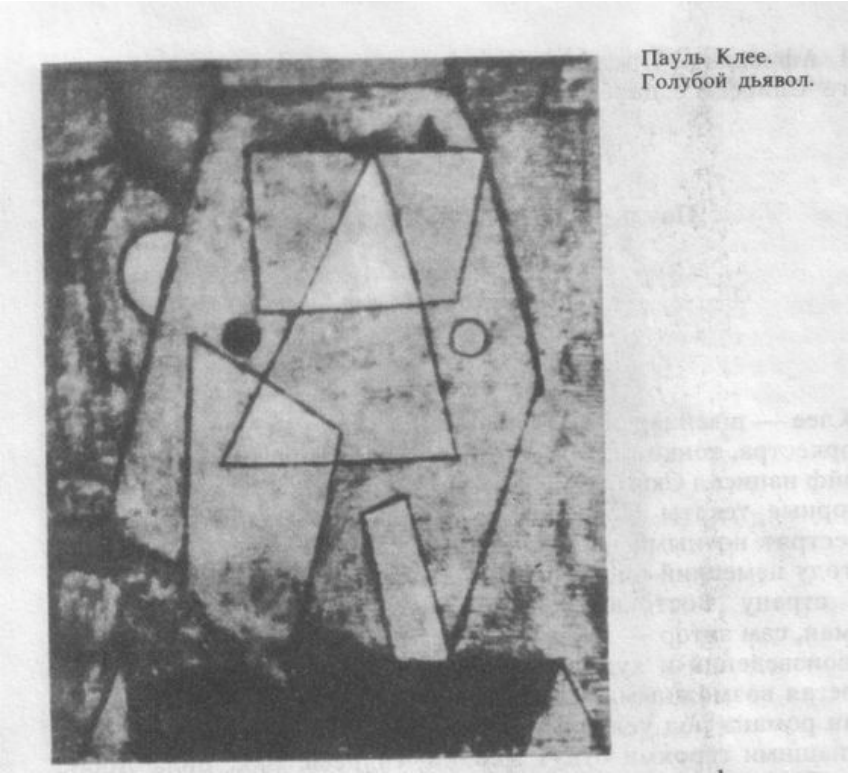
...Май 1901 года. В небольшой квартире на Виа Гондотти, что неподалеку от знаменитого римского фонтана Треви, воспетого итальянским композитором Отторино Респиги в симфонической картине «Фонтаны Рима», два русских музыканта — пианист Сапельников и виолончелист Барянский — ожидали скрипача, согласившегося поиграть с ними Трио Шуберта. За беседой они не заметили, как он тихо вошел » комнату. «Позвольте представиться,— сказал пришедший,— скрипач Пауль Клее...»

«Я много читаю русских авторов,— сообщает в своем дневнике Клее,— только что закончил «Красный смех» Леонида Андреева. Я искренне симпатизирую русским, а недавнее чудовищное преступление, совершенное 9 января на Дворцовой площади в Петербурге, потрясло меня до мозга костей. Я с радостью принял участие в квартетном вечере, посвященном памяти жертв кровавой экзекуции...»

...Океанский лайнер «Конкордия» завершал очередной рейс из Шербура в Нью-Йорк. На палубе находились два пассажира — бразильский композитор Вила Лобос и швейцарский художник Пауль Клее. Перед их взором постепенно вырастали фантастические очертания Манхеттена, контуры как бы слившихся друг с другом небоскребов, подчеркнутые блеклыми красками предзакатного неба. «Посмотрите, К нее,— сказал Вила Лобос,— посмотрите на этот силуэт, я вижу мелодию,

[3] Сюита «Рубенсиана» прозвучала в исполнении В. Зверева (флейта), Б. Куньева скрипка), М. Мунтяна (чембало) и ансамбля солистов.

64



Пауль Клее.
Голубой дьявол.

собственно говоря, я уже сочинил пьесу для фортепиано, которую назову “Силуэт Нью-Йорка”».

«Не мешайте мне слушать,— ответил Клее,— по радио передают Шестую сонату Баха для скрипки с фортепиано, я чувствую, что обязательно должен нарисовать эту прекрасную мелодию...»

...1799 год. Зальцбург. Тайный советник Георг Николаус фон Ниссен сегодня никого не принимает, он поглощен работой над составлением биографии покойного Вольфганга Амадея Моцарта (его вдова Констанца — теперь жена фон Ниссена). В глубоком волнении тайный советник читает письмо двоюродной сестры Моцарта, присутствовавшей при последних минутах композитора: «Последнее, что слетело с его губ перед смертью, были сольные фразы литавр из его Реквиема».

...«Я назову этот рисунок “Тихое тремоло литавр”,— Пауль Клее берет карандаш и почти невидимой линией завершает композицию. — Да, иначе и не назовешь — “Тихое тремоло литавр”, приближающийся из глубины веков вестник смерти. И он, Моцарт, наверное, слышал его таким же... Как это у Ниссена: “Последнее, что слетело с его губ перед смертью, были сольные фразы литавр из его Реквиема”. Вот и мой литаврист уж не покинет меня до самой смерти, он стал моим “черным человеком”».

...Посмертная выставка работ Пауля Клее. В одном из залов представлена зловещая серия «Литавристов»: от «Тихого тремоло» до страшного «Фатального удара», оборвавшего жизнь художника...

Вслушаемся в названия картин Пауля Клее — «Гармоническая битва», «Арабская песня», «Орден высокого *до*», «Щебечущая машина»,

65

«Фрагмент балета под аккомпанемент Эоловой арфы», «Контакт между шумя музыкантами»...

Пауль Клее объединил многих музыкантов в стремлении создать туковой эквивалент его живописным фантазиям. Гизельхер Клебе, Гюнтер Шуллер, Ян Клусак, Шандор Вереш

— вот далеко не полный перечень композиторов, «плененных» дарованием швейцарского мастера [4].

*

Окидывая взглядом биографии художников, представленных в этом альбоме, прихожу к выводу, что между ними, несмотря на разделяющие их огромные отрезки времени, существует внутренняя связь, подтверждаемая иной раз как будто бы незначительными, на первый взгляд, фактами.

В 1598 году — Франс Хальс, по свидетельству современников, навещает молодого Рубенса в Антверпене.

В 1599 году — Рубенс копирует «Пляски смерти» Гольбейна.

В 1903 году — Пауль Клее отмечает в дневнике: «Стоял в люксембургском музее перед портретом Декарта работы Хальса...»

Так ли уж незначительны и случайны эти факты?

8. Вольф-Феррари, Жоливе.
Музыка для фагота и камерного ансамбля.

Аннотация к пластинке, 1976.

Итальянский композитор Эрманно Вольф-Феррари вошел в историю музыки прежде всего как композитор оперный. Такие его оперы, как «Ожерелье мадонны», «Четыре деспота», завоевали достаточную популярность на европейской сцене. Вольф-Феррари дебютировал в оперном театре в самом начале нашего века. В 1900 году на сцене Бременской оперы была поставлена «Золушка» Вольф-Феррари. Одна из последних театральных работ композитора — новая редакция моцартовского «Идоменея» — закончена в 1931 году (в этом смысле Вольф-Феррари можно сравнить с Рихардом Штраусом, обратившимся в свое время, правда в несколько ином плане, к этой же партитуре Моцарта). Помимо опер, перу Вольф-Феррари принадлежит оратория «Новая жизнь» по Данте, которая может рассматриваться как безусловный вклад в музыкальную дантеану.

Инструментальная музыка Вольф-Феррари — гораздо более редкая гостья на концертной эстраде. Если не считать время от времени появляющихся в программах симфонических концертов его виртуозной увертюры к опере «Секрет Сюзанны» или несколько салонного Интермеццо из оперы «Любовь-целительница», то такие сочинения, как Камерная

[4] «Посвящение Паулю Клее» Ш. Вереша записано Е. Сорокиной, А. Бахчиевым (фортепиано) и ансамблем солистов.

симфония, Фортепианный квинтет, скрипичные сонаты, практически остаются неизвестными для широкой публики. Однако это обстоятельство не дает нам права считать инструментальную музыку Вольф-Феррари менее привлекательной, чем его оперные опусы, о чем свидетельствует и записанная на этой пластинке «Сюита-концертино» для фагота и камерного ансамбля соч. 16, созданная в 1933 году. Пользуясь скромным составом оркестра (струнные и две валторны), композитор сумел достичь ярких контрастов звучания при сопоставлении различных по настроению частей сюиты. Поэтичный Ноктюрн сменяется озорной «Бренчалкой», элегическая Канцона — танцевальным Финалом...

*

1905 год знаменателен в истории французской музыки тремя событиями: первым исполнением «Моря» Дебюсси, первым исполнением «Дома привидений» Флорана Шмитта и рождением Андре Жоливе — композитора своеобразного, оригинально мыслящего, прошедшего трудный путь, ознаменованный напряженными поисками своего собственного стиля.

Можно сказать, что мы знаем нескольких Жоливе: Жоливе — автора фортепианного цикла «Мана», где ощутима близость к некоторым произведениям Оливье Мессиана; Жоливе — автора изысканные «Вариаций на темы Люлли» для оркестра, в которых чисто галльское изящество причудливым образом соединяется с «солидностью» Венсана д'Энди; Жоливе — ученика Эдгара Вареза, благодаря чему мы не удивляемся, заметив над некоторыми страницами его «Ритуальных танцев» тени пьес «Октандр» и «Аркана», зная, где была «сформирована» огромная армия ударных инструментов в этой партитуре...

Совершенно обособленная сфера деятельности Жоливе — инструментальный концерт; в эту «зону» разрешен вход только виртуозам высочайшего класса. Достаточно вспомнить Концерт для флейты или Концерт для арфы (оба сочинения выпущены на пластинках фирмой «Мелодия» в исполнении А. Корнеева, В. Дуловой и оркестра по; управлением автора), чтобы представить себе всю степень трудности этих сочинений, не заслоняющей в то же время подлинно художественной ценности обеих партитур. Сочиненный в 1954 году Концерт для фагота и камерного ансамбля — яркий образец виртуозного стиля Жоливе. Солист выступает в этом произведении в самых различных

амплуа, порой уподобляясь колоратурному сопрано. В 1913 году в Париже в «Театре Елисейских полей», на генеральной репетиции «Весны священной» Стравинского присутствовал престарелый Камиль Сен-Санс Услышав первый такт балета, в котором фагот берет *до* второй октавы Сен-Санс спросил: «Какой это инструмент?» — и, получив ответ: «Фагот, мэтр...» покинул зал в полной растерянности. Вероятно, *фа* второй октавы в Концерте Жоливе просто-напросто оборвало бы жизнь почтенного композитора! [1]

[1] «Сюита-концертино» Вольф-Феррари и Концерт для фагота и камерного ансамбля] Жоливе исполнены В. Поповым в сопровождении ансамбля солистов.

9. Бах — Малер — Сюита.

Аннотация к пластинке, 1976.

В 1909 году в процессе работы над Девятой симфонией Малер составляет оркестровую сюиту из произведений И. С. Баха, в которую включает части из Второй и Третьей сюит для оркестра Баха. Работу Малера ни в коем случае нельзя считать только лишь компилятивной, то, безусловно, самостоятельное сочинение — своеобразная транскрипция баховских творений. Сюита Малера открывается Увертюрой из Второй сюиты Баха, за ней следует Рондо, два проведения которого обрамляют знаменитую «Шутку» из этой же сюиты. Затем идет известнейшая Ария из Третьей сюиты, после чего два Гавота из этой же Сюиты завершают композицию, стройность формы которой обусловлена некоей симметрией — два трехчастных построения, предваряемых торжественными «преамбулами».

Примечательно малеровское отношение к баховскому оркестру, степень «вмешательства» в саму партитуру. Малер идет «в ногу со временем», ретушируя баховскую инструментовку согласно стилистическим канонам начала XX века (под схожим «углом зрения» смотрели на Баха Макс Регер и Роберт Франц). В предисловии к партитуре Малер рекомендует «дублировать флейту в “форте” еще несколькими флейтами и кларнетом и трактовать партии чембало и органа как эскиз для свободной импровизации...». В ряде мест баховские «арко» заменены на «пиццикато», партии «высоких» труб приведены к удобному для исполнения на обычных трубах виду. Особенно интересна малеровская динамика, она очень тщательно отработана, полна резких, типично малеровских, контрастов.

Часто различные группы или отдельные инструменты играют в разной динамике. Чувствуется рука Малера-дирижера, причем не в меньшей степени, чем в известных транскрипциях (я не могу в данном случае воспользоваться другим словом) симфоний Бетховена и Шумана. Сюита Баха — Малера была исполнена в Берлине в январе 1912 года под управлением Ферруччо Бузони. Рецензент «Всеобщей музыкальной газеты», пожелавший остаться неизвестным, называет работу Малера «неудачным экспериментом», жалуется на введение в партитуру флейты-пикколо (которой там нет) и сокрушается по поводу «облачения Баха во фрак новейшего покроя».

Сегодня мы можем с уверенностью сказать, что «фрак сшит превосходно» и, кстати, вспомнить следующие слова Малера: «Вместо подлинного Баха нам часто дают жалкий скелет. Аккорды, создающие чудесное богатство и полноту плоти, исполнители просто выбрасывают, как будто Бах писал цифрованный бас без всякого смысла и цели. А его необходимо играть, и какой рокот создадут тогда взмывающие волны аккордов...» [1].

[1] Сюита Баха—Малера впервые прозвучала в СССР в Большом зале Ленинградской Филармонии в исполнении оркестра Ленинградской филармонии 26.VI. 1976.

68

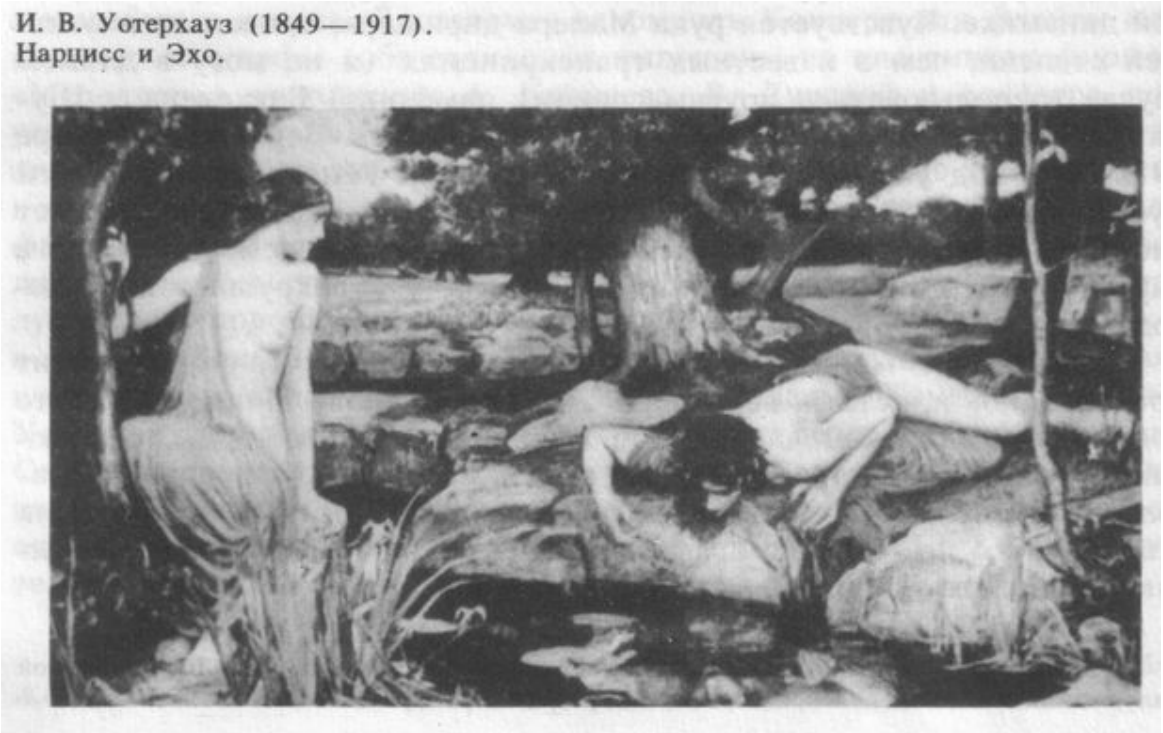
10. Вечер увертюр:
Глюк — «Нарцисс и Эхо»; Фолькман — «Ричард III»; Равель — «Шехеразада»; Обер — «Манон Леско»; Хиндемит — «Амур и Психея»; Шпор — «Фауст»; Шостакович — «Колумб»; Зуппе — «Пиковая дама».

— Таллин, 3. Н. 1977.

От редактора: *Геннадий Рождественский начал свое вступительное слово к программе концерта чтением новеллы Э. Т. А. Гофмана «Кавалер Глюк». «Эта короткая новелла,— сказал вслед за тем, дирижер,— принадлежит замечательному немецкому писателю… страстному почитателю Глюка, сумевшему в причудливой форме фантастического рассказа провозгласить идею бессмертия подлинного гения, непреходящую ценность его творчества».*

Новелла Гофмана привлекает его не только образом ее героя, высокохудожественной оценкой роли и места Глюка в истории музыки, но и своей музыкальностью, возможностями, которые она открывает для демонстрации искусства великого оперного преобразователя: по ходу чтения новеллы звучат увертюры к операм «Ифигения в Авлиде», «Армида» (эта последняя исполняется на фортепиано, поскольку место действия — комната Глюка). Так слушатель получает неожиданные подарок, приобщаясь к сочинениям, которые не были объявлены программе концерта. А вслед за тем все идет своим чередом и дирижер продолжает свою преамбулу:

Сегодня в программе нашего концерта увертюра к последней опере Глюка «Нарцисс и Эхо», написанной им в Париже в 1779 году.


И. В. Уотерхауз (1849—1917).
Нарцисс и Эхо.

69

Сюжетом для оперы послужил античный миф о юноше Нарциссе, которому при рождении было предсказано, что он умрет, увидев самого себя. В те времена еще не было зеркал, так что опасность не подстерегала несчастного Нарцисса на каждом шагу! Нарцисс неосмотрительно отверг любовь прелестной нимфы Эхо, ее интеллект показался ему

недостаточно развитым, ведь она могла только повторять чужие слова, и не менее неосмотрительно влюбился в свое собственное отражение в озере. Он дни и ночи оставался на берегу, любуясь собой, и умер от тоски и... от недостатков продуктов питания! Глюк рисует портреты героев оперы, Нарцисса и Эхо, пользуясь двумя оркестрами: красавец Нарцисс находится на эстраде, его возлюбленная — нимфа Эхо — за кулисами... [1]

*

«Трагедия о короле Ричарде III, содержащая его предательские козни против собственного брата Кларенса, жалости достойное убиение невинных племянников, тиранический захват престола, со всем течением его отвратительной жизни и вполне заслуженной смертью». Под таким заголовком впервые появилась на свет в 1597 году пьеса Шекспира «Король Ричард III». Вот каким ужасным злодеем был этот английский король. Однако, несмотря на свое уголовное прошлое, он был неоднократно воспет в музыке, он стал героем двух опер — Канепы и Сальвера — и двух симфонических поэм, Сметаны и Фолькмана.

Роберт Фолькман, родившийся в Саксонии в 1815 году, был весьма популярным композитором в Европе во второй половине XIX столетия, а увертюра «Ричард III» принадлежала к числу наиболее часто исполняемых его произведений. Неоднократно исполнялась она и в 1'оссии. Одно из таких исполнений в 1871 году, где произведение Фолькмана прозвучало рядом с Четвертой симфонией Шумана, рецензировал Чайковский. «Это сочинение,— пишет он, ссылаясь на увертюру как на удачно оркестрованное произведение, принадлежащее перу второстепенного автора,— впрочем, и по музыке прекрасно; Фолькман вышел победителем из трудной задачи обрисовать звуками мрачную, систематически кровожадную личность английского тирана в противоположность с прекрасными женскими образами его жены и матери. Но в особенности поразила меня мастерская инструментовка, и высшей степени способствующая хорошему впечатлению, производимому сочинением Фолькмана, композитора, впрочем, второстепенного и всецело примыкающего к группе непосредственных подражателей Шумана» [2].

---

[1] Программу исполняет оркестр студентов Московской консерватории.

[2] В статье, на которую ссылается автор преамбул, П. И. Чайковский, критикуя глубоко почитаемого им Шумана за огрехи в оркестровке, излагает мысль, ставшую хрестоматийной; он пишет: «Как инструментатор Шуман стоит не только ниже мастеров этого дела... но он не идет в сравнение даже со многими второстепенными авторами». Музыка Фолькмана призвана проиллюстрировать эту основную мысль статьи.

В музыкально-критических статьях Чайковского мы находим и другие, аналогичные вышеприведенной оценки творчества Фолькмана. В статье от 7 ноября 1872 г. этот автор упоминается в ряду «новейших немецких композиторов: Баргиеля, Раффа, Рейнбергера... и целой фаланги других артистов, достойных уважения за их прекрасную технику и серьезный стиль, но лишенных той одухотворяющей искры, которая сообща бы их творениям жизнь и силу». А в рецензии от 16 января 1874 г. читаем: «Увертюр Фолькмана к трагедии Шекспира “Ричард Ш” обличает в авторе умного и опытного композитора, хотя и не обладающего оригинальностью изобретательной способности. Увертюра эта отличается необыкновенно мастерской инструментовкой». (*Прим. ред.*)

По поводу другого сочинения, прозвучавшего в Москве в январе 1875 года, Чайковский замечает: «Серенада для струнных инструментов Фолькмана — вещица очень незамысловатая, не бьющая на разительные эффекты, но очень миленькая, изящная по основным мотивам и округленная по форме... Вообще Фолькман едва ли не самый симпатичный из новейших немецких композиторов; это художник, не лишенный физиономии и индивидуальности, не довольствующийся повторением задов и постоянным обезьянничеством приемов Мендельсона и Шумана». Далее следует нечто, что читать совершенно невозможно, но тем не менее: «Он несомненно даровитее пресловутого Брамса, которого теперь в Германии стараются поставить на несоответствующий его посредственному дарованию пьедестал». Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!!! [3].

Как бы подытоживая свою оценку деятельности Фолькмана, П. И. Чайковский пишет 29 октября 1875 года в «Русских ведомостях»: «Мне не настолько известны обстоятельства его жизни, мирно протекающей в Пеште, чтобы я мог разъяснить читателям причины, почему престарелый уже теперь Фолькман (к тому времени ему было 60 лет.— *Прим. сост.*), несмотря на громадную даровитость, остался несколько в тени, почему деятельность его не нашла той широкой арены, на которой талант его мог бы развернуться во всей своей силе. Знаю только, что Фолькман пишет относительно мало и что в ряду корифеев германского искусства он занимает далеко не то место, на которое по степени даровитости имел бы право».

Откровенно говоря, я этого тоже объяснить не могу...

*

«Если господин Равель думает, что его увертюра построена по классическому плану, то нужно признать, что господин Равель одарен богатой фантазией. Его манера письма напоминает Римского-Корсакова или Балакирева — та же бессвязность в композиции и в тональностях. Господин Равель — посредственно одаренный дилетант». Эти слова принадлежат французскому критику Пьеру Лало. Благодаря этим словам ничем, собственно говоря, особо не примечательный критик прославился, вошел в историю. Конечно, он не в такой степени прославился и не так торжественно вошел в историю, как объект его критики — Морис Равель, но все-таки прославился и...

---

[3] Отношение Чайковского к музыке Брамса было сложным, противоречивым менялось на протяжении жизни великого русского композитора. Проблему эту сам Чайковский однажды назвал «мучительным для меня вопросом» (см. его посмертно опубликованное «Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году»). Наряду с резко критическими высказываниями, подобными вышеприведенному, у МІТО много вдумчивых положительных оценок, свидетельствующих о стремлении разобраться в глубинных процессах творчества Брамса и дать ему объективную оценку. В последний период жизни Чайковский нередко ставит немецкого классика в один ряд «самыми вескими музыкальными авторитетами, первостепенными знаменитостями» (см. «Байрейтские музыкальные торжества», гл. 4). В пятом разделе «Описания путешествия за границу» Чайковский воссоздает яркий и всецело привлекательный портрет немецкого композитора и здесь же касается противоречий своего отношения к его деятельности: «К сожалению,— пишет он,— я должен признаться, что мне, несмотря ни довольно продолжительное совместное с ним пребывание в Лейпциге, не удалось сойтись с наиболее выдающимся представителем современной немецкой музыки. Причина тому следующая. Подобно всем без исключения моим русским музыкальным друзьям, я только уважаю в Брамсе честного, убежденного, энергичного музыкального деятеля,— но, несмотря на все мое желание, никогда не мог и не могу полюбить его музыку». (*Прим. ред.*)

вошел... При всей своей безнадежной глухоте Пьер Лало в одном был прав. Увертюра «Шехеразада», а именно о ней шла речь, действительно напоминает Римского-Корсакова и Балакирева, но не благодаря «бессвязности в композиции и в тональностях», а благодаря преклонению Равеля перед лучшими представителями русской музыкальной культуры, в том числе перед Мусоргским, Бородиным и Римским-Корсаковым. Хрестоматийным примером «русофильства» Равеля является его блестящая оркестровая транскрипция «Картинок с выставки» Мусоргского, однако мало кому известно, что совместно со Стравинским он долгое время работал над оркестровкой «Хованщины», что ему принадлежит интересная транскрипция симфонии Римского-Корсакова «Антар», что им написана прелестная фортепианная миниатюра под названием «В стиле Бородина». В своей автобиографии Равель писал: «В моей неизданной и незаконченной опере “Шехеразада” очень сильно сказалось влияние русской музыки...» Увертюра к этой неоконченной опере была впервые исполнена под управлением автора 11 мая 1899 года в концерте Национального общества в Париже. Одновременно этот концерт был и дирижерским дебютом Равеля. После премьеры он писал

одному из своих друзей: «”Шехеразаду” здорово освистали. Правда, аплодировали тоже, и должен признать из любви к истине, что аплодисментов было больше, чем свистков — меня даже два раза вызвали. Насколько я мог судить с дирижерского пульта, оркестровка мне удалась...»

*

29 января 1782 года почтовый дилижанс выехал из маленького нормандского городка Вальмор. В нем было девять пассажиров. Когда через несколько часов он прибыл по месту назначения, в городок Кан, в нем стало десять пассажиров. По дороге в этом дилижансе родился Даниэль Франсуа Эспри Обер — один из известнейших французских оперных композиторов, автор «Фенеллы» и «Фра-Дьяволо», работавший в преимущественном содружестве с магом и чародеем французского театра — Эженом Скрибом. Это содружество прочно вписано в историю города Парижа: рю Обер и рю Скриб, две улицы, названные именами композитора и либреттиста, соединяются на площади

Оперы перед величественным зданием «Гранд-Опера́». За 20 лет до рождения Обера во французском городе Женн умер аббат Прево. Он был превосходным писателем, обессмертившим свое имя созданием «Истории Манон Леско», книги удивительно поэтичной, тонкой и глубокой... Герои Прево — Манон и де Грие — силой своей любви вырвались за пределы литературы и на протяжении последних полутораста лет возрождались в самых различных видах искусства. Очаровательный образ Манон вдохновил многих живописцев, начиная от французского рисовальщика Юбера Гравело и кончая ослепительным русским художником Константином Сомовым. В 1830 году Манон «затанцевала» на сцене парижской «Гранд-Опера» в балете Жака Фроманталя Галеви «Манон Леско». Мы знаем Манон как героиню опер Массне и Пуччини, но впервые на оперной сцене она появилась в опере Обера в 1856 году, на 28 лет раньше Массне и на 37 лет раньше Пуччини. Блестящая увертюра к опере в известной степени отражает характер самой Манон, роль которой Обер поручил колоратурному сопрано. Лирическая интродукция позволяет вспомнить о мечтах де Грие, которому замечательная русская поэтесса Марина Цветаева посвятила такие стихи:

Кавалер де Грие! Напрасно
Вы мечтаете о прекрасной,
Самовластной, в себе не властной,
Сладострастной своей Манон.

Вереницею вольной, томной
Мы выходим из ваших комнат.
Дольше вечера нас не помнят.
Покоритесь.— Таков закон.

Мы приходим из ночи вьюжной,
Нам от вас ничего не нужно,
Кроме ужина — и жемчужин,
Да, быть может, еще — души.

Долг и честь, Кавалер,— условность.
Дай вам бог — целый полк любовниц!
Изъявляя при сем готовность...
Страстно любящая вас

— *М.*

*

Юная царевна Психея отличалась такой необыкновенной красотой, что люди стали воздавать ей почести наравне с Венерой. Последняя, охваченная завистью, приказала Амуру

вызвать в душе соперницы любовь к самому ничтожному человеку на земле. Но Амур, очарованный Психеей, упросил зефиров перенести красавицу в свои чертоги, куда являлся в глубокой тьме. Психея не догадывалась, что покорила сердце бога любви. Однажды, побуждаемая любопытством, она зажгла светильник и увидела уснувшего Амура. Пораженная царевна узнала сына Венеры, рука ее дрогнула, и капля горячего масла упала из светильника на плечо спящего. Амур проснулся и, разгневанный,

покинул Психею. Долго блуждала в поисках возлюбленного печальная Психея, и повсюду преследовала ее Венера своей ненавистью. Как-то жестокая богиня послала Психею к владычице подземного царства Прозерпине за волшебным ящиком, в котором якобы хранилась Красота, запретив в него заглядывать. Но и тут любопытство взяло верх; Психея подняла крышку волшебного ящика, вдохнула вырвавшиеся из него ядовитые испарения и погрузилась в глубокий сон. Слетевший на землю Амур пробудил ее поцелуем, а Юпитер, тронутый мольбами сына Венеры, даровал Психее бессмертие. Вознесенная Меркурием на Олимп, она стала супругой бога любви... Так гласит античный миф. Его герои привлекли внимание писателей — Апулея и Державина, художников — Гойю, Родена и Врубеля, композиторов — Франка, де Фалью и Хиндемита. Последний написал увертюру «Амур и Психея» в 1943 году под впечатлением фресок на Вилле Фарнезина в Риме, изображающих отдельные эпизоды мифа.

*

В марте 1859 года во французском «Журналь де деба» появилась рецензия Берлиоза на премьеру оперы Гуно «Фауст». Вот что в ней было написано: «Принято считать, что все читали поэму Гёте. “Да, да, да,— скажете вы,— мы знаем наизусть нашу Маргариту, нашего Фауста, Мефистофеля, шабаш и колдуний”.— Нет, нет и нет! — отвечу я на это,— ничего вы не знаете наизусть... потому, что на самом деле вы и не читали “Фауста” Гёте никогда. А если вам и доводилось читать его однажды вечером на сон грядущий, то от этого вы его лучше знать не стали... Мечты и устремления к бесконечному, жажда наслаждений, простодушные чувства, страстные проявления любви и ненависти, отблески небесного света и адского пламени — все это должно ныло соблазнить, и действительно соблазнило, множество музыканте, драматургов, не говоря уже о художниках. Сколько раз тревожили память Гёте, превращая его произведение в оперу, легенду, балет...»

Да, Фауст плясал. Он лихо отплясывал свои вариации в балете Адольфа Адана «Фауст», сочиненном задолго до всемирно известной «Жизели»...

«Заставить танцевать Фауста,— продолжал Берлиоз,— разве это не самая чудовищная мысль, которая когда-либо взбредала в безмозглую голову...» Бедный Адан! «Что же касается музыкантов, стремившихся заставить петь героев знаменитой поэмы,— пишет далее Берлиоз,— то им многое простится за то, что ими руководила любовь, а также за то, что сами их герои по праву принадлежат искусству грез и страстей — безграничному искусству звуков... На сюжет “Фауста” написаны увертюры Вагнера и Линдпайнтнера, симфония Листа, итальянская опера мадмуазель Бертен, немецкая опера Шпора...» Кто же такой был этот Шпор?

Он был композитором, скрипачом, дирижером, художником; родился в 1784 году в Брауншвейге, в Германии; в 18-летнем возрасте совершил концертное турне по России, аккомпанируя своему учителю, скрипачу Францу Экку; во время этого турне он встречался в Петербурге

с Клементи и Фильдом. В 1804 году Шпор дает на скрипке сольный концерт в Берлине, ему аккомпанирует на фортепиано 13-летний Мейербер... В 1820 году он впервые в истории музыки воспользовался дирижерской палочкой при исполнении своей ре-минорной симфонии... Эти и многие другие любопытные факты композитор описал в увлекательной двухтомной «Автобиографии».

Опера «Фауст» была написана Шпором в 1813 году, а через три года была поставлена в Праге под управлением Вебера, высоко ценившего музыкальные достоинства этого сочинения...

*

Если бы я увидел афишу, оповещающую о предстоящей лекции на тему «Колумб в музыке», я понял бы ее двояко. Во-первых, это мог бы быть рассказ о том, как личность Христофора Колумба отразилась в музыкальном искусстве после высадки его на американской земле в 1492 году. На эту тему можно было бы рассказать много любопытного. Мы с вами вспомнили бы Рихарда Вагнера с его увертюрой «Колумб», написанной для сопровождения драматического спектакля в Магдебурге в 1835 году, мы наверняка не прошли бы мимо симфонической поэмы «Христофор Колумб», принадлежащей французскому композитору, страстному сен-симонисту и неутомимому путешественнику Фелисьену Давиду, мы отдали бы должное трем операм, прославляющим славного мореплавателя. Их сочинили Сергей Василенко, Дариус Мийо и Эуген Задор... Но ведь тему «Колумб в музыке» можно понять и по-другому — первооткрыватель в музыке, прокладывающий новые пути смелый новатор. И среди таких «Колумбов» одно из первых мест бесспорно принадлежит Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу. Волею судеб этот композитор при довольно странных обстоятельствах написал увертюру к опере «Бедный Колумб», принадлежащей перу другого автора! Дело в том, что весной 1929 года академик Борис Владимирович Асафьев привез в Ленинград из Германии партитуру молодого немецкого композитора Эрвина Дресселя «Бедный Колумб». Ленинградский Малый оперный театр взялся за постановку этой оперы, а дирижер-постановщик С. А. Самосуд попросил 23-летнего Шостаковича написать для нее недостающую увертюру. К сожалению, после снятия сочинения Дресселя с репертуара блестящая, увертюра Шостаковича канула в лету, а рукопись партитуры считалась утерянной до недавнего времени, когда мне удалось обнаружить ее в архиве Малого оперного театра. Итак — увертюра к опере Эрвина Дресселя «Колумб», композитор — Дмитрий Шостакович!

*

Мы говорим — «Пиковая дама», подразумеваем — Пушкин и Чайковский... Мы подразумеваем, но при этом забываем, что «Пиковая дама» была дамой не особенно разборчивой и принадлежала авторам самым различным. Среди них — Генеральный директор департамента тюрем Швеции Клас Юхан Ливийн, годы жизни которого, согласно его «личному делу»,— 1781 —1844. Судя по необыкновенной, поражавшей

современников осведомленности этого человека в вопросах международной политики, можно предполагать, что он выполнял важные и достаточно щекотливые полицейские функции. Видимо, у него имелись причины не афишировать свою персону. Он не печатался под своим именем, а предпочитал псевдоним «Иарта», под которым и вошел в историю литературы как писатель весьма своеобразный, тонкий и умный. В свободное от надзора за тюрьмами время он написал 14 томов различных сочинений, в том числе и «Пиковую даму» с подзаголовком «Повесть в письмах, найденная в Данвикене», то есть в стокгольмском сумасшедшем доме... Вот перед нами еще один из авторов «Пиковой дамы» — французский композитор Жак Франсуа Фроманталь Галеви. В 1850 году, то есть за 40 лет до Чайковского он написал оперу, используя в либретто некоторые сцены из Пушкина... Третий автор, интересующий нас сегодня более других,— прославленный австрийский опереточный композитор Франц фон Зуппе. Его карьера как опереточного композитора началась довольно странно. Он родился в Далмации (нынешней Югославии); учился в Италии и в 16-летнем возрасте попал к Вену, где прожил много лет, так и не овладев как следует немецким языком. Когда Зуппе писал свою первую оперетту «В юности весел, и старости грустен», он, не поняв одного специфического венского выражения в стихах, воспринял его в обратном смысле и вместо бодрого галопа написал торжественное итальянское Адажио; однако публика восприняла это как остроумную пародию и пришла в полный восторг... «Пиковая дама» — вторая оперетта Зуппе, она написана в 1862 году. Увертюра к этой оперетте

начинается очень таинственно — может ныть, это Герман входит на цыпочках в спальню графини с пистолетом в руках?

11. Вечер танцев для фортепиано в четыре руки:
Брамс — «Венгерские танцы»;
Дворжак — «Славянские танцы»;
Григ — «Норвежские танцы»;
Брукнер — «Кадриль»;
Ланнер — «Штирийские лендлеры»;
Векерлен — «Эльзасские лендлеры»;
Казелла — «Фокстрот»;
Барбер — «Тустеп»;
Массеус — «Румба»;
Сати, И. Штраус, Бернерс — вальсы;
Франк, Готшалк, Рахманинов — польки.

— М., зал Дома ученых, 19.IX.1977.

Наш сегодняшний вечер посвящен танцу. Согласно афише, «меню» обещает быть весьма разнообразным. Взяв на себя роль шеф-повара, то есть составителя программы, я должен прежде всего сказать о привлекательных качествах сегодняшнего **меню**. Оно — интернационально, мы представляем искусство одиннадцати стран. Перечисляю в порядке

подачи блюд: Германия, Чехословакия, Норвегия, Австрия, Франция, Италия, США, Нидерланды, Англия, Бельгия, Россия. Оно — оригинально, это не самореклама, я употребляю это слово не в похвальном смысле, я имею в виду, что все сочинения, вошедшие в нашу программу, написаны специально для фортепиано в четыре руки и ни в коем случае не являются переложением. В нашем **меню** наряду с яствами, издавна полюбившимися слушателям (сочинения Брамса, Дворжака, Грига, И. Штрауса, Рахманинова), имеются создания мастеров менее известных, а может быть, и вовсе неизвестных.

Итак, первое отделение — кухня народная. Три сюиты народных танцев, сочиненных Иоганнесом Брамсом, Антонином Дворжаком и Эдвардом Григом. Танцы эти сочинены приблизительно в одно и то же время — в 70-х годах прошлого столетия. Их авторы хорошо знали друг друга, один раз они встретились в Вене все вместе. В 1897 году Григ приехал в Вену дирижировать концертом из своих произведений. «Перед началом концерта,— вспоминал он,— Дворжак явился за кулисы концертного зала, где я нервно расхаживал взад и вперед. Я поспешил к нему навстречу, обрадованный случаем познакомиться с композитором. Но Дворжак сразу же охладил мой пыл. Он был немногословен, хмур и неприветлив... Меня удивило его поведение, что я на другой день не замедлил высказать его другу Брамсу. “Не придавайте этому никакого значения,— сказал Брамс,— с ним это бывает. Он чудак, но у него доброе сердце...”». Брамса и Дворжака связывала глубокая и многолетняя дружба, начавшаяся в 1877 году, когда! Брамс рекомендовал мало кому известного тогда Дворжака своему издателю Зимроку. Благодарный Дворжак посвятил Брамсу замечательный ре-минорный струнный квартет. Получив партитуру, Брамс написал Дворжаку: «Знакомство с Вашими вещами доставляет мне самую большую радость...» Венгерский народный мелос играет огромную роль во всем творчестве Брамса. Достаточно вспомнить финал Первого концерта для фортепиано с оркестром или финал соль-минорного фортепианного квартета. Но с наибольшей яркостью венгерское начало проявилось в знаменитой серии «Венгерских танцев» для фортепиано в четыре руки, написанных в 1869 году.

Собственно говоря, авторство Брамса в этих танцах сводится к мастерской обработке мелодий, созданных другими композиторами. Так, из исполняемых сегодня трех венгерских танцев один принадлежит композитору Виндту, это знаменитый «Эмма-чардаш», мы

открываем им наш концерт, а другой — композитору Мерти, он называется «Калоса´ и Э´млек».

*

Дворжак создал свои «Славянские танцы» в 1878 году по заказу уже известного нам издателя Зимрока. В отличие от Брамса он не цитирует в своем цикле народные мелодии, а пользуется только ритмическим «каркасом», ритмической формулой того или иного народного танца, щедро наполняя его своей собственной музыкой. Немецкий музыкальный критик Луис Элерт был настолько прозорлив, что сразу же

77

после выхода в свет «Славянских танцев» написал о них: «Я считаю “Славянские танцы” произведением, которое обойдет весь мир с таким же успехом, как “Венгерские танцы” Брамса. О каком-либо сходстве ними не может быть и речи, его танцы ни в малейшей степени не являются брамсовскими. Божественное откровение струится из этой музыки, поэтому она совершенно народна. В какой степени что здесь и 1ято и переработано из чешской народной музыки, я не знаю, это мне совершенно безразлично. Кто же спрашивает: какая из древне-итальянских новелл легла в основу драм Шекспира или какие венгерские напевы таятся в “Венгерском дивертисменте” Шуберта?»

*

Жил да был в Норвегии некто Людвиг Матиас Линдеман. Всю свою жизнь этот человек посвятил собиранию норвежских народных песен и увенчал свой труд изданием сборника «Старые и новые норвежские горные мелодии», содержащего более 600 интереснейших образцов норвежского народного творчества. На темы из этого сборника летом 1881 года Эдвард Григ пишет свои «Норвежские танцы» для фортепиано в четыре руки. Из них мы сыграем три танца. В основе первого — старинный крестьянский марш, так называемый «Марш Синклера», Третий танец называется «Халлинг из Халлингдаля». В центральном эпизоде этого танца неожиданно звучит венгерский лад! Мне хотелось бы сейчас вспомнить слова П. Чайковского о Григе: «Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубоко поэтической натуры, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных жизненных обстоятельств,— а напору живого, искреннего художнического чувства... Сколько теплоты и страстности и его певучих фразах, сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в ритме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном!».

*

С именем Антона Брукнера у нас ассоциируются гигантские музыкально-философские построения, прежде всего величественный цикл из одиннадцати симфоний, проникновеннейший «Те Деум», мессы, хоры а капелла. За последние годы современное брукнероведение значительно расширило круг наших знаний в области изучения брукнеровского наследия, и пальму первенства в этих изысканиях, безусловно, следует отдать австрийскому ученому, доктору Леопольду Новаку и его коллегам. Совсем недавно в архивах монастыря святого Флориана, находящегося неподалеку от города Линца, того самого монастыря, м котором Брукнер провел годы учения, сам впоследствии учил и был погребен под органом монастырской церкви, были обнаружены рукописи нескольких пьес для фортепиано в четыре руки, подписанные Антоном Брукнером. Среди них исполняемая сегодня «Кадриль». Она пыла сочинена в 1854 году. В ту пору Брукнер занимался домашним

78

учительством и, по всей вероятности, предназначал «Кадриль» для домашнего бала в семье одного из своих учеников или учениц. «Кадриль» сочинена по всем правилам «бального регламента»: в ней пять частей, написанных в чередующемся метре — 2/4 и 6/8. Части называются: «Панталон», «Лето», «Курица», «Тренисс» и «Пастораль».

*

Йозеф Франц Карл Ланнер — один из некоронованных королей венского вальса в «доштраусовскую эпоху» — написал огромное количество музыки в самых различных танцевальных жанрах: вальсы, галопы, кадрили и польки заполняют его многотомное собрание сочинений, включающее в себя более 220 названий. Значительное место в творческом наследии Ланнера занимают лендлеры — обработки народных танцевальных мелодий, наиболее распространенных в австрийской провинции Штирии.

Сегодня в нашей программе «Штирийские лендлеры» Ланнера, опубликованные под опусом 165 венским издательством Пьетро Мечетти в 1839 году. По этому изданию, обнаруженному мной у одного из венских антикваров, мы и будем сегодня играть. В «Штирийских лендлерах» вы услышите мелодию, знакомую, как говорится, совсем с другой стороны: она звучит в первой картине балета Стравинского «Петрушка» в сцене с шарманщиком. Стравинский записал ее от петербургского шарманщика и вставил в свой балет, не подозревая, что автором был Ланнер; много лет спустя это послужило поводом для возбуждения судебного дела. Дальние потомки Ланнера обвинили Стравинского в плагиате и потребовали компенсации, однако суд отклонил их претензии. Любопытно, что имя Ланнера еще раз встречается в истории русской музыки, на сей раз в связи с музыкой Аренского, который цитирует один из вальсов Ланнера в своей мелодекламации на стихи! Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...». К счастью, в данном случае дело до суда не дошло!

Не менее изящными лендлерами, чем Ланнер, нас порадовал Жан Батист Векерлен, родившийся в маленьком городке Гебвиллере во французской провинции Эльзас в 1821 году. Векерлен известен как крупный фольклорист, сосредоточивший свое внимание на изучении народных песен и танцев своего родного Эльзаса. Помимо этого и» написано несколько оперетт-водевилей, одна их которых — «Молочница из Трианона» — с успехом исполнялась на Московском радио довоенные годы. Векерлен был также директором библиотеки Парижской консерватории.

Сегодня прозвучат два «Эльзасских лендлера» Векерлена — «Помолвка» и «Контрабас».

*

Маленький джазовый триптих образуют сочинения композитором Казеллы, Барбера, Массеуса: три танца — «Фокстрот», «Тустеп», «Румба».

Джаз уже очень давно запустил свои вредоносные щупальца в недра серьезной музыки... Одной из первых жертв этой конвергенции оказался

79

старик Сен-Санс, еще в 1900 году капитулировавший перед джазом и написавший (о ужас!) «Танго» для сопрано с оркестром... Дурные примеры заразительны; несмотря на значительные усилия охранителей нравственной чистоты музыкального искусства, вслед за Сен-Сансом перед джазом распахнули двери своих творческих лабораторий Дебюсси, Равель, Мийо, Хиндемит, Стравинский, Уолтон, Шостакович, Прокофьев…

Четырехручный репертуар тоже достаточно «отравлен» джазом; из вороха «ядовитых» продуктов мы выбрали три. Первый — «Фокстрот» — принадлежит итальянскому композитору Альфредо Казелле. Этот продукт создан в 1920 году, за четыре года до знаменитого равелевского «Фокстрота» из оперы «Дитя и волшебство». Альфредо Казелла известен как автор нескольких опер, балетов, симфоний, камерной музыки. Он неоднократно приезжал в Россию, очень почитал Балакирева, встречался с ним и создал оркестровое переложение фортепианной фантазии Балакирева «Исламей», высоко оцененное последним.

Второй продукт принадлежит перу американского композитора Сэмюэла Барбера, музыка которого достаточно известна в нашей стране. Прежде всего здесь следует назвать Адажио для струнного оркестра, концерты для фортепиано и виолончели. Сам Барбер бывал в СССР. Его «Тустеп» — одна из частей балетной сюиты «Сувениры», написанной в 1952 году для фортепиано в четыре руки. Впоследствии Барбер оркестровал эту сюиту для балетной труппы Линкольна Кирстайна. Третий продукт — «Румба», написанная современным голландским композитором Жаном Массеусом. Он родился в Роттердаме в

1913 году, учился композиции у Хенка Бадингса. В 50-е годы возглавил студию электронной музыки в Дельфте. «Румба» входит в четырехручную (юиту под названием «Конфетти».

*

Под грифом «Вальс» мы объединили трех авторов — Эрика Сати, Иоганна Штрауса-сына (мы поместили его в середину как фигуру в ном жанре совершенно экстраординарную и неповторимую) и Лорда Кернерса; под этим псевдонимом скрывался человек, о котором я расскажу позднее...

Эрик Сати — личность в высшей степени оригинальная, оказавшая определенное влияние на таких композиторов, как Дебюсси и Стравинский,— глава так называемой «Аркёйской школы», в которую входили такие музыканты, как Роже Дезормьер и Анри Соге. Личность, продемонстрировавшая в своем творчестве активную реакцию на музыкальный импрессионизм, убежденно проповедовавшая «сложный примитивизм» в сочетании с пародийной эксцентриадой. Очень типичны названия произведений Сати — «Язвительные препятствия», «Обрюзглые прелюдии для собаки», «Утренние сумерки», «Бюрократическая сонатина», «Тощий танец», «Передние и задние мысли»...

Родился Эрик Сати во французском городе Онфлёре в 1866 году, учился в Парижской консерватории, однако, не будучи удовлетворен

80

системой преподавания, записался добровольцем в армию, которую вскоре покинул довольно оригинальным образом: раздевшись до пояса, он провел несколько часов на морозе, в результате — тяжелое легочное заболевание и освобождение от военной службы!

Среди многочисленных экспериментов Сати следует назвать опыты с так называемой «меблировочной музыкой», термин этот, естественно, принадлежит самому Сати. «Меблировочная музыка» должна была по его идее служить звуковым фоном повседневной жизни, выполнять роль своего рода «музыкальных обоев», которые призваны украшать жилище, не привлекая к себе особого внимания. Дариус Мийо, вспоминая об этом эксперименте Сати, пишет в своих мемуарах: «Мы подготовили вместе с Сати музыку для антрактов спектакля-концерта в галерее Барбазанж. Для того чтобы создать ощущение, что музыка звучит со всех сторон, мы разместили кларнетистов в трех разных углах зала, пианиста — в четвертом, а тромбониста в ложе первого яруса.

Специальное примечание в программке предупреждало публику о том, что придавать значение музыкальным ритурнелям, которые будут исполняться в антрактах, следует не больше, чем люстрам или стульям на галерке. Однако, несмотря на наше предупреждение, как только зазвучала музыка, публика устремилась из фойе к своим креслам. Напрасно Сати кричал им: “Да разговаривайте же! Гуляйте! Не слушайте!!”. Они слушали и... молчали, все было испорчено!».

Стравинский считал, что Сати был самый странный человек, которого он когда-либо встречал, но притом самый замечательный и неизменно остроумный. «Он очень мне нравился,— вспоминает Стравинский.— Со своими пенсне, зонтиком и галошами он казался типичным школьным учителем, но точно так же он выглядел и без этого снаряжения... Никто никогда не видел, чтобы он умывался,— он испытывал отвращение к мылу — и вместо того тер пальцы пемзой. Он всегда был очень беден, беден по убеждению, я думаю. Бедной была и его квартира. В ней не было кровати — ее заменял гамак. Зимой Сати наполнял горячей водой бутылки и клал их в ряд под свое ложе. Это напоминало маримбу какого-то странного вида.

Однажды, когда кто-то обещал ему денег, он ответил: “Месье, я не остался глух к тому, что Вы сказали…”».

Первая оперетта Иоганна Штрауса-сына «Индиго и 40 разбойников» была поставлена в Вене, в «Театре ан дер Вин» в 1871 году. Либретто этой оперетты — плод коллективного творчества нескольких поэтов, в том числе и директора театра Максимилиана Штайнера. Венские острословы не без основания говорили, что сорок разбойников — это сорок либреттистов оперетты. На премьере дирижировал сам Штраус, и венцы впервые увидели его не со скрипкой в руках, а с дирижерской палочкой...

Джеральд Хью Тирвитт Вильсон (а именно он публиковал свои произведения под псевдонимом Лорд Бернерс) родился в 1883 году в Англии, в графстве Шорпшир. Окончив Итонский колледж, отправился на континент для изучения иностранных языков, желая посвятить себя дипломатической карьере. Он служил в качестве атташе британского

81

посольства в Стамбуле и Риме, получил музыкальное образование в Дрездене и в Лондоне, учился у Альфредо Казеллы и взял несколько уроков у Стравинского. Свой музыкальный путь Бернерс начал довольно печально, опубликовав «Три маленьких похоронных марша» для фортепиано. Марши эти предназначались: для государственного деятеля, канарейки и богатой тети... «Три пьесы для оркестра» Бернерса интересны тем, что последняя носит название «Казачок», а обложка партитуры была выполнена замечательным русским художником Михаилом Ларионовым. Кстати сказать, сам Бернерс был способным живописцем. В 1924 году С. П. Дягилев заказал ему балет «Триумф Нептуна», который имел значительный успех.

«Буржуазные вальсы» для фортепиано в четыре руки написаны в 1917 году и в чем-то сильно напоминают стиль Эрика Сати. Последний вальс из этого цикла называется «Штраус, Штраус и Штраус...» Это прелюбопытная музыкальная пародия, напоминающая нам некоторые страницы Джонатана Свифта, рисунки Хогарта и Роулэндсона — ирония «а ля Бернард Шоу». (Исполняются: вальс Эрика Сати «Мистический поцелуй в глаз», вальс Иоганна Штрауса «Тысяча и одна ночь» из оперетты «Индиго и 40 разбойников» и вальс Лорда Бернерса «Штраус, Штраус и Штраус...».)

*

Наша программа подходит к концу, в «меню» осталось три маленьких польки. Первую написал Цезарь Франк. Этот почтенный бельгийский мастер, автор Симфонии ре минор, Сонаты для скрипки, Прелюдии, хорала и фуги для фортепиано, не менее неожиданно, чем Брукнер, предстает перед нами как автор танцевальной музыки. Его «Полька» написана в 1848 году для ученицы, известной в то время актрисы парижского «Театр Франсэз» мадмуазель Демюссо, на которой Франк вскоре женился. Жена предпринимала попытки «очеловечивания» Франка, одной из важных частей этой программы были уроки танца, для которых и написана наша «Полька»...

Вторую «Польку» написал Луи Моро Готшалк. Кто это такой?

Он родился в 1829 году в городе Новый Орлеан в США. Как и подобает настоящему вундеркинду, в 6-летнем возрасте начал заниматься и на скрипке и на рояле и, как подобает подлинному вундеркинду, в 13-летнем возрасте переехал в Париж, где, благодаря недюжинным связям, или, как теперь говорят, «блату» своей тетки — графини де ля Гранж, был введен в парижские художественные салоны и увеличил их блеск своей виртуознейшей игрой на фортепиано. Присутствовавший на его дебюте в парижском зале «Плейель» Шопен предрек ему будущность «короля пианистов».

Некоторое время Луи Моро Готшалк учился у Берлиоза. Его нью-йоркский дебют в 1853 году имел сенсационный успех. Настолько сенсационный, что легендарный директор нью-йоркского цирка Барнум немедленно предложил ему годовой контракт на сумму в 20 000 долларов (по тому времени это была сумма астрономическая). Однако Готшалк

82

благоразумно отказался от цирковой карьеры и начал головокружительную по своему размаху карьеру гастролера и композитора.

В одном лишь Нью-Йорке в сезон 1855/56 года он сыграл 80 концертов. Его слышали почти во всех городах и селах как Северной так и Южной Америки, он совершил чрезвычайно успешное турне по Западной Индии, в котором приняла участие 14-летняя певица, впоследствии прославившаяся Аделина Патти.

Среди сочинений Готшалка множество пьес для фортепиано в четыре руки. Зачастую он подписывал их псевдонимом «Семь октав» и писал милые посвящения. На одной пьесе написано: «Моему дорогому другу — Луи Моро Готшалку»! Среди учениц Готшалка значится знаменитая венесуэльская пианистка Тереза Карреньо, которая, в свою очередь,

была второй женой композитора Эжена д’Альбера. Брак этот напоминал головоломный ребус.

Дело в том, что если Тереза Карреньо была второй женой д’Альбера, он в то же время был ее третьим мужем. После развода с Карреньо д’Альбер был женат еще четыре раза, Карреньо же после развода с д’Альбером вышла замуж за человека, который был младшим братом ее второго мужа!

Мы заканчиваем нашу программу «Полькой В. Р.». Мелодия этой польки сочинена Василием Рахманиновым — отцом Сергея Васильевича Рахманинова, который гармонизовал ее в трех версиях — для фортепиано соло, для фортепиано в четыре руки и для фортепиано в четыре руки и трех труб. Последняя версия прозвучит сегодня...

12. Шуман. Симфонии (в редакции Джорджа Селла).

Аннотация к альбому пластинок, 1978.

«Сумма музыкальных красот не выкупает того, к сожалению, крупного недостатка, которым запечатлено все творчество Шумана, композитора симфонического по преимуществу. Недостаток этот, в живописи называемый **бесколоритностью**, есть бесцветность, вялость, скажу даже, грубость инструментовки... Оркестр этот безостановочно работает, все инструменты участвуют в изложении и развитии мыслей, не отделяясь друг от друга, не контрастируя между собою (эффекты контрастов неиссякаемы в оркестре) и сливаясь большей частию в непрерывный гул, иногда искажающий лучшие места сочинения. Как инструментатор Шуман стоит не только ниже таких мастеров этого дела, как Берлиоз, Мендельсон, Мейербер и Вагнер, но он не идет в сравнение со многими второстепенными авторами, у него же черпающими свои лучшие вдохновения...»

Так писал о симфоническом творчестве Шумана П. И. Чайковский, намеревавшийся в 70-х годах прошлого столетия (как нам известно из его беседы с И. А. Клименко) переинструментовать все'

симфонии великого немецкого композитора. К сожалению, замысел Чайковского остался нереализованным, однако в более позднее время шумановские партитуры ретушировались многими замечательными музыкантами. Кардинальная переинструментовка всех четырех симфоний была выполнена Густавом Малером. Его работа исключительно интересна, «результативность» ее бесспорна — партитура отлично звучит, но звучит слишком по-малеровски! Ярчайшая индивидуальность Малера-композитора и Малера-дирижера разрушает границы стиля, сдвигая и сближая при этом понятия рисунка и краски.

Симфонии Шумана были переоркестрованы А. К. Глазуновым, предпочитавшим слушать их не в оркестре, а в четырехручном переложении. Глазунов довольно свободно выполнил свои транскрипции (я сужу по изученному мною экземпляру Третьей симфонии), вводя в партитуру тромбоны там, где они отсутствуют у Шумана, меняя местами струнные с духовыми, корректируя в ряде случаев голосоведение и т. д. Слышен ли в этих транскрипциях оркестр Глазунова? Конечно, слышен. Хорошо это или плохо? Однозначного ответа быть не может. Выигрывает технология исполнения, сомнительна опять-таки стилистика...

За последние десятилетия к редактированию шумановских партитур обращались Бриттен и Шостакович. Бриттен создал великолепную версию партитуры шумановской музыки к «Фаусту» (в особенности изысканно «переосмыслен» струнный оркестр), а Шостакович блистательно «отретушировал» партитуру виолончельного концерта. Практически он написал новую партитуру, отталкиваясь не от оригинальной партитуры, а от клавира. Превосходную редакцию партитур четырех шумановских симфоний осуществил замечательный дирижер Джордж Селл. В его редакциях симфонии звучат в настоящей записи. Я ознакомился с этими редакциями в библиотеке Кливлендского оркестра, руководителем которого Д. Селл был многие годы. В его редакциях нет места малеровскому радикализму, в них не слышен **композитор** (а Д. Селл был хорошим композитором!), они есть результат огромного дирижерского опыта в соединении с тончайшим стилевым чутьем. Д. Селл зорким взглядом сразу же видит наиболее уязвимые места партитуры и безошибочно принимает решение, дающее максимальный результат. Иногда это всего лишь изменение динамики, иногда из центра гармонической ткани бережно «изымается» один «тембрально неприемлемый» голос, иногда вязко звучащие тутти внезапно оживают благодаря умно и тонко добавленным литаврам — примеров множество...

«Основной недостаток шумановских партитур — их несбалансированность...»,— писал Джордж Селл, и надо сказать, что в его редакциях этот недостаток полностью устранен, а «сумма музыкальных красот», как писал Чайковский, стала идентичной колоритности, живости и тонкости партитуры [1].

[1] Симфонии Шумана записаны в исполнении Государственного симфонического оркестра Эстонской ССР.

84

13. Массне — опера «Портрет Манон»; Оффенбах — оперетта «Дафнис и Хлоя».

— М., Большой зал консерватории, 19 и 21.V.1978.

«Нет ничего труднее, как говорить о музыке»,— сказал как-то Камиль Сен-Санс — один из крупнейших французских композиторов, творивший на протяжении более половины прошлого столетия и одной трети нынешнего. Полностью с ним соглашаясь, я все-таки взял на себя смелость эту трудность по мере сил преодолеть и сказать несколько слов о весьма интересном периоде в истории французского оперного театра, периоде, вмещающем в себя жизнь и деятельность таких композиторов, как Жорж Бизе, Камиль Сен-Санс, Жак Оффенбах и Жюль Массне. Период этот начинается в год рождения Оффенбаха (1819) и заканчивается в год смерти Сен-Санса (1921).

Некоторые детали чисто демографического свойства: Оффенбах был старше Сен-Санса на 16 лет, что не помешало последнему пережить Оффенбаха на 41 год. Бизе прожил всего 43 года, Сен-Санс — вдвое больше (86 лет). В год рождения Оффенбаха (1819) Шуберт закончил квинтет «Форель», лорд Байрон начал писать «Дон Жуана», Жерико создает знаменитое полотно «Плот Медузы». В год смерти Сен-Санса (1921) Прокофьев ставит оперу «Любовь к трем апельсинам», Юджин О'Нейл выпускает в свет «Императора Джонса», Пикассо создает «Трех музыкантов»... Вот такой путь прошло мировое искусство в рассматриваемый нами период времени — от Шуберта до Прокофьева, от Байрона до О'Нейла, от Жерико до Пикассо. Очень любопытны и прочны связи между интересующими нас композиторами, как непосредственные, так и через посредников.

Прежде всего мне хочется упомянуть о двух главах из интереснейших «Мемуаров» Сен-Санса — они называются «Жюль Массне» и «Жак Оффенбах». Я считаю, что нам очень повезло — мы нашли в лице Сен-Санса блестящего и тонкого аннотатора сегодняшней программы.

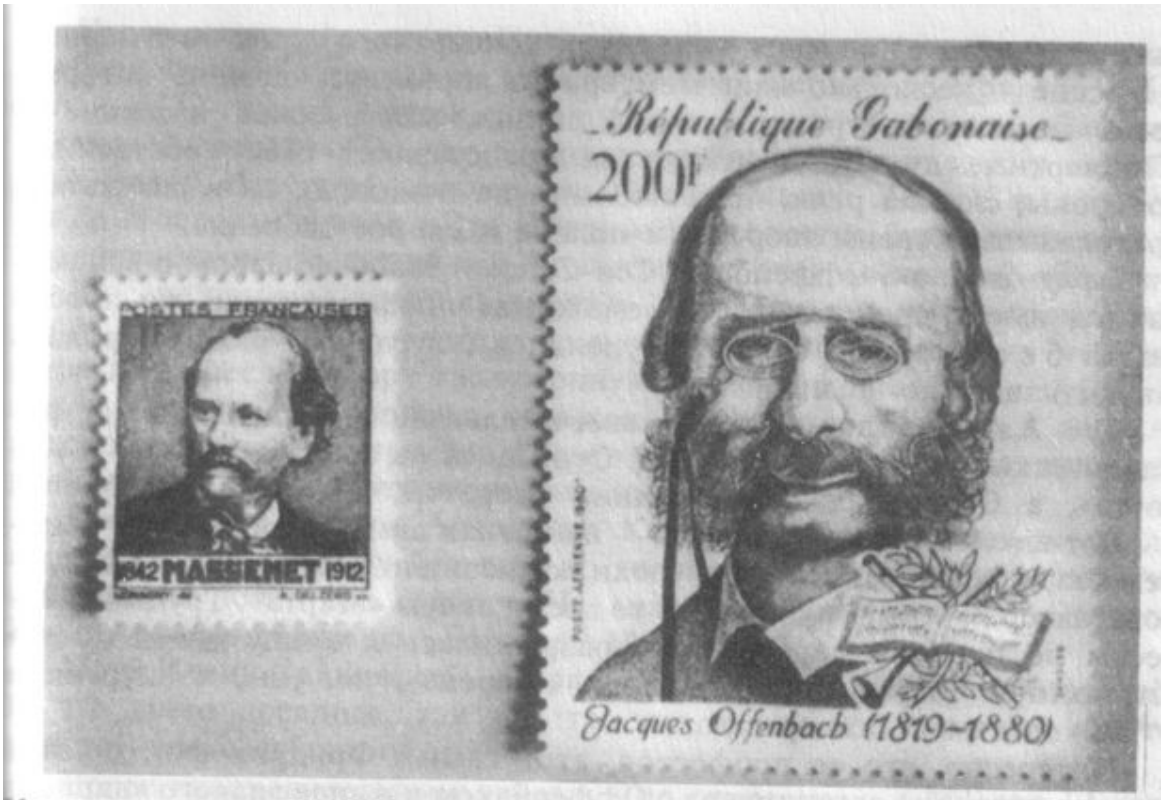
О Массне Сен-Санс пишет: «Некоторые упрекают Массне за отсутствие глубины. Если даже признать это, то с очень важной поправкой. Художники античной Греции со всеми их превосходными созданиями не были **глубокими** художниками, они были **всего лишь** прекрасны — **всего лишь прекрасны**... Не были также глубокими Фрагонар, Ля Тур, Мариво — однако они принесли славу Франции.

Массне знал, как сочетать новаторство с традицией. Он был виртуозом оркестра, что подразумевает, что его оркестр не поглощает голос, и, в то же время, не теряет красочности... Бизе, Гиро и Делиб были моими друзьями, Массне — другом-соперником... Массне имел множество подражателей, но сам не подражал никому».

История сохранила для нас два любопытных анекдота, характеризующих отношения Массне и Сен-Санса. Один из них таков:

Во время выборов в знаменитый Институт Франции, во время острой борьбы за кресло «бессмертного» Массне «конкурировал»

85



Марки из коллекции Г. Н. Рождественского:
Жюль Массне (1842—1912),
Жак Оффенбах (1819—1880).

Сен-Сансом. Получив абсолютное большинство голосов и желая «успокоить» Сен-Санса, он послал своему конкуренту вежливую телеграмму: «Дорогой коллега. Институт глубоко ошибся. Массне»,— на что немедленно получил ответ: «Полностью с Вами согласен. Сен-Санс».

Одна дама, любительница музыки, спросила Массне, что он думает о Сен-Сансе, и услышала в ответ несколько стереотипных похвальных слов. «Однако Сен-Санс говорит о Вас далеко не столь любезно»,— сказала дама. «Разве Вы не знаете, мадам,— с очаровательной улыбкой ответил Массне,— что мы, композиторы, всегда говорим обратное сому, что думаем!».

Сен-Санс писал в «Мемуарах» о Жаке Оффенбахе: «Наши современники забывают, что Бах, Моцарт и Бетховен умели смеяться. Оффенбах говорил: “Гениальные композиторы способны писать оперетты — как я, талантливые могут создавать оперы — как Глюк, те же, кто не гениален и не талантлив, пусть пишут симфонии — как... Гайдн!”».

Сен-Санс считал Оффенбаха «прекрасным гармонистом» (имеется в виду мастерство гармонизации, а не владение русским народным инструментом), он посвятил целую главу своих «Мемуаров» исследованию одного нонаккорда в оперетте «Дафнис и Хлоя»! «Жак Оффенбах,— провозглашал Сен-Санс,— будет классиком; все возможно, даже невозможное...»

Оба композитора, которым посвящен наш концерт, были первоклассными писателями. Оффенбах оставил нам читаемый с подлинным

интересом «Дневник» — хронику концертного турне по Америке, а Массне — несколько книг мемуарного характера, одна из которых носит несколько странное, я бы сказал, мистическое название — «Посмертные думы». В ней автор представляет себе собственные похороны; слушая речи, произносимые на панихиде, он в результате предсказывает своим творениям полное и скорое забвение.

В разговоре об Оффенбахе, Сен-Сансе и Массне невольно вспоминаются имена представителей «смежных» профессий или же просто людей **без профессии** (тунеядцев), игравших важную роль в жизни наших композиторов.

Вот Альфред де Мюссе — замечательный, музыкальнейший романтический поэт, вдохновивший Сен-Санса на создание балета «Жавотта», а Оффенбаха на создание оперетты «Песенка Фортунио».

Вот виконтесса де Гранвиль — известная дама-патронесса, в 6-летнем возрасте начавшая брать уроки композиции у Фридриха фон Флотова, автора очень популярной в то время оперы «Марта». Труды виконтессы не пропали даром — она разрешилась к концу своей жизни пятиактной оперой под названием «Мазепа», но, увы, конкуренции с Чайковским не выдержала...

Интересно, что ее профессор, этот самый Фридрих фон Флотов одно время тесно сотрудничал с Оффенбахом в жанре эдакого «парного конферанса» — совместного сочинения популярных песенок. Злые языки утверждают, что лучшие мелодии в его операх принадлежат Оффенбаху. Кто знает, кто знает?..

А вот блистательный Луи Галле — либреттист, драматург и поэт, сотрудничавший с Сен-Сансом и Массне. Для Массне он сочинил стихотворное либретто оперы «Таис» по Анатолю Франсу, в связи чем произошел такой забавный случай: Галле пожаловался Франс что не может найти хорошо рифмующиеся слова к имени героя опер Пафнюса и попросил у него разрешения переименовать Пафнюса в Атанаэля, прекрасно рифмующегося со словами «небо» и «алтарь». Бедному Франсу ничего не оставалось, как согласиться!

К сожалению, время не позволяет нам более подробно ознакомиться с атмосферой, в которой жили и творили Массне и Оффенбах, а посему перейдем непосредственно к исполняемым произведениям.

Несколько слов об авторе литературного первоисточника оперы Массне «Портрет Манон». Антуан Франсуа Прево родился 1 апреля 1697 года в семье королевского прокурора в маленьком французском городке Эден. Окончив иезуитский коллеж, он бежит от монахов в армию, но вскоре возвращается обратно в монастырь, и, как своеобразное покаяние, пишет оду в честь святого Франциска Ксавье — просветителя Индии. Наверное, он написал бы оды в честь всех святых славного ордена иезуитов, прославил бы их, подражал бы им и, став проповедником, умер бы в Сиаме, Кантоне или еще где-нибудь во всем благоухании святости, если бы... во французском королевстве не было женщин. Наш юный иезуит был склонен влюбляться, и не умея одновременно служить господу богу и прекрасному полу, он вторично перескочил через монастырские стены и отправился искать веселой жизни со всеми Манон, которые ему встречались на пути

87

Через некоторое время Прево вновь возвратился в лоно церкви и обосновался в парижском аббатстве Сен-Жермен-де-Пре, где работал над 20-томной серией романов под общим заглавием «Записки знатного человека». Однако мировую известность принес ему небольшой роман «История кавалера де Грие и Манон Леско», о котором Ги де Мопассан сказал: «Эта книга живет и всегда будет жить в силу правдивости и поразительной жизненности рисуемых в ней образов».

Массне написал оперу «Манон» в 1884 году; она имела громадный успех, триумфально облетела сцены крупнейших оперных театров мира и принесла автору заслуженную славу, признание как публики, гак и критики. Любопытно отражено творчество Массне в зеркале русской критики. Я приведу только три высказывания, но они подкрепляются весьма авторитетными именами.

Композитор Цезарь Антонович Кюи писал: «Не знаю, скоро ли начнут варить яичницу без яиц, но композиторы уже ухитрились писать оперы почти без музыки. На днях мы это видели на “Отелло” Верди, теперь видим на “Вертере” Массне...»

Петр Ильич Чайковский: «Играл “Манон”. Ах, как тошен Массне!!! И что всего досаднее, так это то, что в этой **тошноте** что-то родственное с собою чувствую».

Более снисходительным оказался по отношению к Массне 12-летний Сережа Прокофьев. Прослушав в декабре 1903 года в Москве «Вертера» под управлением

Ипполитова-Иванова, он записал в дневнике: «Взяли билеты на сегодня на “Вертера” — очень красивая опера. Я придумал по возвращении из концерта или из оперы записывать те темы или кусочки, которые **понравились**, **запомнились**. Так, я записал тему валторн из “Вертера” Массне, когда Вертер хочет застрелиться».

Через десять лет после триумфа «Манон», в 1894 году Массне вновь возвращается к своим любимым героям. Жорж Буайе пишет для него либретто следующего содержания: состарившийся де Грие хранит портрет Манон; тем временем расцветает любовь очень похожей на Манон ее племянницы Авроры и Жана, племянника де Грие; Гиберж, друг де Грие, хочет помочь влюбленным соединиться, но де Грие не согласен на брак; только увидев Аврору в костюме Манон и пораженный их сходством, он благословляет молодых...

Премьера «Портрета Манон» состоялась в парижской «Опера комик» 20 ноября 1894 года. В нашей стране это произведение Массне исполняется впервые [1].

*

Известный парижский критик Жюль Кларети писал о Жаке Оффенбахе: «Вдруг среди нас внезапно выскочил, точно чертик из ящичка — а его ящичек назывался театр “Буфф-Паризьен”,— маленький человечек, сухой, нервный, странного вида, с морщинистым лицом,

[1] Исполнители — солисты, хор и оркестр студентов Московской консерватории.

магнетическим взглядом, с угловатыми и в то же время повелительными жестами, с колюче-иронической улыбкой на тонких губах. Он заявил резко: “Я Оффенбах!”. Откуда он взялся? Его почти не знали...»

Ответить на вопрос «откуда взялся Оффенбах?» мы могли бы, заглянув в анкету парижской «Гранд-Опера», если предположить, что такие анкеты существовали в XIX веке. Там мы прочли бы: 1. фамилия — Эбершт; 2. имя — Якоб; 3. социальное происхождение — из служащих... и обнаружили бы многие другие пункты, скупо, но точно освещающие творческий путь создателя «Прекрасной Елены», «Орфея в аду» и «Периколлы»...

Однако почему **Эбершт**? Потому что Оффенбах — не подлинная фамилия нашего героя, а псевдоним, обозначающий названо небольшого селения неподалеку от немецкого города Кельна, в коте ром родился композитор.

Первым музыкальным инструментом Оффенбаха была виолончель. Он очень быстро освоил этот неимоверно сложный инструмент и, осознав свои силы, ринулся на штурм города Парижа, где сразу же добился успеха, поступив в оркестр «Комической оперы». Властителями парижского музыкального мира были в то время Фроманталь Галеви и Джакомо Мейербер. Оффенбаха это обстоятельство смутило, он начал сочинять, поначалу для инструмента, ему хорошо известного,— виолончели: сольные пьесы, дуэты, «Адажио и скерцо» **для четырех виолончелей**, Фантазию на темы оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» **для семи виолончелей**...

На этой цифре он, слава богу, остановился и стал замечать, что существуют и другие инструменты, входящие в состав симфонического оркестра, после чего появилась серия его так называемых «вальсовых композиций», предназначенных для исполнения в садовых концерта Названия этих «вальсовых композиций» — одно другого лучше «Амазонки», «Брюнетки и блондинки», «Блондинки и брюнетки», «Амазонки и блондинки», «Брюнетки и амазонки».

Эти вальсовые композиции «взял на вооружение» популярнейший парижский «садовый» дирижер Мюсар, благодаря которому имя Оффенбаха стало приобретать все большую известность.

В 1859 году в Париж для постановки «Тангейзера» прибыл Рихард Вагнер. Он отказался ввести в свою оперу балет, чем привел в ярость постоянных посетителей партера, в большинстве своем — членов фешенебельного «Жокей-клуба», в знак протеста задиравших ноги на барьеры лож и пронзительно свистевших. Всю эту симпатичную демонстрацию видел юный Массне, игравший в оркестре на большом барабане... Оглушительные удары его инструмента порой будили заснувших было «меломанов и меломанш», и они в испуге просыпались.

Одновременно с вагнеровским «Тангейзером» в «Гранд-Опера был поставлен балет Оффенбаха «Бабочка». Спектакль имел сногсшибательный успех... Несколько разгневанный этим обстоятельством Вагнер после парижского провала «Тангейзера» писал: «В Оффенбахе есть некоторая теплота, но это теплота навозной кучи, на ней могли бы вальсировать все свиньи Европы».

Надо сказать, что Оффенбаху с прессой не везло, в чем только не

89

обвиняли его газетные рецензенты — в неуважительном отношении к французской культуре, в погоне за дешевой заграничной сенсацией, н плохом вкусе, в развращении нравов...

В Москве, в печатне Яковлева, что на Софийке, в доме Аргамакова, в 1874 году вышла в свет книга некоего «музыковеда», скрывшеюся за инициалами «*М. К.*». В этом труде об Оффенбахе сказано следующее: «Его оперетки достаточно знакомы публике, их развозят по целому свету небольшие кочующие труппы, и они часто смешат невзыскательную публику до упаду...»

Так что, дорогие наши гости, держите себя в руках, если вы засмеетесь во время представления, вас сочтут за невзыскательных!

Были, правда, и отзывы другого рода. Так, известный русский критик, публицист, крупный деятель народнического движения Николай Константинович Михайловский в редактируемом им журнале «Русское богатство» в 1871 году поместил знаменитую статью под ослепительным заголовком — «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха». И ней мы читаем: «Смех Оффенбаха есть **отголосок хохота Вольтера**». Это очень точно сказано: «отголосок хохота Вольтера»...

Как ни парадоксально, к Оффенбаху весьма благоволил ученейший венский музыкальный критик, автор ученейшего трактата «О музыкально прекрасном» Эдуард Ганслик. Он удостоил Оффенбаха парочкой хвалебных рецензий, а растроганный композитор посвятил ему оперетту «Синьор фагот».

Оффенбах любил музыкантов — артистов оркестра. В 1854 году он дебютировал в парижском театре «Фоли нувель» (по-русски — «Новые сумасбродства») с опереттой «Ай-яй-яй, или Царица островов». Ее герой — контрабасист театра «Амбижю», попавший в плен к людоедам. В него влюбляется царица этого милого племени, которой он играет на контрабасе вариации на итальянскую тему.

Интересен отзыв об Оффенбахе философа Фридриха Ницше, «по совместительству» музыковеда и композитора, достаточно компетентного в вопросах музыки. В одном из его писем мы читаем: «В своих **буффонадах** Оффенбах обнаруживает классический вкус, абсолютную логику и особое парижское очарование».

В 1855 году Оффенбах основал в Париже, на рю Монсиньи, театр «Буфф-Паризьен», где поставил большинство своих оперетт; именно этот театр стал его настоящей творческой лабораторией. Здесь в 1860 году состоялась премьера тридцать третьей оперетты Оффенбаха Дафнис и Хлоя»... Что знаем мы о литературном источнике оффенбаховской оперетты? Очень и очень мало. Предположительно определено не только время жизни его создателя (исследователи считают, что он мог жить где-то между II и V веками нашей эры), но и его имя. Самый старый список его книги, хранящийся во Флорентийской библиотеке, не имеет имени автора, а в другом списке имя есть — Лонгус.

Действие «Дафниса и Хлои» развертывается на острове Лесбос. Двух подкинутых детей, воспитанных пастухами,— Дафниса и Хлою — находят родители, возвращают их в город Митилены, но

90

дети немедленно бегут назад, на природу и... наслаждаются любовью, невзирая на черную зависть окружающих...

Анатоль Франс считал Хлою «самым изящным, самым нежным и самым очаровательным воплощением юности, которое когда-либо было создано искусством».

«”Дафнис и Хлоя”,— писал он,— это пробуждение чувства, изображенного с пленительной прелестью, и это изображение останется живым до тех пор, пока чувства будут просыпаться...»

В музыке Дафнис и Хлоя впервые появились в 1735 году в партитуре одноименного балета французского композитора Бодэна де Буамортье, традицию которого блестяще продолжил Морис Равель, создав в 1912 году бессмертный памятник этим античным героям. В России их имена воспеты такими поэтами, как Вячеслав Иванов, Николай Гумилев и Алексей Николаевич Толстой, который опубликовал в 1909 году в журнале «Аполлон» стихотворение под названием «Хлоя»:

Зеленые крылья весны
Пахнули травой и смолою...
Я вижу далекие сны —
Летящую в зелени Хлою,
Колдунью, как ивовый прут,
Цветущую сильно и тонко.
«Эй, Дафнис!» — ив дремлющий пруд
Купая бросает козленка...
«Эй, Дафнис!» — но дальний прибой
Шумит прибережной волною...
Где встречусь, о Хлоя, с тобой
Крылатой, зеленой весною...

«Дафнис и Хлоя» Оффенбаха во многом пародийна, но это добра пародия, благожелательная карикатура, напоминающая мягкий юмор Гаварни, добродушный скептицизм Флобера.

О музыке оперетты я, пожалуй, говорить не буду, потому что,, как утверждает Сен-Санс в приведенном мною ранее высказывании: «Нет ничего труднее, как говорить о музыке... Пусть она сама говорит за себя!».

14. Шуберт — оперетта «Близнецы».

— Московский камерный музыкальный театр, 1978.

150 лет тому назад, 19 ноября 1828 года, в 3 часа дня в Вене умер один из величайших композиторов — Франц Петер Шуберт. Художник Мориц Швинд, принадлежавший к числу близких друзей композитора, через неделю после его смерти писал: «Я плакал о нем как о брате, но теперь я рад, что он умер в своем величии и избавился от своих горестей. Чем больше я теперь представляю себе, каким он был, тем яснее я вижу, как он страдал...» Отчего же страдал Шуберт? Он страдал он непризнания своих сочинений. Он страдал от того, что лишь ничтожная часть его громаднейшего наследия была напечатана,

91

от того, что сотни гениальных произведений не интересовали издателей в силу их «недоступности» так называемой «широкой публике». Через десять лет после смерти Шуберта Роберт Шуман писал: «Если плодовитость — главный признак гения, то Франц Шуберт один из величайших. Прожив немногим более тридцати лет, он написал поразительно много. Из всего этого напечатана, пожалуй, только половина, масть еще ждет опубликования, но гораздо большая часть, вероятно, никогда или еще долго не дойдет до публики...» В свете этого грустного и, как ни странно, верного прогноза я хотел бы сейчас назвать несколько фамилий немецких композиторов, сочинения которых были м то время напечатаны и, так сказать, оттеснили оставшиеся в тени и в безвестности шубертовские шедевры. Вот они — Лазекк, Хватал, Энкхаузен, Трутшель, Нисле, Людерс, Мос, Шпет, Шад, Шиске, госпожа Адель Братши, синьорина Антуанетта Пезадори, мадмуазель Юлия Барони-Кавалькабо... Как поется в одной песне: «Где вы теперь?». Для всех вышеперечисленных в то время нашлись издатели, нашлась и бумага. Для Шуберта же не нашлось ни того, ни другого... И он страдал, страдал от бедности. Во время премьеры «Близнецов», по свидетельству друга Шуберта Ансельма Хюттенбреннера, произошло следующее.

«Лишь одна оперетта Шуберта —„Близнецы",— пишет Хюттенбреннер,— в которой пел придворный оперный певец Фогль, несколько раз с большим успехом исполнялась в театре “Кернтнертор”. На первом представлении я сидел вместе с Шубертом в верхнем ярусе. Он был очень счастлив, что интродукция этой оперетты вызвала бурные аплодисменты. В конце Шуберта бурно вызывали, однако он не хотел подниматься на сцену, так как на нем был одет старый поношенный сюртук. Я поспешно скинул свой черный фрак и уговаривал Шуберта надеть его и представиться публике, что могло бы принести ему большую пользу. Он, однако, был слишком нерешительным и боязливым. Так как вызовы не прекращались, наконец вышел режиссер и сказал, будто Шуберт не присутствует в театре, что последний выслушал с улыбкой...»

Мы располагаем множеством трагических документов, подтверждающих бедность Франца Шуберта, однако, несмотря на это, мы можем утверждать, что этот человек был неслыханно богат. Ведь это ему и никому другому принадлежали такие песни, как «Двойник», Серенада», «Аве Мария», «Лесной царь». Это ему и никому другому принадлежал струнный квартет «Смерть и девушка», в его портфеле лежали рукописи девяти симфоний, каждая из которых, включая написанную в 16-летнем возрасте Первую, может быть названа звездой первой величины на небосклоне мирового симфонизма...

В чем же заключается причина этого феномена, этого парадокса, который мы наблюдаем на протяжении столетий на примерах жизни и творчества таких титанов как Бах, Рембрандт, Шуберт, Чайковский, Достоевский, Шостакович? Причина в том, что огромный творческий заряд, который сегодня мы можем сравнить с космической ракетой, по силе своего воздействия всегда обращен и адресован к громадному количеству людей, а не к узкому кругу ценителей и снобов, как это

92

Г. Н. Рождественский
в фойе Ленинградской филармонии

зачастую кажется современникам. И количество этих людей увеличивается с течением времени в прогрессии геометрической. Абсурдно доказывать сегодня гениальность и популярность Шуберта. Его музыка звучит во всем мире, принося радость миллионам людей, несмотря то, что после премьеры «Близнецов» в «Венской музыкальной газете»

от 17 июня 1820 года было напечатано: «Надо избегать даже видимости желания стать оригинальным. Оригинальным нужно быть. Слишком разбросанная инструментовка часто

делает неподготовленные и поэтому жесткие модуляции еще более резкими [...] Мы не понимаем, что должен означать минорный аккорд, встречающийся несколько раз перед каденцией и тотчас же исчезающий. Нам это кажется просто странным». «Истинного пения,— вторила “Лейпцигская музыкальная газета”,— здесь немного, а запутанная, перегруженная инструментовка, боязливая погоня за оригинальностью (!), выражающаяся в непрерывном модулировании, не дают почти никакого покоя».

Несколько слов о судьбе музыки Шуберта в России. Интерес к ней начал проявляться уже в середине прошлого столетия; одно из свидетельств тому мы находим в книге «Былое и думы». Герцен свидетельствует, что в русском обществе «очень уважали Шуберта, не только... за его превосходные напевы, сколько за то, что он брал философские для них темы...». В письме к А. Н. Похвистневу (от 6 апреля 1840 г.) Герцен замечает: «Слышал “Die Allmacht Gottes” von Schubert (“Всемогущество Бога” Шуберта), положенное на целый оркестр, пела Кесталотти и т. д.— ну, это искусство в самом деле потрясающее душу, увлекающее».

Интересно высказывание о шубертовском «Лесном царе» Н. В. Станкевича (см. его письмо Я. М. Неверову от 5 февраля 1835 г.): «Я нашел эту пьесу нечаянно у нашего острогожского помещика Сафонова, в музыкальном журнале “Филомела”, которого у них никогда не разыгрывал. Это было после обеда, после веселья, любезничанья. Я попробовал — и чуть не сошел с ума! Иначе, кажется, нельзя было выразить это фантастическое, прекрасное чувство, которое охватывает душу, как сам лесной царь младенца, при чтении этой баллады. Я переписал этот романс...»

Действительно, широкая популярность Шуберта в России началась с «Лесного царя». Он исполнялся не только в оригинале, но и в транскрипциях, что для того времени было очень характерным. Авторами и исполнителями этих транскрипций были скрипач Эрнст и Франц Лист. Иван Иванович Панаев вставил в свою повесть «Актеон» фрагмент под названием «Мысли о Шуберте». В нем мы читаем: «Шуберт — гениальный художник нашего времени. Им некогда станет гордиться XIX век. Он воплотил в звуках то невыразимое состояние чуши, когда она, погруженная в полноту своего чувства, разливается но что-то таинственное, бесконечное, неопределенное и с невыразимой отрадой тонет в глубине ощущений и упивается ими...»

Вот еще небольшая страничка из русской шубертиады. Мы все хорошо знаем текст знаменитой «Серенады»:

Песнь моя летит с мольбою
Тихо в час ночной...

Но мало кому известно, что перевод стихотворения Людвига Рельштаба был сделан выдающимся деятелем русского революционного движения Н. П. Огаревым. Огарев, кстати сказать, во время своего путешествия в Берлин ужинал как-то вместе с Листом и Рельштабом,

94

о котором написал в одном из своих писем: «Рельштаб — несносное существо. Сухой критик. “Серенада” — его лучшее произведение. Он уверяет, что Шуберт испортил его стихи,— дурак нестерпимый!».

Наследие Шуберта явилось предметом большой любви и пристального изучения для многих русских композиторов. Известны интересные высказывания о Шуберте Чайковского, Римского-Корсакова и Глазунова. Последний посвятил ему специальный очерк под названием «Франц Шуберт как творец, художник и великий **двигатель** искусства». В этом очерке Глазунов затрагивает весьма интересную проблему о взаимоотношениях между Шубертом и русской композиторской школой. «Несомненный отпечаток широкой стихии творчества Шуберта,— пишет Глазунов,— сказывается и в русской музыке, берущей свое начало от жившего в первой половине XIX века Глинки. В начале второй половины этого века среди русских композиторов наблюдалось большое увлечение творчеством Шуберта. Из

композиторов, представителей тогдашней молодой русской школы, многое унаследовал от Шуберта Бородин...»

В XX веке русские композиторы также обращали свой взор к бессмертному Шуберту. Сергей Прокофьев создал очаровательную сюиту для двух роялей на материале шубертовских вальсов, юный Шостакович оркестровал знаменитый «Военный марш», а Игорь Стравинский в юмористической форме процитировал этот же марш в своей «Цирковой польке». Гениальная фантазия Шуберта для фортепиано в четыре руки обрела новую жизнь на концертной эстраде в версии Дмитрия Кабалевского для фортепиано с оркестром...

В программе нашего сегодняшнего вечера оперетта «Близнецы». Театральное наследие Шуберта достаточно велико и разнообразно: за период с 1813 по 1823 год им написано 6 опер и 6 оперетт. «Близнецы» были впервые исполнены в Вене, в театре «Кернтнертор» 14 июня 1820 года. В «двойной» роли братьев близнецов выступил замечательный певец, друг Шуберта и страстный пропагандист его музыки Иоганн Михаэль Фогль. Это — первое крупное сочинение Шуберта, исполненное не в узком кругу друзей, в домашних условиях, а публично на профессиональной сцене. На премьере присутствовал сын Моцарта — Франц Ксавер Моцарт, который сделал в своем путевом дневнике следующую заметку: «Вечером я видел в театре “Кернтнертор” маленькую оперетту „Близнецы" с музыкой господина Шуберта, начинающего композитора. В сочинении есть очень красивые вещи, но оно... немного слишком серьезно...»

Наша постановка, являющаяся первой русской постановкой оперетты Шуберта, была осуществлена в марте 1976 года и вот ужа более двух лет не сходит со сцены театра [1]. В начале сегодняшнего вечера будут исполнены «Пять менуэтов с кодой и семью трио» Шуберта. Это сочинение написано в ноябре 1813 года, когда автору было

[1] В спектакле, которому предпослана преамбула Г. Рождественского, помимо хора и оркестра Московского камерного музыкального театра, выступили солист Э. Акимов (баритон), А. Саркисов (бас) и др.

16 лет; оно может быть исполнено как небольшим струнным оркестром, так и струнным квартетом. Мы выбрали вторую версию. Менуэты будут исполнены струнным квартетом в составе Сергея Горбенко (первая скрипка), Анатолия Корыстина (вторая скрипка), Алексея Мельникова (альт), Любови Федоровой (виолончель). Эти музыканты — артисты оркестра нашего театра...

В заключение я хотел бы прочесть вам слова Александра Константиновича Глазунова, сказанные 50 лет тому назад: «Произведения Шуберта по сие время блещут новизною и благоуханной свежестью. Пусть же продолжает сиять и впредь слава вечно юного гения, которая не выпала на его долю при жизни».

15. Концерт ансамбля солистов Большого театра: Бриттен — Симфониетта соч. 1; Берио — «Народные песни»; Лало — «Две утренние серенады»; Дебюсси — Шёнберг — «Послеполуденный отдых фавна»; Мартину — «Кухонное ревю».

— Бетховенский зал Большого театра, 25.XI. 1978.

Имя Бенджамена Бриттена — одного из величайших композиторов XX века, достаточно хорошо известно в нашей стране. Его оперы идут на сценах наших театров; в Большом театре была поставлена опера «Сон в летнюю ночь», в Ленинградском театре имени Кирова — опера «Питер Граймс», в оперном театре «Эстония» — очаровательный детский спектакль «Давайте делать оперу». Многие симфонические сочинения Бриттена звучат на наших концертных эстрадах. Силами студентов Ленинградской консерватории под руководством дирижера Н. С. Рабиновича был исполнен титанический «Военный реквием», посвященный жертвам первой мировой войны. Сам композитор бывал в нашей стране, дирижировал своими сочинениями и выступал как пианист в ансамбле с Питером Пирсом, подарив нам незабываемое исполнение шубертовских песен. В чем особая привлекательность этого композитора? Пожалуй в том, что он не шел по «лыжне». Что я имею в виду? Сегодня композитору очень трудно остаться свободным от следования определенным системам сочинения музыки — додекафонии, алеаторике, пуантилизму, то есть не стать, если хотите, рабом системы. Достоинство и значимость Бриттена заключается, с моей точки зрения, в том, что, будучи автором глубоко современным, он не был рабом никакой из систем, хотя свободно изъяснялся на языке любой из них, если это было продиктовано художественной необходимостью. В этом смысле я могу провести только одну параллель — Бриттен — Шостакович. И не случайно этих двух композиторов связывала искренняя дружба. Другой, не менее нужный признак значимости Бриттена, как это ни парадоксально

звучит,— отсутствие у него последователей. Сегодня в мире очень много маленьких Шёнбергов, маленьких Бергов, маленьких Лютославских, но нет маленьких Бриттенов. Так же, как нет и не может быть маленьких Сибелиусов и маленьких Яначеков! Исполняемая сегодня Симфониетта Бриттена помечена опусом первым. Она написана в 1932 году. Я когда-то хотел сыграть симфоническую программу, составленную из «первых опусов» и пришел к выводу, что это сделать невозможно из-за того, что, как правило, эти сочинения были явно ученическими, включая даже Первую симфонию Стравинского. Иная картина в жанре камерном. Здесь мы имеем превосходные, совершенно зрелые «первые опусы».

Я бы назвал в качестве примера шумановские Вариации на тему «ABEGG» для фортепиано, или Фортепианную сонату до мажор Брамса, или Первую фортепианную сонату Прокофьева. Но, как видите, речь идет о сочинениях для фортепиано, в жанре же музыки оркестровой «зрелый» первый опус — случай редчайший. И именно с таким феноменом мы сталкиваемся в Симфониетте Бриттена. Это; сочинение вполне зрелое, несмотря на то, что написано оно 19-летним автором, еще учеником колледжа в Лондоне, где он занимался под руководством известного композитора Джона Айрленда. Незаурядное мастерство оркестровки, способность заставить звучать маленький децимет как большой оркестр, исключительная фантазия, виртуозное владение принципом вариационного и сквозного развития — вот что характерно для бриттеновского «первого опуса». Симфониетта состоит из трех частей — «Поко престо», Вариации и Тарантелла,— исполняемых без перерыва.

*

Современного итальянского композитора Лучано Берио не следует путать с другим Берио, тоже композитором, которого звали Шарль и который жил в Бельгии в XIX веке, женился на знаменитой певице Малибран и сочинил уйму произведений для скрипки, а также с его сыном Вильфридом Берио — пианистом-виртуозом. Наш Берио, Лучано Берио, родился в 1925 году в городке Онелья в Италии, учился в Миланской консерватории в двух классах — композиции у Франческа Гедини и дирижирования у Карло Марии Джулини. Лучано Берио причисляют к группе так называемых «крайних авангардистов», наряду с Бруно Мадерна, Карлхайнцем Штокхаузеном и Пьером Булезом, Для меня лично понятие «авангард» всегда представлялось несколько загадочным и наверняка неправильным. Идти «в авангарде» значив идти впереди. В таком случае Бах — типичный «авангардист», так как он всегда шел, идет и будет идти в первых рядах музыкальных творцов! Многие же признанные «авангардисты» уже давно плетутся в хвосте событий, умножая своими сочинениями груду неисполняемых опусов. Сочинения Лучано Берио можно разделить на две группы — неэлектронные и электронные. В последних я разбираюсь очень слабо и поэтому говорить о них не буду, хотя один случай моего соприкосновения с электронной музыкой довольно забавен, а для меня грустен

97

Несколько лет назад, будучи в Милане, я был приглашен композитором Луиджи Ноно в электронную студию, где мне было продемонстрировано несколько сочинений разных авторов. Особое внимание при прослушивании уделялось положению стула, на котором я сидел. Он не должен был сдвигаться ни на сантиметр от той позиции по отношению к динамикам, на которой был установлен.

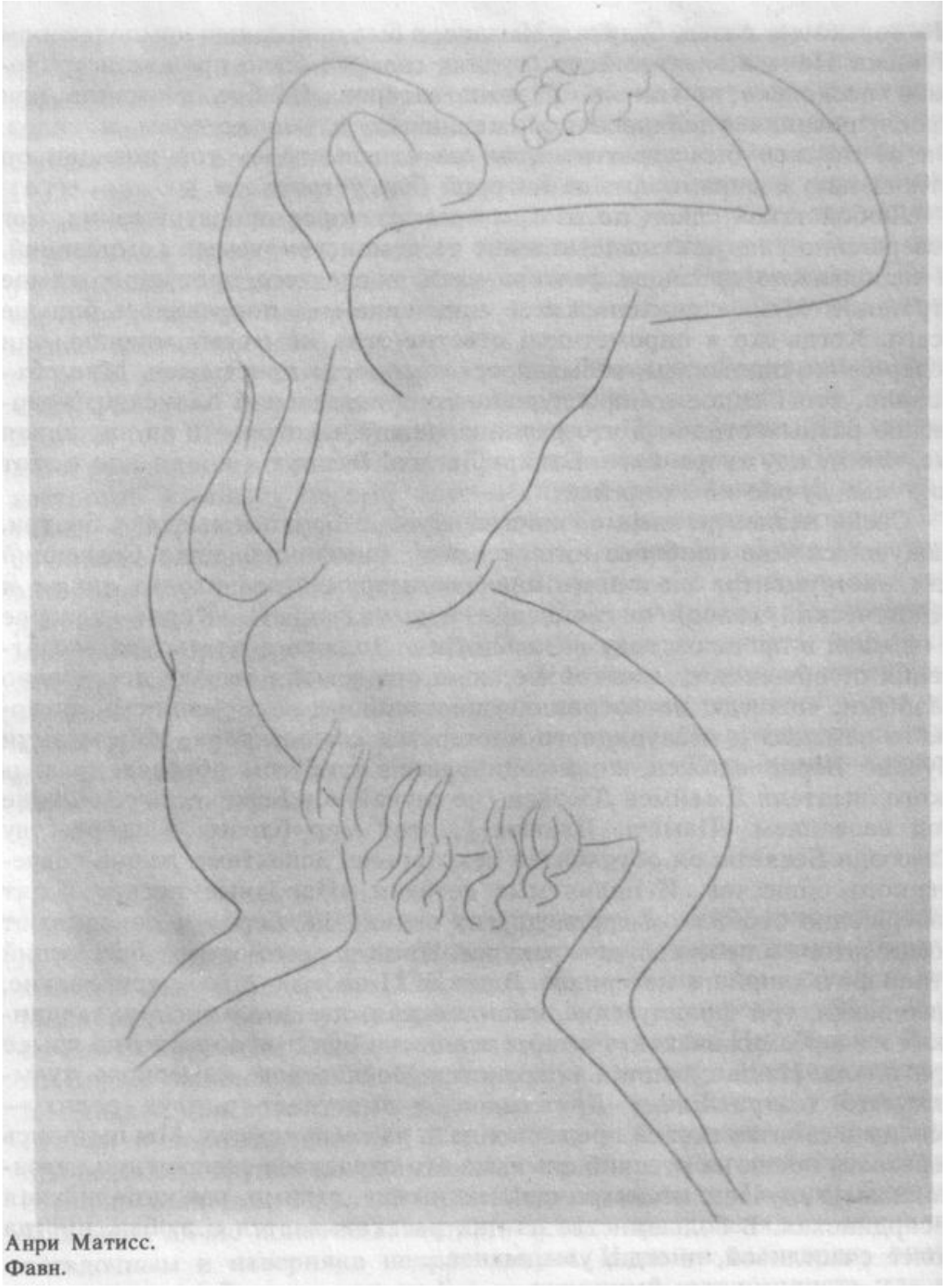
Любой такой сдвиг, по словам организаторов прослушивания, мог совершенно разрушить впечатление от демонстрируемых композиций. Я неподвижно просидел полтора часа, после чего произошло самое страшное. Меня спросили, какое сочинение мне понравилось больше всего. Когда же я опрометчиво ответил, что, по моему мнению, они совершенно одинаковы, я был просто-напросто пристыжен. Мне объяснили, что каждое из прослушанных произведений написано совершенно разным стилем и что разница между некоторыми из них такая же, как между творениями Баха и Легара! Вот тут я понял, что в этот мир мне лучше не входить...

Среди неэлектронных сочинений Лучано Берио я выделил бы три, кажущиеся мне наиболее интересными: Симфонию, цикл Секвенций для инструментов **соло** (в число «инструментов» входит также и человеческий голос) и сочинение под названием «Коро», которое я слышал в прошлом году в Зальцбурге. Должен сказать, что впечатления от общения с музыкой Берио, а они у меня бывали достаточно разными, никогда не заслоняли первоосновы — серьезности авторского замысла и незаурядного мастерства композитора. Мир музыки Лучано Берио сложен, он ассоциируется с кругом образов ирландского писателя Джеймса Джойса (не случайно у Берио есть сочинение под названием «Памяти Джойса»); этот мир близок и творчеству Сэмюэля Беккета; он обусловлен некоторыми аспектами жизни современного общества. Исполняемые сегодня «Народные песни» стоят совершенно особняком среди других сочинений Берио и показывают композитора в неожиданном ракурсе. Прежде всего отмечу блестящий отбор фольклорного материала. В цикле 11 песен — две американские, армянская, три французские, сицилийская, две итальянские, сардинская и азербайджанская. Сегодня все песни будут исполнены на языке оригинала. Наша солистка — артистка Московского камерного музыкального театра Елена Друженкова — выступает в двух ролях — певицы и лингвистки: ей предстоит петь на семи языках. Мы пытались перевести песни на русский язык, но это оказалось совершенно невозможным в случае с песнями «диалектными», такими, как сицилийская и сардинская. В большинстве из них рассказывается о любви, иногда более счастливой, иногда, увы, менее...

*

Эдуард Виктор Антуан Лало родился 27 января 1823 года во французском городе Лилле, умер в Париже 22 апреля 1892 года. Во всем мире, в том числе и у нас, он известен

прежде всего как автор превосходной «Испанской симфонии» для скрипки с оркестром и Концерта для виолончели. Помимо этих двух вещей Лало сочинил много отличной



Анри Матисс.
Фавн.

музыки. Прежде всего следует сказать о балете «Намуна», который Дебюсси совершенно справедливо назвал «шедевром ритма и колорита», об интересной исторической опере-хронике «Король города Ис», увертюра к которой изредка появляется в программах симфонических концертов, о прелестной соль-минорной симфонии, о так называемом

«Русском концерте» для скрипки с оркестром, написанном на русские народные темы. Музыка Лало очень тонка — это чеканная
99
работа, выполненная с артистической легкостью. Мелодии его (обычно короткие) изящны и свежи, чувство оркестра чисто «галльское», (вставляющее вспомнить о современниках Лало — Бизе и Делибе. «Две утренние серенады» сочинены в 1872 году. Для лучшей ориентации во времени и пространстве скажу вам, что в том же году состоялась премьера «Каменного гостя» Даргомыжского, Бизе пишет «Арлезианку», Клод Моне «Голландские мельницы», а Достоевский «Бесов» — вот каким был этот год, 1872-й...

*

Жил был в Париже человек по имени Стефан, по фамилии Малларме. Родился он в 1842, умер в 1898 году, оставив после себя глубокий след в истории французской культуры. Основной профессией Стефана Малларме была поэзия, но «по совместительству» он писал прозу, разрабатывал проблемы теории искусства, а что самое главное — объединял вокруг себя людей искусства и всех, кому последнее было дорого. Его по праву считают одним из лучших французских поэтов XIX века; недостаток и достоинство созданных им стихов включается в их практической непереводимости на иностранные языки. Стефан Малларме был человеком в достаточной степени странным; так, в поэзии он утверждал примат формы над содержанием, сказав как-то: «Назвать предмет — это значит уничтожить три четверти его очарования». Огромное значение придавал он музыкальности стиха, его фонетике. Поэтому так трудно переводить эти стихи. Гораздо более естественно переводить поэзию Малларме на язык музыки или живописи, рисунка, эстампа, гравюры, что так блистательно и так по-разному делали Дебюсси, Эдуард Мане и Анри Матисс. Валерий Брюсов поступил иначе, он не переводил Малларме, а создавал некий русский эквивалент под названием «В манере Стефана Малларме», где музыка стиха, игра аллитераций приобретали главенствующую роль. Вот один из примеров изысканной «подачи» Брюсовым буквы «р» из «Сонета в манере Стефана Малларме»:

Пусть ярко рдится старая кираса,
Упавший змей на роковой ковер.
Таинственного робкий вор,
Нирваны прихотливая прикраса...

«Полдень фавна», который иногда переводится как «Послеполуденный отдых фавна» (а однажды я с удивлением прочел «Послеобеденный отдых фавна»!), принадлежит к известнейшим стихотворениям Малларме. Для того чтобы дать представление о его содержании, я прочитаю небольшой отрывок из него в русском переводе И. Г. Эренбурга:

Но тайна, вот она — воздушна и легка
Из уст идет играющего тростника.
Он думает, что мы увлечены напрасно
Своей игрой, которую зовем прекрасной,
Украсив, для забавы, таинством любовь,
Глаза закрыв, и в темноте рыдая вновь
Над сновиденьем бедер и над спин загадкой,
Мы эти сны, пришедшие к душе украдкой,
100
Зачем-то воплотим в один протяжный звук,
Что скучно и бесцельно зазвучит вокруг...

Поэма была написана в 1876 году под впечатлением аллегорического полотна Франсуа Буше, которое Малларме увидел в Лондонской Национальной галерее. Таким образом, стихотворение было инспирировано произведением живописи. Интересно, что

впоследствии оно само вызвало к жизни несколько замечательных живописных работ — среди них иллюстрации к «Фавну» Эдуарда Мане и Анри Матисса. Дебюсси написал своего «Фавна» — прелюдию для большого оркестра — в 1894 году. Малларме слышал сочинение в авторском исполнении на фортепиано и сказал, что эта музыка продолжает эмоцию стихотворения и украшает его более, чем цвет. В нашем концерте прелюдия Дебюсси прозвучит в транскрипции Арнольда Шёнберга, который «сжал» оркестр до размеров камерного ансамбля, введя в него гармониум и рояль (транскрипция выполнена в 30-х годах). Произведение Малларме первоначально было задумано как цикл стихотворений, сопровождаемых музыкой. Мы хотели сегодня частично воплотить этот замысел, и во время исполнения «Фавна» вы услышите стихи Малларме на французском языке.

*

«Кухонное ревю» написано Мартину в Париже в 1927 году. Оно «окружено» такими сочинениями, как «Джаз» для большого оркестра, «Джазовая сюита» для малого оркестра. В «Кухонном ревю» наряду с джазовыми частями («Танго», «Чарльстон») можно услышать и чисто чешскую музыку, народную песню, которую Мартину, будучи глубоко национальным композитором, удивительно органично сочетает с интонациями джаза. Произведение это впервые исполнялось в Праге в форме балета под названием «Искушение святой кастрюли», где в качестве персонажей фигурировали: кастрюля, кухонное полотенце, веник, кастрюльная крышка. Сюжет — любовная интрига и свадьба кастрюли и кастрюльной крышки. В виде концертной сюиты «Кухонное ревю» было впервые сыграно в Париже в 1930 году замечательным пианистом Альфредом Корто и ансамблем солистов.

16. Шёнберг — монодрама «Ожидание»; И. Штраус — полька «Пар-Форс», кадриль «Африканка», польки «Волшебные пули» и «Поезд удовольствий».

— М., Большой зал консерватории, 16.1.1979.

Наша сегодняшняя программа с успехом могла бы быть озаглавлена «Вечер старинной музыки», поскольку мы играем сочинения весьма солидные по возрасту. Монодраме Арнольда Шёнберга «Ожидание» — 70 лет, произведениям Иоганна Штрауса — далеко за 100.

101

Мы сталкиваемся с известного рода парадоксом, заключающимся к том, что многие шедевры искусства остаются сохраненными благодаря многолетнему к ним пренебрежению. Они остаются, так сказать, «незаезженными», они уподобляются прекрасной фреске, сохранившейся на стене древнего храма благодаря наивности маляра, покрывшего ее спасительным слоем штукатурки...

Арнольд Шёнберг создал свое первое театральное произведение — оперу-монодраму «Ожидание» — в 1909 году. В этом году Густав Малер пишет Десятую симфонию, Легар заканчивает «Графа Люксембурга», Метерлинк публикует «Синюю птицу»; в Вене художник Эгон Шиле основывает группу «Новое искусство».

Шёнберг к 1909 году был уже вполне сложившимся композитором, автором таких значительных произведений, как Второй квартет, струнный секстет «Просветленная ночь», Камерная симфония и «Пять пьес для оркестра» соч. 16. Он создал партитуру монодрамы «Ожидание» за 15 дней, начав ее 27 августа и закончив 12 сентября; мосле этого композитор ждал первого исполнения 15 лет!

Процесс ожидания превысил процесс создания в 358 раз. Цифра, бесспорно, внушительная, но далеко не рекордная для выдающихся произведений искусства. Недавно я дирижировал гениальную Третью симфонию Шуберта, созданную 18-летним композитором за восемь дней. Шуберту вообще не удалось услышать свою симфонию. Она была исполнена через 66 лет после написания; процесс ожидания превысил процесс создания в 2970 раз!!!

Долгожданная премьера оперы Шёнберга состоялась в Праге в 1924 году. В роли Женщины выступила Мария Гутхейль-Шредер, дирижировал старый друг и учитель Шёнберга — Александр Цемлинский. После премьеры он опубликовал в журнале «Пульт и дирижерская палочка» специальную статью, посвященную процессу подготовки исполнения «Ожидания» в Праге. Учитывая громадную трудность шёнберговской партитуры, Цемлинский разработал совершенно особую репетиционную тактику.

Он начал репетировать с оркестром, разделив его на группы, я бы даже сказал, на «микрогруппы». Одна репетиция — только для флейт и гобоев, другая — только для кларнетов и фаготов, третья — только для валторн и так далее. Таким образом на подготовку произведения продолжительностью в 32 минуты понадобилось 14 репетиций.

Монодрама «Ожидание» написана на текст венской писательницы и доктора медицины Марии Паппенхайм, входившей наряду с архитектором Адольфом Лоосом, философом Давидом Бахом, литератором Карлом Крауссом в круг ближайших друзей и единомышленников композитора. Текст Марии Паппенхайм был написан по «сценарию» Шёнберга и с литературной точки зрения может быть оценен очень высоко. Прежде всего он предельно музыкален, словесные интонации исключительно точно спаиваются с интонациями шёнберговской музыки, что заставило нас отказаться от перевода текста Марии Паппенхайм на русский язык. Что же касается фабулы «Ожидания», то она крайне типична для так называемой «шрайдрамы» — экспрессионистской «драмы крика» и заключается в следующем.

102

Молодая женщина приходит в некий фантастический иллюзорный лес, ожидая встречи со своим возлюбленным. Напряженное состояние **ожидания**, чреватое недобрыми

предчувствиями, вводит нас в атмосферу драмы. Эмоции, наполняющие это ожидание, различны, а порой и противоположны — это радостное ожидание; встречи, это предчувствие трагической развязки, наступающей в кульминационном моменте монодрамы, когда Женщина внезапно обнаруживает труп своего возлюбленного. Парализованная ужасом, она впадает в состояние аффекта, перед ее взором проходят картин недавнего прошлого, она плачет над трупом любимого человека, Последние слова ее — «О, ты здесь... я искала тебя» — сопровождаются как бы «испаряющимся», тихо взлетающим звучанием оркестра, ставящим многозначительный знак вопроса в конце монодрамы Заключительное слово в спектакле принадлежит оркестру, который у Шёнберга никак не «аккомпаниатор», но партнер, собеседник певицы и, если угодно, протагонист действия... Оркестр «Ожидания поразительно красочен, пульсация тембров доведена до совершенства, напоминающего полотна Сера и Синьяка. Отдельные находки, вроде засурдиненной листами бумаги арфы или игры на подвешенной тарелке контрабасовым смычком, несмотря на свою, казалось бы, внешнюю экстравагантность, воспринимаются как естественные элемент музыкальной речи. Мощнейшие кульминации заставляют вспомнит: и заново пережить прозрения Малера и Скрябина.

Несколько слов о судьбе музыки Шёнберга в нашей стране. Ел личность и творчество всегда вызывали большой интерес у русских музыкантов. Впервые музыка Шёнберга была услышана в России в Петербурге в 1911 году на так называемых «Вечерах современно музыки». Шёнберговские пьесы для фортепиано играл юный Сергей Прокофьев. В 1912 году Александр Ильич Зилоти пригласил Шёнберга в Петербург для дирижирования симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда». Его выступление вызвало целый ряд откликов. Так, Н. Я. Мясковский в рецензии на этот концерт назвал Шёнберга «изумительным музыкантом»; большие и весьма содержательные статьи посвятили композитору Вячеслав Каратыгин и Борис Асафьев. Каратыгин так писал о Шёнберге-дирижере в газете «Речь» (№ 339 за 1912 год): «Что-то страшное происходит на этой эстраде, где стоит маленький человечек с голым черепом, горящим беспокойным взором, нервными, странными жестами, сохраняющими свою жуткую, странную страстность и стремительность даже при самых размеренных движениях. Он весь подвижен, как ртуть, этот крошечный человечек,— не то оживший божок китайский, не то выходец со страниц волшебных сказок Гофмана или зловещих новелл По». В другой публикации («Новейшие течения в западноевропейской музыке»), появившейся в журнале «Северные записки» в декабре 1913 года, читаем: «...им пережиты все пути и перепутья, все тайны современной души, и он все же ничего не боится, смело и последовательно продолжая развитие современного звукосозерцания до последних музыкальных возможностей... Достоевский создал “Записки из подполья”, Шёнберг сочиняет музыку из подполья своей странной, удивительной души...»

Много сделал для пропаганды творчества Шёнберга издатель журнала «Музыка» Владимир Держановский, которого Прокофьев как-то назвал «храбрым сражальцем за порядочную музыку». В 1911 году Держановский помещает в своем журнале «Афоризмы» Шёнберга, среди которых имеется и такой: «Искусство — это вопль тех, которые на себе испытали судьбу человечества, которые не мирятся с судьбой, но с нею борются, которые бросаются в вертящееся колесо, чтобы понять конструкцию машины, которые не опускают глаз, чтобы охранить себя от эмоций, но широко раскрывают их, чтобы увидеть то, что **должно быть увидено**». Немало сделали для пропаганды музыки Шёнберга и русские исполнители. Пожалуй, в первую очередь надо назвать Николая Андреевича Малько, исполнившего в 20-х годах н Ленинграде гигантскую ораторию Шёнберга «Песни Гурре», дирижеров — Карла Элиасберга, Игоря Блажкова, пианистов — Марию Юдину, Анатолия Ведерникова, Алексея Любимова, скрипача Олега Кагана и многих других.

Таким образом, оценку творчества Шёнберга наилучшими представителями русской музыкально-критической мысли и отношение к нему крупных исполнителей с уверенностью можно назвать позитивными. Это правило только лишь подчеркивают не более чем курьезные исключения. Недавно в статье, подписанной доктором искусствоведческих наук В. Вансловым, мне довелось прочесть уничтожающий отзыв о сочинении Шёнберга под

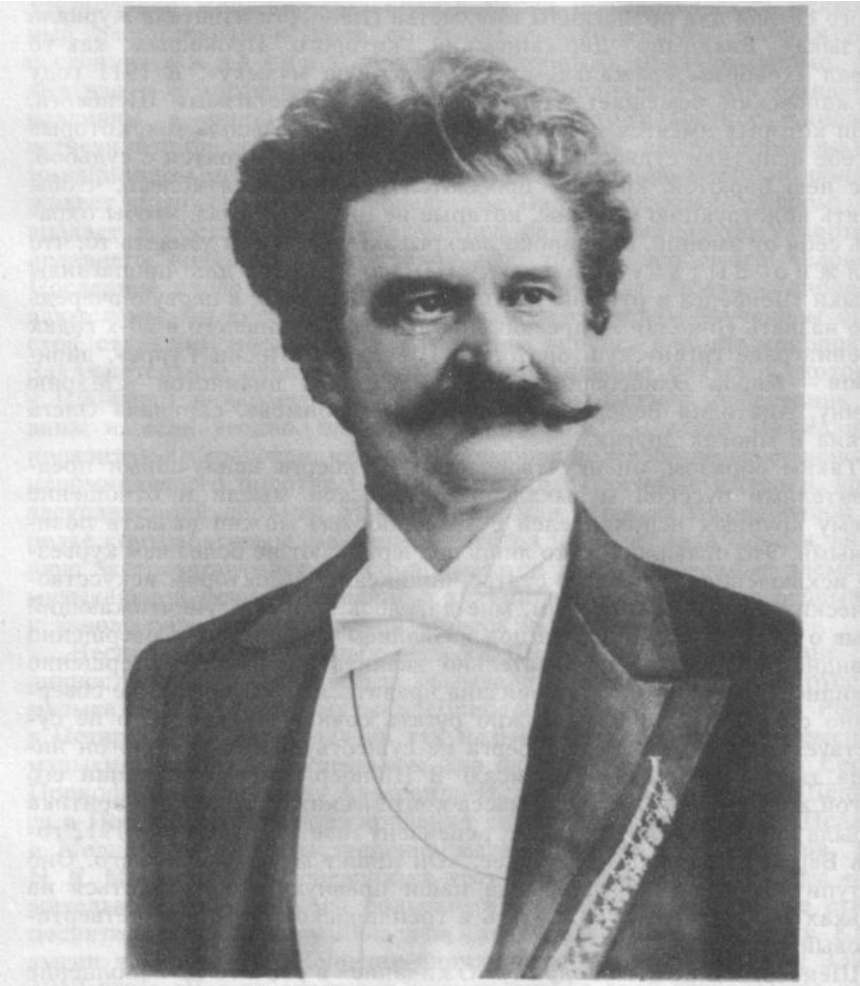
названием «Антигона». Совершенно очевидно, что вовсе не обязательно хвалить Шёнберга, совершенно очевидно, что его музыка не обязана нравиться всем, но так же совершенно очевидно, что невозможно ругать сочинение, которого не существует, а «Антигоны» Шёнберга не существует, потому что он никогда такого сочинения не писал! В Шёнберга на протяжении его долгой жизни была выпущена масса критических стрел; порой критика не была лишена остроумия. Так, рецензент газеты «Сигнал» в 1912 году в Берлине написал следующее: «Он пишет музыку будущего. Оно наступит, вероятно, тогда, когда наши правнуки будут кататься на коньках по экватору и танцевать в гренландском дансинге четвертитоновый вальс»!

Шёнберг написал монодраму «Ожидание» в расчете на исполнение и оперном театре, то есть при помещении оркестра в оркестровую «яму». В концертных условиях для обеспечения естественного баланса между голосом и оркестром мы воспользуемся микрофонным усилением. Монодрама «Ожидание» исполняется в нашей стране в первый раз [1].

*

В Ленинграде на улице Бродского в историческом здании филармонии находится кладезь чудес — нотное собрание, принадлежащее библиотеке Ленинградской филармонии. Большую и очень интересную часть этого собрания составляет музыка Иоганна Штраусa-сына,

[1] Партию Женщины в моноопере «Ожидание» исполнила Маргарита Мирошникова.



Иоганн Штраус-сын (1825—1899).

написанная этим блистательным композитором во время пребывания в Санкт-Петербурге, а точнее, во время его триумфальных летних сезонов в так называемых «Концертах

Павловского вокзала», продолжавшихся с неослабеваемым успехом с 1856 по 1866 год. В течение 10 лет Иоганн Штраус был кумиром павловской публики, и роль его в музыкальной жизни северной столицы выходила далеко за рамки увеселителя и развлекателя. Встав за пульт Павловского оркестра, который был в основном составлен из русских музыкантов (за исключением группы солистов, прибывших с дирижером из Вены), Штраус резко изменил весь стиль павловских концертов, превратив их из мероприятия по преимуществу «гастрономического» (до него так называемый «бальный оркестр» был частью изысканного меню, предлагаемого

105

павловскими рестораторами приезжей публике) в мероприятие художественное. Он познакомил петербургскую публику со множеством произведений западноевропейской классики. В его программах мы встречаем Пятую симфонию Бетховена, Четвертую Мендельсона, сочинения Вагнера и Мейербера. Штраус был первым дирижером, представившим публике «Характерные танцы» для оркестра Петра Ильича Чайковского. Он постоянно дирижировал произведениями Даргомыжского и Серова и особое внимание уделял музыке Глинки, организовывая специальные концерты из его сочинений. Темп его работы был очень напряженным — ведь он почти каждый день исполнял новую программу. Публика требовала новых вальсов, новых полек, новых кадрилей, и у Штрауса даже не было времени для написания оркестровых партитур; он писал свои произведения прямо на голоса, зачастую сразу после концерта, ночью... Утром еще не просохшие оркестровые голоса уже лежали на пультах артистов оркестра и Штраус проводил очередную репетицию. Вот эти-то комплекты оркестровых голосов и сохранились в библиотеке Ленинградской филармонии и сохранились, к счастью, в большом количестве. А раз есть голоса, значит, по ним можно составить партитуру. Этой работой — составлением и редакцией штраусовских партитур — я и занимаюсь уже несколько лет с большим удовольствием.

Целый ряд произведений известен музыкальному миру под другими названиями. Дело в том, что уезжая из Петербурга, Штраус менял названия своих сочинений для их большей доступности широкой публике. Так, полька «В Павловском лесу» превращалась в «Крапфенвальд-польку», «Петербургские дамы» ничтоже сумняшеся превращались, смотря по обстоятельствам, то в «Венских», то в «Парижских» и так далее. Несколько слов о произведениях, исполняемых сегодня. Полька «Пар-Форс» написана в 1866 году и впервые прозвучала в Бальном зале Императорского дворца в Вене под управлением автора на маскированном балу в пользу «Института слепых».

Кадриль «Африканка» написана по мотивам популярнейших в то время арий из одноименной оперы Мейербера. Штраус дал в Павловске специальный концерт из произведений этого композитора, а затем сочинил кадриль, предназначенную для сопровождения серии ганцев с традиционным названием фигур, объявляемых танцмейстером,— «Панталон», «Лето», «Курица», «Трение», «Пастурель» и «Финал». Полька «Волшебные пули» впервые исполнена под управлением автора в Фестивальном зале венского Пратера по случаю Третьего Всегерманского состязания стрелков. Штраус был незаурядным мастером названий «на злобу дня». Так, сочинив очаровательную польку для бала выпускников Юридического института, он назвал ее «Приговор»!

Наконец, полька «Поезд удовольствий». Полька эта, так сказать, «железнодорожная», она была сочинена по случаю пуска новой железнодорожной линии, соединяющей Вену с одним из ее пригородов — Гринцингом. Когда в 40-х годах нашего века Ленинградский Малый оперный театр ставил оперетту Штрауса «Цыганский барон», возникла

106

необходимость введения балетного дивертисмента. Где искать материал? Конечно же, в библиотеке Ленинградской филармонии. Поискали, поискали и нашли. Нашли чудесную маленькую полечку — «Поезд удовольствий», но, увы, только в виде фортепианного переложения. Тогда дирекция театра обратилась к Д. Д. Шостаковичу с просьбой инструментовать польку «Поезд удовольствий», что Дмитрий Дмитриевич блестяще выполнил.

Вот и все, что я хотел сказать вам об Иоганне Штраусе, Павловском вокзале, библиотеке Ленинградской филармонии, а теперь послушаем эту музыку, исполняемую в Москве в первый раз...

17. Музыка для фортепиано в шесть и восемь рук: Черни — «Блестящие вариации»; Грейнджер — «Песня занзибарских лодочников»; Шнитке — «Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу»; Сметана — Соната и Рондо; Мошелес — Большой концертный дуэт «Контрасты».

— М., зал Дома ученых, 22.IV.1979.

Карл Черни был одним из первых композиторов, создавших фортепианные ансамбли для трех исполнителей, то есть Трио для одного фортепиано в шесть рук. Шестиручное музицирование во времена Черни было неотъемлемой частью так называемого «музыкального салона», который «держали» в своих домах многие люди, в той или иной степени близкие к искусству или просто-напросто любящие его. Шестиручный репертуар прежде всего представлял собой концертные транскрипции арий, ансамблей, увертюр и танцев из популярных опер, причем слово «популярный» в то время понималось как «новый». Не успевала на подмостках венского, парижского, берлинского, санкт-петербургского театров прозвучать та или иная новинка, как в весьма скором времени она появлялась на прилавках музыкальных магазинов в различных переложениях, в том числе и шестиручных. Среди авторов этих переложений — Вильбак, Зильхер, Альберти, Хеллер, Круг и многие другие. Но, пожалуй, наилучшие шестиручные транскрипции выполнил Карл Черни. Благодаря его работам «семейное музицирование» обогатилось фантазиями-попурри на темы опер Россини, Буальдьё, Обера, Мейербера, Керубини. Особое внимание уделял Черни операм Винченцо Беллини, он подверг творческой переработке арии из опер Беллини «Пират», «Пуритане», «Беатриче ди Тенда» и создал две транскрипции на темы из оперы Беллини «Капулети и Монтекки», одна из которых исполняется в сегодняшнем концерте.

Несколько слов об этой опере Беллини. Ей, мягко говоря, весьма «не повезло» при жизни автора. Прежде всего, Беллини и его либреттист Феличе Романи стали мишенью для нападок ретивых критиков, обвинявших их в «надругательстве над Шекспиром» в связи с несоответствием

107

либретто шекспировской фабуле. Почтенные критики, поучавшие со страниц газет Беллини и Романи, по своему невежеству не знали, что либретто оперы не имеет ни малейшего отношения к Шекспиру, а базируется на новелле итальянского поэта Маттео Банделло, послужившей, кстати, одним из источников для бессмертной драмы Шекспира...

«Блестящие вариации» Карла Черни написаны на тему арии Джульетты из второго акта оперы Беллини «Капулети и Монтекки» [1].

Интересно мнение о Черни Игоря Стравинского, который, готовясь к исполнению своего фортепианного концерта, много и упорно играл этюды этого композитора, о чем и написал в своих «Воспоминаниях»: «Я принялся развивать пальцы, играя множество этюдов Черни, что было мне не только полезно, но и доставляло истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта...»

*

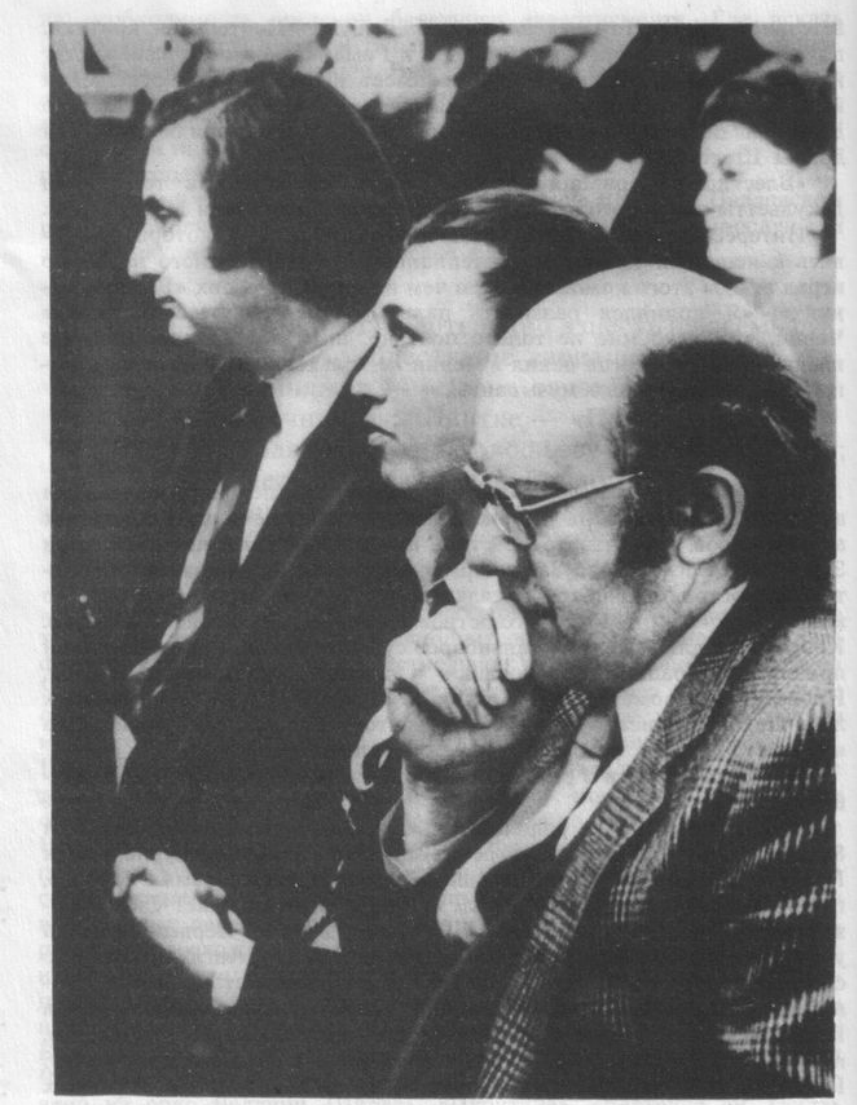
Из Вены, города, где жил Карл Черни, мы перенесемся с вами в Занзибар... Несмотря на наличие быстроходнейших реактивных авиалайнеров, сделать это не столь просто, так как существуют три Занзибара. Государство Занзибар, находящееся на африканском континенте, остров Занзибар — невдалеке от восточного побережья этого континента — и столица этого острова, тоже называющаяся Занзибар. Кроме того, для всех трех Занзибаров существует один отличительный признак — выращивание гвоздики и экспорт гвоздичного масла...

Произведение композитора Перси Грейнджера «Песня занзибарских лодочников» написано для трех пианистов — по одному пианисту на каждый Занзибар, чтобы никто не обиделся!

Кто такой Перси Грейнджер, чем вызвана его любовь к Занзибару?

Перси Грейнджер родился в австралийском городе Брайтон 8 июля 1882 года. Учился игре на фортепиано в Мельбурне у Луи Пабста, крупного педагога, хорошо известного в свое время в Москве, где он несколько лет преподавал. Грейнджер продолжает свое образование в Германии, занимаясь у Ферруччо Бузони. Первый большой успех пришел к Грейнджеру-пианисту в 1906 году в Англии. Здесь его слышит Эдвард Григ и приглашает молодого пианиста к себе в Норвегию. Общение с Григом оказало значительное воздействие на Грейнджера, он стал восторженным почитателем норвежского мастера, привившего молодому композитору любовь к народному творчеству. Грейнджер становится профессиональным фольклористом, в разных частях света он организует множество фольклорных экспедиций, в которых сам принимает участие, записывает с помощью фонографа народную музыку и создает ряд блестящих обработок народных мелодий для оркестра, хора, фортепиано и других инструментов. К числу

[1] Произведение Черни исполнено Викторией Постниковой, Еленой Сорокиной и Александром Бахчиевым.



А. Г. Шнитке, В. В. Постникова
и Г. Н. Рождественский на концерте
в Большом зале Московской консерватории (1984).

этих обработок и относится исполняемая сегодня «Песня занзибарских лодочников» для фортепиано в шесть рук. Правда, в данном случае обработка косвенная — поводом для создания этой пьесы послужило

стихотворение английского поэта Редьярда Киплинга, посвященное старинным ритуальным обычаям занзибарцев...

Как я уже сказал, Перси Грейнджер был виртуозным пианистом. В одном из архивов мне удалось обнаружить запись «Вальса цветов» из балета Чайковского «Щелкунчик» в транскрипции для фортепиано Перси Грейнджера в исполнении автора. Запись эта произведена в 1918 году. Послушаем ее, а затем Елена Сорокина, Александр Бахчиев и я сыграем вам «Песню занзибарских лодочников».

*

20 октября 1930 года на сцене ленинградского Театра оперы и балета имени Кирова состоялась премьера балета Д. Д. Шостаковича «Золотой век». Одним из популярнейших номеров этого балета оказалась полька под названием «Однажды в Женеве», сопровождающая балетное действие, представляющее собой яркую сатиру на конференцию по разоружению при Лиге Наций...

За 16 лет до премьеры «Золотого века», в 1914 году, в Париже в знаменитой антрепризе Дягилева в декорациях Александра Бенуа была впервые поставлена опера Игоря Стравинского «Соловей», написанная на сюжет известной сказки Андерсена. В середине второго акта звучал блистательный «Китайский марш»...

12 февраля 1917 года в Санкт-Петербурге в помещении так называемого «Художественного бюро Добычиной» состоялся необычайный концерт. Он открылся выступлением А. М. Горького, прочитавшего первую главу из своей повести «Детство», после чего выступил юный скрипач, блестяще исполнивший виртуознейший 24-й каприс Паганини. Звали этого скрипача Яша Хейфец... А затем на сцену вышли четыре фаготиста и сыграли новое сочинение Сергея Прокофьева — «Юмористическое скерцо для четырех фаготов», посвященное композитором своему учителю по дирижированию — Н. Н. Черепнину...

Композитор Альфред Шнитке в своем «Посвящении Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу», сочиненном специально для сегодняшнего концерта, пользуется упомянутыми произведениями как «строительным материалом» [2].

*

Все мы прекрасно знаем Бедржиха Сметану как замечательного оперного композитора, автора «Проданной невесты», «Либуше», «Далибора». Очень широко известен симфонический цикл Сметаны «Моя Родина», включающий в себя знаменитую «Влтаву», а вот фортепианная музыка Сметаны почти не звучит в наших концертных залах. А между тем Сметана, сам отличный пианист, был тонким поэтом фортепиано, создавшим несколько великолепных фортепианных циклов. Танцы и польки Сметаны сродни шопеновским мазуркам, а программная «Сцена из “Макбета” Шекспира» может украсить репертуар любого пианиста. Сонату и Рондо для двух фортепиано

[2] «Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу» А. Шнитке исполнили В. Постникова, А. Бахчиев и Г. Рождественский.

в восемь рук Сметана написал в 1849 году. В этом году Диккенс написал «Давида Копперфильда», Лист — симфоническую поэму «Тассо». В этом году умер Шопен и родился Август Стриндберг… В Сонате Сметаны одна часть. По-видимому, Соната и Рондо были предназначены для домашнего музицирования, но, может быть (так предполагают некоторые исследователи), служили эскизами для более поздних симфонических произведений Сметаны...

*

В «Ручном музыкальном словаре», напечатанном в Москве в 1850 году, про Мошелеса сказано: «Славен как пианист и композитор». И это действительно так. Игнац Мошелес, родившийся в Праге в 1794 году, вписал славную страницу в историю пианизма. Он был признан одним из величайших виртуозов своего времени. Однако этим далеко не исчерпывается музыкальная деятельность Мошелеса. Он был профессиональным дирижером, в течение многих лет возглавлявшим Лондонское филармоническое общество, где он исполнил впервые в Англии Девятую симфонию Бетховена. К сожалению, мы не имеем достаточно времени, чтобы более подробно поговорить о взаимоотношениях Мошелеса и Бетховена, скажу только, что именно он сделал клавир бетховенского «Фиделио» и перевел на английский язык биографию Бетховена. Мошелес-композитор посвятил свое дарование по преимуществу фортепиано, написав несколько концертов для фортепиано с оркестром, множество сольных пьес, а также фортепианных ансамблей, в том числе и исполняемый сегодня «Большой концертный дуэт» для двух фортепиано в восемь рук. Это произведение имеет подзаголовок «Контрасты» и состоит из четырех, контрастирующих по характеру частей — «Анданте кон мото», Фуга, «Анданте религиозо» и Сицилиана-тарантелла...

18. Концерт ансамбля солистов оркестра Ленинградской филармонии:
Массне — «Священный лес»;
Лидия Иванова — «Песни труверов»;
Бриттен — Марш из сюиты «Музыкальные вечера»;
Уильям Уолтон — «Сиеста»;
Шимановский — цикл песен на стихи Ю. Тувима;
Рэгглс — «Человек и горы»;
Рождественский — Денисов — Шнитке — «Па-де-труа».

— Л., Малый зал Ленинградской филармонии, 16.1.1980.

В 1873 году директор парижского театра «Одеон» Дюкенель заказал Жюлю Массне музыку для постановки античной трагедии Леконт де Лиля «Эринии». Ознакомившись с музыкой, поэт Леконт де Лиль назвал ее бесполезной и, более того, «мешающей чтению его стихов»...

111

Однако сегодня очень мало людей помнят трагедию Леконт де Лиля, но очень многим хорошо известна чрезвычайно популярная «Элегия» Массне из музыки к этому сочинению.

Я должен сказать, что и остальная музыка к «Эриниям», помимо «Элегии», очень хороша, но, к сожалению, совершенно не известна широкой публике. Собственно говоря, то же самое происходит со всем творчеством Массне. Хорошо известны две его оперы «Манон» и «Вертер», более или менее известен «Дон Кихот», а ведь перу Массне принадлежат 22 оперы! И среди них прекрасные произведения, демонстрирующие яркое подлинно галльское дарование их автора. К их числу относится и последняя опера «Рим», написанная в 1912 году по пьесе Александра Пароди «Побежденный Рим», имевшей в Париже большой успех благодаря блистательной Саре Бернар. Либретто оперы повествует о судьбе весталки Фаусты, нарушившей обет целомудрия и приговоренной к замуровыванию заживо в крепостной стене. Мы сегодня откроем нашу программу Вступлением к третьему действию оперы Массне «Рим», носящем подзаголовок «Священный лес». Тонкая инструментовка этого симфонического антракта заставляет вспомнить «блеклый блеск» полотен Пюви де Шаванна...

*

Два года тому назад я дирижировал в Риме, в академии «Санта Чечилия» ораторией Генделя «Пир Александра». Исполнялось это произведение в редакции Моцарта, изобилующей блистательными находками, как с точки зрения перекомпоновки формы, так и с точки зрения инструментовки. После исполнения ко мне в артистическую комнату пришла пожилая женщина и очень красивым русским языком сказала: «Как необычен этот эффект сдвига тональности при проведении второй темы фуги в последнем номере оратории, это, конечно же, “дело рук” Моцарта!».

И она была права — это Моцарт изменил, обострил тональные соотношения в финале оратории, а для того, чтобы это обнаружить, надо было обладать весьма тонким ухом, тонким стилистическим чутьем. «С кем я имею честь беседовать?» — спросил я у вошедшей. «Лидия Иванова»,— ответила она.

Так началось мое знакомство с Лидией Вячеславовной Ивановой — интересным музыкантом, композитором, филологом — дочерью известного русского поэта Вячеслава Иванова. В последующие встречи в уютной римской квартире Ивановых, неподалеку от Капитолийского холма, на улице Леон Баттиста Альберти я познакомился со многими сочинениями Лидии Вячеславовны, окончившей Римскую консерваторию по классу композиции у Отторино Респиги. В том числе и с исполняемыми сегодня «Песнями

труверов». Песни эти были выписаны Лидией Вячеславовной из находящегося в Ватиканской библиотеке старинного «Кодекса» — рукописного сборника «Французский песенник», составленного в начале XIV века. Лидия Вячеславовна расшифровала старинную нотацию и гармонизовала песни средневековых труверов.

112

«Я выбрала эти песни,— пишет композитор в предисловии своему сочинению,— из любви к красивым вещам, любви, которая породила у меня желание сделать возможным их исполнение...»

*

Между 1933 и 1939 годами Бенджамин Бриттен написал музыку к двадцати двум фильмам. Два из них принадлежат итальянскому режиссеру Альберто Кавальканти, и оба фильма основывались на музыке Джоаккино Россини. Кавальканти ставил перед композитором очень жесткие условия; так, он ограничил исполнительский состав флейтой, гобоем, кларнетом, роялем, ударными инструментами и хором мальчиков. Может быть, это в известной степени подействовало на развитие стиля Бриттена при создании его камерных опер, в частности «Альберта Херринга». Впоследствии Бриттен составил из музыки к фильмам Кавальканти две сюиты — «Музыкальные утра» и «Музыкальные вечера». Названия эти заимствованы у самого Россини. Сборник «Музыкальные вечера» у итальянского классика включает восемь ариетт и четыре дуэта, предназначенных, как написано в заглавии, «для изучения искусства итальянского пения». Первая часть сюиты Бриттена — «Марш» — написана на основе «Марша солдат» из третьего акта оперы Россини «Вильгельм Телль». Россиниевский оригинал и бриттеновскую транскрипцию разделяют более ста лет (1829—1935).

*

Уильям Уолтон, родившийся 29 марта 1902 года в городке Олдхэм — один из крупнейших английских композиторов XX века. К капитальнейшим созданиям Уолтона принадлежат опера «Троил и Крессида», оратория «Пир Валтасара», две монументальные симфонии. Исполняемая сегодня «Сиеста», что в переводе с испанского обозначает приблизительно «послеполуденный отдых», написана в 1926 году. Это изящная зарисовка, изысканная акварельная звукопись, картинка-настроение.

*

Песенно-романсовое творчество Шимановского — интереснейший, красивейший, порою загадочный, сказочный мир. Дух вокальной лирики замечательного польского мастера безусловно в значительной степени определяется поэзией, вдохновившей композитора на создание песен. И поэзия эта по преимуществу польская: Ян Каспрович, Тадеуш Мициньский, Станислав Выспяньский, Ярослав Ивашкевич и, конечно, несравненный Юлиан Тувим. На стихи Тувима Шимановский в 1921 году написал цикл песен, в которых он стремился воссоздать некий «прославянский стиль». Именно эти песни открывают третий, так называемый «национальный» период его творчества, связанный с глубоким изучением польского фольклора.

Цикл тувимовских песен можно назвать «колядками» — здесь и бесхитростная молитва, и любование красотой природы, и польская песня; не беда, если она иной раз в слишком французской «одежде»,

113

ведь сам Шимановский как-то сказал: «Я никогда не перестану утверждать, что сближение с французской музыкой, глубокое и подлинное понимание ее содержания, совершенства ее формы, ее дальнейших возможностей представляется одним из условий развития и нашей, польской музыки» [1].

*

Американский композитор Карл Рэгглс родился более ста лет тому назад, в 1876 году в маленьком провинциальном городке Мэрион в штате Массачусетс. Образование Рэгглс

получил в Гарвардском университете. В 1920 году он вошел в «Интернациональное общество композиторов», основанное Эдгаром Варезе с целью пропаганды современной музыки. Творческая биография Рэгглса необычна: его музыку довольно много играли в 20-х годах, затем основательно забыли, а в середине 60-х годов интерес к музыке Рэгглса возник вновь, в результате чего на пластинках было выпущено все его немногочисленное, но чрезвычайно своеобразное наследие. Надо сказать, что в перерыве между этими двумя периодами «признания» Рэгглс интенсивно занимался живописью, создав немало весьма интересных полотен. Регглс ценен тем, что не похож ни на кого; хотя по первым впечатлениям его музыка может вызвать ассоциации с музыкой его великого современника и компатриота Чарлза Айвза, но внутренний мир Рэгглса иной, более замкнутый, освещенный другим светом. Исполняемый сегодня симфонический ансамбль «Человек и горы» инспирирован строкой из стихотворения английского поэта и художника Уильяма Блейка: «Случается великое, когда человек встречается с горами...»

Сочинение это написано в 1924 году. Оно, как это ни странно, сразу же вызвало симпатии не только слушателей, но и критиков. Один из них, некий Лоуренс Джилман в газете «Нью-Йорк Геральд Трибьюн» от 8 декабря 1924 года написал: «Мы не всегда понимаем музыку Рэгглса, но думается, что это наша вина, а не его. Этот “янки”, тронутый поэзией Блейка, возможно, не написал музыку, которую мы можем назвать “прекрасной”, однако завтра или послезавтра мы назовем ее таковой...»

*

Идея коллективного сочинения, то есть сочинения, написанного несколькими композиторами, зародилась достаточно давно. Так, например, в 1799 году два французских композитора — Луиджи Керубини и Франсуа Буальдьё — вместе написали оперу под названием «Узница». В наше время имелись случаи сочинения музыки «на троих», яркий тому пример — опера «Манас» трех советских композиторов — Власова, Малдыбаева и Фере [2].

[1] Цикл Шимановского на стихи Тувима прозвучал в концерте в исполнении Н. Ли и ансамбля солистов.

[2] Нельзя не вспомнить здесь совместного сочинения молодых авторов, входивших в Проколл (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории),— ораторию «Путь Октября» (1927).

Иной раз в сочинении принимало участие и большее количестве авторов. Так, отдавая дань уважения французскому композитору Кампра, группа авторов (Онеггер, Лесюр, Пуленк, Соге, Орик, Тайфег Ролан-Манюэль) создали сюиту под названием «Венок Кампра»... Пожалуй, наиболее сенсационным случаем коллективного сочинений явилось произведение, созданное в Китае в годы так называемой «культурной революции». Сочинение это, представляющее собой фортепианный концерт под названием «Желтая река», было написано, согласно предисловию к партитуре, «всем китайским народом». Произведение, которое вы услышите сегодня, не совсем обычно по своей структуре; оно написано несколькими авторами, но их количество не фиксировано, благодаря чему сочинение это, так сказать, «безразмерное». Оно может быть исполнено в разных видах, в разных трансформациях и рассмотрено, следовательно, с разных точек зрения. Единственное условие для исполнения — сохранение жанра танцевальной сюиты, могущей в зависимости от числа номеров менять свое название. Так, в Москве это сочинение исполнялось под названием «Па-де-катр», сегодня оно исполняется под названием «Па-де-труа». Возможны и другие комбинации...

Первая часть принадлежит мне. Я назвал ее «Слоны и Моськи — перпетуум мобиле по Ивану Крылову» (вторая часть «Па-де-труа» — «Вдоль по Пятницкой» — написана Э. Денисовым, третья часть — «Танго» — А. Шнитке). Фабула басни Крылова, вероятно, всем хорошо известна, нет надобности эту басню сейчас читать. История же взаимоотношений между двумя животными — слоном и моськой — бесконечно повторяется: из года в год, из

десятилетия в десятилетие, из века в век... Поэтому и «Перпетуум мобиле» («Вечное движение»).

Очень радостно сознавать, что в наши дни, исполняя танго, не рискуешь, как говорится, «заработать неприятность». То ли было раньше! 26 января 1914 года выходившая в Санкт-Петербурге «Русская музыкальная газета» сообщила своим читателям следующее: «Высшее духовенство многих стран обратилось к своей пастве с воззваниями, предостерегающими верующих против танго и иных новейших танцев». О времена! О нравы!

19. Французская романтическая увертюра: увертюры к операм «Петр Великий» Гретри, «Данилова» Адана, «Мученичества» Доницетти, «Узница» Керубини, «Красная шапочка» Буальдьё, «Пиковая дама» Галеви, «Колокольчик» Герольда, увертюра к оперетте «Франц Шуберт» Зуппе.

— М., Большой зал консерватории, 10.11.1980.

Программа сегодняшнего концерта составлена по преимуществу из произведений французских композиторов-романтиков, живших в первой половине XIX века. Их биографии, объединенные прежде

всего по временному принципу, охватывают период, который начинается с 1741 года (года рождения Гретри) и заканчивается 1895 годом (годом смерти Зуппе). Однако музыка Гретри есть как бы предисловие к программе, ее **пролог**, а музыка Зуппе — послесловие к ней, ее **эпилог**. Ядро же программы — творчество композиторов, явившихся свидетелями и непосредственными участниками Великой французской революции — Керубини, Буальдьё и их «хронологических попутчиков» — Галеви, Герольда, Адана.

Эпоха Великой французской революции объединила творческую мысль французских музыкантов и вызвала к жизни ряд интереснейших произведений. Так, 16-летний Буальдьё пишет «Народную песнь праздника Разума», Керубини участвует в подготовке «Празднества Верховного существа» и, как свидетельствует очевидец, «несмотря на то, что он был иностранцем, взялся со скрипкой в руках обучать рыночных торговок пению “Марсельезы”»; он же создает в то время торжественный «Гимн Пантеону», исполненный, согласно революционному календарю, в Пятую санкюлотиду второго года Республики по поводу перенесения тела Марата в Пантеон.

Это единение больших музыкантов, вдохновленных самим духом Великой французской революции, не может не производить глубокого впечатления. Само собой разумеется, что интонации времени четко прослушиваются в оперной музыке и Керубини, и Буальдьё, и их современников.

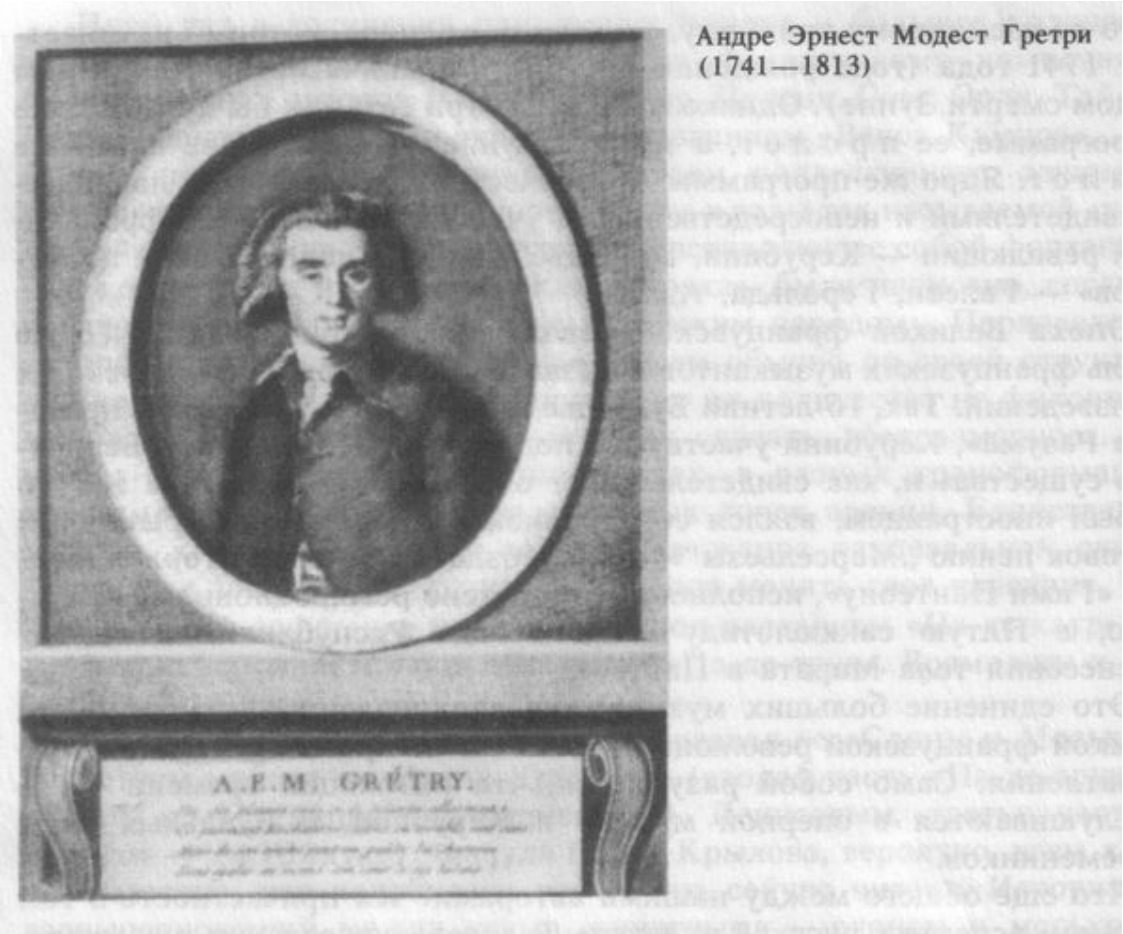
Что еще общего между нашими авторами? Их причастность в том или ином аспекте к русской культуре. В литературоведении, музыковедении и библиографии существует понятие «**россика**», обозначающее обширную «страну», заселенную произведениями зарубежных писателей, художников и композиторов, в той или иной степени отражающими историю России, жизнь государства Российского, его искусство... Эта «страна» открыта очень давно. В начале XVIII века, например, гамбургский капельмейстер Иоганн Маттесон написал оперу «Борис Годунов» — это «**россика**». В середине XVIII века другой немецкий композитор — Георг Филипп Телеман написал оркестровую сюиту «Звучащая география», в которой есть часть под названием «Москвичи» — это тоже «**россика**». В этой стране — «**Россике**» — можно встретиться с явлениями совершенно неожиданными. Например:

Я так один. Никто не понимает
Молчанье: голос моих длинных дней.
И ветра нет, который открывает
Большие небеса моих очей.
Перед окном огромный день чужой,
Край города: какой-нибудь больной
Лежит и ждет. Думаю: Это я?
Чего я жду? И где душа моя?

Эти стихи сочинены на русском языке замечательным немецким поэтом Райнером Марией Рильке...

Значительная часть музыкальной «**россики**» посвящена произведениям, написанным на русскую тему, в частности операм, героями

116



Андре Эрнест Модест Гретри (1741—1813)

которых являются русские люди. Среди этих героев, пожалуй, первое место занимает Петр Великий. О нем написано множество опер, среди которых следует выделить «Северную звезду» Мейербера, «Царя-плотника» Лорцинга, «Бургомистра Саардама» Доницетти и самую первую оперу о Петре Великом, принадлежащую перу Гретри, этого «Мольера музыки», как его называли современники... Андре Эрнест Модест Гретри родился в бельгийском городе Льеже в 1741 году. Большую часть своей жизни он провел в Париже. Гретри, по существу, один из создателей жанра комической оперы, он написал около 50 опер, среди которых популярнейшая в свое время опера «Ричард Львиное Сердце», мелодией из которой воспользовался Чайковский при сочинении песенки Графини в «Пиковой даме». Глинка, кстати, тоже любил эту оперу. В письме из Берлина Дмитрию Васильевичу Стасову он сообщает: «Прочел “Ричард Львиное Сердце” Гретри и Вам оную вещь рекомендую, вещь хорошая...»

Оперу «Петр Великий» Гретри написал в 1790 году, она посвящена любовным приключениям молодого царя во время его заграничных вояжей. В увертюре к ней автор в несколько измененном виде цитирует знаменитую тему русской народной песни «Камаринская».

*

Следующая увертюра принадлежит Адольфу Шарлю Адаму, или, как правильно произносится и пишется его имя, Адану. Произносят и пишут и так и эдак, но это не два композитора, а один...

117

Адольф Адан родился в 1803 году в Париже. Он стал заниматься музыкой против воли отца, профессионального пианиста-педагога, учившего, кстати сказать, фортепианной игре Луи Герольда, чью увертюру к опере «Колокольчик» мы будем играть во втором отделении сегодняшнего концерта. По композиции Адан занимался с Буальдьё, чье имя тоже фигурирует в нашей программе. Адольф Адан написал 39 опер, большинство из них комические, в том числе широко известный «Почтальон из Лонжюмо». Всемирную славу принес ему балет «Жизель», до сих пор украшающий сцены балетных театров всего мира.

В 1839—1840 годах Адан жил в Санкт-Петербурге, где сочинил для Императорского театра балет «Пират». Таким образом, даже по месту жительства он может считаться гражданином страны «**Россика**», но не только это дает ему такое право. Дело в том, что дебютом в театре явилась сочиненная им в 1829 году опера «Петр и Екатерина», а на следующий год он написал произведение, действие которого происходит в екатерининском Петербурге. Героиня — молодая актриса из крепостного театра графа Воронцова по фамилии Данилова. Ее именем и названа опера Адольфа Адана, увертюра к которой включена в программу концерта.

*

Всем хорошо известно, что Гаэтано Доницетти — композитор итальянский. Но мало кому известно, что его опера «Мученичества» — опера не итальянская, а французская, и вот почему. «Мученичества» — пятьдесят седьмая из семидесяти опер Доницетти. В своей первоначальной редакции она называлась «Полиуто», или «Полиэвкт». Литературной основой для либретто послужила известная трагедия Пьера Корнеля, повествующая о судьбе первых христианских мучеников. Отсюда и название — «Мученичества». Доницетти начал сочинять эту оперу для неаполитанского театра «Сан-Карло», однако ей не было суждено увидеть свет рампы в этом театре, так как неаполитанский цензурный комитет нашел сюжет произведения чересчур «священным» для представления на театре. Что делать? Нельзя, так нельзя. И Доницетти начинает переговоры с Парижской оперой на предмет постановки «Мученичеств» в Париже.

«Да, можно, с удовольствием,— сказали товарищи из Парижа,— но у нас есть свои порядки, свои правила, свои привычки, и будьте так добры, уважаемый маэстро Доницетти, им подчиниться, если Вы хотите видеть и слышать Вашу оперу в нашем славном городе Париже. А правила эти таковы:

§ 1 — Опера должна исполняться на французском языке.

§ 2 — Опера должна быть не в трех актах, как у Вас, в Вашем Неаполе, а в четырех, иначе, что тогда делать нашему оперному буфету?

§ 3 — В опере должен быть балет, и это, пожалуй, наше самое главное условие. А почему, Вы, наверное, прекрасно понимаете — пение пением, содержание содержанием, христианские мученики, христианскими мучениками, а танец танцем!»

118

Пригорюнился тут Доницетти, закручинился, крепко-накрепко призадумался. «Да ведь это,— говорит,— все равно, что новую оперу написать. Шутка сказать — язык другой, размер другой, а о танцах мучеников лучше и не говорить...» А потом, принимая во внимание семейные обстоятельства, махнул рукой, засучил рукава, сел за стол, обмакнул перо в чернильницу и... А писал он невероятно быстро. Музыковедами зафиксирован ряд поставленных им рекордов. Комическую оперу «Ночной колокольчик» он соорудил за девять дней, последний акт «Фаворитки» за несколько часов... Возвращаясь к «Мученичествам», скажу, что уже увертюра к этой опере свидетельствует о том, сколь своеобразен был талант Доницетти. Чего стоит выразительнейший квартет фаготов в медленном торжественном вступлении, какое эффектное звучание демонстрируют кларнет, валторна и труба в сопровождении арфы, и, как говаривал Гоголь, «что страннее и непонятнее всего», в этой увертюре вы услышите закулисный хор-молитву христиан, обреченных на казнь. Таким образом, эта увертюра была сочинена Доницетти не только для того, чтобы побаловать красивым звучанием оркестра опоздавшую на спектакль публику, но и для того, чтобы ввести слушателя в атмосферу представления, в сжатой форме, средствами

только лишь музыкальными, рассказать ему о том, свидетелем и сопереживателем чего ему надлежит стать.

*

«Для нас, русских, Керубини особенно интересен тем, что, как известно, оперы его имели большое влияние на развитие Глинки. Действительно, у Глинки заметно если не сходство в определенных, отдельных местах, то какое-то общее сродство со стилем Керубини. Чистота письма, тонкое и изящное ведение голосов, чувство меры и отвращение к тривиальному — были качества, общие обоим музыкантам...» Эти слова принадлежат русскому критику Герману Ларошу, и слова эти справедливы. Керубини не мог не оказать благотворного воздействия на юного Глинку хотя бы только потому, что оркестр села Новоспасского, где рос Глинка, оркестр, составленный из крепостных музыкантов, имел в своем репертуаре пять его увертюр.

Деятельность Керубини была очень многообразной — композитор, многолетний директор Парижской консерватории, воспитатель целой плеяды французских композиторов, среди которых мы видим имена Галеви, Буальдьё и многих других, автор солиднейших и авторитетнейших в свое время музыкально-теоретических трудов (известно, что молодой Римский-Корсаков изучал искусство контрапункта по его учебнику). Очень забавный инцидент произошел между Керубини и Бетховеном. После премьеры бетховенской оперы «Фиделио» в Вене, Керубини на следующий день послал Бетховену свой учебник пения, считая, что многие места в партитуре «Фиделио» не удобны для вокализации!

Отношения Керубини с Наполеоном Бонапартом были натянутые. «Наполеон не любил музыки,— говорит Керубини,— потому что он ее не понимал. Он воспринимал музыку как неприятный шум. Когда ему

приходилось слушать оркестр под моим управлением, он всегда упрекал меня за излишнюю громкость, на что я ему как-то сказал: “Ваше величество, Вы любите лишь ту музыку, которая не мешает Вам думать о государственных делах”». Надо сказать, что повод к прохладным отношениям был дан отчасти самим композитором. Вскоре после провозглашения Наполеона императором Керубини был приглашен на официальный прием, чтобы быть представленным Наполеону. Наполеон обходил ряды приглашенных. «Композитор Керубини, Ваше величество»,— подсказал адъютант, когда император приблизился к музыканту. Не обратив внимания, Наполеон проследовал дальше, но через несколько минут вновь столкнулся в парадной зале с Керубини. «Кто вы такой?» — спросил Наполеон. «Все еще Керубини, Ваше величество»,— последовал ответ.

Некто, молодой композитор, показал Керубини партитуру своего нового сочинения, но сказал при этом, что партитура написана Мегюлем, известным современником Керубини. Молодой автор хотел знать беспристрастное мнение Керубини, который, просмотрев партитуру, сказал: «Нет, это не Мегюль, это слишком плохо для него». «Да, Вы правы,— сказал композитор,— это мое сочинение». «Нет, нет,— ответил Керубини,— для Вас это слишком хорошо!..»

Опера Керубини «Узница» написана им совместно с его учеником Адриеном Буальдьё в 1799 году. Содружество обоих авторов было весьма плодотворно. Керубини и Буальдьё сближала не только их профессия, но и общая любовь к рисованию. Эта любовь к рисунку безусловно отразилась на характере мелодики обоих композиторов, прозрачности фактуры их музыки. Роберт Шуман писал об увертюрах Керубини следующее: «Стоит лишь посмотреть увертюру Керубини, как приходит на ум, не слишком ли мало ценили и знали этого великого художника и не теперь ли, когда благодаря новым путям нашей музыки он становится для нас гораздо понятнее, настало время приняться за более тщательное его изучение...»

*

Франсуа Адриен Буальдьё родился в Руане в 1775 году. Здесь же, когда композитору было всего 18 лет, прозвучала его первая опера. С 1795 года он живет в Париже, предаваясь очень интенсивно этому же занятию — сочинению опер. В 1803 году после большого успеха

оперы «Тетушка Аврора» он «погнался за длинным рублем», то есть уехал из Парижа в Санкт-Петербург, где стал дирижером и композитором французского оперного театра при дворе Александра I. Согласно контракту, Буальдьё должен был сочинять три оперы в год, что он и делал. Свою первую санкт-петербургскую оперу «Алина — королева Голкондская» он предусмотрительно посвятил Александру I, за что и получил соответствующее вознаграждение.

При отъезде из Санкт-Петербурга с ним произошла следующая история на таможне. Буальдьё вез свои рукописи в трех сундуках, помеченных названиями трех нот — «Си», «Ми» и «Соль», что бдительные санкт-петербургские таможенники приняли за некий подозрительный

120

шифр, расшифрованный ими как «си милль сольда», что в переводе на русский язык означает «шесть тысяч солдат». В связи с тем, что дело происходило в 1811 году, славные таможенники решили, что Буальдьё собирается передать Наполеону какие-то сведения о составе русской армии, а потому немедленно задержали его. Только вмешательство очень высоких лиц освободило композитора от временного заточения. Опера «Красная шапочка» шла в Санкт-Петербурге в 1817 году. Юноша Глинка слышал эту оперу, что отмечено в его прелестных «Записках». Содержание «Красной шапочки» не оригинально. Это любовная пастораль с участием вечного треугольника — граф, крестьянка и ее жених. Однако увертюра к опере очень оригинальна. Она иллюстрирует, причем прямо-таки с кинематографической точностью, известную сказку Шарля Перро о Красной шапочке и волке. Вы услышите как бедная Красная шапочка гуляет в лесу, как она встречается с серым волком, чем оканчивается эта встреча. Затем вы услышите, как волк навещает знаменитую бабушку и как бабушка пугается волка.

*

Семья Галеви сделала очень много для развития французской культуры. В эту семью входили: Жак Фроманталь Галеви — композитор, его брат Леон Галеви — историк и драматург, его племянник Людовик Галеви — писатель, либреттист, автор оперных либретто для Бизе, Оффенбаха и многих других композиторов и, наконец, дочь Фроманталя Галеви — Женевьева Галеви, в один прекрасный день ставшая женой автора «Кармен» — Жоржа Бизе.

Галеви, так же как и его учитель Керубини, одинаково известен и как композитор, и как прекрасный педагог. Среди его учеников — Бизе (он же зять!), Гуно, Массе, Лекок, Гиро. Бизе очень любил Галеви, и не только как тестя. Он как-то написал своей теще, мадам Галеви: «Как жаль, что Галеви не писал симфоний, если, конечно, можно жалеть о чем-либо при виде жизненного пути, так благородно и чисто пройденного...»

Галеви написал много опер. Первый большой успех пришел к нему вместе с премьерой «Королевы Кипра», переложение которой для фортепиано было сделано Рихардом Вагнером. О его опере «Дочь кардинала» Чайковский писал, что она «едва ли... не самая лучшая выразительница традиций и духа французской оперной школы».

*

Луи Жозеф Фердинанд Герольд, так же как и Адольф Адан,— сын пианиста (кстати сказать, отец Адольфа Адана был крестным отцом Луи Герольда). Он учился композиции у Мегюля, признанного метра французской композиторской школы. С 1816 года Герольд живет в Париже. Совместно с Буальдьё он пишет комедию «Жан Парижский» и поступает на работу в Оперу в качестве концертмейстера и балетного композитора. На сцене парижской Оперы вскоре ставятся пять балетов Герольда, в том числе «Спящая красавица». В 1831 году премьера

121

оперы «Цампа» приносит Герольду большой и прочный успех. В России в конце прошлого века, да и в наше время часто играли увертюру к этой опере. Я несколько лет тому назад записал ее на пластинку. В процессе записи я выяснил, что многие артисты оркестра думают, что Цампа — как и Бела Барток (!) — женщина. Но Цампа не женщина — это мужчина, да еще к тому же страшный разбойник.

Оперу «Колокольчик», увертюра которой входит в программу концерта, Герольд написал в 1817 году.

Через четыре года после парижской премьеры «Колокольчик» был поставлен в Вене, в театре «Кернтнертор». По предложению дирекции молодой Шуберт — он, правда, никогда не был старым — сочинил для этой оперы вставной дуэт. Имя Шуберта не было по его желанию упомянуто в афише. Только после успешной премьеры он раскрыл свое инкогнито. Дуэт Шуберта стал настолько популярным в Вене, что его распевали на улицах.

*

Вы все прекрасно знаете имя Франца Зуппе и его музыку, поэтому я не буду долго о нем рассказывать. Скажу только, что прославленный автор «Донны Жуаниты» и «Прекрасной Галатеи» создал совершенно уникальный жанр — оперетты-биографии. Таких оперетт у Франца Зуппе две — одна называется «Жизнь Гайдна», а другая «Франц Шуберт». В увертюре к оперетте «Франц Шуберт» вы услышите бессмертные песни и танцы Шуберта.

Какие? Угадайте!

20. Советская симфоническая музыка: Мясковский — Пятая симфония; Половинкин — «Телескоп II»; Шапорин — сюита «Блоха»; Мосолов — «Завод».

— М., Большой зал консерватории, 12.II. 1982.

В этом зале, в двадцатом ряду, на крайнем месте от прохода слева, в течение нескольких десятилетий почти на всех концертах можно было видеть красивого человека, мгновенно привлекавшего внимание выражением лица, глубиной и проникновенностью доброго взгляда, особой сосредоточенностью при слушании музыки. Человек этот прослушал в Большом зале консерватории огромное количество самых разных произведений, включая свои собственные. Он шел сюда, в этот прекрасный зал, из небольшого, типично арбатского переулка, носящего название Сивцев Вражек, где он жил. Он шел по Гоголевскому бульвару, погруженный в свои думы, часто снимая шляпу, отвечая на приветствия знавших его людей.

Звали этого человека Николай Яковлевич Мясковский. «Художественная совесть нашей музыки» — так называли его не только многочисленные ученики, но и его сверстники, его современники. Сила

и масштаб таланта, значительность творческих устремлений, редкая музыкальная эрудиция, постоянная готовность прийти на помощь каждому своим советом завоевали ему авторитет наставника и главы московской композиторской школы.

Возможно, что при жизни композитора, несмотря на очевидное общественное признание, его личность не была по достоинству оценена, что позволило Д. Д. Шостаковичу сказать: «Значение Мясковского в истории советской музыки еще ожидает своей настоящей оценки...» Настоящая же оценка может родиться и фиксироваться, утвердиться в сознании только при более близком ознакомлении с огромным творческим наследием Николая Яковлевича. Достаточно вспомнить о том, что им создано 27 симфоний, беспрецедентный в истории русской музыки цикл, своеобразная хроника жизни, охватывающая период с 1908 года по год 1950-й. Я пользуюсь понятием **хроника**, потому что помимо личных переживаний симфонии Мясковского отражали и значительные события в жизни общества. Так его Двенадцатая симфония посвящена 15-летию Октябрьской революции Восемнадцатая — 20-летию революции, а Девятнадцатая — юбилею Красной Армии.

Трудно переоценить деятельность Мясковского-педагога. Из его класса в Московской консерватории вышли такие мастера, как Хачатурян, Шебалин, Кабалевский, Голубев, Пейко, Старокадомский, Половинкин и Мосолов. Мясковский создал целую композиторскую школу, ценность которой заключается в богатом собрании индивидуальностей, перенявших от своего учителя не чисто внешние приемы письма, даже не его интонацию, а его культуру, в свою очередь выросшую на благодатной почве русской музыки XIX столетия.

Даже не зная фактов из биографии Мясковского, при слушании его музыки можно безошибочно сказать, кто учил его — Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов. И это особенно ярко слышно в исполняемой сегодня Пятой симфонии. По поводу этой симфонии, сочиненной Николаем Яковлевичем в 1918 году, вскоре после возвращения с фронтов первой мировой войны, я не могу не сказать об одном весьма примечательном явлении, заслуживающем просто-напросто поклонения,— о творческой дружбе между Мясковским и Прокофьевым. Помимо тесных личных связей, начавшихся на консерваторской скамье, этих двух громадных и притом абсолютно разных художников связывала настоятельная потребность во взаимной критике. Обширнейшая переписка Мясковского с Прокофьевым (более 450 писем!) есть не что иное, как страстная, нелицеприятная полемика о своих сочинениях. Вот что писал Прокофьев Мясковскому по поводу Пятой симфонии Николая Яковлевича в 1924 году: «Я не только не в восторге от нее, но от многого просто в ужасе. Да! В этой симфонии нескладное, мертвящее влияние Глазунова! Как объяснить влияние этого

кадавра? [...] Ведь известно, что Глазунов не классик — ибо классик есть смельчак, открывший новые законы, принятые затем его последователями... Нападая так на Вас, я ни слова не говорю про музыку Пятой симфонии, я говорю только про приемы письма и оркестровку. [...] Это бледно, неуклюже, старо и без малейшего вожделения к звуку, без малейшей

123

любви к оркестру, без всякой попытки вызвать его к краске, к жизни и звучанию... Должен ли я у Вас извиниться за это письмо? Мне кажется — нет. Ибо мною руководит не только горячая любовь к Вам, но и такая же вера в Вас,— и я не хочу думать, чтобы Вы могли понять меня как-нибудь иначе». По-моему, это совершенно поразительные строки, образец, если не «инструкция по взаимоотношениям» между коллегами-композиторами! В высказываниях Прокофьева есть много спорного, но не в этом суть дела. Что же ответил ему Мясковский? — «Вся Ваша ругань по адресу моей Пятой нисколько меня не обидела и не взволновала. Вы совершенно правы, ... в ней бездна Глазунова, в ней бездна плоских звучностей и, вообще, она для меня не представляет ничего объективно ценного, а первая тема финала даже просто отвратительна». И это пишется об одной из лучших симфоний Мясковского, об одной из значительных симфоний нашего времени!

Я прекрасно понимаю, что, сообщив вам такие оценки Пятой симфонии, принадлежащие ее автору и его лучшему другу, я вас несколько расстроил. Может прийти в голову мысль: «Зачем же мы сюда пришли слушать такое слабое сочинение?»; я вижу ваши разочарованные лица.

Чтобы немножко развлечь вас, я прочту отрывки из других писем Прокофьева, тоже имеющих отношение к Пятой симфонии Мясковского.

Письмо из Нью-Йорка (8 января 1926 года): «В Нью-Йорк я попал удачно: как раз 5 января Стоковский исполнил Вашу Пятую симфонию ... исполнение было **превосходно** ...У публики симфония имела успех: аплодировал не весь зал (ползала), но очень долго. Что касается моих впечатлений, то я продолжаю ругать Вас за старые вещи: за глазуновские ... приемы и за длинноты. [...] Я бы головотяпнул всю первую половину второй части и начал бы её с фугато».

Письмо из Парижа (10 февраля 1934 года) :«Малько сыграл в Ливерпуле Вашу Пятую, а в Лондоне Седьмую, одновременно с которой шли “Портреты” (сюита Прокофьева „Четыре портрета и развязка" из оперы “Игрок”.— *Г. Р.*) и сюита из “Носа” Шостаковича, что дало повод одной газете ошибиться следующим образом: “Нос Мясковского, музыка Шостаковича”». К Шостаковичу, кстати сказать, Мясковский относился с исключительным пиететом. 22 декабря 1936 года, прослушав его Четвертую симфонию в переложении для двух роялей в доме своего друга Павла Александровича Ламма, Мясковский записал в дневнике: «Восьмиручие у Ламма. Играли Четвертую симфонию Шостаковича — сочинение изумительное. “Новый мир”... Поразительное чувство меры и колоссальное дыхание».

Как я уже сказал, Николай Яковлевич всегда сидел в этом зале в двадцатом ряду. Он говорил: «Мне здесь не мешают дирижеры, и если уж очень плохо играют, можно тихо уйти незамеченным, чтобы не обидеть исполнителей». Мясковский часто бывал разочарован исполнением своих сочинений, несмотря на то, что среди исполнителей его симфоний были такие дирижеры, как Сараджев, Голованов, Коутс, Стоковский, Сенкар.

Одно время он даже хотел брать уроки дирижирования, но природная застенчивость помешала ему овладеть этой нахальной профессией.

124

Прокофьев же, узнав о намерении Мясковского, написал ему: «Ваши дирижерские замыслы необходимо привести в исполнение. Ведь, в сущности, страшен только первый шаг. И Рахманинов, и Стравинский при своих дирижерских дебютах сели в глубочайшие калоши, что, однако, не помешало им сделаться отличными исполнителями своих вещей. Ваша скромная задача для первого раза — это постараться как можно уменьшить глубину этой калоши».

Итак, в этот зал на протяжении нескольких десятилетий приходил красивый человек, мгновенно привлекавший внимание выражением лица, глубиной и проникновенностью

доброго взгляда, особой сосредоточенностью при слушании музыки... После концерта он шел по Гоголевскому бульвару, погруженный в свои думы, снимая шляпу, отвечая на приветствия знавших его людей. Придя в свой дом, в типичном арбатском переулке, называвшемся Сивцев Вражек, он садился за письменный стол и сочинял — квартет, сонату, романс, симфонию...

*

Все три сочинения, исполняемые во втором отделении нашего концерта, написаны в 1928 году. Это был первый год Первой пятилетки в нашей стране, в этом году был создан фильм Эйзенштейна «Октябрь», в этом году английский ученый Александер Флеминг открыл пенициллин, в этом году Бертольд Брехт написал «Трехгрошовую оперу».

В этом году композитор Леонид Алексеевич Половинкин пишет оркестровую сюиту «Телескоп II». Леонид Алексеевич — художник оригинальный, своеобразный, мало на кого похожий. Он прожил довольно большую жизнь (родился в 1894 году, умер в 1949-м) и оставил нам богатое и разнообразное наследие, среди которого совершенно особое место занимают детские оперы и балеты, написанные в тесном содружестве с Московским детским театром и его основателем, вдохновителем и по сей день руководителем — Натальей Ильиничной Сац. Для театра Натальи Сац Половинкин написал оперу «Сказка о рыбаке и рыбке» и балеты — «Негритенок и обезьяна» и «Я — мало, мы — сила».

Леонид Алексеевич — автор девяти симфоний, Концерта для фортепиано с оркестром (он сам был отличным пианистом), множества камерных произведений. Я очень хорошо помню Леонида Алексеевича, он был моим соседом в доме на 3-й Миусской улице, в котором я прожил около двадцати лет. Он был даже более чем соседом. У нас с ним был общий балкон, который назывался «Балкон наполовину с Половинкиным». Когда я занимался на фортепиано в Центральной музыкальной школе, мой профессор Константин Николаевич Игумнов задал мне несколько пьес Половинкина, которые имели странное название — «Постлюдии», в отличие от привычных нам «Прелюдий». Мне эти «Постлюдии» очень нравились, и выучив их, я попросил Леонида Алексеевича прослушать меня, на что он любезно согласился. Через «половинчатый» балкон я прошел в его квартиру и поиграл ему. Он сделал ряд очень точных, конкретных указаний и, как я помню, в некоторых хитроумных пассажах предложил свою аппликатуру. В заключение нашей встречи он подарил мне партитуру оперы Вагнера

125

«Парсифаль» в исключительно изящном издании, напечатанном на тончайшей, типа папиросной, бумаге, отчего я, естественно, пришел в полный восторг. В то время я уже начинал подумывать о дирижировании и много раз, раскрыв партитуру «Парсифаля», подаренную Леонидом Алексеевичем, и мысленно дирижируя, как говорится, уносился в сферы заоблачные...

Что такое «Телескоп II»? Половинкиным было создано четыре произведения под названием «Телескоп». Все они представляют собой род неких оркестровых фантазий, написанных для разных составов оркестра, но имеющих в основе своей определенную идею. Это, с одной стороны, наблюдение за отдаленным — в частности, «Телескоп II» насыщен интонациями латиноамериканскими, музыкальными интонациями стран, находящихся от нас на большом расстоянии. В то же время «Телескопы» Половинкина позволяют различить некоторые детали, неразличимые глазом невооруженным. Это относится к неожиданным «выводам» на первый план некоторых полифонических линий, к построению полифонических фрагментов на материале, казалось бы, для того вовсе не предназначенном. В. «Телескопе II» Половинкин показывает себя настоящим мастером оркестра, владеющим сокровенными тайнами этого организма.

*

Автор оперы «Декабристы», кантаты «На поле Куликовом» и замечательного романса «Заклинание» Юрий Александрович Шапорин родился в 1887 году в небольшом городке Глухове. Музыкой он начал заниматься очень рано. Поступив в гимназию, Юрий Александрович играет в гимназическом симфоническом оркестре на виолончели и ударных

инструментах. Поворотным пунктом в его музыкантской биографии была встреча в Киеве с композитором Лысенко, автором классической украинской оперы «Наталка-Полтавка». Лысенко посоветовал молодому человеку поехать в Петербург и поступить в консерваторию в класс Н. А. Римского-Корсакова. По ряду причин Шапорин не смог выехать в Петербург сразу же, а появился там несколько позже, уже после смерти Римского-Корсакова, и его учителями стали Н. А. Соколов, Я. Витоль, М. О. Штейнберг и Н. Н. Черепнин.

По окончании в 1918 году консерватории Шапорин с головой окунается в профессиональную композиторскую деятельность, сочиняя музыку для драматических спектаклей. За сравнительно короткое время он пишет музыку более чем к 70 спектаклям — от пьес Шекспира до водевиля Лабиша «Соломенная шляпка». Среди театральных работ Шапорина — музыка к пьесе «Блоха». Что это за пьеса? Это интересная литературная композиция, созданная Евгением Замятиным, тем самым Замятиным, который был одним из либреттистов шостаковичевского «Носа». Пьеса написана по материалам народных сказов о туляках и блохе и рассказа Лескова «Левша» о замечательном народном умельце, тульском оружейнике Левше, подковавшем миниатюрную игрушечную «аглицкую» блоху, которую можно было разглядеть только в микроскоп, или, как это говорится у Лескова,— «в мелкоскоп».

126

Пьеса «Блоха» была поставлена во МХАТе 2-м Алексеем Денисовичем Диким, который сам блистательно играл в этом спектакле роль Атамана Платова. Другая постановка была осуществлена в Ленинграде режиссером Монаховым. Оформлял оба спектакля художник Кустодиев, музыку к московской постановке написал Виктор Оранский, к ленинградской — Юрий Александрович Шапорин. Вскоре после премьеры Шапорин составил из театральной музыки концертную сюиту для очень необычного состава оркестра. Здесь, собственно говоря, два оркестра — симфонический и оркестр русских народных инструментов, в состав которого входят домры и баяны. Сюита Шапорина состоит из шести частей, каждой из которых предпослан эпиграф из пьесы Евгения Замятина:

1.

Трубы, дуды, сопели
На разные лады запели.
Начинается веселая игра
С Петербурга, с царского двора.

2.

Собирайся бабы, девки,
Под гармонью пой запевки!
В Туле праздник. Тула — я,
Тула — родина моя.

3.

Удивительная штука,
Англия — чудес полна.
Эх, разлука ты разлука,
Эх, чужая сторона...

4.

Англичанин хитер, а мы хитрее,
Молоточки — стучи веселее,
Он построил блоху из стали,
А мы взяли да блоху подковали.

5.

Подковать хоть блоху подковали,
А она — раз, два...
Танцевать-то уж будет едва ли.
Эх, голова.

6.

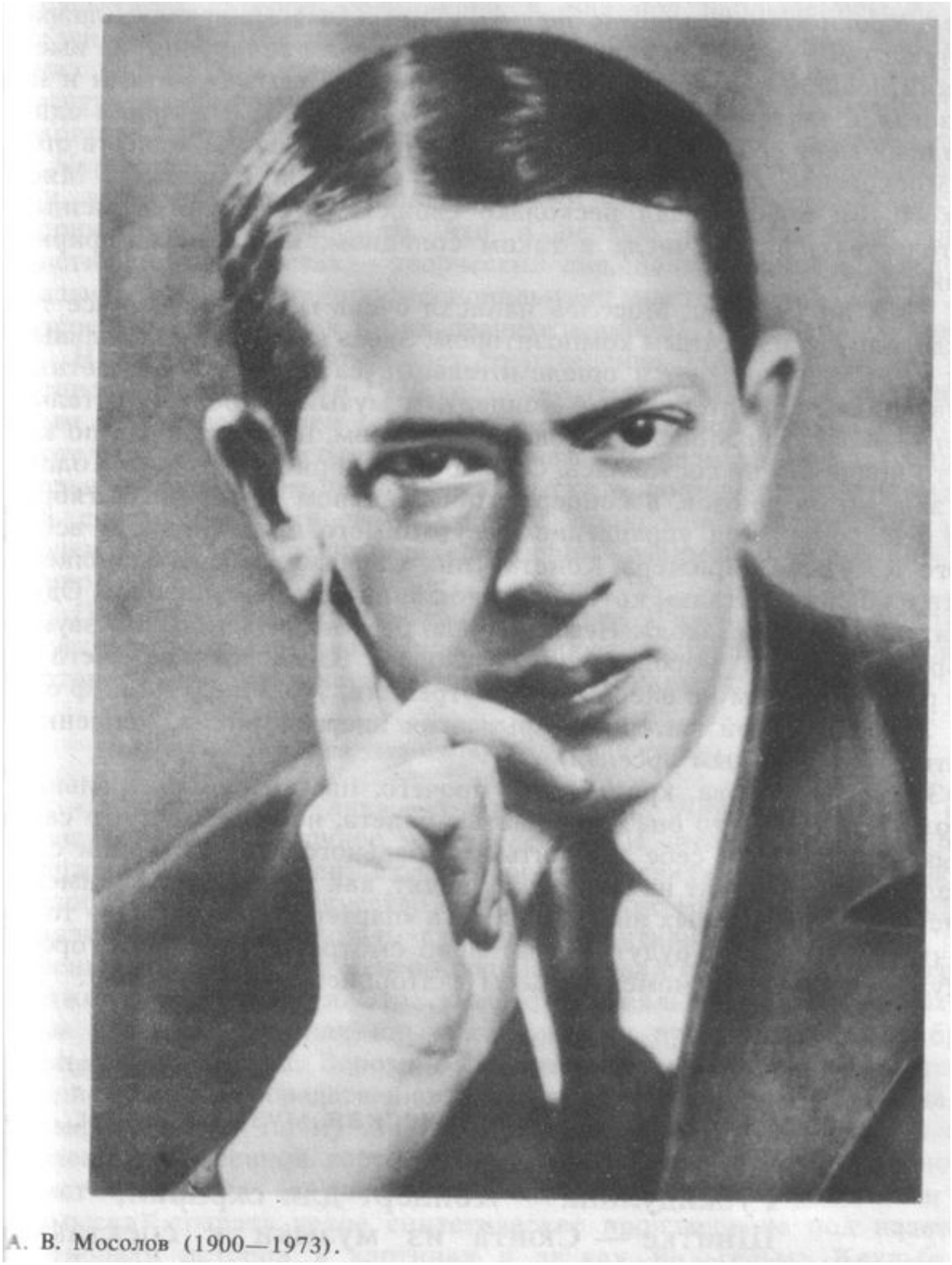
В пляс пустилась ассамблея,

Даже царь забыл свой сан.
Эй, музыка, веселее,
Закрываем балаган!

*

Мы заканчиваем наш концерт исполнением симфонического фрагмента Александра Васильевича Мосолова — «Завод».

Несколько слов о композиторе. Он — ровесник века, родился в Киеве в 1900 году. Первые шаги в музыке сделал под руководством



А. В. Мосолов (1900—1973).

матери. Она была певица, несколько лет пела в московском Большом театре.

В 17-летнем возрасте Мосолов бежал из родного дома на фронт, где вскоре вступил в знаменитую конную дивизию под командованием легендарного Григория Котовского, участвовал в боях против белогвардейцев и, проявив незаурядную храбрость, был награжден двумя орденами боевого Красного Знамени. Ему было всего 18 лет!

По окончании гражданской войны Мосолов приехал в Москву, где вновь начал заниматься музыкой. Начинать приходилось с самых

«азов». Уроки композиции он брал у Рейнгольда Морицевича Глиэра, они нужны ему были как воздух, ведь свои первые сочинения, не имея никаких познаний в области теории, он писал «белыми» нотами и не пользовался тактовыми чертами! Через три года Мосолов занял одно из видных мест среди московских композиторов. Еще находясь в стенах Московской консерватории, в классе Николая Яковлевича Мясковского, он опубликовал несколько своих произведений в разных издательствах, в том числе в таком солидном, как венская фирма «Универсаль».

С 1924 по 1927 год Мосолов написал очень много, создав все то, что сделало его известным композитором. Здесь и чудесный вокальный цикл «Детские сценки», и ошеломительные сатирические «Газетные объявления», и Фортепианный концерт, и музыка к балету «Сталь». Балет был заказан Мосолову Большим театром, но постановка по каким-то причинам не состоялась. Однако 4 декабря 1927 года в Колонном зале Дома союзов, в концерте, посвященном 10-летию Октябрьской революции, под управлением неутомимого пропагандиста всего нового в музыке дирижера Константина Сараджева была исполнена сюита из балета «Сталь», которая состояла из четырех эпизодов. Один из них назывался «Завод». Неверно было бы говорить только о звукоизобразительности мосоловского «Завода». Здесь прежде всего — **энергия**, причем не внешняя, а внутренняя, это **энергия формы**. Энергия самой материи, взрывчатая энергия ритма, усиленная богатым тембральным арсеналом.

«Завод» Мосолова, кроме всего прочего, пьеса ярко театральная, не только потому, что она была частью балета, но и потому, что сама музыка заключает в себе элементы театрального действа. Наши слушатели, которые сидят на балконах, увидят, как действуют, к примеру, артисты группы ударных инструментов, а «партерные слушатели» тоже кое-что увидят, если будут внимательно смотреть в правую сторону (в кульминационном моменте пьесы валторнисты играют стоя).

21. Советская симфоническая музыка: Денисов — «Живопись»; Губайдулина — Концерт для скрипки; Шнитке — Сюита из музыки к спектакле «Ревизская сказка».

— М., Большой зал консерватории, 15.IV. 1982.

Этот славный марш, прозвучавший в начале концертной программы,— плод коллективного труда. Его сочинили специально для нас композиторы, чьи произведения сегодня будут исполняться — Эдисон Денисов, Софья Губайдулина и Альфред Шнитке. Они — люди моего поколения, появившиеся на музыкальной арене в начале 50-х годов.

Мы росли, учились и «набирались ума разума» в одно время, начав наш путь в музыке в послевоенные годы. Я хорошо помню первые

опусы этих авторов, сочинявшиеся еще под наблюдением их учителей — В. Я. Шебалина, Н. И. Пейко и Е. К. Голубева. Многие из этих опусов мне довелось впервые исполнить. Я помню «Детскую сюиту» и «Симфониетту» Денисова, я помню Первый концерт для скрипки Шнитке, я помню камерную кантату Губайдулиной «Ночь в Мемфисе»... Уже в этих ранних произведениях, созданных авторами, всего лишь недавно покинувшими стены Московской консерватории, присутствовало то, что в первую очередь характеризует достижения искусства — творческий дар, позволивший впоследствии развиться высокому профессиональному мастерству, а это, в свою очередь, поставило их в ряд значительнейших современных творцов.

Нашу программу открывает произведение Эдисона Денисова «Живопись». Написанное в 1970 году, оно тесно связано с изобразительным искусством, о чем говорит уже само название. Именно поэтому я хотел бы сказать несколько слов о взаимосвязи музыки с изобразительным искусством, попытаться отыскать наиболее интенсивные точки соприкосновения данных форм проявления творческого духа, точки соприкосновения, определяющие взаимопроникновение двух миров...

Пожалуй, суть этих взаимоотношений очень верно почувствовал и выразил русский поэт Николай Клюев, в сборнике стихотворений которого под названием «Песнослов» можно прочесть следующее:

Я видел звука лик и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг...

«Я видел звука лик»,— говорит поэт... Лик звука — это очень красивое, очень точное определение. И этот «лик» прекрасен, сложен, многообразен. Если говорить о связях между музыкой и изобразительным искусством, то их великое множество. Существуют связи прямые, в какой-то степени примитивные, существуют связи очень сложные, но не менее крепкие. Первая группа связей — группа сюжетно-программная. Это, скажем, музыкальные сочинения, вызванные к жизни тем или иным конкретным произведением изобразительного искусства. Вспомним «Картинки с выставки» Мусоргского, написанные непосредственно по картинам художника Гартмана, или симфоническую поэму Листа «Битва гуннов» — музыкальный эквивалент одноименной картины Вильгельма Каульбаха. Интересно, что Лист собирался (к сожалению, ему не удалось осуществить этот замысел) создать некое синтетическое произведение под названием «Мировая история в картинах и звуках Вильгельма Каульбаха и Франца Листа». А вот пример более поздний, пример из нашего времени»: румынский композитор Тибериу Олах написал симфоническое сочинение «Бесконечная колонна», посвятив его одноименной скульптуре Константина Брынкуша, великого румынского ваятеля. Установленная в городе Тыргу Жиу, эта работа представляет собой огромную штопорообразную колонну, как бы ввинчивающуюся в небо...

К сюжетно-программной группе связей относятся также произведения изобразительного искусства, рожденные музыкой, рожденные звуковым импульсом. Здесь тоже огромная панорама, прямо-таки

130

«океан-море синее». От индийской средневековой фрески «Небесные музыканты из Боробудура» до «Летающей тубы» современного бельгийского мастера Рене Магритта. А между ними — знаменитая «Лютнистка» Караваджо, «Венера и органист» Тициана, «Савояр» Ватто, «Портрет графа Виельгорского с виолончелью» Брюллова, суриковский «Портрет Кропоткиной с гитарой», «Дама за роялем» Огюста Ренуара и так далее и тому подобное...

Очень интересен процесс взаимопроникновения форм из музыки в изобразительное искусство и наоборот — из изобразительного искусства в музыку. В изобразительном искусстве этот процесс достаточно интенсивен. Его можно назвать «От фуги до буги». Что это значит?

Это значит, что существуют картины, которые называются «Фуги». Пример — удивительно интересные живописные фуги чешского художника Франтишка Купки или французского художника Амеде Озанфана. Это картины, живописные элементы которых в своем развитии подчиняются законам музыкальной полифонии, законам построения фуги.

А вот и живописное «Буги». Вы знаете, что «буги» — это одна из форм джазового музицирования, распространенная в 30—40-х годах нашего столетия. Живописное «Буги» принадлежит кисти нидерландского мастера Пита Мондриана. Оно называется «Бродвей — Буги» и ставит своей целью эмоциональную передачу средствами живописи впечатления от звучащего на одной из центральных магистралей Нью-Йорка (Бродвее) буги. Помимо фуги и буги мы с вами знаем исключительно выразительные живописные «Сонаты» литовского мастера Микалоюса Чюрлениса, мы знаем произведения изобразительного искусства, носящие обобщенное название «Музыка». Прекрасные образцы таких произведений — скульптуры француза Аристида Майоля и чеха Йосефа Мысльбека, отождествляющие музыку с образом прекрасной женщины... Итак, мы говорили о фуге, буги, сонате в искусстве изобразительном. А в музыке существуют «Пастели» (есть такой фортепианный цикл Гречанинова), «Рисунки углем» (есть такая симфоническая сюита польского композитора Зигмунта Носковского), «Акварели» (есть такие пьесы для фортепиано у датского композитора Нильса Гаде).

Поскольку мы вспомнили Нильса Гаде, скажем и о его музыкальном портрете. Этот портрет нарисовал звуками друг Нильса Гаде — Эдвард Григ, в «Лирических пьесах» которого есть изящная миниатюра, так и называющаяся — «Нильс Гаде». Есть и другие музыкальные портреты: «Паганини» в «Карнавале» Шумана или «Воображаемый портрет Ильи Эренбурга» для симфонического оркестра чешского композитора и пианиста Йозефа Паленичка. Существуют и музыкальные автопортреты. Старейший из известных мне принадлежит Жану Филиппу Рамо (третья часть его Четвертого концерта для оркестра называется «Рамс»). «Зарисовал» сам себя и Джоаккино Россини в очень смешной фортепианной пьесе «Марш и воспоминания о моем последнем путешествии». Известны и музыкальные автопортреты-ребусы. К ним относится автопортрет английского композитора Эдуарда

131

Элгара, представившего самого себя в блестящих оркестровых вариациях под названием «Загадка» со сложно зашифрованными инициалами. Другой тип автопортрета — символический, где автор по тем или иным соображениям показывает себя на картине или в музыкальном произведении несколько в обобщенном, символическом плане.

Таков всемирно известный автопортрет Рембрандта, находящийся в амстердамском «Риксмузеуме», на котором художник изобразил себя в виде апостола Павла. Очень любопытный пример символического автопортрета — картина Паоло Веронезе «Брак в Кане Галилейской». На этой картине мы видим ее автора — Паоло Веронезе — в амплуа музыканта, играющего на виоле; рядом с ним тоже в облике виолиста — художник Якопо

Тинторетто, а напротив два других музыканта (флейтист и контрабасист) наделены чертами Якопо Бассано и Тициана. Вот такой славный квартет «свадебных музыкантов»!

Есть ли такого рода символические автопортреты в музыке? Да, есть. Прежде всего надо назвать «Фантастическую симфонию» Берлиоза, в которой герой-композитор наделен чертами литературных прототипов, созданных писателями романтической эпохи. Берлиоз в этой симфонии в такой же степени Берлиоз, как Октав из «Исповеди сына века» Мюссе или, скажем, Рене из одноименной хроники Шатобриана.

Другой пример — симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Жизнь героя». Герой этой поэмы не только сам Рихард Штраус, что всем нам хорошо известно, но прежде всего обобщенный герой-художник, герой-творец, преодолевающий на своем пути бешеное сопротивление обывательского **болота**, «глухо-слепые» обитатели которого обладают только одним «даром» — **косноязычием**...

Интересно сравнить некоторые технические аспекты процесса творчества в музыке и изобразительном искусстве, исследовать их схожесть, так сказать, «с точки зрения фармаколога»...

Сопоставим два высказывания. В одном из трактатов о технике живописи XVII века читаем о способе грунтовки холста и приготовления красок художником Эль Греко: «В краске должно быть 3/4 даммарного лака и 1/4 льняного масла...» В «Основах оркестровки» Римского-Корсакова, написанных в начале нашего века, читаем: «Сила звучности одной валторны в “форте” равна силе звучности двух фаготов в “форте”... Тембр смычковых с сурдинами сливается с тембром деревянных духовых менее дружно, и оба тембра слышатся несколько порознь...»

И за этими фармацевтически скрупулезными формулами скрывается оргия звука в «Святом Маврикии» Эль Греко и триумф краски в «Шехеразаде» Римского-Корсакова!

Несколько слов о синопсии. Это очень интересное явление цветного слуха, способность людей ассоциировать определенные тональности, а иной раз и отдельные звуки с цветом или комбинацией цветов. Известно, что еще Исаак Ньютон находил определенную общность между солнечным спектром и звуками музыкальной гаммы, октавным звукорядом. Путем сравнения отношений частоты звуков гаммы и

длины цветовых участков спектра он вывел математический закон соответствия определенных цветов определенным звукам. Так, звук *до* у Ньютона «красный», звук ре — оранжевый, звук *ми* — желтый и так далее. Немецкий писатель-романтик и композитор Эрнст Теодор Гофман остро ощущал соответствие звука и цвета. «В порыве дурного настроения,— писал он,— я купил себе камзол цвета до-диез минор и, чтобы несколько успокоить себя, пришил к нему впоследствии воротник цвета ми мажор...» У Шумана тональность ми минор ассоциировалась с белым цветом, вернее, здесь более сложная ассоциация — с девушкой, одетой в белое платье. Дебюсси в вокальном цикле «Лирическая проза», созданном на собственный текст, ассоциирует цвет с физическими ощущениями. Он пишет о «белом содрогании», о «сером столкновении», и, надо полагать, он не подразумевал под этим, увы, столь обыденное «столкновение с серостью»!

Приведу примеры синопсических ассоциаций из русской поэзии. У Сергея Есенина: «Заметали снег синим звоном», «Окропите красным звоном» или «Синий лязг ее подков». У Игоря Северянина: «Оркестромелодия реяла розово...» А. Н. Скрябин — гениальный русский композитор, новатор, провидец, впервые врезавший смелой рукой световую строку в партитуру своей титанической фрески «Прометей», провозглашал:

О, вскричавший цвет мгновенья,
В мире тайн пурпурно-звучных...

И действительно, разве не тайна то, о чем пишет А. П. Чехов в рассказе «Дома»: «Так, звуки оркестра он [Сережа] изображал в виде сферических, дымчатых пятен, свист — в виде спиральной нити... В его понятии звук тесно соприкасался с формой и цветом, так что, раскрашивая буквы, он всякий раз неизменно звук Л красил в желтый цвет, М — в красный,

А — в черный и т. д.». Вот какая тайна — «свист в виде спиральной нити...». А у Поля Верлена так: «Недавно колокольный звон пронесся звуковой спиралью». И если у Чехова и у Верлена свист и колокол — спираль, то у Римского-Корсакова до мажор — белый, а у Скрябина тот же до мажор — красный. Вот какая тайна, вот как сложно это восприятие цветозвука.

А что же такое живопись? Существует множество определений этого способа отражения действительности на холсте. Одно из лучших, на мой взгляд, принадлежит художнику Василию Кандинскому: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос,— оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой **музыка сфер**...»

Вот что такое живопись [1].

---

[1] «Живопись» Э. Денисова была исполнена оркестром Министерства культуры СССР.

133

*

Слово «офферторий», а именно такой подзаголовок носит Концерт для скрипки с оркестром Софьи Губайдулиной, происходит от латинского слова «офферо» — подношу, подношение. В первоначальном виде, начиная приблизительно с XVI века, под таким названием сочинялись части так называемой «Особой мессы» («Проприум мисса») для хора а капелла, и здесь нам оставили изумительные образцы вокальных оффертониев такие композиторы, как Палестрина и Орландо Лассо.

Позднее появился офферторий инструментальный. Интересна история оффертория, сочиненного И. С. Бахом. В 1747 году в Берлине прусский король Фридрих II дал Баху тему собственного сочинения, развивая которую он написал большое и сложное полифоническое произведение под названием «Musikalische Opfer», музыкальное приношение — офферторий...

Этот инструментальный офферторий на протяжении столетий подвергался множеству транскрипций, из которых наиболее известна транскрипция для камерного оркестра, выполненная Антоном Вебер-ном в 1935 году, через 188 лет после появления на свет баховского оффертория.

Еще через 45 лет, в 1980 году в Концерте для скрипки Софьи Губайдулиной берется за основу тема короля Фридриха в инструментовке, весьма близкой к веберновской, но в отличие от трактовки идеи музыкального дара у Баха как дара полифонической обработки

Эдисон Денисов и Софья Губайдулина.

темы, здесь предпринимается попытка несколько иного подхода проблеме. У Губайдулиной тема берет на себя формообразующую роль, роль законодателя, роль повелителя, который определяет все развитие звучащей формы произведения, весь ее драматургически» строй. 24 вариации представляют собой постепенное сжатие темь путем последовательного отсечения двух крайних звуков. Тема движется к своему центру и, таким образом, центральная вариация оказывается построенной всего на одном звуке. Тема исчезает, приносит себя в дар, а на ее месте постепенно зарождается другая тема, исполняемая солистом — «антитема». Дальнейшая драматургия Концерта строится на сопоставлении темы и «антитемы» (прием, с которым мы встречаемся и в сочинениях Баха).

Русская музыкальная бахиана имеет интересное прошлое, достаточно вспомнить фортепианные вариации Римского-Корсакова на тему «ВАСН» или превосходную оркестровку баховской «Чаконы», выполненную Максимилианом Штейнбергом. Совсем недавно москвичи познакомились с произведением Эдисона Денисова, которое называется «Партита для скрипки с камерным оркестром по Иоганну Себастьяну Баху». Концерт для скрипки Софьи Губайдулиной, безусловно, обогащает русскую музыкальную бахиану [2].

*

Хорошо известно, что Н. В. Гоголь был человеком очень музыкальным. Он знал нотную грамоту, о чем свидетельствуют исправления нотации в бесчисленных просмотренных им записях народных песен. Он очень остро чувствовал музыку. «Нет выше того потрясения,— писал Гоголь,— которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой, которое доселе можно услышать только в одном музыкальном оркестре...» Значит, согласно Гоголю, на этой эстраде сейчас сидит «согласованное согласие»!

Гоголевские создания стали сюжетами множества музыкальных произведений. Его герои обрели свою вторую жизнь на оперной сцене в шедеврах Мусоргского — «Женитьбе» и «Сорочинской ярмарке», в поэтичнейшей «Майской ночи» Римского-Корсакова, наконец, в

«Носе» и «Игроках» Шостаковича, «Мертвых душах» Щедрина, «Шинели» и «Коляске» Холминова, «Ревизоре» Вернера Эгка. В исполняемой сегодня сюите Альфреда Шнитке (части которой играются без перерыва) мы встретимся со многими гоголевскими героями. Дело в том, что эта сюита составлена из музыки к спектаклю московского театра на Таганке «Ревизская сказка», героем которого является сам Николай Васильевич Гоголь, действующий на сцене в окружении Павла Ивановича Чичикова, Андрея Петровича Чарткова, Акакия Акакиевича Башмачкина, Авксентия Ивановича Поприщина («по совместительству» испанского короля Фердинанда Восьмого). В пятой части сюиты вы услышите и некоторые высказывания Авксентия

[2] Помимо оркестра Министерства культуры СССР, в концерте принял участие скрипач О. Каган, выступивший в качестве солиста в Концерте С. Губайдулиной.

С Альфредом Шнитке.

Ивановича, а в шестой — «Чиновники» — вам будет представлен безымянный чиновник-балетоман. Тело его, грешного,— за департаментским столом, а душа... душа его — в театре, в храме Терпсихоры. А какой балет он любит больше всего на свете — об этом вы сами легко догадаетесь...

Музыка Альфреда Шнитке, при всем своем идеальном соответствии драматургии и стилю спектакля, представляет собой нечто значительно большее, чем «сопроводительная музыка». Она сама по себе есть ярчайший образец **симфонического** театра. Здесь, на эстраде концертного зала, нет ни декораций, ни актеров. Тем не менее перед нами разворачивается симфонический спектакль, по силе своего воздействия стоящий на уровне лучших образцов советской театральной в самом высоком смысле этого слова музыки.

Перу Н. В. Гоголя принадлежит статья «Скульптура, живопись и музыка», в которой мы читаем: «Три чудные сестры посланы украсить

136

и усладить мир: без них он бы был пустыня. [...] Музыка вся — порыв; она вдруг, за одним разом, отрывает человека от земли его, оглушает его громом могущих звуков и разом погружает его в свой мир. Она властительно ударяет, как по клавишам, по его нервам, по всему его существованию и обращает его в один трепет. [...] О, будь же нашим хранителем, спасителем, **музыка**! Не оставляй нас! Буди чаще наши меркантильные души! Ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром! Пусть при могущественном ударе смычка твоего смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронит слезу перед созданием таланта».

22. Сергей Прокофьев — хор с оркестром «Белый лебедь»; симфоническая картина «Сны».

— М., Большой зал консерватории, 24.1.1982.

Мы начинаем сегодняшний концерт с исполнения двух ранних, юношеских сочинений Сергея Сергеевича Прокофьева. Это — женский хор с оркестром «Белый лебедь» и симфоническая картина «Сны». Оба сочинения написаны Прокофьевым в 1910 году в 19-летнем возрасте. Оба сочинения написаны в годы учения в Петербургской консерватории, где Прокофьев занимался у таких корифеев русской музыкальной культуры, как Римский-Корсаков, Лядов, Черепнин и Есипова.

Хор «Белый лебедь» был сочинен для студенческого концерта и впервые исполнен консерваторским хором под управлением автора в сопровождении фортепиано. Впоследствии Прокофьев сделал оркестровую версию аккомпанемента для струнного оркестра и валторны.

Эта оркестровая версия при жизни автора не исполнялась, партитура же была утеряна. В прошлом году я обнаружил в одном из архивов комплект оркестровых партий и по ним восстановил партитуру «Белого лебедя». И вот сегодня этот хор исполняется в нашей стране впервые.

Хор «Белый лебедь» написан на стихи Константина Бальмонта. Прокофьев очень любил поэзию Бальмонта, на его стихи создан ряд превосходных романсов, в том числе такая жемчужина русской вокальной лирики, как романс «Есть другие планеты», прелестная миниатюра «В моем саду», вокальный цикл опус 36. На тексты Бальмонта написана также кантата Прокофьева «Семеро их», а Третий концерт для фортепиано с оркестром посвящен поэту.

В 1921 году Прокофьев и Бальмонт жили рядом во Франции, на Бретанском побережье, и Бальмонт, приняв прокофьевское посвящение, ответил ему превосходным, экспромтом сочиненным, сонетом под названием «Третий концерт». В «Автобиографии» Прокофьев замечает, что хор «Белый лебедь» был им написан «на очень поэтический

текст Бальмонта», который кроме того привлекал его «исключительной музыкальностью речи».

Действительно, стихотворение Бальмонта замечательно звучит, вот оно:

Белый лебедь, лебедь чистый,
Сны твои всегда безмолвны,
Безмятежно серебристый, ты скользишь, рождая волны.
Под тобою глубь немая, без привета, без ответа,
Но скользишь ты, утопая в бездне воздуха и света...
Над тобой эфир бездонный с яркой утренней звездою,
Ты скользишь преображенный отраженной красотою.
Символ нежности бессмертной, недосказанной... несмелой,
Призрак женственно-прекрасный,
Лебедь чистый,
Лебедь белый...

*

Симфоническая картина «Сны» — первое оркестровое произведение Прокофьева, если не считать неисполненной первой редакции Симфониетты. К этому времени Прокофьев уже начинал становиться известным в Петербургских музыкальных кругах. Да это и немудрено, ведь он уже был автором превосходных фортепианных пьес, в том числе знаменитого «Наважденья». После того, как под управлением автора новое произведение было исполнено 22 ноября 1910 года в консерваторском концерте, им заинтересовались дирижеры, в том числе Эмиль Купер, который собирался исполнить «Сны» в Москве, однако

что-то помешало ему выполнить свое намерение. Впервые в Москве «Сны» прозвучали 14 июля 1911 года под управлением Константина Сараджева, ставшего впоследствии убежденным пропагандистом прокофьевского творчества. Вскоре после московской премьеры это сочинение вошло в репертуар таких известных дирижеров, как Николай Малько и Григорий Фительберг. В 1913 году им заинтересовался Сергей Кусевицкий. Он находился тогда в Париже, и Прокофьев отвез ему партитуру, где она и находилась до середины 60-х годов, а затем стала собственностью английской фирмы «Бузи и Хокс». Именно эта фирма предоставила нам партитуру и оркестровые партии «Снов» для сегодняшнего концерта. Таким образом сочинение Прокофьева вернулось на свою родину после более чем 70-летнего отсутствия.

Симфоническая картина «Сны» имеет посвящение: «Автору, начавшему “Мечтами”». Имеется в виду Александр Николаевич Скрябин и его первое оркестровое сочинение — «Мечты». Прокофьев в молодости очень увлекался музыкой Скрябина. В одном из его писем 1909 года мы читаем: «Если бы Вы знали, как интересны последние произведения Скрябина, его сонаты, „Божественная поэма", „Экстаз". Десятая соната преисполнена лучезарных красот... Скрябин нашел новый язык, в котором новизна тем более удивительна, что сочетается с редкой простотой...»

В интервью, данном корреспонденту американской газеты «Бостон ивнинг диспатч» в октябре 1918 года, мы читаем: «Скрябин должен стоять одиноко — это одинокий гений...»

138

Несмотря на то, что симфоническая картина «Сны» посвящена Скрябину, в ней очень много от Римского-Корсакова и Лядова; чарующая сказочность, изысканная звукопись, тонкий лиризм — вот что характерно для этого юношеского опуса Сергея Прокофьева.

23. Прокофьев — балет «На Днепре».

— М., Большой зал консерватории, 24.IX.1982.

«На Днепре» — балет Сергея Прокофьева, музыка которого, насыщенная упругим и изысканным ритмом, излучающая пушкинскую лирику,— театральна в высшем смысле этого слова; она словно создана для союза с Терпсихорой. Композитор вписал в историю балетного театра прекрасные страницы, подарив мировому искусству такие шедевры, как «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке».

Мы знаем, что эти три жемчужины были созданы во второй половине жизни композитора, но нам также известно, что у Прокофьева не три балета, а семь. Об остальных четырех мы знаем не очень много. Мы помним показанного в нашей стране нью-йоркской труппой Джорджа Баланчина «Блудного сына» и можем с большим трудом купить пластинку с записью музыки всего балета, продающуюся в крайне «закамуфлированном» виде. Эту музыку несколько лет назад записал Государственный симфонический оркестр СССР под моим управлением. Это была первая запись в мире «Блудного сына», и я с нетерпением ждал появления пластинки на прилавках магазинов, а ее все нет да нет... Спасибо, выручил знакомый филофонист. «Пластинка уже давно в продаже,— сказал он мне,— но продается, так сказать, “засекреченно”; она вложена в альбом с записью балета “Ромео и Джульетта”, а на обложке этого альбома не написано вообще ничего. Этакий, знаете ли, сюрпризный набор!» Так что, дорогие товарищи, если кого-нибудь из вас интересует запись «Блудного сына», спрашивайте в магазинах балет «Ромео и Джульетта», продающийся в обложке без названия!

Таково положение с «Блудным сыном». А «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», «Стальной скок» и «На Днепре» ни в одном театре нашей страны никогда поставлены не были, увидеть их невозможно, а услышать? Да, услышать можно, но... только в виде оркестровых сюит, записанных мною в разные годы на пластинки. А можно ли познакомиться с партитурами этих балетов? Нет, нельзя. Почему? Они не напечатаны. А рукописи? Рукописи-то, наверное, можно увидеть в наших архивных хранилищах? Нет, нельзя. Почему? Потому что они принадлежат английской издательской фирме «Бузи и Хокс», которая находится в городе Лондоне, на улице под названием Риджент стрит, дом № 295, вход со двора... Но ведь об этих балетах написаны статьи и исследования нашими музыковедами. Вот передо мной лежит книжка музыковеда С. Василенко под названием «Балет

Прокофьева», выпущенная в свет издательством «Музыка» в 1965 году.

Честно говоря, мне даже как-то неловко читать, как сурово отозвался автор этого труда о балете «На Днепре», который мы предлагаем вам сегодня послушать. Нехорошо он об этом балете отозвался, нехорошо... «Балет “На Днепре”,— пишет С. Василенко,— последний из написанных Прокофьевым за границей. Это сочинение обнаружило глубочайший творческий кризис, который переживал композитор в те годы».

Возникает вопрос — можно ли давать оценку произведению, которого ты не видел и не слышал? По-видимому, можно, если книга С. Василенко была напечатана.

Давайте разберемся теперь, почему же четыре балета нашего замечательного композитора С. С. Прокофьева оказались от нас, как говорится, за тридевять земель? А вот почему: Прокофьев сочинял эти балеты, находясь за границей, и, согласно заключенным контрактам, немедленно по окончании сочинения партитура становилась собственностью «Российского музыкального издательства», находящегося в Париже и возглавляемого многие годы замечательным дирижером Сергеем Александровичем Кусевицким, заслуги которого в пропаганде русской музыки за границей — и как дирижера, и как издателя — совершенно неоценимы.

Я думаю, только из произведений, написанных русскими и иностранными композиторами по заказу Кусевицкого, можно было бы составить несколько абонементных серий симфонических концертов. Мне кажется, в будущем такие концерты следует провести,

отдав тем самым должное личности Кусевицкого. При его жизни деятельность «Российского музыкального издательства» процветала, а после смерти быстро заглохла. Вот тут-то английская фирма «Бузи и Хокс» целиком и полностью это издательство проглотила, а следовательно, все права на сочинения Прокофьева, написанные за границей, стали принадлежать ей — фирме «Бузи и Хокс».

В последние годы в связи с широким развитием деятельности Всесоюзного агентства по авторским правам и заключением двусторонних соглашений со множеством зарубежных издательских фирм, что является одним из важнейших аспектов международного культурного сотрудничества, возникла возможность получать нотные материалы, а следовательно, и исполнять доселе недоступные сочинения. Таким образом, в нашем распоряжении оказалась партитура и оркестровые партии балета «На Днепре». Эта партитура впервые появилась на родине ее автора и сегодня впервые прозвучит в концертном исполнении. Я рад сказать вам, что несколько дней тому назад Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР записал на пластинку всю музыку балета. Состоялась первая в мире запись...

Что же такое балет «На Днепре»? Обратимся к самому Прокофьеву, написавшему в кратком варианте своей «Автобиографии» (в третьей главе) следующее.

«Летом 1930 года по предложению парижского “Гранд-Опера” я работал над балетом в двух картинах “На Днепре”. [...] Лирический

140

сюжет, который мы с постановщиками придумали, был не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройки. Писал я музыку легко и с удовольствием. По стилю она близка “Блудному сыну”. [...] Мою лирику юношеского периода,— пишет далее Прокофьев,— заметили десять лет спустя; нужно думать, дойдет очередь и до балета “На Днепре”».

И вот очередь дошла. Балет записан на пластинку, исполнен на концертной эстраде, и нужно думать, что наши балетмейстеры обратят свой благосклонный взор к этому произведению.

В самом деле. Для чего наводнять сцены наших театров всевозможными и невозможными **гибридами** типа «Ивана Грозного», у которого такое количество отцов, что их перечень невозможно даже вместить в афишу. Для чего нужно приготовлять музыкальную «окрошку» из музыки к кинофильму, Третьей симфонии и других произведений Прокофьева, стилистически относящихся друг к другу, как дымковская игрушка к фрескам Мориса Дени? Для чего надо заставлять бедного Ивана Грозного и (не тем будь помянутого) Малюту Скуратова есть эту «Окрошку» на протяжении двух часов, вместо того чтобы взять готовый балет из числа четырех названных («Сказка о шуте», «Блудный сын», «Стальной скок» и «На Днепре») и поставить его без каких-либо «хирургических вмешательств», поверив мастерству и опыту такого композитора, как Сергей Прокофьев?

Будь я балетмейстером, я бы завтра же назначил репетиции этих балетов, а то и сегодня вечером!

Фабула балета «На Днепре» незатейлива — это хореоповесть о красноармейце Сергее, вернувшемся с войны в родное приднепровское село. К сожалению, Сергей разлюбил свою прежнюю нареченную — Наташу — и воспылал страстью к красавице Ольге. Родители Ольги, однако, решают ее выдать за другого. Происходит помолвка Ольги с нелюбимым ею человеком, вспыхивает потасовка между друзьями Сергея и сторонниками жениха. Сергей, увы, терпит поражение, но в финале балета самоотверженная Наталья помогает Сергею и своей сопернице Ольге бежать из села. Вот и все...

Эта несложная история, тем не менее, смогла вдохновить Прокофьева на создание замечательной партитуры, ценность которой не только в безусловном предвосхищении лирических откровений «Ромео и Джульетты», «Семена Котко», но и в исключительной цельности (несмотря на номерное строение) конструкции балета (названной Прокофьевым в «Автобиографии» «музыкально-хореографической постройкой»), в виртуозном пользовании оркестровыми красками, особом интонационном обаянии.

Можно было бы еще много говорить о достоинствах партитуры балета «На Днепре», созданном, как утверждает С. Василенко, «в годы глубочайшего творческого кризиса...». Именно в эти годы Сергей Прокофьев написал Третью симфонию, балет «Блудный сын», Четвертую симфонию, Симфониетту, Первый квартет, Четвертый фортепианный концерт... Если бы я был композитором, я страстно мечтал бы о таком «глубочайшем творческом кризисе»!

141

24. В. Флейшман — Д. Шостакович — опера «Скрипка Ротшильда».

— М., Большой зал консерватории, 24.IX.1982.

Одноактная опера «Скрипка Ротшильда» по одноименному рассказу Антона Павловича Чехова принадлежит перу Вениамина Иосифовича Флейшмана, молодого ленинградского композитора, незадолго до Великой Отечественной войны поступившего в Ленинградскую консерваторию, в класс композиции Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве хранится рукопись партитуры этой оперы, на первой странице которой рукой Дмитрия Дмитриевича написано следующее:

«”Скрипка Ротшильда” сочинялась Вениамином Иосифовичем Флейшманом с 1939 года по лето 1941 года, когда началась война... К этому времени был готов клавир “Скрипки Ротшильда” и большая часть партитуры.

С начала войны Вениамин Иосифович Флейшман пошел добровольцем на фронт. С тех пор от него и о нем не было известий. Очевидно, он погиб на войне. Уходя на фронт, он оставил в Ленинградском союзе советских композиторов рукопись “Скрипки Ротшильда”. В конце 1943 года эта рукопись была привезена мне. Моя работа свелась к тому, что я дооркестровал “Скрипку Ротшильда” и переписал авторскую карандашную партитуру.

Дмитрий Шостакович.
Москва. 5 февраля 1944 года».

«Очевидно, он погиб на войне»,— пишет Шостакович в 1944 году; однако по окончании войны стало достоверно известно, что Вениамин Флейшман погиб под Ленинградом в сентябре 1941 года, так же как погибли на фронтах войны оба его брата.

В мае 1942 года Дмитрий Дмитриевич писал своему ученику Оресту Евлахову: «Очень жалко, что не увез с собой “Скрипку Ротшильда”. Я бы ее закончил и дооркестровал. Дорогой друг! Если “Скрипка Ротшильда” находится в Ленинградском союзе композиторов, то, пожалуйста, присматривайте за ней, а еще лучше снимите с нее копию; если будет оказия в Куйбышев, перешлите мне. Я очень люблю это сочинение и беспокоюсь за него, как бы оно не пропало».

Действительно, у Шостаковича было много причин для любви к этому произведению. Прежде всего — большой композиторский талант его ученика, который уже на студенческой скамье привлек внимание своего профессора романсами на стихи Гёте и Лермонтова, а вскоре началась и совместная работа над оперой «Скрипка Ротшильда». Возможно, что идею написания оперы на сюжет чеховского рассказа подсказал своему ученику Шостакович — Чехов был одним из его самых любимых писателей. «Читая его, я порой узнаю себя, мне кажется, что я читаю мемуары обо мне»,— говорил Шостакович.

142

В начале 70-х годов он собирался писать оперу на сюжет рассказа Чехова «Черный монах», был намечен и план либретто, причем Шостакович, со свойственной ему аналитической прозорливостью, отмечал, что «Черный монах» Чехова написан в сонатной форме. К сожалению, ему не удалось реализовать свой замысел.

Очевидно, идеи, заложенные в чеховском рассказе «Скрипка Ротшильда», одинаково волновали и Шостаковича, и Флейшмана — и профессора, и ученика, и прежде всего волновала мысль о необходимости осмысленной, подлинно человеческой жизни, свободной от власти денег, от людского эгоизма. Слова героя оперы„гробовщика Якова Иванова — «Зачем люди мешают жить друг другу?» — могли бы стать эпиграфом к опере (подобно тому, как слова Старого Каторжника в опере Шостаковича «Катерина Измайлова» —

«Отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?» — стали философским резюме ее эпилога).

Сюжет «Скрипки Ротшильда» разворачивается в маленьком провинциальном городке в конце прошлого столетия. Действующие лица — гробовщик Яков Иванов, известный в городе под прозвищем «Бронза» (он же скрипач, иногда в связи с нехваткой музыкантов приглашаемый в местный еврейский оркестр для «обслуживания» свадеб и похорон), его жена Марфа, лудильщик Моисей Ильич Шахкес (он же руководитель местного оркестра, бравший себе больше половины дохода). Шахкес приглашал «Бронзу» в оркестр с оплатой по 50 копеек в день, не считая подарков от гостей...

Как сказано у Чехова: «Когда “Бронза” сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо, было жарко, пахло чесноком до духоты, скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого плакала флейта, на которой играл рыжий тощий жид с целою сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда. И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно... Без всякой видимой причины “Бронза” мало-помалу проникался ненавистью к жидам, а особенно к Ротшильду: он начинал придираться, бранить его нехорошими словами, раз даже хотел побить его, и Ротшильд обиделся и проговорил, глядя на него свирепо: “Если бы я не уважал Вас за талант, то Ви бы давно полетели у меня в окошко!..”».

С этой сцены и начинается опера Флейшмана, либретто для которой написал он сам. Дмитрий Дмитриевич Шостакович оркестровал две трети оперы, с трогательной деликатностью точно обозначив количество тактов в партитуре.

В те суровые годы, интенсивно работая над такими своими капитальнейшими вещами, как Седьмая и Восьмая симфонии, опера «Игроки», Вторая соната для фортепиано, он счел своим гражданским долгом почтить память погибшего ученика завершением его оперы. Глубокое уважение к погибшему композитору и к труду его профессора послужило стимулом и для нашей работы [1].

---

[1] Опера «Скрипка Ротшильда» прозвучала в исполнении Гос. оркестра Министерства культуры СССР, Камерного хора под управлением В. Полянского, певцов-солистов А. Сафиулина, А. Мартынова и др.

143

25. Тертерян — Четвертая симфония; Бах — Моцарт — Три адажио и три фуги; Тертерян — Пятая симфония.

— М., Большой зал консерватории, 11.X.1982.

Армянский поэт Егише Чаренц оставил нам такие стихи:

Волненье наших дум — в напевах наших муз.
Меж веком и мечтой в них закреплен союз.
И тем возвышенней звучат напевы эти,
Чем неразрывней мощь взаимных этих уз.

«Мощь взаимных уз...», уз связывающих, объединяющих художника-творца и его народ, уз не гнетущих, уз радостных, уз необходимых, уз желанных... Именно такие узы связывают творчество композитора Авета Тертеряна с голосом его земли, с голосом Армении.

Он родился 29 июля 1929 года и провел детские годы в Баку. Музыке начал учиться в этом же городе у Ашота Сатяна, затем продолжил занятия в Москве у Генриха Ильича Литинского и, наконец, в Ереванской консерватории у Эдварда Мирзояна. Наиболее известные сочинения Авета Тертеряна написаны в крупной форме: опера «Огненное кольцо», вокально-симфонический цикл «Революция» и шесть симфоний, две из которых, Четвертая и Пятая, прозвучат сегодня. Феномен Тертеряна — в естественности, казалось бы, противоестественного. В его музыке слышен сплав армянского фольклора с современнейшими интонациями сегодняшнего дня. И эти два на первый взгляд несовместимых пласта взаимодействуют на редкость органично, резко контрастируя друг с другом и одновременно обогащая друг друга. Важнейший компонент музыки Тертеряна, я бы сказал, душа этой музыки — **Время**, протяженность звучания, предоставляющая возможность для особой концентрации внимания как исполнителей, так и слушателей. Звук как таковой несет в себе огромную смысловую нагрузку. Звук — первоисточник музыки, звук, возникший из тишины, которая, в свою очередь, есть не что иное, как звук...

В армянском языке существует понятие «дам» — бесконечный звук. Народные музыканты, играющие на духовых инструментах без смены дыхания (дыша через нос),— это «дам», звуковые волны отдаленного колокола — это «дам». А в результате — сосредоточение внимания, чувств слушателя не на предмете слушания — инструменте, форме, программе сочинения, виртуозности его исполнения, а на самом звуке, созерцание которого (именно созерцание!) открывает для слушателя особый мир, особый макрокосмос...

Звук в данном случае можно сравнить с атомом, он, так же как и атом, насыщенный мельчайшими частицами — протонами, нейтронами, многолик. Именно поэтому в симфониях Тертеряна звук берет на себя функцию мотива, темы. Поэтому симфонии Тертеряна — именно **симфонии**, несмотря на отсутствие в них привычных для симфонического цикла в его традиционном понимании взаимосвязей...

144

Исполнитель для Тертеряна прежде всего соавтор, и причем соавтор активный. Композитор направляет фантазию исполнителя, не сковывая его обычными условностями. Так, например, в Четвертой симфонии отсутствуют такты. Это означает, что временное пространство организуется автором с помощью своеобразной «цепной реакции», зачастую построенной в очень свободной импровизационной манере.

Велика роль импровизации при дирижировании музыкой Тертеряна. Специальная система знаков-символов позволяет поворачивать ход развития симфонии абсолютно непредвиденно, но в то же время мощная авторская воля всегда как бы незримо присутствует, в конечном итоге направляя и определяя это музыкальное действо. Так же как

и исполнитель, соучастником является и слушатель, причем сам характер музыки предусматривает почти полное отсутствие у слушателя ассоциативного ряда. Здесь свой язык, своя интонация, своя символика...

Авет Тертерян — автор очень изобретательный, его партитуры изобилуют интереснейшими новациями. Я не хочу раскрывать сейчас авторские секреты и каким-то образом предварять их воздействие во время исполнения, но в то же время не могу удержаться от соблазна привлечь ваше внимание к удивительному, завораживающему эффекту, примененному Тертеряном в Четвертой симфонии. В одном из эпизодов в струнной группе возникает аккорд. Тихий, многоголосный аккорд. Он занимает очень большое пространство по вертикали и состоит из пятидесяти семи звуков. Послушайте этот аккорд... Тянется он долго, на его фоне происходит мудрая беседа валторны, английского рожка и гобоя, но фон этот несколько раз меняет свою окраску, причем никто из струнников не прекращает играть, и мы неожиданно слышим, как звучание сложнейшего, диссонирующего, «грязного» аккорда превращается в чистейшее до-мажорное трезвучие, а затем вновь возникает основной аккорд... Я продемонстрирую вам этот эффект, не раскрывая авторского секрета — как это сделано. И как не вспомнить опять великолепные стихи Егише Чаренца:

Нимфы, свирели и арфы...
Но разве в ручье Аполлона, в этом прозрачном ручье,
Не было ила и слез?..

По-видимому, можно провести параллель между искусством Тертеряна и системой восточного миросозерцания, известного под названием «дзен». Миросозерцания, объединяющего в себе специфические философские, этические и эстетические постулаты, базирующиеся на принципах самоуглубления, способности видеть в обыденном необычайное, сводить, казалось бы, неразрешимые проблемы к житейскому пустяку. Миросозерцания, объясняющего мгновенность как единственное реальное существование предмета. Миросозерцания, провозглашающего принцип единства противоположностей в искусстве, и в поэзии в частности. Так, для поэтов Древнего Китая был очень важен принцип «знака и паузы». То есть «пауза» считалась не менее важной, чем иероглиф, и не только при декламировании стиха, но и при его написании. Принципы мировоззрения «дзен» нашли довольно широкое отражение в искусстве XX века. Ведь не случайны слова Анри Матисса:

«Белая страница привлекает внимание читателя не меньше, чем самый текст». А учитель Матисса — Гюстав Мюро — говаривал: «Смотрите на живопись как на страстное молчание».

Авет Тертерян — щедрый творец и в то же время удивительно скупой. Иной раз на протяжении длительного музыкального фрагмента не происходит, казалось бы, ничего, и вдруг вы понимаете, что остановки не было и движение к определенной цели продолжалось, но автор открывает вам это в нужный момент, в нужное время. И вот еще созвучные строки Егише Чаренца:

Поэт приходит в мир с пучком незримых стрел,
Чьим пеньем наполнять наш слух его удел.
Но не стрелы размер творит его величье,
А лишь мишеней тех, что взяты на прицел.

*

Наш сегодняшний концерт не предусматривает антракта благодаря особой структуре программы, сочиненной мной при следующих обстоятельствах. В прошлом году Авет Тертерян познакомил меня с партитурами двух своих симфоний — Четвертой и Пятой. Меня они сразу же, что называется, захватили, а он со свойственной ему скромностью спросил: «Какую симфонию Вы бы предпочли сыграть?» На что я сразу же довольно опрометчиво ответил: «Обе». Мне было жалко жертвовать одной симфонией ради другой, а кроме того, я

сразу же ощутил их внутреннюю связь, подразумевающую исполнение обеих в один вечер, хотя я прекрасно понимал, что **заряд** в этих симфониях огромен, **вольтаж** их очень высок и что нужно обязательно сыграть между ними что-нибудь, как говорится, «совершенно из другой оперы», противопоставить тертеряновской музыке другой характер напряжения, уйти в другую интонационную сферу, окунуться в другую красоту. Я в то время работал над оркестровой редакцией баховских фуг в моцартовской транскрипции. Мне показалось, что это именно то, что нам нужно, и я остановился на этом сочинении как на средней части нашей программы.

Несколько слов об истории создания этого совместного произведения Баха и Моцарта. Год 1782. Ровно двести лет тому назад. В этом году французский ученый Жозеф Монгольфье послал в небо первый воздушный шар, в этом году родился Никколо Паганини, в этом году капитан инженерных войск Шодерло де Лакло — кровожадный якобинец, сочинявший речи самому Робеспьеру,— подарил миру свой роман «Опасные связи» — эту энциклопедию адюльтера, которую, несмотря на строжайший запрет светской и духовной цензуры, тайно читали в Париже, Лондоне, Петербурге, Берлине...

Кто знает, возможно, среди читателей этой книги был и барон Готфрид ван Свитен, австрийский дипломат, аккредитованный при берлинском дворе Фридриха Великого. Ван Свитен был широко образованным человеком, большим любителем музыки. Это он инспирировал создание Гайдном ораторий «Времена года» и «Сотворение мира», это ему посвятил свою Первую симфонию юный Бетховен. Барон Готфрид

ван Свитен основал в Вене «Общество единомышленников», для членов которого в доме барона исполнялись оратории Генделя. Так как гигантский состав генделевских ораторий не мог разместиться в домашнем концертном зале, барон обратился к Моцарту с просьбой создать новые, «сжатые» оркестровые редакции этих ораторий, что и было Моцартом выполнено. Он написал новые партитуры «Мессии» Генделя и большой оратории «Пир Александра». Находясь на дипломатической службе в Берлине, ван Свитен познакомился с прелюдиями и фугами Баха из «Хорошо темперированного клавира», привез их в Вену и попросил Моцарта сделать транскрипции этих клавесинных произведений для струнного трио, чтобы исполнять с друзьями у себя дома.

Моцарт не только переложил баховские фуги, транспонировав их для удобства игры на струнных инструментах в другие тональности, но и присочинил к каждой фуге по адажио, заменив ими баховские прелюдии.

Таким образом и возникло в 1782 году уникальное коллективное сочинение Баха и Моцарта под названием «Три адажио и три фуги».

*

А теперь — **назад**, к Тертеряну!

Пятая симфония... В это сочинение композитор вводит армянский народный струнный инструмент — кеманчу, который играет большую роль во внутренней драматургии симфонии. Сольную партию кеманчи исполнит наш гость из Еревана — Гагик Мурадян... Кеманче посвятил стихотворение великий армянский поэт XVIII столетия Саят-Нова:

Ты — золотой сосуд с вином, и всех пьянишь ты — **кеманча**,
Собрав красавиц вкруг себя, их всех манишь ты — **кеманча**,
Из всех людьми хваленых лир, полней звучишь ты — **кеманча**.

26. Советская симфоническая музыка: Шостакович — Девятая симфония; Канчели — Пятая симфония; Тарнопольский — Концерт для виолончели.

— М., Большой зал консерватории, 21.XII.1982.

Сегодняшний концерт мы посвящаем всенародному празднику, отмечаемому во всем мире,— 60-летию образования Советского государства, Союза Советских Социалистических Республик.

Советская музыкальная культура на сегодняшний день определяется как значительная часть мировой музыкальной культуры; результаты мощного расцвета этой культуры не только вызывают огромный интерес на всем земном шаре, но и оказывают животворящее воздействие на музыку нашего века во всем ее многообразии. Произведения советских композиторов звучат на сценах и концертных эстрадах всех континентов

147

в исполнении лучших оркестров, дирижеров, инструменталистов, певцов. Достижения советской композиторской школы поистине грандиозны, и именно поэтому неимоверно сложно выбрать несколько драгоценных камней из этой ослепительной россыпи, для того чтобы составить программу симфонического концерта, посвященного славному юбилею. Вероятно, существуют разные рецепты по составлению такой праздничной программы и, вероятно, среди них много рецептов отменных... Выстраивая нашу программу, мы руководствовались принципом эстафеты поколений. За 60 лет существования Советского государства выросли, созрели целых три поколения композиторов. Старшее поколение, родившееся до революции, сформировавшееся в первые ее годы, активно участвовало в создании удивительного явления, именуемого советской музыкой. Поколение это заложило фундамент советского симфонизма, сущность которого можно определить как сближение с современностью, ее отражение и духовное воздействие на человека нового мира. Таким строителем-титаном, крупнейшим творцом-гуманистом нашего времени был Дмитрий Шостакович. Созданная им грандиозная симфоническая эпопея (цикл из пятнадцати симфоний) есть не что иное, как правдивейшая летопись нашего времени, нашей жизни, нашей борьбы, как летопись наших страданий, летопись наших свершений.

Сегодня мы сыграем одну главу из этой летописи, главу девятую. Это очень радостная глава, поэтому нам и хотелось прочесть ее сегодня, в день праздника. Это очень обаятельная глава, во многом смешная, остроумная. Она напоминает нам о Гайдне и Моцарте. Эта глава написана сразу же по окончании Отечественной войны, в 1945 году. Раны, нанесенные войной, еще не были залечены, они болели, и крик этой боли мы слышим в четвертой части симфонии — проникновеннейшем монологе фагота.

Девятой симфонией Шостаковича мы закончим наш концерт, а начнем его Пятой симфонией Гии Александровича Канчели, представителя среднего поколения советских композиторов. Гия Канчели родился в Тбилиси в 1935 году, окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции профессора Ионы Туския. Среди композиторов, завоевавших в последние годы широкое признание большой аудитории, Гия Канчели по праву занимает одно из первых мест. Музыкант исключительной одаренности, создавший самобытный симфонический стиль, он осуществляет свои творческие замыслы в столь полярных и в то же время взаимосвязанных жанрах, как симфония и кино-театральная музыка. Именно в кино и в драме обострялось его чувство конкретного характера, протяженности звучащего времени, драматической ситуации. Именно там выкристаллизовывалось его мастерство музыкального монтажа, достигшее подлинного совершенства. Отдельные тематические элементы, даже просто интонационные эмбрионы, их сопоставления и взаимодействия друг с другом предопределены замыслом произведения в целом. Целое же, то есть вся конструкция симфонии, представляет собой обобщенный образ, в котором композитор, а вместе с ним и слушатель переживают музыкальное

повествование... Это и происходит в Пятой симфонии Канчели, сочиненной в 1976 году и посвященной

148

памяти родителей композитора. Меня очень привлекает в ней характер ее красоты, я бы сказал, красоты лирической печали, оттененной бурными вспышками мужественного отчаяния. И еще одно качество — мудрость взгляда, взгляда зодчего, слушающего время, взгляда сосредоточенного, точного, взгляда доброго.

*

Между двумя симфониями мы сыграем вам Концерт для виолончели с оркестром молодого московского композитора Владимира Тарнопольского. Он родился в 1955 году и в 1980 году окончил Московскую консерваторию у профессора Николая Сидельникова. Он из тех, которые только начинают свой многотрудный путь. Написал он непростительно мало — несколько романсов на стихи Блока и Мандельштама, что во всяком случае свидетельствует о его отличном литературном вкусе, Струнное трио, что свидетельствует о его похвальном тяготении к камерной музыке, симфонию для большого оркестра, что тоже о чем-то свидетельствует. Музыки к кинофильмам он не писал, музыки к радио- и телеспектаклям не писал, опер не писал, балетов не писал, ораторий не писал. А вот Концерт для виолончели Владимир Тарнопольский написал. Написал в 1980 году и написал, на мой взгляд, очень талантливо. Я сознательно не хочу говорить о структуре этого сочинения, в нем множество интересных находок как в партии виолончели, так и в оркестровом сопровождении, и ценность этих находок в том, что они не запрятаны в глубь фактуры, не задрапированы покрывалом премудрости, а открыто, я бы сказал, даже наглядно демонстрируются слушателям. Здесь много молодого задора, боевитости, здоровой экспрессии. Совершенно необычно решен финал Концерта [1].

Параллельно с сочинением Концерта для виолончели Владимир Тарнопольский писал музыку к пьесе Н. А. Некрасова «Осенняя скука», постановку которой осуществил на сцене Театра имени Гоголя режиссер Борис Политковский. На протяжении всей пьесы на сцене царит страшная скука, все персонажи непрерывно зевают, страшно от этого страдают и не могут найти никакого спасительного средства. Мне кажется, что если бы они услышали Концерт для виолончели Тарнопольского, их недуг как рукой бы сняло, в нем нет места скуке! Я как-то задал Тарнопольскому вопрос: какую одну партитуру он взял бы с собой на необитаемый остров? Он ответил: «Симфонию Моцарта “Юпитер”» — это тоже о многом свидетельствует...

В заключение я хотел бы прочесть вам отрывок из новогоднего приветствия Д. Д. Шостаковича, опубликованного в журнале «Советская музыка» в канун 1966 года. Оно и сегодня, в канун 1983 года, звучит чрезвычайно актуально:

«Советская музыка молода. В то же время за ее плечами значительный опыт, выдающиеся достижения. Сочетание молодости с творческой опытностью — это очень хорошее, прекрасное сочетание, великолепное

[1] Партию виолончели в произведении В. Тарнопольского исполнил С. Судзиловский.

149

сочетание. Оно позволяет преодолевать самые разнообразные трудности. Поэтому естественно ожидать от ближайшего будущего новых взлетов, новых вершин... Пусть неудачи не останавливают вас, пусть успехи вас не успокаивают. Всегда добиваться наибольшего, наилучшего — таков, мне кажется, неизменный девиз советских музыкантов».

Очень верный девиз! Ленинский девиз!

27. Прокофьев — Симфонии.

Комментарий к циклу радиопередач.— М., 1983.

К музыке Прокофьева я отношусь с особой любовью и непрестанно открываю в ней новые красоты.

Русский поэт Константин Бальмонт как-то назвал Прокофьева «солнечным богачом». И действительно, его музыка ярка, как солнце, тепла, как солнце, величественна, как солнце. Музыка Прокофьева очень популярна во всем мире, но, тем не менее, мы — исполнители — еще в большом долгу перед композитором. Ведь в нашей стране до сих пор «не освоены» такие его капитальные произведения, как опера «Огненный ангел», балет «Стальной скок», не записаны на пластинки великолепная «Симфоническая песнь», оркестровая сюита «1941 год», повествующая о суровых годах Великой Отечественной войны, праздничная поэма «Тридцать лет», посвященная 30-летию Октябрьской революции и много других произведений, вышедших из-под пера великого мастера...

Симфонии Прокофьева, представляющие собой интереснейший симфонический цикл в семи главах, полностью записывались несколькими дирижерами. В 60-х годах появились записи французского дирижера Жана Мартинона, осуществленные им с парижским оркестром «Консерватуар», и американского дирижера Эриха Лайнсдорфа с Бостонским симфоническим оркестром.

Интересные записи симфоний Прокофьева были сделаны в разное время Артуро Тосканини («Классическая симфония»), Юджином Орманди (Четвертая симфония), Джорджем Селлом, Леопольдом Стоковским и Евгением Мравинским (Пятая симфония) и многими другими дирижерами.

Мое знакомство с симфониями Прокофьева началось в консерваторские годы, в конце 40-х годов. Я прекрасно помню первые исполнения Шестой симфонии Мравинским и Седьмой — Самосудом; я помню присутствовавшего на этих премьерах автора. Кстати сказать, первой симфонией Прокофьева, которой я дирижировал, была его последняя, Седьмая симфония. Я дирижировал ею на следующий год после написания, в 1953 году, в Бухаресте.

Запись цикла симфоний Прокофьева началась в 1962 году со Второй симфонии и закончилась в 1967 году Седьмой симфонией. В моей творческой биографии соотношение исполнений этих сочинений с записями на пластинки довольно любопытно. Далеко не всегда работе в студии

Сергей Прокофьев на балу в Петербургской консерватории (январь, 1908).

предшествовало большое количество исполнений. Так, Четвертую симфонию я записал после одного-единственного ее исполнения, а, скажем, Третью — приблизительно после 40 концертов в Москве, Ленинграде, Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Праге, Бергене и других городах. Шестую же я сначала записал и сразу вслед затем четыре раза сыграл в Кливленде. В силу большого принципиального различия концертного исполнения и студийной записи трудно сказать — где удалось добиться лучших результатов. Ясно только, что далеко не всегда так называемое «обыгрывание» произведения в концертах приводит непременно к более высоким достижениям, бывает и наоборот, прохождение сочинения сквозь «огонь, воду и медные трубы» процесса записи помогает его жизни на эстраде...

Запись цикла симфоний Прокофьева, осуществленная Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения, была удостоена многих международных наград, в том числе Гран-при Академии грампластинки имени Шарля Кро в Париже — приза, считающегося одним из самых значительных в мире грамзаписи.

Первая симфония. Так называемая «Классическая симфония» была написана в 1917 году и прозвучала в Петрограде 21 апреля 1918 года под управлением автора. Это очень простая и в то же время очень трудная симфония, улыбающаяся, как женщины на полотнах Ватто,—

151

такова эта очаровательная преамбула к монументальному циклу прокофьевских полотен. В своей «Автобиографии» Прокофьев писал: «Я носился с мыслью написать целую симфоническую вещь без рояля. У такой вещи и оркестровые краски должны быть чище. Так возник проект симфонии в гайдновском стиле, потому что гайдновская техника мне стала как-то особенно ясна после работ в классе Черепнина». В классе Черепнина Прокофьев изучал искусство дирижирования и, в частности, дирижировал соль-мажорную симфонию Гайдна. «Мне казалось,— пишет далее Прокофьев,— что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить: симфонию в классическом стиле. А когда она начала клеиться, я переименовал ее в “Классическую симфонию”: во-первых, так проще; во-вторых, из озорства, чтобы “подразнить гусей”».

В этой связи вспоминается история с Третьей симфонией Скрябина, которая была названа автором «Божественной поэмой». Когда об этом узнал Сергей Иванович Танеев, то не без ехидства заметил: «Первый раз слышу, чтобы композитор сам рецензировал свое сочинение — “Божественная поэма”!..»

«Я переименовал ее в “Классическую симфонию”,— читаем далее у Прокофьева,— ... в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если симфония так классической и окажется». Третья часть симфонии — Гавот — была сочинена ранее других. Материал этой части перекочевал потом в расширенном виде в балет «Ромео и Джульетта». В финале композитор поставил перед собой «задачу, чтобы в нем отсутствовали какие-либо минорные аккорды». И действительно — как ослепительно радостен этот прокофьевский финал!

Помимо «Классической симфонии», Прокофьев еще дважды соприкасался с западноевропейским классическим стилем и обращался к творчеству западноевропейских классиков как к стимулятору собственного вдохновения. Я имею в виду его транскрипции для одного и двух фортепиано Органной прелюдии и фуги Дитриха Букстехуде — немецкого композитора XVII века — и Сюиты вальсов Шуберта. При этом, как и в «Классической симфонии», Прокофьев никогда не терял своего композиторского лица.

Вспоминаются мудрые слова Михаила Ивановича Глинки из его письма к певцу и композитору Константину Александровичу Булгакову от 15 ноября 1856 года: «Я почти убежден,— писал Глинка,— что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Мне кажется, что интонационно, а лучше сказать, ритмоинтонационно главная тема первой части «Классической симфонии» Прокофьева очень близка известной «Попутной песне» Глинки, и русский склад «Классической

симфонии» определяется приверженностью ее автора эстетическим принципам русской классики и прежде всего Глинки.

Известный немецкий дирижер Ганс фон Бюлов считал, что Глинка в своем творчестве следовал девизу «Non multa, sed multum», что в переводе с латинского означает «Не много, но многое». Эти слова мы с полным правом можем отнести к «Классической симфонии» Прокофьева.

152

Вторая симфония. Эту симфонию, которая сочинялась в 1924 году и была впервые исполнена 6 июня 1925 года в Париже под управлением Сергея Александровича Кусевицкого, я считаю наряду с Пятой сильнейшей симфонией Прокофьева. Биография ее достаточно сложна, успех пришел к ней далеко не сразу. На протяжении более чем 30 лет, минувших со дня парижской премьеры, исполнения Второй симфонии были единичными. Только в 60-х годах она вновь привлекла внимание дирижеров. Ее первую запись на пластинку осуществил французский дирижер Шарль Брюк, страстный почитатель Прокофьева, впервые записавший на пластинку и оперу Прокофьева «Огненный ангел». Я дирижировал этой симфонией множество раз и всегда с радостью чувствовал, что она не только не оставляет слушателей равнодушными, но вызывает бурный энтузиазм, явно превалирующий над не менее бурным неприятием ее. Сейчас почти невозможно себе представить, что каких-нибудь 20 лет тому назад мне было очень трудно доказать необходимость исполнения и записи этого замечательного произведения руководителям музыкального радиовещания. Они прямо-таки на дыбы вставали, протестуя против моего предложения...

В музыковедческой литературе часто ссылаются на известное письмо Прокофьева к его другу Владимиру Владимировичу Держановскому по поводу премьеры Второй симфонии в Париже, где черным по белому написано: «...ни я, ни люди в ней ничего не поняли».

Принято думать, что эти слова относятся к сочинению, я же уверен, что они относятся к исполнению, так как совершенно невозможно предположить, чтобы композитор такого масштаба, как Прокофьев, «ничего не понял» в своем собственном произведении, которое он создавал на протяжении девяти месяцев!

В одном из более поздних исследований можно прочесть, что автор Второй симфонии всецело погрузился в ней в стихию формальных экспериментов, и это не встретило никакого сочувствия у публики, и поныне остающейся к ней равнодушной. Но как могло быть иначе, если публика в те годы вообще не могла слышать это сочинение?

Прокофьев долго и упорно трудился над партитурой Второй симфонии. В процессе сочинения он сообщал Николаю Яковлевичу Мясковскому (в письме от 9 ноября 1924 года) об окончании эскизов «после злейшей возни»: «Столько возни, а вся симфония всего в двух частях: первая — сердитое аллегро... вторая — тема с вариациями. В последнюю из них введены темы первой части, для более крепкой спайки и заключения». А после премьеры Прокофьев написал Мясковскому (в письме от 4 августа 1925 года): «Когда послушал, то сам не разобрал, что за штуковина вышла и, смущенный, замолчал, пока не улеглось. Да и у всех других ничего, кроме недоумения, симфония не вызвала: так намудрил, что и сам, слушая, не всюду до сути добрался, с других же нечего и требовать... Все же где-то в глубине души есть надежда, что через несколько лет вдруг выяснится, что симфония вовсе порядочная и даже стройная вещь — неужели же я на старости лет (а ему было всего лишь 33 года! — *Г.Р.*) и с высоты всей моей техники так-таки и плюхнулся в калошу, да еще после 9 месяцев бешеной работы?!».

153

И конечно, этого быть никак не могло, просто-напросто мышление и техника Прокофьева намного опережали реальные возможности французских исполнителей. Да что говорить о 1925 годе! В 1976 году я дирижировал в Париже превосходной «Лирической сюитой» Альбана Берга, созданной в 1928 году, то есть 48 лет тому назад. Для парижского оркестра она представляла непреодолимые трудности, а во время репетиции один из

музыкантов спросил: «Неужели Вы действительно думаете, что это музыка?» Таков был уровень одного из лучших парижских оркестров в 1976 году. Можно себе представить, что происходило на премьере Второй симфонии, тем более, что она безусловно труднее «Лирической сюиты» Берга.

Вот и Николай Яковлевич Мясковский таким образом ответил Прокофьеву на его взволнованное письмо: «На днях в журнале “Курьер мюзикаль” я наткнулся на отзыв о премьере Второй симфонии. Из этого отзыва я понял одно — что симфония оказалась не по французским зубам (или желудкам), и, видимо, дает Вас такого, какой Вы, наверное, в полной глубине и ширине Вашей сущности, то есть по концепционному захвату она, очевидно, гораздо больше, нежели привычные и излюбленные публикой стороны Вашего дарования, отсюда, вероятно, смехотворное обвинение в отсутствии в этой симфонии Вашего “собственного лица”... Я подозреваю,— пишет далее Мясковский,— что где-нибудь в другом месте, а не в Париже, Ваша симфония будет лучше понята». Ознакомившись же с партитурой произведения, он сообщал Прокофьеву: «Во время мимолетного проезда партитуры Второй симфонии через Москву я успел над ней просидеть одну ночь (какая это замечательная фраза, сколько в ней любви и уважения к своему коллеге, сколько истинно музыкального интереса ко всему новому.— *Г.Р.*) ...и восхищался как Вашей техникой, так и неистощимой фантазией,— вот это та музыка, которая нужна всегда,— вдохновенная и мастерская». А много позже, завершив вместе с П. Ламмом фортепианное переложение симфонии, он пишет автору в 1934 году: «Общий характер музыки мне чрезвычайно нравится — какой-то режуще-острый и порой могуче-дикий. Даже мрачные места (начало разработки) звучат мужественно и самоутверждающе. Мне кажется, что это замечательная симфония, но ей придется некоторое время пробивать себе дорогу к признанию: она слишком значительна и в то же время эмоционально строга...»

С моей точки зрения, весь «секрет» Второй симфонии заключается в принципе «единства противоположностей». Двухчастный цикл построен Прокофьевым таким образом, что ярчайший внешний контраст между частями «сосуществует» с сильнейшей интонационной общностью. Причем общность эта достигнута простейшим взаимодействием двух символов — мажорного и минорного трезвучия...

Мажорное трезвучие символизирует собой первую часть, минорное — вторую. Тональная и, что самое главное, самое важное, эмоциональная интерполяция, происходящая в развитии симфонического процесса, придает Второй симфонии особую силу воздействия.

Первая часть — это триумф мажора, это какой-то рериховский «Конь счастья», разрывающий изнутри первобытные каменные глыбы...

154

Во второй части мажор редкий гость, он лишь время от времени просвечивает сквозь сумрачные тучи минора, иногда блеснет, как молния, в плясовой вариации; но он, этот мажор, всегда подчинен минору, причем минору, очень по-разному окрашенному — то пасторальному, то улыбающемуся, то плясовому, отчаянному, а то и какому-то минору «доисторическому», я просто не могу подобрать другого определения для этого оттенка... Слышен здесь минор триумфально-трагический, похожий на музыку Монтекки из бессмертного балета «Ромео и Джульетта». Но вот в кульминации второй части Прокофьев бросает «под колесницу» этого триумфально-трагического минора мощнейший «пятизарядный» мажорный снаряд, атомный снаряд, составленный из пяти мажорных трезвучий, в результате чего происходит взаимоуничтожение мажора и минора и полное исчезновение из музыкальной ткани терцового тона — единственного и ярчайшего признака ладового наклонения (минора, мажора). Повторение в конце части темы вариационного цикла уже не воспринимается как действенное его продолжение. Драма окончена, мы слышим послесловие, и Прокофьев как бы воздвигает в последних двух тактах симфонии памятник погибшему Герою, построенный из трех минорных трезвучий.

Третья симфония. Шел 1919 год. «В декабре,— писал в своей “Автобиографии” Прокофьев,— я увлекся новым сюжетом — “Огненным ангелом” Валерия Брюсова. После легко-веселых “Апельсинов” интересно было взяться за страстно мятущуюся Ренату.

Средневековая обстановка, с путешествующими Фаустами и проклинающими архиепископами, была тоже заманчива... Над “Огненным ангелом” с большими перерывами я проработал семь лет». «В марте 1922 года,— читаем в другом месте “Автобиографии”,— я поселился на юге Германии, на склонах Баварских Альп, около монастыря Этталя и в трех километрах от Обераммергау, знаменитого своими фестшпилями — средневековыми библейскими представлениями, разыгрываемыми каждые десять лет. Это был живописный и тихий край, идеальный для работы. Я засел за „Огненного ангела", кстати, и ведьмовские шабаши, описанные в нем, происходили где-то по соседству».

Повесть Валерия Брюсова «Огненный ангел» представляет собой любопытный пример единения высокохудожественной прозы, я бы даже сказал, «прозы-поэзии» с научным историческим исследованием психологической и философской атмосферы Германии эпохи Реформации, Германии XVI века. Брюсов разворачивает перед нами фантастическую панораму тевтонского средневековья с его чернокнижием, магией, инквизицией, «охотой за ведьмами». На фоне этой панорамы действуют реально существовавшие персонажи, такие, как философ Агриппа Неттесгеймский, легендарный доктор Фауст и Мефистофель, а также созданные Брюсовым герои повести — Рената, Рупрехт и Генрих.

Особо интересно здесь то, что под масками Рупрехта, Генриха и Ренаты автор вывел на страницы повести себя и своих современников. Рупрехтом был сам Валерий Брюсов, Генрихом — один из его ближайших

друзей и соратников — поэт Андрей Белый, Ренатой — писательница Нина Петровская, а сюжетным стержнем стал любовный инцидент, имевший место в действительности, и возникшие в связи с этим весьма сложные взаимоотношения между Ниной Петровской, Валерием Брюсовым и Андреем Белым.

Нина Петровская, будучи совладелицей известного символистского книгоиздательства «Гриф», печаталась, естественно, в знаменитых альманахах этого издательства; ее рассказы появлялись и в издаваемом Брюсовым журнале «Весы». Александр Блок, приезжавший в 1904 году в Москву знакомиться с московскими символистами, писал о Нине Петровской своей матери: «Очень мила, довольно умная...» У Андрея Белого мы читаем: «Брюсовым осуществлена “мифизация” наших отношений в эпоху 1904—1905 годов в его романе “Огненный ангел”, где меня он удостоил роли графа Генриха».

Обострение отношений между участниками «любовного треугольника» чуть не привело к дуэли, поэтому и центральный эпизод книги Брюсова — дуэль; Нина Петровская пыталась застрелить Андрея Белого во время его выступления в московском Политехническом музее, но пистолет дал осечку.

Повесть Брюсова изобилует ассоциативными моментами; так, в одной из ее глав Рупрехт дарит Генриху молитвенник Ренаты с надписью «Память вражды и любви», дословно совпадающей с посвящением Брюсовым Белому сборника стихов «Земная ось».

Я не знаю, что было известно Прокофьеву и было ли вообще известно что-нибудь о «треугольнике» Брюсов — Белый — Петровская; несомненно одно: музыка «Огненного ангела» совершенно свободна от каких бы то ни было стилизаций, от экскурсов в интонации прошлого, интонации средневековья, эта музыка глубоко современна. Поэтому мне кажется, что было бы очень интересно попытаться поставить «Огненного ангела» на оперной сцене, базируясь на истории Брюсова, Белого и Петровской, как бы одевших на себя «маски» Рупрехта, Генриха и Ренаты.

Я сознательно задержался на истории создания оперы Прокофьева, так как, минуя ее, невозможно понять и ощутить саму суть музыки Третьей симфонии — родной дочери «Огненного ангела» — симфонии, построенной целиком на музыкальном материале этой оперы, а следовательно, совершенно неотделимой от ее музыкальной драматургии и интонационного склада. Мысль о создании симфонии на основе «Огненного ангела» возникла у Прокофьева, как говорится, не от хорошей жизни. Он потерял надежду на постановку оперы, на пути которой к сцене уже в который раз встала преградой обычная, увы, косность и рутина как театральных администраторов, так и исполнителей.

В июне 1928 года Сергей Александрович Кусевицкий продирижировал в Париже вторым актом оперы в концертном исполнении; полностью сочинение прозвучало уже после смерти Прокофьева в 1954 году в Париже, в радиопередаче под управлением Шарля Брюка; первая же театральная постановка состоялась в 1955 году в Венеции, откуда, собственно говоря, началась подлинная биография этой превосходной оперы.

156

Прокофьев же, желая обнародовать свою музыку, учитывая ее глубокий драматизм, контрастность и способность к симфоническому развитию, предполагал первоначально сделать на материале «Огненного ангела» нечто подобное симфонической сюите из его более ранней оперы «Любовь к трем апельсинам», но, как он писал в «Автобиографии»: «Примерив, я увидел, что темы эти довольно послушно ложатся в экспозицию сонатного аллегро... план первой части симфонии родился легко».

Музыкальный материал оперы «расселился» в прокофьевской Третьей симфонии так: первую часть образовали лейтмотивы Ренаты и Рупрехта, вторую часть — вступление к пятому акту и сцена с Фаустом, третью часть составили спиритический сеанс, вызов духа, а финал есть не что иное, как портрет философа Агриппы Неттесгеймского.

О процессе созревания плана нового сочинения свидетельствуют письма Мясковскому: «Я еще не решился назвать это месиво симфонией,— писал Прокофьев,— полетят в мою голову камни... хотя как будто выходит стройно...» Композитор делится своими сомнениями по поводу жанра нового сочинения с Николаем Яковлевичем, который высказался определенно: «Что касается “Огненной сюиты”, то я, конечно, на стороне симфонии». На это Прокофьев заметил: «Ваши настоятельные директивы делать из ”Огненного ангела” не сюиту, а симфонию оказались очень вескими, я так и поступлю и чрезвычайно доволен этим. Главное преимущество симфонии заключается в том, что, сочиняя ее, я гораздо тщательнее работал над материалом, чем если бы я стал кромсать из оперы сюиту».

Третья симфония Прокофьева была впервые исполнена в Париже 17 мая 1929 года под управлением Пьера Монтэ — превосходного дирижера, тонкого интерпретатора многих произведений русских композиторов.

Прокофьев, сообщая о премьере симфонии и подготовительном к ней периоде, вспоминает: «Я между репетициями всячески кромсал скерцо, но зато на исполнении оно имело больше всего успеха и у Дягилева, и у Стравинского. Монтэ был добросовестен».

Мне пришлось дирижировать в Париже Третью симфонию Прокофьева через 33 года после ее премьеры. В моем распоряжении оказался тот самый комплект оркестровых партий, по которому она была исполнена в первый раз. Я обнаружил в скерцо множество изменений, выполненных рукой автора,— сокращения, вставки и так далее; к счастью, я имел время восстановить первоначальный вид скерцо и, таким образом, проследить ход работы композитора, заглянуть в его творческую лабораторию, и это были очень и очень волнительные минуты; а на пульте у меня лежал экземпляр партитуры, в свое время принадлежавший Николаю Яковлевичу Мясковскому, кстати сказать, сделавшему мастерское четырехручное переложение Третьей симфонии Прокофьева.

В заключение я хотел бы посвятить несколько слов интерпретациям этого сочинения и его записям, выполненным моими коллегами. Пожалуй, лучшими следует признать работы американского дирижера Мориса Эбревенела и итальянского дирижера Клаудио Аббадо; первый

157

записал Третью симфонию с оркестром штата Юта, второй с Лондонским симфоническим оркестром, и если в интерпретации Эбревенела смысловой акцент находится в крайних частях, Аббадо, наоборот, перемещает центр тяжести на третью, может быть, наиболее звукоизобразительную, наиболее театральную часть симфонии, что и естественно — он очень хорошо чувствует театр, стоит во главе миланского «Ла Скала» и, может быть, поэтому так верно воплотил театральность произведения.

Четвертая симфония. Так же как и предшествующая Третья, эта симфония родилась из музыки театральной. И если ту можно назвать дочерью оперы «Огненный ангел», то Четвертая — дочь балета «Блудный сын».

Балет этот был заказан Прокофьеву Сергеем Павловичем Дягилевым, человеком, чрезвычайно много сделавшим для русского искусства в самых различных сферах. Одним из известнейших созданий Дягилева была балетная труппа, называвшаяся «Русский балет»,— труппа, включавшая в себя крупнейших русских танцовщиков и танцовщиц первой трети XX века, труппа, впервые представившая миру такие шедевры, как «Жар-Птица», «Петрушка» и «Весна священная» Стравинского, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Игры» Дебюсси, балеты Прокофьева — «Сказка о шуте», «Стальной скок», «На Днепре» и «Блудный сын».

Прокофьев очень высоко оценивал деятельность Дягилева; вскоре после его смерти он написал своему другу Борису Владимировичу Асафьеву: «Образ Дягилева до того ярок и живуч, что я еще не ясно представляю его ушедшим, но скорее поразило исчезновение громадной и, несомненно, единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется...»

В своей «Автобиографии» Прокофьев писал: «В начале осени 1928 года Дягилев предложил мне написать новый балет на сюжет библейской притчи о блудном сыне... Дело сводилось к тому, что блудный сын, забрав свое имущество, покидает семью, пирует, поддается очарованию красавицы; ограбленный и избитый, он на коленях возвращается к отцу, который встречает его ласково и прощает: короткий сюжет в трех картинах, но в нем наличествуют все элементы. Это сделало работу легкой и интересной. Когда в ноябре Дягилев позвонил мне по телефону, спрашивая, как дела, я ответил, что вчерне клавир готов. Дягилев изумился: “Но если так быстро, то, вероятно, это очень плохо?”. Однако, прослушав музыку, он остался доволен. На мой взгляд, лучше всего вышел конец: возвращение».

Для художественного оформления спектакля Дягилев пригласил известного французского художника — Жоржа Руо. Так как балет репетировался в Монте-Карло, то Дягилев снял для Руо номер в гостинице, с тем чтобы художник, наблюдая за репетициями, проникаясь идеями постановщика — молодого Георгия Баланчина — и вслушиваясь в музыку Прокофьева, в течение месяца закончил бы работу над декорациями и костюмами. Однако время шло, а Руо не представлял

ни одного эскиза, усердно, правда, посещая репетиции и развлекая артистов показыванием фокусов, включавших в себя балансирование креслом на носу...

Кроме того, он вступал в весьма интересные споры об искусстве с участниками постановки, но работ его никто не видел.

А в один прекрасный момент, незадолго до постановки, Руо, никого не предупредив, уехал в Париж. Взбешенный Дягилев приказал портье гостиницы, где жил Руо, отпереть его номер, где и обнаружил множество эскизов, но не ко всем сценам. Из имевшегося материала он сам смонтировал макеты декораций, а для второй сцены нарисовал эскиз; когда через несколько дней Руо вновь появился в Монте-Карло, Дягилев заставил его собственноручно перерисовать и, таким образом, авторизовать свой эскиз!

Прокофьеву нравилась работа Руо, которого он в шутку называл «пещерным человеком». «Очень хороши декорации одного из крупнейших французских художников — Руо»,— читаем мы в «Автобиографии».

На премьере балета в Париже 21 мая 1929 года за дирижерским пультом стоял сам композитор. В зале присутствовали Пабло Пикассо, Поль Валери, Жан Кокто, Сергей Рахманинов. Балет прошел с очень большим успехом и сразу после Парижа был показан в Берлине и Лондоне.

В этом же 1929 году Бостонский симфонический оркестр, руководимый тогда замечательным русским дирижером Сергеем Александровичем Кусевицким, готовился к торжественному празднованию своего 50-летия. Многим композиторам, в том числе и Прокофьеву, были заказаны симфонии, которые должны были впервые прозвучать в Бостоне в юбилейный сезон.

«У меня возникла мысль,— вспоминает Прокофьев,— сделать симфонию на материале балета... Музыка, предназначенная для “Блудного сына”, но не вошедшая в него, отлично шла для первой части Четвертой симфонии (вступление я сочинил новое). Материал возвращения сына составил вторую часть, красавицы — третью; финал сложился труднее всего. Довольно много музыки из балета не вошло в симфонию, и я сделал из нее отдельную симфоническую сюиту».

«Моя Четвертая симфония,— писал Прокофьев Мясковскому в процессе работы над партитурой,— будет менее “мастодонтистая”, чем Вторая и Третья, но по материалу не уступит...»

Первое исполнение новой симфонии состоялось в Бостоне 14 ноября 1930 года под управлением Сергея Кусевицкого. Через месяц ее продирижировал в Париже французский дирижер Пьер Монтэ. Как в Америке, так и во Франции новый стиль Прокофьева, скромность его музыкального языка, по сравнению с предшествующими сочинениями, вызвали недоумение прессы, таким образом прокомментированное в письме к Мясковскому: «По-видимому, публике полюбилось получать по физиономии, когда же композитор идет вглубь, то они теряют из виду его движение...»

А в предисловии к французской программке, разъясняя слушателям содержание своей новой симфонии, Прокофьев писал: «Автор

стремился к манере более симфонической, чем та, которую допускала форма балета. В музыкальной литературе можно сослаться на пример Третьей симфонии Бетховена, в которой встречается тема из его же балета “Прометей”».

Через 17 лет после премьеры Четвертой симфонии, в 1947 году, Прокофьев создал ее вторую редакцию, которая очень сильно отличается от первой; это, по сути дела, новое сочинение. Продолжительность звучания симфонии возросла в два раза. Было введено много нового материала, большие эпизоды заново оркестрованы. Нельзя не принимать во внимание, что вторая редакция Четвертой симфонии создавалась композитором уже после написания таких монументальных полотен, как Пятая и Шестая симфонии, и это не могло не отразиться на ее стиле.

В 1957 году, через 4 года после смерти Прокофьева, его вдова — Мирра Александровна Мендельсон-Прокофьева — передала мне рукописную партитуру второй редакции Четвертой симфонии, до тех пор нигде не исполнявшейся. Музыка поразила меня своей красотой и значительностью, и я стал готовиться к первому исполнению. Осуществить его в то время было не так просто. Руководство Московской филармонии отказалось поставить в программу концерта симфонию Прокофьева без разрешения Союза композиторов, представители же Союза, в свою очередь, заявили, что они не могут дать такое разрешение, не прослушав ее. И вот для того, чтобы такое прослушивание состоялось, я переложил Четвертую симфонию для двух роялей в восемь рук. В таком виде симфония была продемонстрирована в Союзе композиторов, но, увы, безуспешно. Единодушного мнения о необходимости ее исполнения не сложилось. И только через полгода после повторного показа долгожданное разрешение было получено. Первое исполнение состоялось в Большом зале Московской консерватории 5 января 1957 года. Играл Государственный симфонический оркестр Союза ССР... До сих пор не могу без волнения вспоминать реакцию публики, встретившей новую симфонию Прокофьева бурными аплодисментами. Как счастлив был бы автор, так и не услышавший второй редакции своего сочинения, если бы был вместе с нами в тот вечер.

Вскоре после исполнения Четвертая симфония была записана на пластинки, а впоследствии я вновь переписал ее, но с другим коллективом — Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения. Эту запись вы и услышите сегодня.

Пятая симфония. Над Пятой симфонией Сергей Сергеевич Прокофьев работал летом 1944 года в Ивановском Доме творчества композиторов. «Из окон моей рабочей комнаты,— вспоминает композитор,— открывался вид на просторные поля, густые хвойные леса, и это располагало к сосредоточенной работе. К моменту начала сочинения симфонии в моих

музыкальных записных книжках накопилась значительная доля тематического материала для всех четырех частей симфонии. Работал я напряженно, а в перерывах любил навещать красивые ивановские леса...»

160

26 августа 1944 года в Иванове Прокофьев сыграл на рояле свою новую, Пятую симфонию своим коллегам — композиторам. Первыми слушателями были Шостакович, Мясковский, Кабалевский и Мурадели... Вот какие впечатления остались от этого первого прослушивания у Дмитрия Борисовича Кабалевского: «Играл он очень хорошо, убедительно передавая на фортепиано оркестровый характер музыки. Симфония произвела на всех нас превосходное впечатление, и мы от всей души высказывали ему свое восхищение. Прокофьев был очень доволен — ведь Пятую симфонию он считал всегда одним из лучших своих произведений (он, конечно, был прав в этой оценке)».

Да, конечно, Прокофьев был прав, считая эту симфонию одним из лучших своих произведений. Пятая симфония — сочинение совершенное, ее партитура представляет собой совершенство пропорций. Пропорций чувств, эмоций, пропорций форм как между частями, так и внутри их, пропорций оркестрового баланса и тембров оркестра. В ее музыке эпический лиризм, насыщенный значимостью авторского высказывания, глубокой мудростью большого мастера, гармонично соединяется с озорным юмором, которым буквально искрится вторая часть симфонии. Острый трагизм, словно пронзающий слушателя в кульминации медленной, третьей части симфонии, сменяется беззаботной праздничностью улыбающегося финала, завершающегося фейерверком взлетающей кодой... В Пятой симфонии Прокофьев суммирует, обобщает в форме музыкальной саги пережитые нашим народом страшные военные годы, повествует о тяжелейшем пройденном пути, приведшем через страдания и лишения к долгожданной победе над гитлеровским фашизмом. Премьера Пятой симфонии состоялась в Москве, в Большом зале консерватории 13 января 1945 года, за четыре месяца до окончания Великой Отечественной войны, когда победа советского народа была уже совершенно очевидной.

Я прекрасно помню концерт в Большом зале консерватории. В первом отделении мой отец, Николай Павлович Аносов, дирижировал Классической симфонией и сказкой «Петя и волк», а во втором отделении за дирижерский пульт встал Сергей Сергеевич, однако начать дирижировать он не мог, раздался гром артиллерийского салюта, возвещающего очередную победу Советской Армии при форсировании Вислы. Присутствовавший в этот вечер в зале Святослав Теофилович Рихтер вспоминает: «...он ждал, и, пока пушки не умолкли, он не начинал дирижировать. Что-то было в этом очень значительное, символическое. Пришел какой-то общий для всех рубеж... и для Прокофьева тоже. Пятая симфония передает его полную внутреннюю зрелость и его взгляд назад. Он оглядывается с высоты на свою жизнь и на все, что было. В этом есть что-то олимпийское...

В Пятой симфонии он встает во всю величину своего гения. Вместе с тем, там — время и история, война, патриотизм, победа...»

В июне 1945 года Пятая симфония прозвучала в Ленинграде под управлением Евгения Александровича Мравинского, а в ноябре этого же года ее исполнил Бостонский симфонический оркестр под управлением Сергея Александровича Кусевицкого. В одной из рецензий на это исполнение мы читаем: «С нетерпением ожидавшаяся Пятая

161

симфония Прокофьева разразилась подобно разрыву бомбы над музыкальным горизонтом... Трудно описать, не впадая в преуменьшение, произведение, столь прекрасно оркестрованное, так мудро сконструированное, сочетающее в себе талант и изобретательность».

Вскоре Кусевицкий записал Пятую симфонию на пластинки, и мне кажется, что это одна из лучших записей симфонии.

Мне довелось дирижировать Пятую симфонию очень много и с разными оркестрами — в Москве, Берлине, Лондоне, Токио, Белграде, Филадельфии, Париже, Хельсинки. Записана Пятая симфония Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и

телевидения под моим управлением в 1965 году, 18 лет назад. Вероятно, кое-что я играл бы сейчас иначе...

Шестая симфония. Когда говорят «Шестая симфония», моментально возникает ассоциация с произведением Чайковского. Правда, после него написано много превосходных «Шестых» симфоний, принадлежащих Глазунову, Мясковскому, Шостаковичу, Прокофьеву, но влияние классика прошлого века столь значительно, что в каждой из них — по воле автора или подсознательно — воплотился элемент трагедии. Естественно стремление композиторов уйти от круга образов и эмоций, заложенных в произведении Чайковского; вероятно, именно поэтому финалы Шестых симфоний Прокофьева и Шостаковича быстрые, в отличие от томительного медленного финала у Чайковского. Не менее трудно сочинять и «Девятую» симфонию, минуя столь же прочные ассоциации с сочинением Бетховена. Слова «шесть» и «девять» после Чайковского и Бетховена перестали в музыке обозначать номера, цифры, а стали понятиями. Вероятно многие композиторы предпочли бы сейчас после Пятой симфонии начать сочинять сразу Седьмую, а после Восьмой — Десятую!

...Да, трудно создавать Шестую симфонию, и тем не менее Прокофьеву удалось написать отличное сочинение, в чем-то продолжающее линию его же Пятой; это и естественно, поскольку обе сочинялись параллельно, начало работы над ними относится к 1944 году. Шестая была окончена в 1947 году, и, может быть, в ней еще острее, чем в Пятой, звучит трагическая нота — как бы отзвук военных лет (полное значимости грозное предостережение особенно ощутимо перед кодой финала). Сам композитор так охарактеризовал свою Шестую: «Первая часть беспокойного характера, местами лирического, местами сурового; вторая часть — Ларго — более светлое и певучее; финал — быстрый, мажорный, приближающийся по характеру к моей Пятой симфонии, если бы не суровые отзвуки первой части».

Шестая симфония Прокофьева трехчастна, и это единственный трехчастный цикл среди его симфоний. К авторской характеристике я бы добавил, что первая часть кажется мне очень и очень «мясковской» и эмоционально и интонационно, а вторую я воспринимаю как музыкальную аналогию русскому архитектурному барокко, это для меня смоленский Успенский собор.

Шестую симфонию я дирижировал очень мало по сравнению с другими симфониями Прокофьева — всего четыре раза, и все четыре в

одном городе — Кливленде, в Соединенных Штатах Америки. Прославленный Кливлендский оркестр, созданный, кстати сказать, в начале века нашим соотечественником — дирижером Николаем Соколовым, никогда ранее Шестой симфонии Прокофьева не играл. Тем более приятно было мне ознакомить музыкантов оркестра, а вместе с ними и публику, с этим сочинением. Записана Шестая симфония была в 1965 году Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и Центрального телевидения под моим управлением.

Седьмая симфония. Я живу на Николиной Горе — это небольшой поселок на берегу Москвы-реки, в 45 километрах от Москвы. В полукилометре от моего дома провел свои последние годы Сергей Сергеевич Прокофьев. Здесь он написал свой последний балет — «Сказ о каменном цветке», здесь работал над Симфонией-концертом для виолончели с оркестром, здесь написал он свою последнюю симфонию — Седьмую.

Он закончил ее, уже смертельно больной,— 20 марта 1952 года, первоначально задумав симфонию как «Юношескую». Она и есть юношеская; эта симфония — воспоминание о собственной юности, эта симфония — прощание в предчувствии близкого конца...

Впервые прозвучала она 11 октября 1952 года в Москве в Колонном зале Дома союзов в исполнении Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио под управлением чудесного дирижера, столько сделавшего для пропаганды прокофьевской музыки,— Самуила Абрамовича Самосуда. К сожалению, в этот вечер симфония прозвучала с так называемым «бодрым хвостом», быстрым и громким окончанием, полностью разрушавшим

авторскую концепцию финала с ее возвратом к сказочному эпизоду из первой части. Автор очень хотел успеть услышать свою симфонию, поэтому и сказал инициаторам идеи «бодрого хвоста»: «Хорошо, будь по-вашему, но, я думаю, мой, первый вариант — лучше».

В сегодняшней передаче финал звучит в авторской, «тихой», версии.

*

Русский поэт Константин Бальмонт как-то назвал Прокофьева «солнечным богачом». И действительно — его музыка ярка, как солнце, величественна, как солнце... Я счастлив, что мне довелось множество раз дирижировать симфониями Прокофьева и записать их все на пластинки.

28. Пабло Пикассо и музыка.

Доклад в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.— М., 1983.

Тема «Пикассо и музыка» столь обширна, что не может быть обстоятельно и исчерпывающе раскрыта в рамках нашей беседы. Эта тема богата самыми разнообразными аспектами — музыка в жизни

163

Пикассо, музыкальная сущность его творчества, музыкальные мотивы в творениях Пикассо, Пикассо и музыкальный театр и многие, многие другие.

Интересна тема «Музыкальный натюрморт» у Пикассо. Он, как известно, оставил нам астрономическое количество работ в этом жанре, продолжая линию, идущую от мастеров XVII—XVIII веков: таких художников, как голландец Питер Глэз, итальянец Бартоломео Беттера, французы — Жак Самуэль Бернар, Жан Батист Удри и, конечно же, Жан Батист Шарден с его знаменитыми «Атрибутами музыки», о которых Дени Дидро сказал, что, «будь какое-нибудь страшное животное, к примеру змея, написана так правдиво, оно внушало бы ужас...» Именно это качество — правдивость — свойственно, с моей точки зрения, музыкальным натюрмортам Пикассо, образцы которых можно видеть и на настоящей выставке. Здесь экспонированы такие работы конца 10-х годов нашего века, как «Скрипка», «Музыкальные инструменты», «Женщина с мандолиной». Под определением **правдивость** я подразумеваю правдивость тембральную, то есть поразительное соответствие тембра изображаемого инструмента и его «цветовой подачи». Это явление близко явлению **синопсии** — цветного слуха, то есть ассоциации цвета с определенной музыкальной тональностью.

В музыкальных натюрмортах Пикассо представлено множество различных инструментов: здесь флейта (преимущественно античная флейта Пана) — непременный атрибут изящнейших «буколик» Пикассо, здесь кларнет, здесь труба (замечательная бронзовая скульптура 1961 года). Но любимыми остаются скрипка, мандолина и гитара. Красота их форм волнует художника на протяжении всей его жизни. Трактовка Пикассо этих инструментов оказала большое влияние на многих художников, в том числе и на русских. Вспомним такие вещи, как «Скрипка» Любови Поповой (1914) или «Пьеро и Арлекин» Александра Шевченко (1920). Оставив в стороне музыкальные натюрморты Жоржа Брака и Хуана Гриса, художников, работавших параллельно с Пикассо, в связи с чем трудно говорить об их прямой зависимости от него, я хотел бы остановиться на работах в этом жанре чешских мастеров, безусловно, испытавших на себе его влияние. Это прежде всего Эмиль Филла с его «Пейзажем с мандолиной» и в особенности, «Кларнетистом» и Ян Рамбоушек, чьи иллюстрации к сочинениям Шарля-Луи Филиппа живо напоминают нам звучание работ Пикассо.

Образ музыканта не покидал воображение Пикассо никогда. Трагическое «Ламенто», вырвавшееся из груди бронзового «Слепого певца», созданного в 1903 году и еще согретого лучами гения Родена, трансформировалось в мощное эхо, подхваченное «голубыми» кабаретными певицами, «маньясковскими» арлекинами, буколическими фавнами, андалузскими «гитарреро», циклопическим нью-йоркским «Трио».

Существует множество музыкальных произведений по картинам Пикассо. Прежде всего по его знаменитой «Гернике», созданной под впечатлением зверского уничтожения фашистской авиацией баскского

164

Пабло Пикассо.
Пьеро и Арлекин.

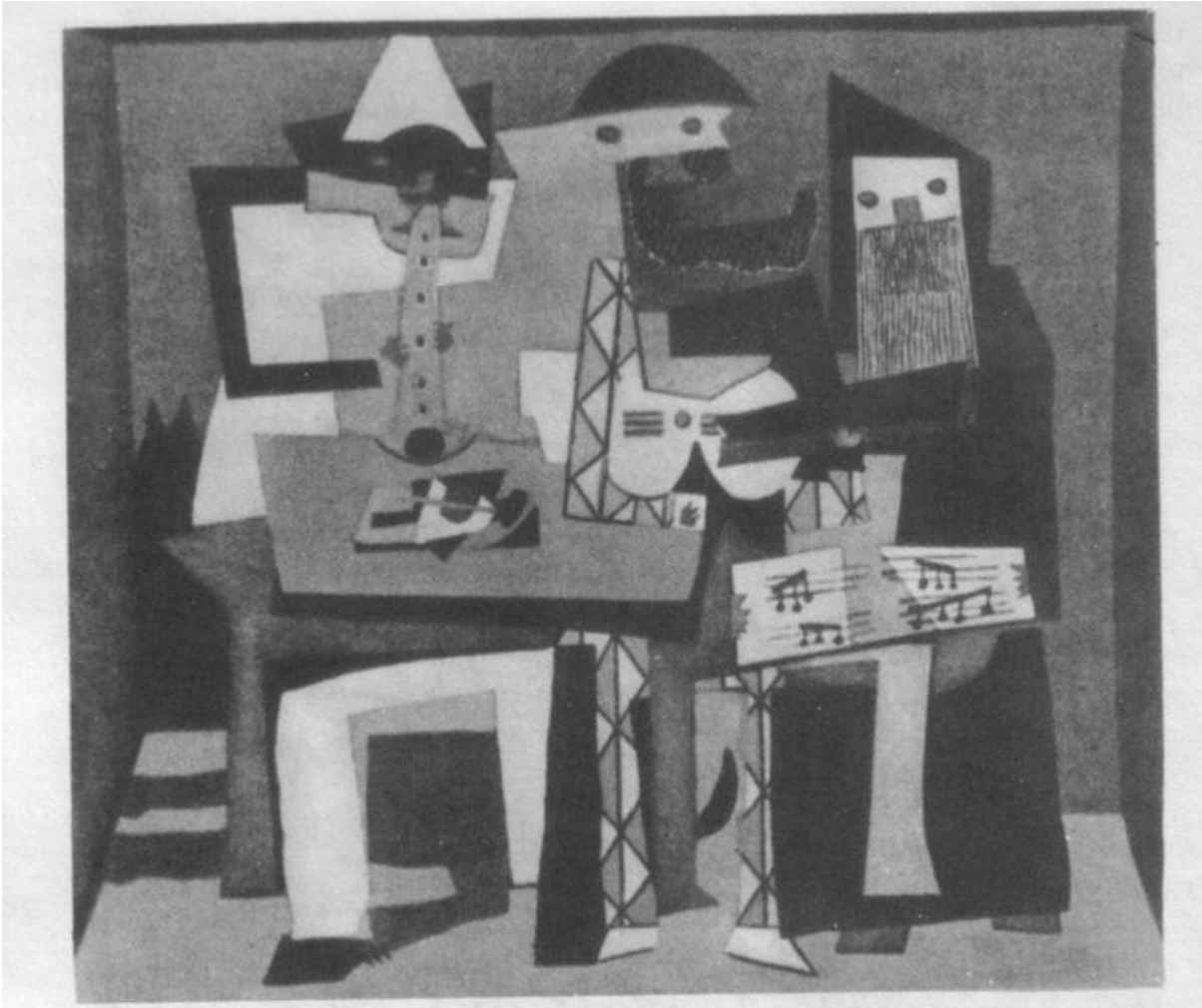
городка Герника во время гражданской войны в Испании. О «Гернике» Пикассо звукописали: немецкий композитор Пауль Дессау, итальянец Луиджи Ноно, чех Йиржи Валек, американцы Моррис Найт и Леонардо Балада, поляк Бронислав Пржибыльский. Интересна последняя работа польского композитора Гражины Бацевич — балет, посвященный творчеству Пабло Пикассо.

Советский композитор Сергей Слонимский создает изящную фортепианную пьесу «Проходящая красотка» по рисунку Пикассо, а «Музыкальные моменты» чеха Ильи Гурника написаны под впечатлением цикла Пикассо «Художник и его модель». Можно было бы много сказать

абло Пикассо.
бложка партитуры Регтайма Стравинского.

о содружестве Пикассо и Стравинского, увы, время не позволяет нам сделать этого. Хочу только напомнить вам об их замечательном совместном балете «Пульчинелла», о портретах Стравинского работы Пикассо и о портрете Пикассо работы Стравинского, а также об их совместном портрете, выполненном Жаном Кокто.

Интересны опыты Пикассо в области оформления нотных изданий. Энциклопедический пример — обложка «Регтайма» Стравинского с нарисованными одной линией, по-видимому, в очень быстром темпе, фигурами Пьеро и Арлекина. Кроме того, Пикассо оформил нотную обложку вокального цикла Франсиса Пуленка «Труд художника».



Пабло Пикассо.
Три музыканта.

Цикл этот написан на стихи Поля Элюара, а один из романсов называется «Пабло Пикассо».

Хотелось бы сказать еще несколько слов о работах Пикассо в вариационной форме. Этот опыт перенесения чисто музыкальной формы в сферу изобразительного искусства чрезвычайно интересен. Я имею в виду его «Вариации на тему Веласкеса» (вариации на тему картины Веласкеса «Менины»). Это произведение выстроено не менее совершенно, чем 32 вариации Бетховена или «Вариации на тему Генделя» Брамса. Было бы прекрасно, если бы композиторы заинтересовались данной работой Пикассо. Мне кажется, что из этого мог бы получиться великолепный балет.

Сегодня мы хотели бы познакомить вас с некоторыми музыкальными произведениями, в той или иной степени инспирированными творчеством Пабло Пикассо.

Мы начнем с музыкального портрета художника. Этот портрет написал Вёрджил Томсон — один из старейших американских композиторов (на сегодняшний день ему 86 лет), находившийся под сильным французским влиянием. В Гарвардском университете в Америке он обучался музыке у «франкофилов» — Эдварда Хилла и Арчибальда

Дейвисона. Большое влияние на него оказал поэт и композитор по фамилии Демон, который познакомил молодого Томсона с музыкой французского эксцентрика Эрика Сати и сочинениями писательницы Гертруды Стайн... В 1921 году Томсон приезжает в Париж, учится у замечательного педагога — Нади Буланже, общается с Жаном Кокто, с членами музыкального объединения «Шестерка». Музыкальный портрет занимает особое место в творчестве композитора; он создал более ста портретов, причем всегда «рисовал» их с натуры, глядя на свою модель. Портрет Пикассо «нарисован» в Париже в 1940 году.

Канадский композитор Гари Соммерс, родившийся в Торонто в 1925 году, так же как и Вёрджил Томсон, учился в Париже. Оркестровая «Пикассо-сюита» (1964) носит подзаголовок «Легкая музыка для малого оркестра». Композитор предпослал своему сочинению следующее предисловие: «Весной 1964 года я написал музыку к телевизионному фильму о жизни и творчестве Пабло Пикассо. На материале этой музыки несколько позднее мною была сделана настоящая сюита. В сюите, естественно, не могли быть представлены все периоды творческого пути Пикассо. Я остановился лишь на некоторых. Каждая часть сюиты ассоциируется с определенным периодом деятельности Пикассо и свойственным ему стилем. Части эти таковы: 1. Париж, 1900-й год. Музыкальная пародия на музыку Регтайма; 2. Голубой период. Своеобразный атональный блюз; 3. Цирк. Музыка для цирковых артистов, как бы сошедших с полотен Пикассо; 4. Кубизм. Попытка ввести во взаимодействие аккордовые построения по принципу сообщающихся плоскостей; 5. Неоклассицизм. Музыка в стиле Стравинского ранних 20-х годов. Соло челесты в конце части сопоставляется с портретом сына Пикассо — Поля; 6. Офорт “Сюита Воллара”. Флейта-соло отождествляется с изысканными линиями знаменитого графического цикла 1934 года; 7. Фреска “Храм мира”. “Война и мир” в Валларисе; 8. Аркадия. “Фавн с флейтой”. Как и работа Пикассо, находящаяся в музее Гримальди, музыка абсолютно лишена всякой премудрости; 9. Кодетта. Заключение сюиты, буквально повторяющее первую часть».

*

Чешский композитор Карел Купка родился в городе Рыхвальд в Моравии в 1927 году. Его музыкальный стиль в известной степени определяется влияниями Яначека и Бартока. Купку привлекает античная литература. Он создал оперу по Плавту «Шут», оперу «Лисистрата» по Аристофану. Сюита «Пикассиада», написанная в 1958 году, в известной степени продолжает эту «античную линию» в творчестве Купки.

Дело в том, что «Пикассиада» возникла под впечатлением иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия, представляющих собой одно из высших достижений Пикассо — книжного графика.

*

Композитор Джон Дональд Робб родился в США в 1892 году. Он совмещает свою композиторскую деятельность с юридической

карьерой и живет в настоящее время в маленьком мексиканском городке Альбукерк. Джон Дональд Робб учился у видных американских композиторов — Горацио Паркера и Рой Харриса. Некоторое время он брал уроки композиции у Пауля Хиндемита. Много сил отдает Робб собиранию народных песен, им издан интересный сборник «Испанские песни штата Нью-Мексико». Я встречался с Джоном Дональдом Роббом в США, где он и подарил мне свой неизданный фортепианный цикл — «Постимпрессионистская живопись». Одна из частей цикла называется «Пабло Пикассо. Женщина с мандолиной»...

*

Немецкий композитор Пауль Дессау (1894—1970) известен своими операми, написанными на сюжеты Бертольда Брехта. Широко известен также брехтовский фильм «Матушка Кураж и ее дети», созданный в Голливуде в начале 40-х годов. Музыку к этому фильму написал Пауль Дессау.

В 1938 году Дессау пишет фортепианную пьесу «Герника» по картине Пикассо, в которой он пользуется серийной техникой.

Совершенно иначе воспринял и воплотил в звуках «Гернику» чешский композитор Алексей Фрид, написавший в 1978 году трехчастный цикл для необычного инструментального ансамбля — сопранового саксофона и струнного квартета. Это скорее размышление о случившемся, нежели изображение катастрофы.

«Гернике» Пикассо посвящена также оркестровая пьеса американского композитора Леонардо Балада, профессора по классу композиции Питтсбургского университета. Вот что пишет о своем сочинении сам автор: «”Герника” — одночастное симфоническое сочинение,

являющееся музыкальным выражением великой картины Пабло Пикассо. Как и картина, моя музыка выражает протест против войны. Я хотел создать род музыкальной антикрасоты и тем самым превознести красоту, подлинную красоту бытия, красоту человеческой жизни».

29. Концерт русской музыки:
Стравинский — Концерт для струнного оркестра, балет «Орфей»;
Мусоргский — Денисов — вокальный цикл «Без солнца»,
Мусоргский — Стоковский — «Картинки с выставки».

— М., Большой зал консерватории, 14.11.1983.

В нашей сегодняшней программе музыка двух русских композиторов — Мусоргского и Стравинского, двух огромных новаторов, творчество которых оказало колоссальное воздействие на музыку XX столетия. Жизнь Мусоргского оборвалась в 1881 году, Стравинский

169

родился в следующем, 1882 году, как бы переняв эстафету своего великого предшественника. Стравинский не много говорил и писал о Мусоргском, однако хорошо известно, как высоко ценил он его музыку, с каким удовольствием работал над оркестровкой «Хованщины» вместе с другим страстным почитателем этого композитора — Морисом Равелем.

При жизни Мусоргского и Стравинского о тех или иных сочинениях как того, так и другого было высказано множество резко критических суждений. Можно даже сказать, что по количеству ругательных отзывов, а также по их «качеству» Мусоргский и Стравинский могут быть поставлены на первые, «призовые» места среди своих коллег по профессии. Однако в наши дни эти же композиторы занимают «призовые» места по своей популярности во всем мире. Согласно международной статистике, их сочинения звучат на земном шаре в той или иной форме почти каждый день. В чем же здесь дело? Попытаемся разобраться в этом вопросе на примере Мусоргского. Гений Мусоргского — явление совершенно экстраординарное. Словесно определить, вернее, конкретизировать, в чем особенность его искусства, рассказать о самой душе его, объяснить, откуда исходит сила его всепокоряющего обаяния — задача почти невыполнимая. Однако можно попытаться определить источники этого поистине испепеляющего излучения при помощи метода, на первый взгляд, может быть, и дискуссионного, но порой весьма результативного. Метод этот заключается в принятии **за основу** при попытке проникновения в тайны творчества великого мастера **противоречивость**, парадоксальность его натуры. Надо поверить в эту парадоксальность и, более того, полюбить ее, отождествив с тем, что принято называть гениальным. Тогда многие непонятные явления станут, по крайней мере, более понятными. Этот метод может быть применим как к Мусоргскому, так и к Стравинскому.

*

Наша программа начинается с «Концерта для струнного оркестра» Стравинского. Сочинение написано в 1946 году по заказу швейцарского дирижера Пауля Захера и посвящено ему и возглавляемому им Базельскому камерному оркестру. Вот почему этот концерт иногда называют «Базельским». После премьеры Концерт очень много и с большим успехом исполнялся в разных странах. Его «биография» вышла за пределы концертной эстрады, он появился на балетной сцене под другими названиями — «Аттис и нимфа», «Клетка» и др. Острые ритмические контрасты внутри крайних частей и утонченная простота средней части — лирического Ариозо — очень естественно «переводятся» на язык хореографии.

Другое произведение, включенное в программу концерта — музыка Стравинского к балету «Орфей». Балет этот написан в 1947 году, через год после «Концерта для струнного оркестра», и впервые поставлен в Нью-Йорке 28 мая 1948 года. Премьерой дирижировал автор, балетмейстером был Джордж Баланчин, оформлял спектакль

170

японский художник Исами Ногучи. В основе либретто балета — античный миф о легендарном певце Орфее, о его путешествии в подземное царство в поисках возлюбленной Эвридики, о его обете вывести Эвридику из царства Плутона, ни разу не взглянув на нее, о нарушении им этого обета и о всех последовавших вслед за этим печальных событиях — исчезновении Эвридики и гибели самого Орфея, растерзанного вакханками. В эпилоге балета, повторяющем музыку вступления, на сцене появляется бог Аполлон, приносящий увитую цветами лиру Орфея, которая, символизируя собой его творчество, возносится на небеса... Баланчин и Стравинский очень дружно работали в процессе создания спектакля, хотя иногда, по свидетельству очевидцев, между ними возникали такие диалоги:

Стравинский: Сколько должен длиться этот танец?

Баланчин: Около двух с половиной минут.

Стравинский: Нет, в нашей работе не может быть места этому «около», дайте мне точное время.

На другой день:

Стравинский: Сколько музыки нужно для этого танца?

Баланчин: Тридцать три секунды.

Стравинский: Нельзя ли обойтись тридцатью двумя?

Во время своих московских гастролей в 1962 году Стравинский дирижировал в этом зале музыкой балета «Орфей» и во время репетиций, в антрактах рассказывал много интересного об этом балете. «Мой ”Орфей”,— говорил он,— имел очень большой успех во многом благодаря прекрасным танцовщицам труппы Баланчина — его настоящим и будущим женам...» А про медленное «Па-де-де» он сказал: «Движения танцовщиков здесь были совершенно изумительны, они напоминали движения омаров в ресторанном аквариуме». И еще очень важную вещь я помню: «Этот балет,— говорил Стравинский,— ”мимированная песня”». По-моему, это очень хорошо сказано! '

*

Вокальный цикл «Без солнца» написан Мусоргским в 1874 году. В этом году состоялась премьера «Бориса Годунова» и были созданы «Картинки с выставки».

Цикл состоит из шести романсов на стихи друга Мусоргского — поэта Арсения Голенищева-Кутузова. В посвящении значится: «Поэту-музыканту». Мусоргский очень любил стихи Голенищева-Кутузова. «После Пушкина и Лермонтова,— писал он,— я не встречал того, что встретил в Кутузове. В нем почти везде брызжет искренность, почти везде нюхается свежесть хорошего теплого утра, при технике бесподобной, ему прирожденной». Цикл «Без солнца» — ценнейшая лирическая исповедь Мусоргского. Гармоническая и мелодическая смелость совершенно ошеломительны. Поразительные миниатюры насыщены острым ощущением драмы одиночества. Насколько мне известно,

[1] Музыка Стравинского была исполнена Гос. оркестром Министерства культуры СССР.

в отличие от других вокальных циклов Мусоргского, этот цикл до сих пор не имел оркестровой транскрипции. Недавно Э. Денисов оркестровал его и добился замечательных результатов. Дело не в том, что он преодолел значительные трудности по превращению очень своеобразной фортепианной фактуры Мусоргского в оркестровую партитуру. Дело не в том, что ему удалось, пользуясь довольно большим составом оркестра, соблюсти точный и необходимый баланс между певцом и оркестром. Главная заслуга Денисова в создании чрезвычайно выразительной тембровой драматургии, дополняющей авторский замысел. Даже, казалось бы, совершенно неожиданный саксофон оказался удивительно «к месту»... [2]

Фортепианный цикл «Картинки с выставки» Мусоргский посвятил памяти друга, архитектора-орнаменталиста Виктора Александровича Гартмана, с которым он познакомился в доме Стасова. После смерти Гартмана в 1874 году в залах петербургской Академии художеств была организована выставка-распродажа его работ. Под впечатлением этой выставки и родился у Мусоргского замысел фортепианного цикла «Картинки с выставки». Пожалуй, ни одно сочинение во всей необозримой фортепианной литературе не

вызывало желания оркестровать его у столь различных мастеров, как ученик Римского-Корсакова Тушмалов (ему принадлежит первая оркестровая транскрипция «Картинок с выставки»), Морис Равель (безусловно, самая известная транскрипция), англичане — Гренвилл Банток, Генри Вуд, финский дирижер Лео Фунтек, советский дирижер Сергей Горчаков и, наконец, Леопольд Стоковский. Такое количество оркестровых транскрипций объясняется одной из существеннейших сторон дарования Мусоргского — концентрацией воображения, концентрацией фантазии.

Фортепианные сочинения Мусоргского насыщены тембром, яркий пример тому — «Картинки с выставки». Этот «скрытый тембр» улавливался чутким ухом авторов оркестровых транскрипций «Картинок с выставки», среди которых транскрипция Леопольда Стоковского занимает далеко не последнее место. В ней много оригинальных эффектов, оркестр трактуется во всей своей полноте; так же как и у Равеля, в оркестр введен саксофон, только он выступает в «сплаве» с английским рожком и альтовой флейтой; чарующе звучат флажолеты струнных в пьесе «Старый замок»; контрастно обрисованы зловещие «Катакомбы» («Римская гробница»); в завершающей весь цикл пьесе «Богатырские ворота» («В стольном городе во Киеве») к торжественному хору медных инструментов присоединяет свой голос орган [3].

---

[2] Вокальный цикл Мусоргского исполнил Е. Нестеренко в сопровождении оркестра Министерства культуры СССР.

[3] Транскрипции Леопольда Стоковского и Эдисона Денисова исполнялись в нашей стране впервые.

30. Гайдн — кантата «Выбор капельмейстера»; Керубини — «Траурная песнь на смерть Гайдна» [1].

— М., Большой зал консерватории, 7.IV. 1983.

Готовясь к сегодняшнему концерту, обдумывая свое вступительное слово, я столкнулся с большой проблемой. Что сказать о Гайдне? Ведь это все равно, что рассказать о вселенной; с каково конца, с какого начала подойти к такому громадному явлению? Как преодолеть сложнейший и хитроумнейший парадокс, заключающийся в том, что, с одной стороны, Гайдн — личность хрестоматийная, а с другой стороны — оригинальнейший творец, до сих пор, как это ни странно, принимая во внимание его огромное наследие и гигантскую популярность, совершенно неизвестный? Как освободиться от мертвящего гипноза трех предметов, вернее, трех понятий, прочно связанных в нашем восприятии с именем этого великого композитора?

Эти предметы-понятия суть: парик Гайдна, мраморный бюст Гайдна и изображение Гайдна на картонных папках с надписью «Мюзик», которые уже много лет являются непременной принадлежностью юных музыкантов, хранящих в этих папках этюды Черни, Донта, Дотцауэра и иже с ними...

Мне кажется, что для понимания феномена Гайдна, для проникновения в прекраснейший мир его музыки, для того, чтобы быть в состоянии **сопереживать** его творения, нужно поближе познакомиться с Гайдном-человеком и постараться забыть о Гайдне — герое учебников истории музыки, о парике, мраморном бюсте и картонной папке. Откроем очаровательную и преисполненную противоречий и мистификаций книгу Стендаля «Жизнь Гайдна» и мы узнаем, что восьмилетний Гайдн пел в хоре мальчиков собора святого Стефана в Вене, что уже в детском возрасте он никогда не работал меньше шестнадцати, а то и восемнадцати часов в день.

Стендаль, как он утверждает, встречался с Гайдном и беседовал с ним о различных житейских материях. «Мы вместе,— повествует писатель,— обсуждали причины такого удивительного трудолюбия. Он мне рассказывал, что с самого нежного возраста музыка доставляла ему необычайное удовольствие. Для него было приятнее слушать игру на каком-нибудь инструменте, чем бегать со своими товарищами-детьми. Когда во время игры с ними на площади, соседней с собором святого Стефана, он вдруг слышал орган, то быстро покидал их и входил в церковь».

По свидетельству Стендаля, «Гайдн, находивший так много прекрасных музыкальных идей, непрерывно испытывал удовольствие от творчества, которое, несомненно, является одним из высших наслаждений, какие только выпадают на долю человека... Страстью Гайдна была скорее любовь к музыке, чем любовь к славе... Создавая музыкальные

[1] В концерте был исполнен также Реквием до минор Керубини.

произведения, он мечтал скорее о своем собственном удовольствии, чем о том, чтобы приобрести себе положение в обществе».

«Мне кажется,— продолжает Стендаль в другом разделе своего труда,— что магия этого стиля заключается в преобладании в нем характерных черт свободы и радости. Радость Гайдна — это подъем воодушевления, совершенно естественного, чистого, неукротимого, непрерывного». «Гайдн,— читаем мы в главе, посвященной его стилю,— имел свои собственные правила композиции, о которых он, однако, избегал говорить». «Когда композитор Вайгль просил его однажды дать ему эти правила, он мог добиться только такого ответа: “Попробуйте и найдете”».

Таким предстает перед нами Гайдн в описании Стендаля.

Другой современник, один из близких к нему людей — Гризингер — рассказывает: «В 1770 году Гайдн заболел горячкой, и, когда он начал выздоравливать, лекарь строго-настрого запретил ему заниматься музыкой. Вскоре после этого разговора его жена

собралась в церковь, наказав служанке следить за тем, чтобы хозяин не подходил к фортепиано. Гайдн, лежавший в постели, притворился, будто не слыхал этого приказания, и не успела его жена уйти, как он послал служанку из дома с каким-то поручением. По ее уходе он быстро вскочил с постели, подбежал к инструменту, и едва он прикоснулся к клавишам, как идея всей сонаты зазвучала в его душе, и первая часть ее была готова, пока жена была в церкви. Услыхав, что она возвращается, он быстро шмыгнул в постель и здесь досочинил сонату, о которой впоследствии сказал мне одно: “Ты знаешь, в ней было пять диезов!”».

Как известно, Гайдн долгие годы служил в качестве придворного композитора и капельмейстера при дворе князей Эстергази.

Очень любопытно проследить по сохранившимся документам, как повышалась его заработная плата с течением времени. В 1761 году в придачу к жалованию он, согласно контракту, имел бесплатно один летний или зимний мундир. Через 10 лет, в 1771 году, его «ставка» была уже значительно выше: в дополнение к жалованию автор сорока четырех симфоний, в том числе таких, как «Траурная» и «Прощальная», получил 9 ведер офицерского вина и 6 саженей дров, а с 1-го октября 1795 года за особые заслуги и годами проверенное качество работы ему выдается ежедневно мера офицерского вина и ежегодно новый голубой фрак с золотым шитьем!

Гайдн обладал отличным здоровьем; несмотря на это, при жизни его дважды — в 1778 и 1805 годах — объявляли умершим. Гайдн никак не реагировал на эти печальные слухи в отличие от Марка Твена, который, прочитав в американской газете «Балтимор Сан» некролог самому себе, немедленно телеграфировал главному редактору этой газеты: «Прошу довести до сведения ваших читателей, что слухи о моей смерти сильно преувеличены!»

Одной из жертв ложных слухов о смерти Гайдна стал композитор Луиджи Керубини, откликнувшийся на них написанием «Траурной песни на смерть Гайдна». Это сочинение для сопрано, тенора и баритона

в сопровождении оркестра создано в декабре 1805 года на текст поэта Сен-Виктора и посвящено князю Эстергази —тому самому, который не жалел для Гайдна ни вина, ни дров. Гайдн не только не рассердился на Керубини за несколько преждевременную почесть, но при встрече подарил ему рукописную партитуру своей знаменитой симфонии «С ударом литавр» с трогательной дарственной надписью [2].

Комическая кантата Гайдна «Выбор капельмейстера» написана в 1790 году для круга близких друзей композитора. Краткое содержание ее таково:

В первом речитативе и арии Аполлон просит Минерву и Бахуса порекомендовать музыканта, который сможет занять место капельмейстера, руководителя хора. Минерва предлагает человека ученого и обладающего красивым голосом. Бахус придерживается другой точки зрения: «Наука — вещь полезная,— говорит он,— я это признаю. Но от чистой науки все же немного проку! А потому я ненавижу теоретиков и люблю лишь ученых-практиков, которые пьют с умом, а напившись, не теряют головы, понимают толк в вине, дрянного не пьют, хорошее ценят и ни капли не проливают зря. Такие ученые — мои друзья, и есть у меня на примете один юноша во Франкфурте-на-Майне, он изведал такие вина как “Мозель” и “Штайн”, и благодаря этим божественным напиткам его голос стал сильным, ясным и в то же время нежным. Голос хорош, лишь когда смочено горло,— провозглашает Бахус в своей арии,— но смочено не водой, а вином». Выясняется, что и Минерва, и Бахус рекомендуют Аполлону одно и то же лицо, которое и избирается на место капельмейстера. Хор приветствует мудрое решение такими словами: «Так будем пить, пока в бочке не покажется дно!».

«Замолчите, несчастные пьяницы,— прерывает хор Минерва и Аполлон,— спойте лучше что-нибудь в честь нового капельмейстера...»

«Да здравствует истинный сын муз,— ответствует хор,— пусть растет с каждым днем его слава, пусть становится все мощнее его голос... пока есть в подвалах прекрасное вино!»

---

[2] В исполнении «Траурной песни на смерть Гайдна» Керубини, так же как и в исполнении кантаты «Выбор капельмейстера» Гайдна, помимо оркестра Министерства

культуры СССР, принял участие Камерный хор Министерства культуры СССР под управлением В. Полянского.

«Антон Брукнер и его время» (цикл из одиннадцати вечеров [1]).

31—1. Концерт первый.

Брукнер — Симфония фа минор;
И. Штраус-сын — «Посвящение русской публике»;
Э. Штраус — вальс «Абоненты», галоп «Гектограф»;
Иосиф Штраус — вальс «Звучащие сферы»;
И. Штраус-отец — «Марш Радецкого».

5.XI.1983.

Сегодня мы начинаем цикл концертов под названием «Антон Брукнер и его время». В наших планах одиннадцать вечеров — по числу симфоний, созданных Брукнером. Кроме того, в каждом вечере должны прозвучать сочинения его современников. В представлении многих из нас, и в моем представлении в частности, смена эпох, смена поколений осуществляется последовательно — одна эпоха кончается, другая начинается, одно поколение умирает, другое рождается, Бетховен жил после Моцарта, Стравинский после Чайковского.

И если с этих позиций рассматривать эпоху, в которой жил и творил Антон Брукнер (а это две последних трети XIX века), становится очевидным, что в одно время с Брукнером жили и в большинстве своем творили художники столь различные, как Симон Зехтер и Арнольд Шёнберг. Причем Симон Зехтер — учитель Брукнера, родился в 1788 году, а Арнольд Шёнберг умер в 1951 году. Музыка этих композиторов звучит в нашем цикле, а следовательно, период времени, который она охватывает, очень велик — 163 года. Это целая эпоха в истории музыки Европы, а точнее,— немецкоязычных стран — Австрии и Германии. Сочиняя наши программы, мы сознательно отказались от включения в них произведений композиторов других стран в силу слишком большой стилевой дифференциации и неестественного соединения их с музыкой Брукнера. Благодаря своей исключительной индивидуальности творчество великого венского мастера позволяет считать его **современным** автором. И вот почему: музыкальный язык Антона Брукнера одновременно и очень прост, и очень сложен. Плюс ко всему его простота сложна, как сложна простота пропорций свода готического собора, а его сложность — проста, потому что она не выдумана и является результатом естественного самовыражения. Кроме того, внутренний слух Брукнера

[1] Все одиннадцать концертов этого цикла прозвучали в Большом зале Московской консерватории, что позволяет нам в дальнейшем ограничиваться упоминанием программы и даты ее исполнения.

был слухом провидца, слухом пророка. Брукнер мыслил звуковыми категориями, свойственными XX столетию. Именно этому столетию принадлежит его гармония, его ритм, его чувство формы.

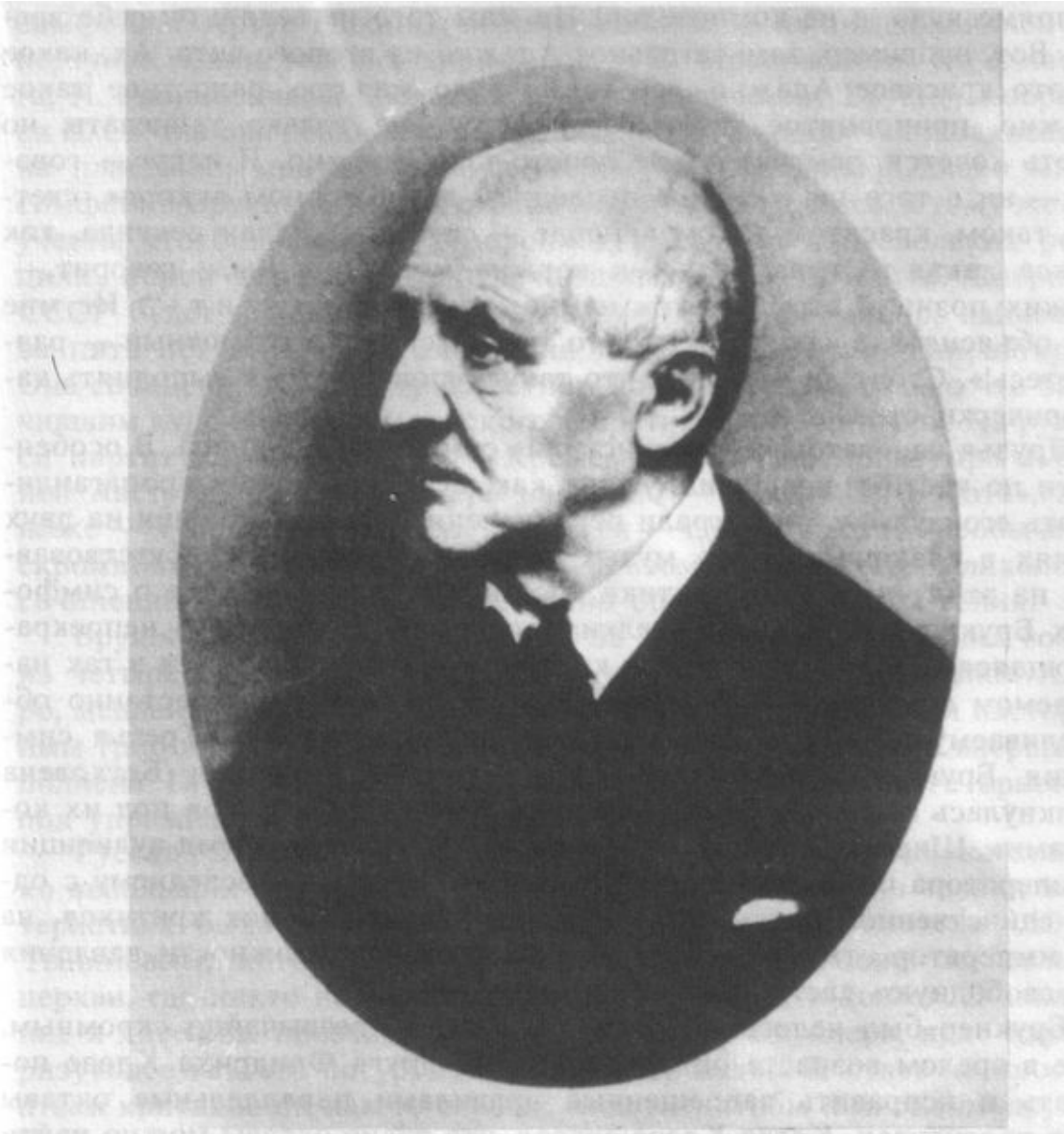
Не случайно при жизни композитора его симфонии почти что не исполнялись. Знаменитый оркестр Венской филармонии завоевал себе печальную славу, отказавшись от исполнения Первой симфонии Брукнера по причине ее «дикости и неуклюжести». Вторую симфонию тот же оркестр отверг по причине «неисполнимости», несмотря на то, что она была очень высоко оценена Листом. И Третьей симфонии оркестр Венской филармонии приклеил тот же самый ярлык — «неисполнима». Однако через два года все-таки сыграл, благодаря «звонку сверху», от министра двора — поклонника брукнеровской музыки.

Но это было полнейшее «фиаско», свершившееся не без помощи уважаемых артистов оркестра Венской филармонии. Некоторые из них успешно совмещали игру на иструменте со свистом и мяуканьем. В конце исполнения бедная публика поспешно бросилась к выходу, в зале же осталось не более 25 музыкантов, упорно продолжавших аплодировать. Среди них был 17-летний Густав Малер... Вся эта история произошла с Третьей симфонией Брукнера — одним из лучших его созданий. Именно она дала повод Вагнеру сказать: «Я знаю только одного композитора бетховенского калибра — это Брукнер».

Короче говоря, на протяжении десяти лет Брукнер не слышал своих сочинений, то есть он слышал их только «внутри себя», и это мучительное состояние практически продолжалось всю его жизнь. Исполнения Пятой симфонии он ждал 18 лет, из Шестой симфонии при его жизни были исполнены только две части. Что и говорить — ситуация трагическая... Мне часто приходится встречаться с молодыми композиторами, показывающими свои партитуры, и иной раз приходится от них слышать: «Я написал симфонию, закончил ее два месяца тому назад и, представьте себе, она до сих пор не исполнена и не записана на пластинки!» Я в таких случаях вспоминаю Брукнера...

Другим источником мучений для композитора была так называемая «помощь друзей». В чем она заключалась? Она заключалась в стремлении сделать творения Брукнера более «играбельными», более «доступными». Она заключалась в «сглаживании острых углов» вплоть до изменений структуры и огромных купюр; друзья исправляли гармонии, переинструментовывали партитуры, не пренебрегая при этом даже заменами одних инструментов другими. Симфонии Брукнера казались в то время чрезмерно длинными даже его близким; дело в том, что они воспринимали форму по Эвклиду, а он — по Лобачевскому...

Руководствуясь самыми лучшими чувствами, друзья Брукнера (а среди них были и замечательные музыканты, его горячие поклонники — братья Франц и Йозеф Шальк) лишали композитора самого ценного — его неповторимой индивидуальности, оригинальности мышления. Как все это похоже на историю взаимоотношений Мусоргского и Римского-Корсакова, который, как известно, с самыми лучшими чувствами создал свои редакции «Бориса» и «Хованщины», резко отличающиеся от авторских. Помнится, когда Стравинского, побывавшего



Антон Брукнер в 1892 году.

в Москве на спектакле оперы Мусоргского, спросили о его впечатлениях, он ответил: «Очень хорошо, очень хорошо, просто прекрасно, только это был не ”Борис Годунов”, а “Борис Глазунов”!». Возвращаясь к Брукнеру, должен сказать, что после премьеры в городе Линце его Первой симфонии известный венский критик Эдуард Ганслик совершенно искренне, от чистого сердца, посоветовил композитору «писать попроще». В этой связи я опять вынужден несколько отклониться от темы. В свое время в Большом театре из репертуара, по причине «формалистичности», были изъяты балеты При кофьева, в том числе и изумительная «Золушка». Когда через несколько лет возникла необходимость в восстановлении спектакля, один из руководителей театра предложил эту работу мне, но с одним небольшим условием, которое он изложил приблизительно так: «Ведь вот, — говорит,— Прокофьев, какой он талантливый композитор, как он чувствует театр, какой он юморист, какой лирик! А оркестром как владеет,

ну прямо чудо, а не композитор! Но, сам того не ведая, он себе вредит. Вот, например, замечательное Адажио из второго акта. Ах, какое же это красивое Адажио, все время в до мажоре, радостное такое Адажио, приподнятое такое Адажио, тут не только танцевать, но и петь хочется, замечательное просто-таки Адажио. И вдруг,— говорит,— ни с того ни с сего, в последнем до-мажорном аккорде, светлом таком, красивом таком аккорде — си-бекар,

малая секунда, как клякса какая-то грязная... Так вот, не могли бы Вы,— говорит,— с таких позиций этот балетик немножко ”**подчистить**”. Не мне Вам объяснять, в каких местах это требуется, сами грамотный — разберетесь!». Стоит ли говорить, что такую «подчистку» я выполнять категорически отказался...

Друзья основательно «подчистили» симфонии Брукнера. В особенности по части сокращений. А так как, искренне желая пропагандировать его музыку, они играли переиначенные ими сочинения на двух роялях в различного рода музыкальных салонах, то присутствовавшие на этих «игрищах» критики составляли представление о симфониях Брукнера по этим их жалким подобиям. А отсюда — непрекращающаяся травля композитора критиками, изощрявшимися в так называемом остроумии и превратившими Брукнера в беспрестанно обстреливаемую мишень. Вот одна из «тонких» острот: «Третья симфония Брукнера пример того, как Девятая симфония Бетховена столкнулась с “Валькириями” Вагнера и обнаружила себя под их копытами». Широко известен анекдотический факт: во время аудиенции у императора Франца-Иосифа Брукнер обратился к последнему с од-ной-единственной просьбой — оградить его от нападок критиков, на что император ответил отказом по причине невозможности давления на «свободную» австрийскую печать!

Брукнер был человеком очень мягким и чрезвычайно скромным. Уже в зрелом возрасте он просил своего друга Фридриха Клозе поискать и исправить запрещенные правилами параллельные октавы в его партитурах. Когда Клозе сказал, что такие октавы можно найти и у Вагнера, Брукнер ответил, что Вагнеру это можно простить, потому что Вагнер — «мастер», а он, Брукнер,— «ученик».

В то же время он был абсолютно уверен в будущем своей музыки и в правильности пути, по которому шел. В письме к дирижеру Феликсу Вайнгартнеру перед предполагавшимся исполнением Восьмой симфонии читаем: «Я рекомендую Вам сократить Финал, в его оригинальном виде он сможет исполняться значительно позже, да и то только в очень узком кругу...» За четыре года до смерти Брукнер поместил рукописные партитуры своих симфоний в Венскую придворную библиотеку, а на пакете написал: «Для будущего».

Это «будущее» наступило только в 1927 году, когда Международное Брукнеровское общество начало огромную работу по реставрации и публикации (с 1931 года) оригинальных брукнеровских партитур.

Именно в этих «оригинальных» редакциях его симфонии вошли в репертуар таких дирижеров, как Вильгельм Фуртвенглер, Бруно Вальтер, Карл Бем. В России они начали исполняться в начале нашего века (в ноябре 1909 года в Петербурге дирижировал Второй

симфонией Артур Никиш); позднее некоторые из них появились в репертуаре ленинградских дирижеров — Е. Мравинского, К. Элиасберга, Н. Рабиновича. В последнее время к творчеству Брукнера обратился Е. Светланов, неоднократно исполнивший в концертах и записавший на пластинки монументальную Восьмую симфонию. Однако многие симфонии Брукнера у нас в стране еще не исполнялись, к тому же надо учесть, что большинство симфоний существует в нескольких редакциях, порой кардинально отличающихся друг от друга. Впервые в СССР будет исполнена сегодня и Симфония фа минор, написанная за пять лет до Первой симфонии и не пронумерованная автором [1]. Она сочинена в 1863 году 40-летним композитором, только что закончившим курс обучения у венского теоретика Отто Кицлера. На рукописи партитуры, хранящейся в Кремсмюнстерском монастыре в Верхней Австрии, рукой Брукнера написано — «школьная работа», а пониже — «упражнение». Эти пометки — свидетельство необычайной скромности композитора, таким образом оценившего великолепное сочинение, в котором уже явственно ощущаются черты гения.

Брукнер написал ее всего лишь за три месяца. Симфония состоит из четырех частей в классическом последовании — сонатное Аллегро, медленное Анданте, короткое Скерцо с очаровательным пасторальным трио в середине и Финал. Симфония фа минор была впервые исполнена 18 марта 1924 года в Австрии в Клойстенбурге оркестром под управлением Франца Мойссла.

Русская литература о Брукнере небогата. Ему посвящено несколько небольших брошюр и журнальных статей. Довольно точная характеристика была дана австрийскому

композитору писателем Юрием Тыняновым, который писал: «Брукнер — проповедник из сельской церкви, где никто не торопится и можно говорить долго». В заключение я хотел бы привести одно высказывание Брукнера, ярко характеризующее как его натуру, так и его творчество. В ответ на яростные атаки критиков он как-то сказал: «...хотят, чтобы я писал по-другому. Я могу, но не имею права. Среди тысяч других Бог наградил талантом меня. Как же я предстану перед Ним, если буду следовать не Его Божественному внушению, а советам других...»

*

Славное семейство Штраусов дало миру по меньшей мере четырех замечательных композиторов: Иоганна-отца и его трех сыновей — Иоганна, Иосифа и Эдуарда. Все они жили в одно время с Брукнером, а Эдуард Штраус и Иоганн-сын были с ним хорошо знакомы. В ваших буклетах репродуцирована афиша «Променад-концерта» в венском зале «Мюзикферайн». Концерт происходил под управлением Эдуарда Штрауса, а Брукнер играл в этот вечер органное соло.

Хорошо известно, что Иоганн Штраус-сын на протяжении нескольких лет дирижировал под Петербургом летними концертами так

[1] Как и все последующие произведения, включенные в цикл «Брукнер и его время», Симфония фа минор была исполнена оркестром Министерства культуры СССР.

называемого «Павловского вокзала». «Павловский музыкальный вокзал» был открыт 22 мая 1838 года, через семь месяцев после начала движения по Царскосельской железной дороге. Еще до Штрауса концерты здесь завоевали себе большую популярность. А с его приездом они стали буквально центром музыкальной жизни столицы. Иоганн Штраус и его оркестр имели огромный успех. Уже после первого концерта слушатели отнесли композитора на руках до его квартиры...

В Павловске Иоганн Штраус написал много сочинений, так или иначе связанных с русской темой; среди них — кадриль «Воспоминание о Санкт-Петербурге», полька «В Павловском лесу», вальс «Петербургские дамы». Одно из интереснейших «русских» сочинений Иоганна Штрауса — оркестровое попурри под названием «Посвящение русской публике». Это сочинение построено на темах, взятых из опер Глинки, оно начинается фрагментом из увертюры к опере «Руслан и Людмила», а в дальнейшем звучат хорошо знакомые мелодии из опер «Иван Сусанин», популярнейший романс Глинки «Сомнение», искусно соединенный с другим глинкинским романсом — «Не искушай». В своем попурри Штраус цитирует также русские народные песни и городские романсы того времени.

Младший брат Иоганна Штрауса — Эдуард — не сразу встал на профессиональную композиторскую дорогу. Он долгое время после окончания университета служил по дипломатической части. Иоганн, видя большую музыкальную одаренность брата, убедил его всерьез заняться композицией и, вняв советам, Эдуард стал брать уроки у учителя Брукнера, известнейшего венского педагога Симона Зехтера, а также учиться игре на арфе у знаменитого виртуоза Пэриш-Альва-реса. Свою профессиональную музыкальную карьеру Эдуард Штраус начал в качестве арфиста в оркестре Иоганна. В 1872 году он был назначен музыкальным директором придворных балов, основал свой собственный оркестр, с которым много концертировал по Европе и Америке, в том числе в 1894 году в Санкт-Петербурге.

Эдуард Штраус написал более трехсот различных танцевальных пьес. Его перо часто откликалось на события сегодняшнего дня, о чем говорят названия произведений. Когда в Вене впервые появился телефон, Эдуард Штраус написал вальс под названием «Абоненты». В нем слышатся нежные звонки венских телефонных аппаратов...

В 1869 году русский изобретатель Алисов изобрел прибор для размножения текста. Это был плоский ящик, заполненный смесью глицерина, желатина и воды. На эту массу накладывался оригинал, написанный специальными чернилами, а с полученного отпечатка снимались довольно многочисленные оттиски. Прибор этот получил название гектографа. Эдуард Штраус не замедлил откликнуться на это техническое новшество и написал галоп под названием «Гектограф».

Средний брат из штраусовского семейства — Иосиф, по профессии инженер-строитель — профессионального музыкального образования вообще не получил, но зато взял от венского муниципалитета патент на изобретение машины для уборки улиц! Природная одаренность позволила ему встать за пульт бального оркестра, заменив внезапно

заболевшего брата Иоганна. Кстати сказать, Иоганну Штраусу принадлежит высказывание: «Из всех нас, Штраусов, я — самый популярный, а Иосиф — самый талантливый».

Иосиф Штраус, так же как его братья, был очень способным и популярным бальным дирижером. Он много гастролировал, в том числе и в Павловске. Включенный в программу концерта вальс Иосифа Штрауса под названием «Звучащие сферы» был сочинен в 1868 году, через пять лет после брукнеровской Симфонии фа минор.

Заключающий программу «Марш Радецкого» Иоганна Штрауса-отца, был сочинен в 1848 году в связи с победой австрийских войск под командованием фельдмаршала Радецкого в битве при Кустоце и разгромом войск Чарльза Альберта Сардинского.

31—2. Второй концерт цикла.

Брукнер — Симфония ре минор;
Малер — «Лесная сказка», «Жалобная песня».

22.XI.1983.

В первом отделении концерта прозвучит Симфония ре минор Антона Брукнера. Она написана в то же самое время, что и Симфония фа минор, которую вы слышали в нашем прошлом концерте, то есть она была начата в 1863 году, а закончена значительно позднее — в 1869 году. Как той, так и другой Брукнер не дал номера. Обе они написаны до Первой симфонии, правда, в отношении сегодняшней, ре-минорной, дело обстоит несколько сложнее. Брукнер со свойственной ему самокритичностью, будучи вечно неудовлетворенным результатами своей работы, начал пересматривать ее сразу же после окончания. Этот процесс занял у него около пяти лет, а в это же время он начал работать над Первой симфонией, и ее сочинение вошло внутрь процесса пересмотра ре-минорной, которая как бы «обнимает» Первую и в некоторой степени отражает ее стиль. Получилось, что более раннее сочинение несет в себе черты более позднего!

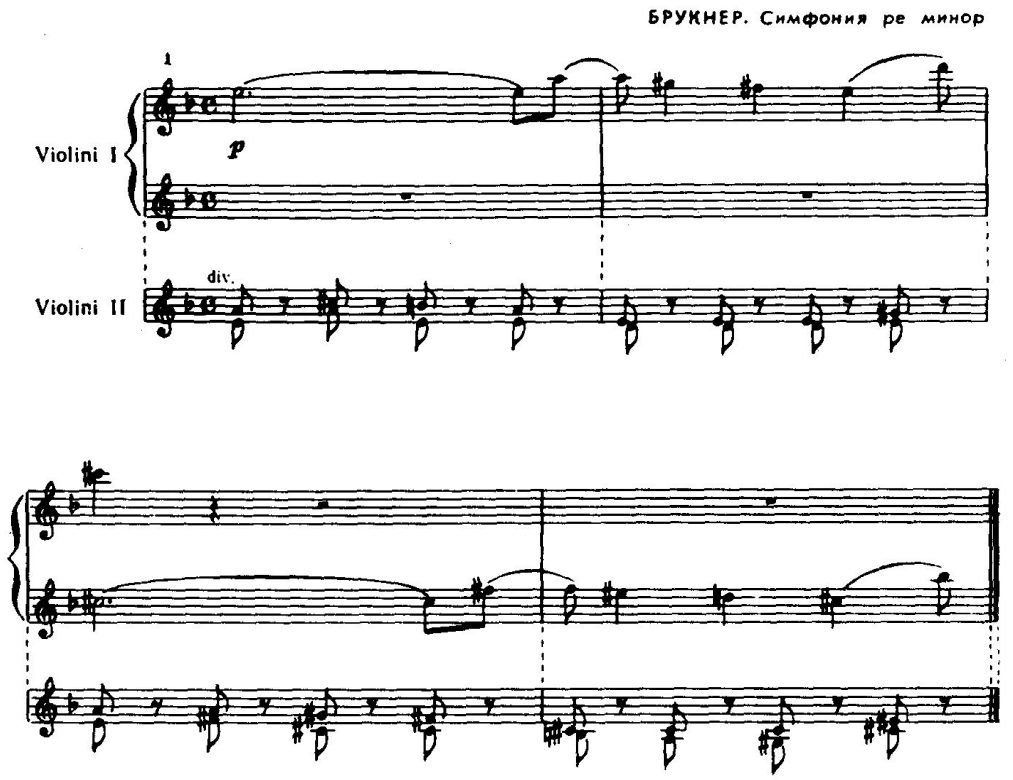
Если фа-минорная симфония, которую сам Брукнер назвал «школьной работой», при всех ее неоспоримых достоинствах и красотах, все-таки воспринимается как некая преамбула, некое вступление к гигантскому брукнеровскому симфоническому циклу, то ре-минорная полностью распахивает перед нами дверь в брукнеровский мир. Даже выбор тональности (ре минор) заставляет вспомнить о таких его значительных созданиях, как Третья и Девятая симфонии, причем этот ре минор для меня лично рожден где-то в недрах Девятой симфонии Бетховена. Слушая это сочинение Брукнера (да и многие другие), мы не можем не вспомнить и о Шуберте. Уж очень схожи у обоих авторов ощущения формы и пространства. И у того, и у другого наличествуют так называемые «божественные длинноты», а вернее, «божественные протяженности», потому что само слово «длинноты» есть синоним чего-то скучного, а ни Шуберт, ни Брукнер никогда скучной музыки не писали.
182

Мне всегда кажется очень полезным совершить некий исторический экскурс в то время, когда создавалось музыкальное произведение, в данном случае ре-минорная симфония Брукнера, и посмотреть, что вообще тогда происходило в мире, и не только в области музыки, но и в области других искусств, а также в науке, в политической жизни. Сопоставление таких данных часто приводит к любопытным и порой совершенно неожиданным результатам. Как я уже говорил, ре-минорная симфония создавалась в период между 1863 и 1869 годами. В это время Мусоргский закончил «Бориса Годунова», а Оффенбах «Прекрасную Елену»; Альфред Нобель изобрел динамит, по дну Атлантического океана закончена прокладка кабеля; Роден создает «Человека с перебитым носом», Эдуард Мане — «Завтрак на траве»; Карл Маркс заканчивает «Капитал», в США создается Ку-Клукс-Клан...

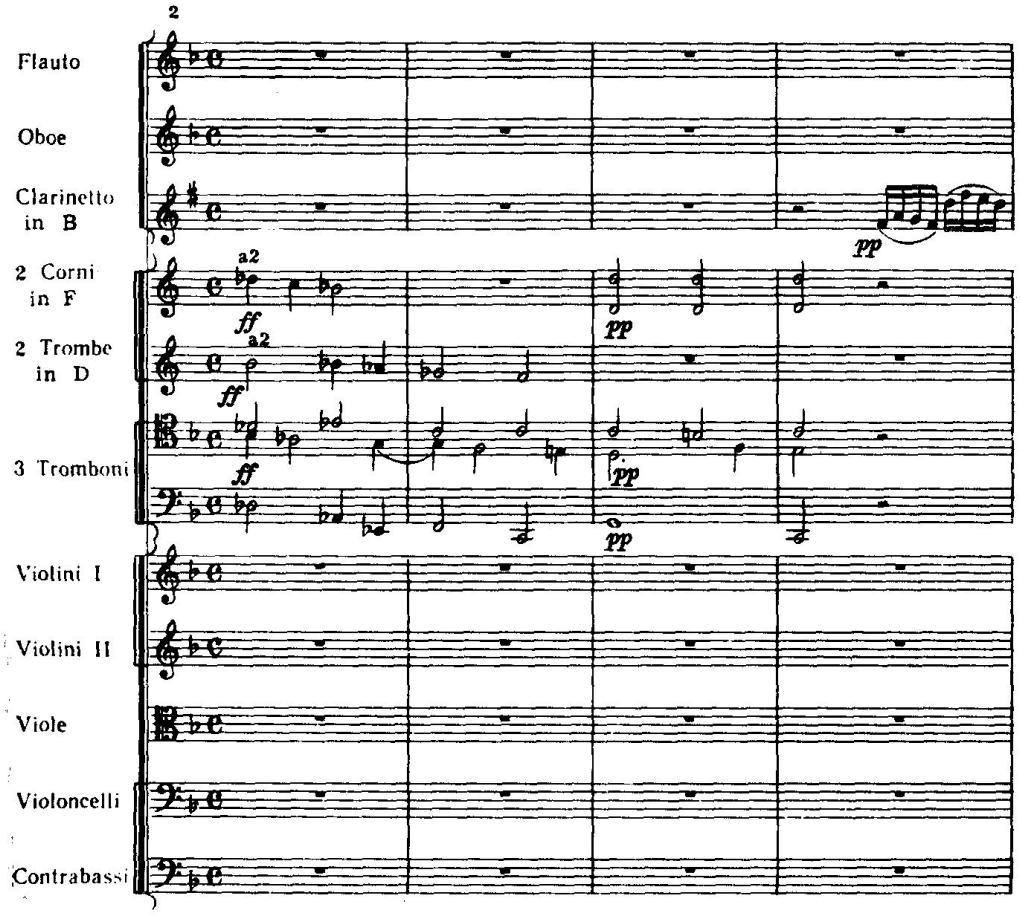
Но вернемся к нашей ре-минорной симфонии. Незадолго до начала работы над ней Брукнер сдал в Венской консерватории экзамены по органной игре и теории музыки. Один из членов комиссии, дирижер Иоганн Хербек, тот самый Хербек, который, как теперь говорят, «пробил» первое исполнение «Неоконченной симфонии» Шуберта, сказал о Брукнере: «Это он должен был бы экзаменовать нас, а не мы его...»

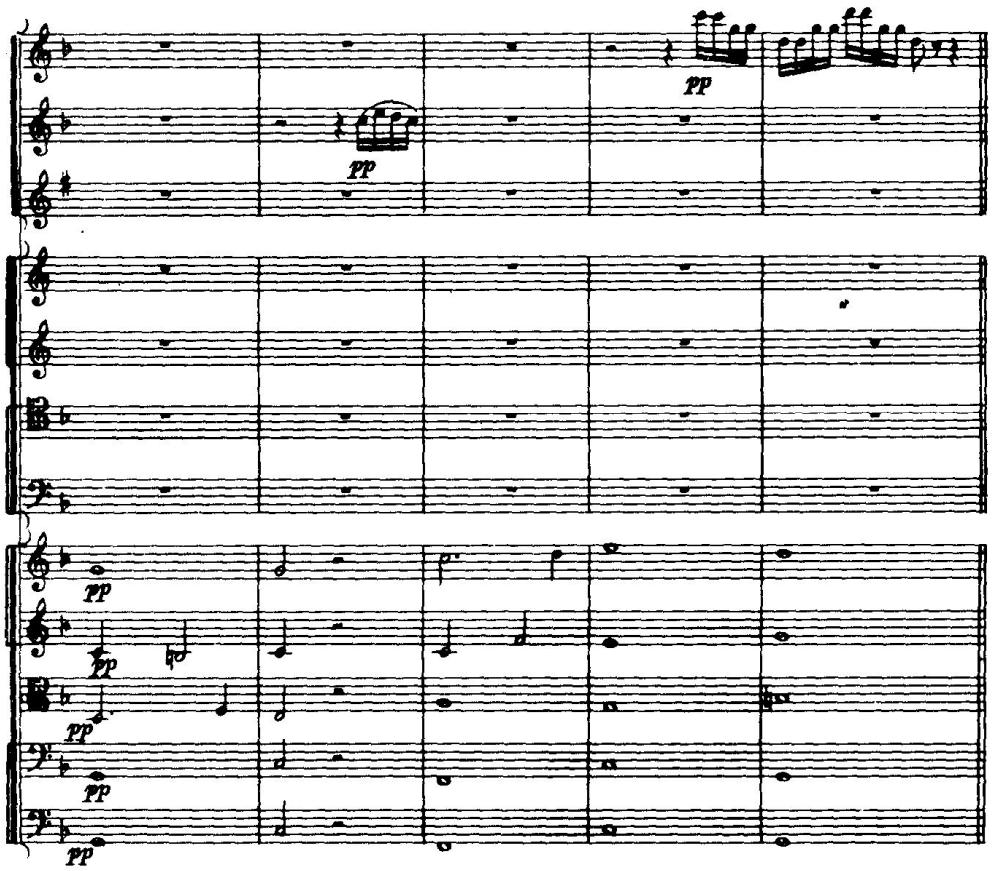
Окончив консерваторию, Брукнер, терзаемый недостатком знаний (это чувство преследовало его всю жизнь!), продолжает занятия по теории музыки с дирижером Линцского оперного театра Отто Кицлером. С ним Брукнер изучает строение музыкальных форм и основы инструментовки, но, по-видимому (во всяком случае, судя по ре-минорной симфонии), это было ему не очень нужно, так как он безусловно превосходил своего учителя в чувстве оркестра. Оркестр Брукнера уже в этой ранней симфонии звучит совершенно необычно, композитор пользуется совершенно новыми приемами оркестрового письма. Например, в первой части симфонии он делит на две части группу первых скрипок для

исполнения двух различных мелодических линий. Казалось бы, можно было поручить исполнение этого дуэта двум группам — первым скрипкам и вторым скрипкам (как обычно и делается) , но Брукнер не идет проторенной дорогой — у него дуэт исполняется только первыми скрипачами, разделенными на две группь вторые же скрипки в это время выполняют аккомпанирующую функцию, но в том же, **скрипичном**, тембре. И в результате — необычно красивый «скрипичный хор»!

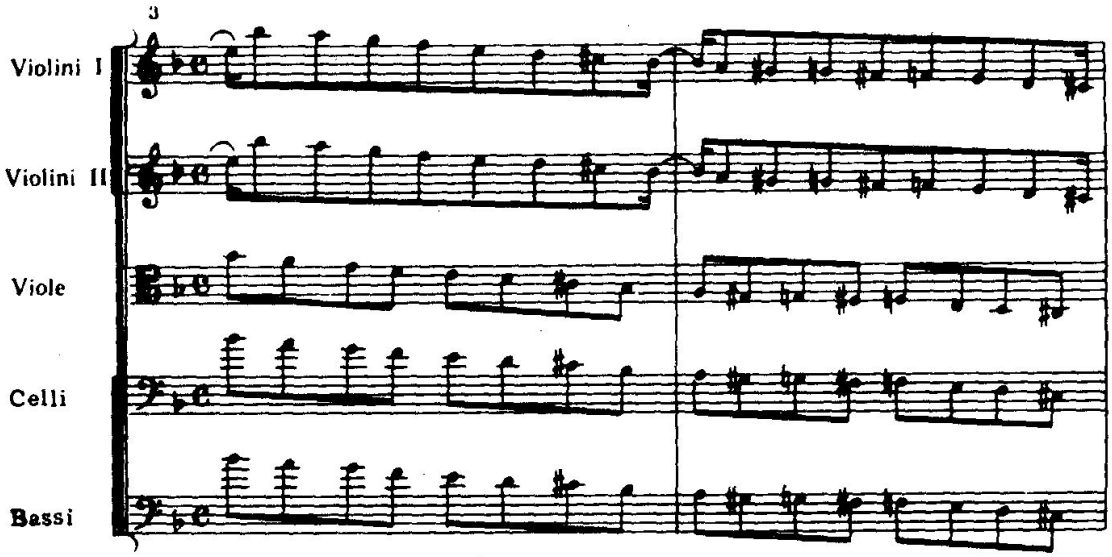


Другой пример особого «оркестрового чутья» Брукнера — пространственные противопоставления тембров: на фоне хорала, исполняемого антифонно расположенными двумя группами оркестра — медными инструментами и струнными, как бы в другом измерении звучат тихие, краткие фразы-вопросы деревянных духовых (флейты, гобоя и кларнета):


2
Flauto
Oboe
Clarinetto in B
2 Corni in F
2 Trombe in D
3 Tromboni
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
a2
ff
pp

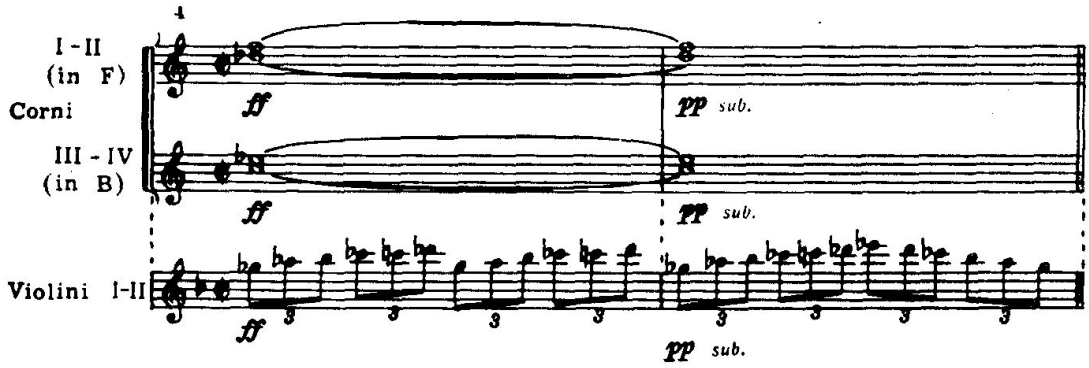


Третий пример оркестрового новаторства: путем синкопированного наложения одних струнных на другие в первой части создается иллюзия несовместной игры оркестра. Конечно, этот прием художественно оправдан, поскольку выражает смятение, внутренний разлад; происходит как бы распад музыкальной материи, в конце концов собираемой мощной волей композитора в заключительном разделе части:



185

И, наконец, последний пример. Из финала симфонии. Посредине стремительного мощного потока быстрых пассажей у струнных Брукнер заставляет оркестр внезапно замереть, сыграть «субито пианиссимо». У слушателя создается впечатление, как будто перед оркестром внезапно опустился занавес и его звучание слышится откуда-то издалека...



В ре-минорной симфонии множество такого рода образцов новаторского мышления Брукнера, в чем вы сможете убедиться, прослушав ее целиком.

Самое же главное, самое ценное в этом сочинении — его высокий музыкальный **этос**, дух самой музыки, сочиненной, по словам современника Брукнера, композитора Гуго Вольфа, «необыкновенным человеком, который среди живущих композиторов имеет право, и величайшее право, быть исполненным...».

*

Поступив в октябре 1877 года в Венский университет, 17-летний Густав Малер изучает гармонию в классе Антона Брукнера. Брукнер в это время работал над очередной новой редакцией Третьей симфонии, премьера которой состоялась под его управлением в конце 1877 года.

Как я рассказывал вам в прошлый раз, оркестр Венской филармонии саботировал это исполнение. Музыканты немедленно покинули сцену по окончании симфонии, и бедный Брукнер в одиночестве кланялся группе энтузиастов, среди которых был Малер. Присутствовавший на этой злосчастной премьере издатель Теодор Рэттиг взялся напечатать партитуру симфонии и ее четырехручное переложение, которое он поручил сделать молодому Малеру и его другу и соученику Рудольфу Кржижановскому. Переложение было сделано очень быстро и исполнено в университетском классе в присутствии Брукнера и его друзей. Брукнер был так растроган, что подарил рукописную партитуру Третьей симфонии Малеру. Высоко ценя дарование своего молодого ученика, он частенько после занятий в университете

Густав Малер в 1881 году.

приглашал его выпить кружку пива, за которой обсуждались волнующие обоих музыкальные проблемы. Позднее, став концертирующим дирижером и много гастролируя по Европе, Малер, даже находясь в Вене проездом, всегда навещал Брукнера, который, провожая гостя, спускался с четвертого этажа на улицу, держа в руках шляпу,— высшее проявление вежливости в Австрии.

При жизни Брукнера Малер дирижировал его «Те Деум», на обложке партитуры которого вместо слов «для солистов, хора и оркестра» он написал: «для ангельских голосов, чистых сердец и душ, очищенных огнем». После исполнения Малер сообщал Брукнеру: «Многоуважаемый Маэстро и друг мой! Вчера, в Страстную пятницу, я дирижировал Ваш великолепный, могучий “Те Деум”. И музыканты, и вся публика были глубоко захвачены мощью его построения и возвышенностью мысли. А по окончании произошло то, что я рассматриваю как величайший триумф произведения: публика продолжала сидеть безмолвно и неподвижно, и только когда дирижер и музыканты покинули

187

свои места, разразилась буря рукоплесканий. От всего сердца жму Вам руку, высокочтимый друг мой, и остаюсь в самом подлинном смысле слова — Ваш Густав Малер».

Исполняемые сегодня кантаты Малера — «Лесная сказка» и «Жалобная песнь» — были задуманы в годы учения у Брукнера и, естественно, в них нетрудно услышать интонации обожаемого Малером учителя. Собственно говоря, «Лесная сказка» и «Жалобная песнь» не кантаты, а кантата в трех частях. Это единое сочинение, первая часть которого

называется «Лесная сказка», а вторая и третья («Менестрель» и «Свадьба») объединены под названием «Жалобная песнь», или «Печальная песнь». Кантата в своем трехчастном варианте была представлена Малером на так называемый Бетховенский конкурс, на соискание Бетховенской премии. Позднее Малер писал своему большому другу, Наталии Бауэр-Лехнер: «Если бы жюри, включавшее Брамса, Карла Гольдмарка, Эдуарда Ганслика и Рихтера, присудило бы мне 500 гульденов за Кантату, вся моя жизнь была бы иной, но премию получил господин Херцфельд, а я и Ротт ушли с пустыми руками, после чего Ротт сошел с ума, а я был ввергнут в ад театральной жизни».

Ганс Ротт был соучеником Малера, он представил на суд жюри свою симфонию и, будучи отвергнутым, действительно сошел с ума. В поезде по дороге из Вены в Эльзас он стал уверять пассажиров, что Брамс подложил в вагон заряд динамита, чтобы убить его.

Виктор же Херцфельд, получивший Бетховенскую премию, был композитором малодаровитым и впоследствии вообще забросил композицию, посвятив себя игре на скрипке в известном квартете Ёне Хубая. Сам Малер, несмотря на непризнание кантаты столь компетентным жюри, считал эту работу значительной. «Это первая вещь, в которой я ощутил себя Малером»,— говорил он друзьям. Кантата была впервые исполнена 17 февраля 1901 года в Вене под управлением автора. Причем первая ее часть — «Лесная сказка» — не исполнялась, и партитура долгое время считалась утерянной. На самом же деле она не пропала; композитор отдал ее своей сестре Жюстине, а та, в свою очередь, передала партитуру своему сыну — Альфреду Розэ. Он и продирижировал впервые «Лесную сказку» по радио в городе Брно 28 ноября 1934 года. Для этого исполнения Розэ сам расписал оркестровые и хоровые партии, так как никому не разрешал копировать принадлежащую ему партитуру. В конце 30-х годов он эмигрировал в США, где и умер, в связи с чем следы «Лесной сказки» казались вновь утерянными, но, как говорится, «нет ничего тайного, что бы не стало явным». В 1969 году партитура «Лесной сказки» обнаружилась в коллекции неких братьев Осборн в американском городе Нью-Хейвен. Братья Осборн подарили рукопись Йельскому университету, где она и была исполнена под управлением Фрэнка Бриффа. На следующий год появилась первая запись «Лесной сказки», сделанная Пьером Булезом.

Кантата Малера написана по народному сказанию, опубликованному в середине прошлого века в книге известного немецкого фольклориста Людвига Бехштейна. В первой части кантаты — «Лесной

сказке» — рассказывается о прекрасной королеве, руки которой не мог добиться ни один доблестный рыцарь. Несмотря на все их достоинства, королева оставалась непреклонной. По народному поверью, счастье мог завоевать только тот, кто найдет в лесу волшебный красный цветок, сорвет его и преподнесет королеве. Два брата решили попытать счастья и отправились в лес на поиски волшебного цветка. Их пути разделились — один пошел на запад, другой на восток. Младший брат нашел цветок, сорвал его и, украсив им свою шляпу, мирно заснул под ивой, ожидая старшего брата. В этом месте кантаты звучит очень красивое соло сопрано, сопровождаемое флейтами: «О, соловей,— поет голос,— умолкни, не буди счастливца!»

Но счастливца разбудил не соловей, а его старший брат. Собственно говоря, он даже не будил его, а, увидев на шляпе младшего красный цветок, просто-напросто вынул из ножен меч, отрубил ему голову и, таким образом, без особого, как ему казалось, труда овладел королевской короной.

Во второй части («Менестрель») события разворачиваются так: В лесу, под ивой, засыпанный листьями лежит обезглавленный рыцарь. Странствующий менестрель находит под этой ивой кость и из нее делает флейту. У флейты один недостаток — музыка, которую извлекает менестрель, всегда печальна. А в один прекрасный момент флейта пропела: «О, менестрель, милый менестрель, послушай мою печальную историю. Меня убил мой брат из-за красного цветка и завоевал сердце королевы».

«Ну, люди,— говорит менестрель,— не знаю, как вы, а я пойду ко двору, где сейчас готовится свадьба, и пропою эту песню там!»

Такой попался смелый менестрель...

Третья часть кантаты — «Свадьба». На высокой горе стоит королевский замок. Празднично звучат трубы и тимпаны; здесь собрались бравые рыцари и их дамы: «О, радость, о, радость! Сегодня королева выходит замуж за юного рыцаря, принесшего ей красный цветок». Но почему жених так бледен? Так грустен, так молчалив? Он как будто бы не слышит праздничных звуков, не видит гостей, прибывших поздравить его, а среди них ведь и наш менестрель!

Менестрель заиграл на флейте и из нее полились скорбные звуки: «О, менестрель, милый менестрель, послушай мою печальную историю. Меня убил мой брат из-за красного цветка и завоевал сердце королевы...» Жених приподнялся на кресле, взял флейту из рук менестреля и попытался поиграть сам, но — о, ужас! — вот что он услышал:

О, брат мой, о, брат мой, это ты убил меня,
А теперь ты играешь на флейте, сделанной из моей кости,
Зачем ты лишил меня жизни, зачем?..

Королева замертво рухнула на пол, трубы и тимпаны замолкли, бравые рыцари и их дамы оцепенели от ужаса. «Вот так свадьба! Вот так свадьба! Свет факелов погас... О, печаль» — заключает кантату сопрано соло.

189

В своем эссе «Возвращение Густава Малера» Стефан Цвейг писал: «Можно испробовать тысячу кусков железа. Они все инертны, они стремятся только вниз, отягощенные собственным весом, разобщенные и пассивные. Но вот еще один кусок железа, столь же тусклый и неприметный, как все остальные, однако в нем заключено могущество звезд, или глубочайших земных недр, благодаря которому он притягивает к себе всё родственное, сцепляется с ним и освобождает его от тяжести. Магнит одушевляет собственной силой всё притянутое к себе... он изливает свою тайну и передает ее дальше ... он отдает самого себя и не слабеет от этого, потому что воздействие на других его сущность, его основное побуждение. И таким же могуществом могуществом звезд или глубочайших земных недр — обладает демонический человек: это могущество — его воля... Такая демоническая воля была в Малере ... под её напором плавилось любое сопротивление ... Он всегда несся к какой-нибудь цели ... он ненавидел действительную жизнь — эту рыхлую, неподатливую, инертную массу ... он стремился к подлинной жизни по ту сторону вещей, к вечным снегам на вершинах искусства... Стихийное начало в нем любило борение свободных стихий с миром земным, он не желал остановки, его влекло дальше, дальше, дальше, к единственной цели подлинного художника — к совершенству.

Еще не возложили на него знаков посвящения в сан классика... но главное уже сделано: исчезли ненавистники и гонители, от стыда забились в темные закоулки и больше всего — в самый грязный и трусливый закоулок фальшивого и лживого восхищения. Все, кто вчера еще вопили «Распни его!», сегодня поют ему осанну... Ибо ненавистники, гонители столь бесплодны, что пятятся в страхе, если их собственная ненависть приносит плоды... они становятся бессильны везде, где воля творит свой порядок и неудержимо стремится к очищающему единству. Потому что всякое великое могущество сильнее быстротекущего времени и слово ненависти ничтожно перед созданным чистой волей творением» [1].

---

[1] В исполнении кантаты Малера, помимо артистов оркестра Министерства культуры СССР и Русской республиканской хоровой капеллы имени А. Юрлова, приняли участие певцы Н. Лебедева, Р. Котова, Н. Васильев и А. Сафиулин.

31—3. Третий концерт цикла.

Рихард Штраус — мелодекламация «Энох Арден»; Брукнер — Первая симфония («Венская редакция»).

23.XII.1983.

В первом отделении сегодняшнего концерта будет исполнена ме-лодекламация Рихарда Штрауса на стихи Альфреда Теннисона «Энох Арден».

Мелодекламация есть искусство синтетическое. Слияние слова и звука, взаимопроникновение выразительных особенностей слова в музыкальную ткань и, как встречный процесс, «омузыкаливание» человеческой речи. Вот в чем сущность этого сложного явления, зародившегося еще во время расцвета античной драмы. Создателем жанра концертной мелодекламации можно считать немецкого композитора Иоганна Рудольфа Цумштега, жившего во второй половине XVIII века. В 1777 году Цумштег написал произведение под назва-нием «Весеннее торжество» для чтеца с оркестром на текст Клопштока. В жанре мелодекламации работали Шуберт, Лист, Григ, Сибелиус, Ребиков, Аренский и многие другие композиторы. Рихард Штраус написал две мелодекламации: «Замок у моря» на стихи Уланда и исполняющуюся сегодня мелодекламацию «Энох Арден» на стихи Альфреда Теннисона. Английский поэт Альфред Теннисон родился в 1809 году в семье священника. Он был одним из одиннадцати детей, причем три последних сына — Фредерик, Чарлз и Альфред — стали поэтами. Альфред Теннисон был одним из самых известных и популярных поэтов Викторианской эпохи — эпохи правления в Англии королевы Виктории. Он и официально считался первым поэтом Англии, о чем свидетельствует данное ему королевой звание — «Поэт-лауреат». Действительно, Альфред Теннисон поэт большой, в особенности как поэт «описательный». Природа, пейзаж, настроение — вот темы, лучше всего удававшиеся Теннисону. Французский историк литературы Ипполит Тэн очень удачно охарактеризовал стиль Теннисона такими словами: «Пожалуй, все формы и идеи, занимавшие общество, в котором он жил, возродились в его творениях, но очищенные, смягченные, одетые в его собственный стиль словно в золото... Он наслаждался тем, что приводило в волнение других. Его поэзия походила на прекрасный летний закат — линии пейзажа те же, что и днем, но смягчен ослепительный блеск неба, а солнце набрасывает гармоническое покрывало розовых лучей на леса и луга, которые оно только что жгло своим огнем...»

Современник поэта Чарлз Диккенс любил брать томик его стихов с собой на курорт. «Они меня успокаивают»,— говорил он.

Альфред Теннисон был очень красивым человеком. Другой его современник Томас Карлейль говорил, что никого не встречал в жиз-ни красивее Альфреда Теннисона. Слова Томаса Карлейля подтверждает

И. Скворцова.
Энох Арден.
Рисунок слушательницы концерта.

превосходный портрет Теннисона работы Сэмюэла Лоуренса, украшающий стены Национальной портретной галереи в Лондоне. Бернард Шоу со свойственной ему поразительной музыкальной интуицией сравнивал Теннисона с Мендельсоном: «Мендельсон,— писал он,— был разумнее Шумана, так Теннисон разумнее Броунинга, и для тех, кто считает Мендельсона величайшим композитором века, Теннисон, бесспорно, величайший его поэт...»

Мне недавно попался на глаза любопытный английский справочник, рассказывающий о гонорарах английских писателей и поэтов. Теннисон в этом справочнике стоит на первом месте. В качестве при-мера указывается, что за стихотворение «Морские грезы», состоящее из 313 строк, он получил 3130 фунтов стерлингов, то есть по 10 фунтов за строку, в то время как Мильтон за всю огромную поэму «Потерянный рай» получил 5 фунтов стерлингов. Из этого следует, что Теннисон как минимум в 626 раз лучше Мильтона!

Рихард Штраус написал сопроводительную музыку для фортепиано к поэме Теннисона «Энох Арден» в 1897 году. Ему было 33 года, и он находился в расцвете творческих сил. К тому времени он уже был автором таких вещей, как «Дон Жуан» и «Тиль Уленшпигель». Поэма Теннисона была переведена на немецкий язык Адольфом Штродтманом;

именно в этом переводе Рихард Штраус и услышал ее в испол-нении очень известного в то время актера Эрнста фон Поссарта. Под впечатлением от его чтения была сочинена музыка. Актер и композитор совершили вслед за тем концертное турне по Германии, исполняя вместе поэму «Энох Арден»...

Стихотворения Теннисона еще при его жизни переводились на русский язык, и, пожалуй, лучшим переводчиком был поэт Алексей Николаевич Плещеев, автор перевода драмы «Королева Мария». Однако одному из лучших созданий Теннисона — поэме «Энох Арден» — не повезло. Насколько мне известно, до настоящего времени ее на русский язык никто не переводил, что и заставило меня выполнить эту работу...

*

Несколько слов о Первой симфонии Брукнера.

Она сочинялась в 1865—1866 годах в городе Линце, поэтому и но-сила подзаголовок «Линцская». Как и обычно, только что закончив симфонию, Брукнер немедленно начал пересматривать ее и к 1868 году, к первому исполнению, создал новую редакцию произведения. Первое исполнение симфонии было встречено довольно тепло, я бы даже сказал, необычайно тепло по сравнению с другими брукнеровскими премьерами.

Так, например, видный венский критик Эдуард Ганслик сделал Брукнеру комплимент, правда в несколько косвенной форме, не прямо к автору относящийся. Ганслик написал в одной из венских газет: «Если сообщение о том, что Брукнер учился в Венской консерватории, правильно, то мы лишь можем поздравить это учебное заведение...» Однако даже после такой блестящей рецензии дальнейшая судьба Первой симфонии складывалась неудачно. Никто не хотел ее играть. Неудивительно, что это очень плохо сказывалось на самочувствии автора. У него начался период тяжелой депрессии, он даже хотел переменить профессию, стать писцом и уехать из Австрии. Причем он называл две страны, куда хотел бы уехать,— Мексику и Россию. «Или еще куда-нибудь,— писал он своему другу Вайнвурму,— если нас не хотят знать на Родине...»

Через 24 года (в 1890 году) Брукнер вновь вернулся к Первой симфонии. Поводом для этого послужило желание дирижера Ганса Рихтера исполнить ее, и Брукнер, верный себе, принимается за коренной пересмотр партитуры. Он любил это сочинение, прекрасно понимал, насколько оно необычно во всех отношениях, насколько оно трудно для исполнения, и назвал эту симфонию «Мой маленький оборотень». После пересмотра «оборотень» превратился в «лешего», разница между «Линцской редакцией» и новой («Венской») оказалась громадной. В «Венской редакции» много новой музыки, пересмотрены и переосмыслены пропорции, заново оркестрованы многие эпизоды. Сходства

[1] Мелодекламация «Энох Арден» исполнена Г. Рождественским (чтец) и В. Постниковой (фортепиано).

между двумя редакциями гораздо меньше, чем различий. Нельзя забывать, что «Венская редакция» Первой симфонии сочинялась старым мастером, уже написавшим Седьмую и Восьмую симфонии и начавшим работать над Девятой. Таким образом, Первая симфония в ее «Венской редакции» представляет собой диковинный сплав молодых идей с мудрым мастерством, что само по себе в истории искусства встречается достаточно редко.

31—4. Четвертый концерт цикла

Мендельсон — кантата «Вальпургиева ночь»; Брукнер — Вторая симфония.

6.1.1984.

Любой концерт — это не только демонстрация возможностей артистов слушателям, не только информация, пусть иногда и очень интересная, но прежде всего — сопереживание, сопереживание творению, заключенным в нем чувствам и мыслям...

Именно процесс сопереживания призван уничтожить барьер между артистом и слушателем и приблизить к нам автора вне зависимости от того, живет ли он среди нас или давно уже причислен, как говорится, к лику классиков, к которым мы безусловно относим и Феликса Мендельсона-Бартольди, родившегося 3 февраля 1809 года в городе Гамбурге, в семье банкира Авраама Мендельсона.

Жизнь Феликса Мендельсона-Бартольди была довольно счастливой, даже само его имя — Феликс — означает «счастливый». По всей вероятности, поэтому его музыке по преимуществу свойственны эмоции радостные, оттеняемые время от времени легкими тучками «романтической печали», никогда, однако, не разрушаемые фатальными ударами трагических молний.

Старший современник Мендельсона поэт Генрих Гейне, на стихи которого он написал столько прелестных песен, очень точно определил сущность его музыки: «Иногда мне вспоминается старая прелестная сказка,— заметил он как-то,— о юном рыбаке, который подслушал на берегу ночной хоровод русалок и обошел потом со своей скрипкой весь свет, чаруя и восхищая всех мелодиями русалочьего вальса. Эту легенду мне однажды рассказал добрый друг, когда мы в концерте в Берлине слушали игру такого же мальчика-чародея — Феликса Мендельсона-Бартольди... В нем мы больше всего дивимся его великому стилистическому таланту, его чарующе-прекрасной фактуре, его тонкому **ящеричному** слуху и его серьезному, я сказал бы, почти **страстному** равнодушию». Такое определение — «страстное равнодушие» — сделало бы честь Оскару Уайльду, не правда ли? Между прочим, в такой же «уайльдовской» манере высказался как-то о Мендельсоне английский художник Обри Бердслей. Он сказал так:

194

«Мендельсон не обладал даром конструкции, у него просто была склонность к повторениям и развитиям!»

В 10-летнем возрасте в рамках домашнего образования Мендельсон начал заниматься теорией музыки с Карлом Фридрихом Цельтером — композитором, крупным музыкально-общественным деятелем и большим другом Гёте.

Цельтер привез 12-летнего Мендельсона в Веймар и представил его Гёте. В письме юного Феликса к родителям мы читаем: «Гёте был в саду и вышел из-за изгороди... Он очень ласков, однако все портреты его не схожи... После обеда я более двух часов играл ему то фуги Баха, то просто импровизировал... Когда я сыграл ему первую часть из Пя-той симфонии Бетховена, он сперва сказал: “Это совсем не трогает, только удивляет, что-то грандиозное”. И все что-то ворчал, а потом сказал: “Это невероятно, кажется, вот-вот рухнет дом, что же будет, если все начнут это играть?”». Когда Мендельсон покидал дом Гёте, он получил подарок — лист из рукописи «Фауста»...

Название «Вальпургиева ночь» ассоциируется у нас с «Фаустом», что не удивительно — ведь в гигантской гётевской эпопее, как известно, имеются три сцены, отображающие в совершенно разных аспектах католический праздник наступления весны и пробуждения сил природы, отмечаемый во многих европейских странах в ночь под первое мая и называемый «Вальпургиевой ночью» по имени некоей игуменьи Вальпургии. Но кантата Мендельсона не имеет никакого отношения к «Фаусту», она написана на текст баллады Гёте «Первая Вальпургиева ночь». Мендельсон работал над этой кантатой, путешествуя по Италии. В письме к Гёте он сообщает: «О том, что я набрался сме-лости и положил на музыку Вашу

“Первую Вальпургиеву ночь”, я писал Вам из Рима. В Милане я закончил ее... Вышло нечто вроде кантаты для хора, солистов и оркестра... Длиннее и пространнее, чем я спер-ва думал, ибо кантата все разрасталась, и чем дольше я носился с ней, тем она делалась грандиознее... Разрешите выразить Вам свою благодарность за божественный текст».

Своей сестре Ребекке Мендельсон писал из Неаполя в процессе работы над «Вальпургиевой ночью»: «Прости, что прекращаю писать, должен вернуться к моим “ведьмам”... В данный момент я никак не могу решить вопрос — ввести мне в партитуру большой барабан на словах “приходите с вилами и адскими погремушками”? Я, по-видимому, единственный композитор, который удержался в подобной ситуации от применения флейты-пикколо, но перед соблазном большого барабана не устою...»

И не устоял! Да еще и тарелками подкрепил большой барабан, что вы и услышите в середине кантаты.

Партитура была закончена в Милане 15 июля 1831 года. Автору было 22 года. Через год в Париже он приписал к кантате увертюру под названием «Плохая погода». Эту парижскую версию мы вам сегодня и предлагаем. Первым слушателем «Вальпургиевой ночи» был старший сын Моцарта Карл Томас. Он жил недалеко от Милана, на острове Изола-Белла; Мендельсон поехал к нему, сыграл на фортепиано и спел свое новое сочинение. В 1831 году, когда автор закончил «Вальпургиеву

ночь», в Италии находился Михаил Иванович Глинка, в автобиографических «Записках» которого говорится: «Однажды Соболевский привел ко мне Мендельсона-Бартольди; я был болен, а он, полагаю, от приобретенной мною и не вполне заслуженной репутации превосходного пьяниста, принял со мною несколько насмешливый тон. Я не играл, а он после долгих убеждений сыграл Рондо в легком роде, по которому мне нельзя было судить о размерах его таланта».

Глинка не забыл этого «насмешливого тона» и много лет спустя в беседе с молодым Серовым обронил по поводу мендельсоновской увертюры «Прекрасная Мелузина»: «Это успокоительное средство против музыки».

Лев Николаевич Толстой более благосклонно относился к музыке Мендельсона. Прослушав в 1856 году в Санкт-Петербурге увертюру «Морская тишь», он записал в дневнике: «Отлично...», а на следую-щий год в Швейцарии (в Люцерне) он слушал в иезуитской церкви органные произведения Мендельсона и опять пометил в дневнике: «Мендельсон — небеса открываются...» Зато автора текста кантаты «Вальпургиева ночь» — Гёте — Лев Николаевич просто не переваривал. В дневнике за 1896 год значится: «Читаю Гёте и вижу все вредное влияние этого ничтожного, буржуазно-эгоистического, **даровитого** человека на то поколение, которое я застал...» А гётевского «Фауста» Лев Николаевич называл «дребеденью из дребеденей»!

Кантата «Вальпургиева ночь» будет исполнена сегодня на немецком языке. Несмотря на то, что в процессе репетиций мы очень много работали над дикцией, я на всякий случай сообщу вам ее краткое содержание. Действие развертывается в период жестокой борьбы язычников с христианами. Языческие жрецы призывают народ принести жертвы богам и тем самым ознаменовать наступление весны. «Но мы не можем этого сделать,— раздаются голоса из народа,— завоеватели (христиане) уничтожат нас». В ответ жрецы предлагают поставить в лесу стражу, охраняющую священнодействие, а один из стражников советует своим соплеменникам нарядиться чертями, ведьмами, оборотнями и прочей нечистью и дикими плясками испугать и разогнать суеверных христиан.

Совет стражника с восторгом принимается. Христиане в страхе разбегаются, жрецы же провозглашают славу божеству и приветствуют наступление весны...

*

В 1871 году Брукнер приезжает в Лондон. Цель его приезда — «опробование» нового органа, установленного в только что построенном «Королевском Альберт-холле», названном так в честь мужа королевы Виктории, принца Альберта. «Альберт-холл» — гигантское

[1] В исполнении кантаты Мендельсона, помимо оркестра Министерства культуры (ССР, принял участие Камерный хор Министерства культуры СССР под управлением И. Полянского и солисты-певцы: Т. Ерастова, В. Богачев, И. Морозов, Ю. Вишняков.

сооружение, вмещающее около 8000 слушателей. В таком гигантском сооружении был построен гигантский орган. Его построил органный мастер Генри Уиллис. Орган имел четыре клавиатуры, сто одиннадцать регист-ров и стоил баснословную сумму — 10 000 фунтов стерлингов. Для «пробы» этого органа были приглашены лучшие органисты Европы, в том числе Камиль Сен-Санс и Антон Брукнер. Брукнер дал в «Альберт-холле» шесть концертов. Они были настолько успешны, что его пригласили сыграть еще четыре в другом лондонском зале — «Кристал-палас». Успех окрылил Брукнера, он испытывал большой творческий подъем, и именно к этому времени относятся первые наброски Второй симфонии. Правда, некоторые эскизы финала (а он имел обыкновение начинать сочинение симфонии с конца!) относятся еще к 1869 году. Партитура Второй симфонии была закончена 11 сентября 1872 года, а в октябре состоялась репетиция с оркестром Венской филармонии, который эту симфонию, как и следовало ожидать, принял «в штыки» и играть отказался. Артистов оркестра горячо поддержал их главный дирижер Отто Дессоф, заявивший, что он затрудняется найти в первой части главную тему! Тогда Брукнер собрал, что называется, «левый оркестр». Благосклонно относившийся к нему князь Лихтенштейн пожертвовал на исполнение 405 гульденов. Игравший в этом «левом оркестре» на скрипке Артур Никиш вспоминал, что на первой репетиции, встав за дирижерский пульт, Брукнер сказал: «Господа музыканты! Мы можем репетировать сколько угодно, время оплачено!».

Премьера Второй симфонии состоялась 26 октября 1872 года. Перед ее исполнением Брукнер сыграл на органе до-мажорную токкату Баха, а потом около получаса импровизировал. Очевидцы свидетельствуют: его импровизация была исключительно вдохновенной. Как жаль, что в то время не было магнитофонов! Во Второй симфонии имеется несколько цитат. Третья тема первой части заимствована в одной из органных фуг Баха, вторая тема второй части очень близка брукнеровской же теме Benedictus из Третьей мессы, в финале дважды цитируется Kyrie eleison из той же мессы.

Музыка трио в третьей части навеяна народными мелодиями, крестьянскими танцами Верхней Австрии, где Брукнер частенько игрывал на свадьбах на скрипке. Вторая симфония получила название «Симфонии пауз», из-за большого количества так называемых «генеральных пауз», длящихся иногда по нескольку тактов. Особенно выразительна пауза в заключительном разделе Скерцо, когда мощное звучание оркестра внезапно прерывается вопросительной интонацией, и в звенящей пустоте раздаются громоподобные призывные удары литавр, к которым в последних тактах присоединяется весь оркестр. Сам Брукнер так объяснял эти паузы: «Когда мне надо сказать что-то важное, я должен глубоко вздохнуть...» Как обычно, Брукнер вносил в партитуру симфонии многочисленные коррективы. Изучение разных изданий, а также первой прижизненной публикации четырехручного клавира дало нам возможность выбора наиболее выразительного материала и создания некоей комбинированной версии, которую мы и предлагаем вашему вниманию.

31—5. Пятый концерт цикла.

Зехтер — Струнный квартет;
Черни — Фантазия по мотивам романа В. Скотта «Айвенго» для фортепиано в четыре руки;
Брукнер — Третья симфония.

17.1.1984.

Мы начинаем наш сегодняшний концерт с исполнения струнного квартета Симона Зехтера, известного австрийского композитора, теоретика и учителя. Симон Зехтер родился 11 октября 1788 года в маленьком городке Фридберге, в Южной Богемии. Музыке начал учиться рано; совершенствовался у чешского композитора Леопольда Кожелуха. В 1812 году Зехтер занимал пост учителя пения и игры на фортепиано в приюте для слепых в городе Йозефштадт, впоследствии он стал профессором контрапункта в Венской консерватории, где про-славился как замечательный педагог. Среди учеников Зехтера — известный пианист-виртуоз Сигизмунд Тальберг, скрипач и композитор Анри Вьетан, биограф Гайдна Карл Фердинанд Поль, поэт Франц Грильпарцер и, наконец, Антон Брукнер. Известно, что у Зехтера взял один урок Франц Шуберт, который в последний год своей жизни, изучив партитуры нескольких ораторий Генделя, пришел к выводу, что он недостаточно теоретически «подкован»! Один из биографов Шуберта, служащий австрийского министерства торговли Фердинанд Луйб письменно запросил Зехтера о его встрече с Шубертом, и Зехтер ответил: «Незадолго до своей последней болезни Шуберт пришел ко мне с господином Ланцем, своим верным другом, чтобы изучать контрапункт и фугу, потому что, как он выразился, он сознает, что нуждается здесь в помощи». Интересно, что имена Зехтера и Шуберта были помещены рядом в одной английской публикации, а именно — в жур-нале «Quarterly musical magazine and review» («Квартальном музыкальном журнале и обозрении»), который в начале 1829 года, сразу же после смерти Шуберта сообщал своим читателям: «Молодыми композиторами, которые выделились в Вене, являются г-н Зехтер, наиболее видный композитор фуг, и г-н Шуберт, который сочиняет красивые мелодии».

Зехтер-композитор приобрел известность как автор фортепианных аккомпанементов к концертам для контрабаса знаменитого контрабасиста Доменико Драгонетти, этого «Паганини контрабаса», которого благодаря неимоверной растяжке пальцев современники прозвали «рукой чудовищем» (mano monstro). Композиторское наследие Зехтера огромно, оно включает в себя около 8000 опусов! Особенно интересен многотомный «Музыкальный дневник» Зехтера, который он писал ежедневно, описывая повседневные события музыкальными средствами. В этом дневнике мы встречаемся с озвученными текстами даже из его теоретических трудов и газет того времени. Зехтер в этом отношении мог бы послужить образцом для Рихарда Штрауса, который

как-то сказал, что «хороший композитор должен уметь сопроводить музыкой текст обеденного меню»!

Исполняемый сегодня струнный квартет Зехтера написан в 1827 году и посвящен Леопольду Янсе — скрипачу придворного оркестра и директору музыкального отделения Венского университета. Леопольд Янса регулярно устраивал у себя дома квартетные собрания, на одном из которых и было впервые исполнено сочинение Зехтера. Особой его достопримечательностью является то, что оно может быть «разложено» на составные части. То есть при желании любой инструмент может быть исключен из состава квартета, что не нарушит его художественной ценности. Этот квартет — своеобразная «музыкальная матрешка»: внутрь одного сочинения вложено шесть дуэтов и три трио! Например, если мы из первой части исключим первую скрипку и виолончель, то получим совершенно самостоятельное произведение — дуэт второй скрипки и альта; прибавив виолончель,

создадим струнное трио; присоединив же к трем инструментам еще и первую скрипку, мы, наконец, услышим квартет... [1]

*

Многие из вас хорошо знают, что такое этюды Черни, олицетворяющие собой огонь, воду и медные трубы, через которые необходимо пройти каждому, пожелавшему посвятить себя игре на фортепиано. Наверное, нередко в вашем детстве скрупулезное изучение этюдов Черни удачно совпадало с параллельным чтением сочинений Жюля Верна и Майна Рида, бог весть каким образом укрепленных на пюпитре рояля. Наверное, этот процесс прерывался неожиданно вошедшими в комнату родителями, вовлекавшими вас в интересную дискуссию касательно вашего будущего, целиком зависящего от степени заинтересованности в изучении наследия Карла Черни. Вам, вероятно, объясняли, что индифферентность, безразличие по отношению к творчеству этого композитора неизбежно поставит вас перед необходимостью избрания профессии, совершенно не похожей на профессию музыканта... В то же время вам, по всей вероятности, сообщалось, что Листа, Рахманинова, Горовица, Клайберна и соседского мальчика Петю в вашем возрасте совершенно невозможно было «оторвать от рояля» во время изучения ими этюдов Черни, даже если бы в это время по телевидению транслировался международный чемпионат по хоккею.

Не знаю, как вы, но я очень часто принимал участие в подобных дискуссиях. В то же время личность Карла Черни довольно рано начала интересовать меня, и вот почему: не испытывая больших симпатий к его музыке, явно мешавшей мне играть в футбол, читать Жюля Верна и Майна Рида, купаться в реке и предаваться множеству не менее приятных развлечений, я находил тайное удовлетворение в осознании полной творческой беспомощности этого композитора-садиста, способностей которого хватило только лишь на создание двух тетрадок

[1] Струнный квартет Зехтера прозвучал в исполнении артистов оркестра Министерства культуры СССР.

этюдов — опус 299 и опус 740. Мое понимание этой проблемы было схоже с глубоким знанием наследия Чайковского одним любителем музыки, который на вопрос своего партнера по игре в домино «Сколько симфоний написал Чайковский?», не задумываясь, ответил: «Три — Четвертую, Пятую и Шестую...» Несколько позднее я с изумлением узнал, что этот «автор-изверг» создал 861 опус, что он родился 20 февраля 1791 года в Вене и умер в этом же городе 15 июля 1857 года, когда Антону Брукнеру было 33 года. Я узнал, что с именем Черни связаны весьма интересные подробности биографии его учителя — Людвига ван Бетховена — и его ученика — Франца Листа. Я узнал, что его фамилия и по-чешски, и по-русски означает **черный** и многое, многое другое. Короче говоря, я стал заниматься изучением жизни и творчества Карла Черни. Занятие это оказалось весьма увлекательным. Я выяснил, что десятилетний Черни был представлен своим учителем музыки Венцелем Крумпхольцем Бетховену. Во время этого «представления» Черни играл Бетховену до-мажорный концерт Моцарта.

По-видимому, Бетховен произвел на юного Черни сильное впечат-ление, он записал в своем дневнике: «Бетховен напомнил мне Робинзона Крузо»! После церемонии «представления» Бетховен дал Черни рекомендацию, или, как мы это называем сейчас, «характеристику для выездного дела», для предполагаемого концертного турне Черни по Европе. Вот что было в этой характеристике написано: «Мы, нижеподписавшиеся, не можем отказать юному Карлу Черни в свидетельстве о том, что для своего 10-летнего возраста он достиг в игре на фортепиано совершенно исключительных, превосходящих ожидания успехов и что как в этом отношении, так и принимая во внимание его поразительную память он достоин всевозможной поддержки...»

«Воспоминания» Карла Черни, напечатанные в дни 100-летия со дня рождения Бетховена, изобилуют фактами из жизни великого композитора, насколько мне известно, не нашедшими отражения в другой мемуарной литературе. Так, например, Черни рассказывает нам о том, как несколько офицеров наполеоновской армии, оккупировавшей Вену, в дни

премьеры оперы Бетховена «Фиделио» навестили композитора и приняли участие в импровизированном исполнении оперы Глюка «Ифигения в Тавриде». Бетховен играл на рояле по оркестровой партитуре, а французские офицеры пели арии, ансамбли, хоры и, как замечает Черни, «пели совсем недурно». По всей вероятности, эти офицеры были артистами «Ансамбля песни и пляски наполеоновской армии»!

Карл Черни написал очень много фортепианных дуэтов. Уже его второй опус называется «Блестящее рондо для фортепиано в четыре руки»; всего же им написано 156 произведений для фортепиано в четыре руки, включая Концерт с оркестром. Среди четырехручного наследия Карла Черни имеется четыре фантазии по мотивам романов Вальтера Скотта — «Уэверли», «Гай Мэннеринг», «Роб-Рой» и «Айвенго». Эти фантазии представляют собой смелую попытку создать некий музыкальный эквивалент литературному произведению, сконцентрировав в себе в форме попурри наиболее яркие эпизоды скоттовских романов. Творения Вальтера Скотта издавна очень высоко ценились

в России. Пушкин называл его «шотландским чародеем», а в своей заметке «О романах Вальтера Скотта» писал: «Главная прелесть романов Вальтера Скотта состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с напыщенностью французских трагедий,— не с чопорностию чувствительных романов, не с достоинством истории, но современно, но домашним образом...»

По-видимому, несколько иначе представлял себе достоинства Вальтера Скотта коронованный цензор Пушкина — император Николай I, который, как известно, сказал о «Борисе Годунове»: «Я считаю, что цель господина Пушкина была бы выполнена, если бы он с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтер-Скотта».

Вальтер Скотт тоже имел возможность высказаться о Николае I во время визита последнего (в то время еще Великого князя) в Эдинбург в 1816 году. «Обслужив» высокого гостя специально написанной по случаю его приезда одой, Скотт сообщил о своих впечатлениях от встречи с будущим русским царем в письме к своему близкому другу, герцогу Баклю: «Его дрянное имя — Ник — напоминает мне известную шотландскую песню о деревенском волоките...»

По романам Вальтера Скотта написано множество опер, в том числе «Пуритане» Беллини, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, «Пертская красавица» Бизе. Роман «Айвенго» нашел свое музыкальное во-площение в операх Маршнера, Николаи, Пачини, Пизани, Кастеньера, Салливена, а также в Фантазии для фортепиано в четыре руки Карла Черни [2].

*

Поклонение Брукнера Вагнеру началось в начале 60-х годов, когда он услышал в Линцском театре оперу Вагнера «Тангейзер». Это была, что называется, «любовь с первого взгляда». Брукнер был поражен силой музыки Вагнера, потрясен звучанием оркестра, хотя, по-видимому, театральность вагнеровских творений не произвела на него столь сильного впечатления.

Брукнер никогда не пробовал свои силы в опере, что, естественно, не умаляет его значения как композитора. Ведь и Шопен, и Брамс, и Глазунов, и Скрябин не создали ни одной оперы. Так и Брукнер век жизнь работал в жанре «чистой симфонии» и музыки религиозной, Он оставил нам несколько превосходных месс и много музыки для хора без сопровождения. В мае 1865 года Брукнер поехал в Мюнхен, чтобы услышать только что поставленного «Тристана». Здесь он впервые встретился с Вагнером и получил от него в подарок фотографию… Начав в 1873 году работу над Третьей симфонией, Брукнер решил посвятить ее великому преобразователю оперного жанра; более того, он вставил в музыкальную ткань своего сочинения несколько цитат из различных его опер. Брукнер закончил Третью симфонию в Мариенбаде и по дороге в Вену заехал в Байрейт, где показал Вагнеру партитуры

[2] Фантазию Черни исполнили В. Постникова и Г. Рождественский.

двух своих симфоний — Второй и Третьей — с просьбой выбрать одну из лих для посвящения. Выбор пал на Третью симфонию. На протяжении следующих двух лет Брукнер неоднократно предлагал это произведение Венскому филармоническому обществу, но, увы, безрезультатно — играть симфонию не хотели. В 1876 году он кардинально пересмотрел партитуру, почему-то выбросил все вагнеровские цитаты, сделал значительные сокращения и в то же время написал новую музыку. В таком виде, в этой второй редакции симфония впервые прозвучала в венском «Мюзикферайне» 16 декабря 1877 года под управлением автора.

31—6. Шестой концерт цикла.

Корнелиус — увертюра к опере «Багдадский цирюльник»;
Лёве — Шёнберг — «Водяной»;
Вольф — Стравинский — Две испанские песни;
Ницше — Шнитке — «Заклинание»;
Йенсен — Шнитке — «Серенада»;
Лист — симфоническая поэма «Мазепа»;
Брукнер — Четвертая симфония (редакция Густава Малера).

17.11.1984.

В программу сегодняшнего концерта, помимо Четвертой симфонии Брукнера, включены произведения его современников — Петера Корнелиуса, Карла Лёве, Хуго Вольфа, Фридриха Ницше, Адольфа Йенсена и Франца Листа. Чем обусловлен такой выбор? Конечно же, прежде всего, музыкальными достоинствами произведений. Но существуют и другие причины, продиктовавшие «режиссерское построение» сегодняшней программы. Одна из этих причин — личные связи между авторами.

Наш первый автор — Петер Корнелиус — личность сама по себе весьма интересная: композитор, поэт, музыкальный критик, переводчик. Он был связан тесной дружбой с Листом, симфонической поэмой которого «Мазепа» мы заканчиваем первое отделение сегодняшнего концерта. Лист поставил оперу Корнелиуса «Багдадский цирюльник» в Веймаре в 1858 году, Корнелиус посвятил эту оперу Листу; Лист, в свою очередь, написал несколько романсов на стихи Корнелиуса, а Корнелиус перевел на немецкий язык стихотворение Виктора Гюго «Мазепа», и этот перевод был помещен в первом издании партитуры симфонической поэмы Листа.

202

Другая связь — между Адольфом Йенсеном и Листом. Адольф Йенсен посвятил свое фортепианное трио Листу. С другой стороны, Адольфа Йенсена и Хуго Вольфа связывает то, что оба писали романсы на стихи — и часто на одни и те же — Пауля Гейзе. Одновременно поэт Пауль Гейзе был близким другом Петера Корнелиуса, и он же написал восторженное письмо Брукнеру, услышав впервые брукнеровскую Четвертую симфонию, исполняемую сегодня в нашем концерте.

Хуго Вольф был страстным поклонником Брукнера, писал чудесные рецензии о редких исполнениях брукнеровской музыки, в результате чего сильно страдал от нападок «антибрукнерианцев», отказывавших Вольфу долго и упорно в признании каких-либо музыкальных данных. Хуго Вольф лично знал Брукнера. Брукнер любил Вольфа и высоко ценил его музыку. Однажды они вместе ехали в одном вагоне из Вены в Берлин, где в один вечер прозвучали их сочинения... В последние годы жизни, будучи неизлечимо болен психически, находясь в венской психиатрической лечебнице, Вольф играл в четыре руки с главным врачом симфонии Брукнера, что на время улучшало его самочувствие.

Есть точки соприкосновения между Листом и Лёве. Они оба обратились к сюжетам, связанным с Мазепой: Лист написал симфоническую поэму и фортепианный этюд, а Лёве — фортепианную пьесу. Правда листовский «Мазепа» вдохновлен Виктором Гюго, а «Мазепа» Лёве — Байроном... У Вольфа и у Ницше были во многом совпадающие музыкальные вкусы. Так, оба они оценивали меланхолию Брамса как «меланхолию бессилия». Лист был очень отзывчив к просьбе молодого Вольфа, приславшего ему на просмотр свой струнный квартет. Он не только ознакомился с сочинением совершенно неизвестного юноши, но указал в ответном письме на некоторые недостатки произведения, в целом положительно оценив его... Вот как буквально переплетены между собой биографии авторов, представленных в нашем сегодняшнем концерте.

Другой причиной, побудившей объединить наших композиторов, была их причастность в той или иной мере к России, к русскому искусству, к русской поэзии.

Фридрих Ницше и Адольф Йенсен пред-ставлены в программе романсами на стихи Пушкина. Адольф Йенсен в 1856 году служил учителем музыки в доме русского губернатора Брест-Литовска. По-видимому, там он и познакомился с поэзией Пушкина. Фридрих Ницше с раннего детства интересовался российской историей, а по поводу неудачи русских войск под Севастополем подверг себя трехдневному посту...

Теме «Лист и Россия» может быть посвящена книга, которая могла бы начинаться следующим высказыванием Листа: «Перед Россией лежит еще больше интеллектуальных горизонтов, чем земель, требующих обработки. Из России придут нововведения во все отрасли науки, искусства и литературы».

Третьей причиной, вызвавшей построение нашей программы, послужило то, что романсы композиторов — современников Брукнера — оказались оркестрованными тремя замечательными композиторами

203

XX века. Балладу Лёве «Водяной» оркестровал Арнольд Шёнберг, «Две испанские песни» Хуго Вольфа — Игорь Стравинский, пушкин-ские романсы Ницше и Йенсена — Альфред Шнитке.

Каждый из этих мастеров, по-разному решая свою задачу, в одинаковой мере не стремился к стилизации романтических партитур. У Шёнберга — «пышный», большой оркестр, типичный и для других его оркестровых транскрипций, у Стравинского — маленький камерный ансамбль (три кларнета, две валторны и пять струнных инструментов), у Шнитке в классический состав оркестра приглашены «гости» — челеста и клавесин.

Итак, три обстоятельства, три причины (личные связи между ав-торами музыки и текста, их интерес к России и интерес к ним мастеров XX столетия) определили «музыкальную драматургию» сегодняшней программы. Ее мы начнем с увертюры к опере «Багдадский цирюльник» Петера Корнелиуса, написанной им в 1858 году на собственный текст. Сюжет взят из сказок «Тысяча и одна ночь». Влюбленным героям оперы — Нуреддину и Маргиане — помогает сочетаться браком хитрый цирюльник Абу-Хассан. Увертюра эта была очень популярна во второй половине XIX века. Исполнялась она и в Петербурге, в концертах Русского Музыкального Общества под управлением знаменитого Леопольда Ауэра.

*

Иоганн Карл Готфрид Лёве — крупный немецкий композитор и певец, исполнитель собственных баллад, создавших ему большую популярность. Помимо множества баллад, его перу принадлежат интересные оратории-портреты: «Ян Гус», «Палестрина», «Иоганн Гутенберг». Друг Шумана Адольф Кеферштайн написал роман под названием «Король Мис фон Фидибус», прототипом героя в котором был Карл Лёве... Баллада «Водяной» — одно из наиболее известных произведений композитора. Она создана на стихи поэта Копиша: «Слышны звуки арфы водяного и мы видим его самого в радуге водопада... Соловей слушает пение водяного и спрашивает его: “Кому может помочь твое пение, ведь у тебя нет души?”».

Баллада Карла Лёве «Водяной» была оркестрована Арнольдом Шёнбергом в 1912 году [1].

*

Композитор Хуго Вольф — один из крупнейших мастеров немецкого романса, немецкой романтической песни. Процесс творчества у него был совершенно необычен: периоды огромной творческой ин-тенсивности чередовались с периодами полной, иногда длившейся годами, депрессии, во время которой, как об этом свидетельствовал

[1] Произведение Леве, так же как и последующие вокальные сочинения других авторов (Вольфа, Ницше, Йенсена), исполнены Т. Ерастовой (сопрано) и оркестром Министерства культуры СССР.

204

сам композитор, ему было «легче говорить и писать по-китайски, нежели сочинять музыку».

Вокальный цикл «Испанские песни», состоящий из 44 песен, был создан за полтора месяца. В него вошли произведения на слова ис-панских поэтов — Сервантеса, Лопе де Вега, Камоэнса, а также на народные тексты в переводах немецких поэтов — Пауля Гейзе и Эмануэля Гейбеля. Игорь Стравинский оркестровал «Две испанские песни» Хуго Вольфа в 1968 году, очень тонко передав дух этих скорб-ных молитв.

*

Мы знаем, что Фридрих Ницше был философом и поэтом, но он был и одаренным композитором. Будучи студентом Боннского университета, он написал много музыки в разных жанрах. Одно из его лучших сочинений, на мой взгляд,— романс «Заклинание» на стихи Пушкина в немецком переводе Боденштедта. Романс этот написан в 1864 году и оркестрован Альфредом Шнитке в 1984 году специально для нашего концерта. Многие из вас конечно знают это стихотворение Пушкина:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,

О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

*

Альфред Йенсен, так же как и Хуго Вольф, известен прежде всего как автор многочисленных романсов, среди которых исполняемая се-годня «Серенада», написанная на стихотворение Пушкина «Ночной зефир»:

Ночной зефир струит эфир,
Шумит, бежит Гвадалквивир...

*

Мы заканчиваем первое отделение концерта исполнением симфонической поэмы Франца Листа «Мазепа». В «Истории Карла XII» Вольтера читаем: «В молодости у Мазепы был роман с женой одного польского шляхтича, и муж его возлюбленной, узнав об этом, велел привязать Мазепу нагишом к дикой лошади и выпустить лошадь на свободу...» Виктор Гюго, поэму которого «Мазепа» Лист сделал программой симфонического произведения, придает данному эпизоду некий символический смысл: Мазепа, привязанный к коню, олицетворяет собой художника, неразрывно связанного со своим гением, что обрекает его на вечные страдания. Лист, развивая эту мысль Гюго, строит свою симфоническую поэму из двух частей — дикая скачка и Апофеоз...
205

*

Брукнер начал работать над Четвертой симфонией в 1874 году. Работа протекала параллельно с завершением Третьей симфонии. Мы знаем, что Брукнер, как правило, будучи неудовлетворенным своими произведениями, по окончании их, а иногда и раньше, принимался за пересмотр партитуры, что приводило к появлению на свет нескольких версий, нескольких редакций. Четвертая симфония в этом отношении, пожалуй, наиболее сложна. Мы даже не можем сказать сегодня, что мы подразумеваем под названием «Четвертая симфония Брукнера». Позволительно считать ее некоей «алеаторической композицией», части которой могут быть взаимозаменяемы. Действительно, как быть, например, с финалом, существующим в четырех вариантах, порой сильно отличающихся друг от друга. Не надо забывать при этом, что мы говорим только об оригинальных брукнеровских, его рукой

написанных и законченных партитурах, но ведь существует еще редакция Фердинанда Лёве, осуществленная при жизни Брукнера, на базе которой создал свою собственную редакцию, свое «прочтение» симфонии Густав Малер... Премьера первоначального варианта Четвертой симфонии состоялась в венском «Мюзикферайне» 20 февраля 1881 года, более ста лет тому назад, под управлением известнейшего тогда дирижера Ганса Рихтера. После исполнения очень довольный и растроганный Брукнер сказал дирижеру: «У меня есть талер, возьмите его и выпейте пива за мое здоровье». Ганс Рихтер не пропил этот талер, а превратил его в медальон, с которым не расставался до конца жизни.

Вскоре после рихтеровской премьеры Четвертую симфонию с большим успехом дирижировали Феликс Моттль, Артур Никиш и Густав Малер, исполнивший ее в 1895 году в Гамбурге. В редакции Густава Малера Четвертая симфония прозвучит и сегодня. Но прежде позволю себе сделать небольшое отступление.

Несколько дней тому назад я получил письмо от любителя музыки, постоянного посетителя наших концертов. Человек этот — рьяный

Ганс Рихтер и Антон Брукнер.
Карикатура Отто Бёлера.

защитник классического наследия, что само по себе весьма похвально,— полагает, что любое классическое произведение должно быть, так сказать, взято под охрану с тем, чтобы оградить его от возможных посягательств со стороны, как он пишет, «зарвавшихся экспериментаторов». Выражая свое удовлетворение по поводу исполнения в предыдущих концертах симфоний Брукнера в авторских (оригинальных) редакциях, автор письма возражает против включения в программу Четвертой симфонии Брукнера в редакции Густава Малера, считая сам этот факт недопустимым.

«Готовится чудовищная акция,— пишет он,— и где? В Большом зале консерватории! Гениальная симфония Брукнера будет подвергнута зверской вивисекции!» Совершая исторический экскурс в прошлое, автор письма сообщает: «По-видимому, первым, на кого мы в гневе должны указать пальцем как на человека, надругавшегося над классическим наследием, должен быть Иоганн Себастьян Бах. Он, видите ли, “переосмыслил” некоторые скрипичные концерты Вивальди, превратив их в концерты для клавесина. Тем самым Бах в корне исказил Вивальди, который плакал под теплым венецианским небом, сочиняя свои концерты для струнного, а не для клавишного инструмента. Бах лишил эти концерты самого главного — певучести, кантиленности, столь типичной для итальянской музыки, чему ярчайший пример — изумительная неаполитанская песня “Вернись в Сорренто”. Рука не поднимается писать дальше,— сетует автор письма,— но приходится, кто же другой, если не я, встанет, наконец, на защиту классического наследия! Моцарт, создатель гениальной колыбельной “Птички уснули в саду, рыбки уснули в пруду...”, как разрушитель

классического наследия пошел еще дальше Баха. Он взял шесть трехголосных фуг последнего, сочиненных для клавесина, инструментовал их (изменив тональности!) для струнного трио и присочинил к каждой фуге медленное вступление. Здесь, выражаясь языком работников Госавтоинспекции, мы имеем дело с тройным нарушением: (1) с заменой клавесина на струнное трио, а следовательно, лишением баховской музыки самого главного — **аскетизма**, (2) с грубым вторжением в тональную сферу и (3), что самое страшное,— с добавлением своей музыки, стилистически не имеющей ничего общего с музыкой Баха.

Тот же Моцарт, человек безусловно способный, создатель замечательного “Турецкого марша”, по меньшей мере, легкомысленно обошелся с шедевром Генделя — ораторией “Мессия”, сократив партитуру почти на одну треть, внеся значительные изменения в инструментовку и превратив в ряде случаев речитативы в арии, а арии в речитативы! Зародившись в сфере музыки инструментальной и ораториальной,— продолжает мой корреспондент,— тлетворные бациллы так называемого “экспериментаторства”, стремления “по-своему” прочесть произведения классиков со временем проникли (страшно сказать куда)... в святая святых музыкального искусства — в оперу. (Ведь, между нами говоря, все эти симфонии, прелюдии, кантаты, квартеты — ничто по сравнению с оперой, горячо любимой всеми прогрессивными народами.) В начале века капельмейстер Венской оперы, композиторишка Густав Малер сочинил добавочные речитативы для

207

“Свадьбы Фигаро” Моцарта, оперы, содержащей в себе такую жемчужину, как ария Керубино “Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный”, уже многие десятилетия украшающую собой концерты мастеров искусств. Вместо того, чтобы чистосердечно раскаяться в своих прегрешениях, этот Малер пытался протащить свои, с позволения сказать, “редакции” на сцену театра, не обращая внимания на справедливые гневные протесты подлинных ревнителей и охранителей классического наследия, старания которых, к счастью, увенчались успехом — Густав Малер был из Венской оперы изгнан. Но урок не пошел ему на пользу: он снова принялся за активное разрушение, на сей раз симфо-нического репертуара, направив всю свою энергию на бессмертные и безгрешные творения Бетховена, Шумана и Брукнера. До какой степени морального падения можно докатиться, чтобы позволить себе вписать в партитуру Третьей симфонии Бетховена “эсный кларнет”! Несчастный Шуман, автор всеми нами с детства любимой пьесы “Веселый крестьянин, возвращающийся с работы”, пьесы, рисующей настоящего труженика полей, гордящегося результатами своего трудового дня,— что сказал бы он, увидев страницы своих симфоний, исчерканные вдоль и поперек кощунственной рукой Малера, усиливающего гобои кларнетами и валторнами и вписывающего играющим без перерыва от начала до конца симфонии струнным (работать надо!) несколько тактов пауз...

Я не знаю,— читаем мы далее,— в чем заключается сущность наглого вмешательства Малера в Четвертую симфонию Брукнера, но даже ничего об этом не зная (слышал, правда кое-что от одного знакомого), выражаю вам свой решительный и пламенный протест против Вашего попустительства надругательству над бессмертным созданием всеми нами горячо любимого Антона Брукнера, чьи мелодичные симфонии нам очень полюбились».

И подпись: «Дроздов Иван Петрович (адреса не сообщаю, все равно не ответите)».

Отвечая все-таки уважаемому Ивану Петровичу, хочу сказать, что, если бы мы согласились с его позицией, нам пришлось бы вообще забыть о двух таких немаловажных в музыкальном искусстве понятиях, как транскрипция и интерпретация. Спору нет — уважительное и любовное отношение к авторскому тексту необходимо, но именно это уважительное отношение приводит порой к необходимости, как пишет Иван Петрович, «грубого вторжения» в ткань произведения. Приведу в пример оркестровые произведения Шумана; в подавляющем большинстве своем они звучат тускло и однообразно, в результате чего создается трагическая несовместимость между глубиной музыкальных идей и способом их выражения. Поэтому бесконечно правы были Густав Малер, Феликс Вайнгартнер, Бруно Вальтер, Александр Глазунов, Бенджамен Бриттен и Дмитрий Шостакович, создавшие свои оркестровые редакции шумановских партитур. В случае с Брукнером мы сталкиваемся с несколько иным явлением. Здесь явное несоответствие в тембральном ощущении у Брукнера

и Малера — композитора, принадлежащего целиком XX веку, композитора, которого коснулся своим крылом венский «Сецессион»,

208

композитора, мыслящего категориями XX века применительно не только к Брукнеру, но и к Веберу, и к Бетховену. Да, Малер вписал в партитуру Третьей симфонии Бетховена «эсный кларнет», вписал инструмент, никогда Бетховеном не употреблявшийся, однако он «внедрил» тембр этого инструмента таким образом, с таким неподражаемым мастерством и тактом, что он нигде не звучит обнаженно, он только лишь усиливает, там где это необходимо, группу деревянных духовых и придает звучанию всей группы исключительную рельефность, никаким другим способом не достижимую. Такого же рода ретуши Малер привносит в партитуру Четвертой симфонии Брукнера. Его редакция (я бы сказал — транскрипция) брукнеровской симфонии состоит в прояснении оркестровой фактуры; а это означает скрупулезный пересмотр партитуры с точки зрения баланса между группами и внутри групп и коррективы в области формы. Малер, как известно, боготворил Брукнера, но характер его темперамента, столь отличный от темперамента брукнеровского, не позволял ему воспринять простран-ственные конструкции брукнеровской музыки без ощущения потерь напряжения. Будучи первоклассным дирижером и искренне желая пропагандировать музыку Брукнера как можно активнее, Малер, тем не менее, не мог чувствовать себя на эстраде, как говорится, «в своей тарелке», догматически следуя брукнеровскому тексту. Отсюда его коррективы в области формы.

Показательно, что Малер как подлинный художник не ограничился простыми механическими сокращениями-купюрами (а он сократил в этой партитуре около 350 тактов); Малер сочинил специальные связки, вставки, которые чрезвычайно органично «впаиваются» в ткань симфонии, нисколько не нарушая естественности течения музыкальной речи. Печатной партитуры малеровской редакции Четвертой симфонии Брукнера не существует. Рукописной — тоже. Но сохранился комплект оркестровых партий, принадлежавший Малеру и находящийся сегодня в Венской городской библиотеке. Благодаря любезности сотрудников этой библиотеки, мне удалось в течение нескольких месяцев изучить этот комплект партий и составить по нему партитуру. На партии тубы я обнаружил надпись: «30 марта 1910 года. Играл Фрэд Гэйб — тубист Нью-Йоркского филармонического оркестра. Нью-Йорк. Карнеги-холл. Дирижер — Густав Малер». А на одной из партий альтов было написано «Длительность 47 минут 30 секунд», что дает в какой-то степени представление о темпах Малера.

Известно, что при жизни Брукнера его симфонии не исполнялись в оригинальных, авторских редакциях. Как правило, они звучали в редакциях Йозефа Шалька и Фердинанда Лёве. Изменения, внесенные этими музыкантами в брукнеровские партитуры, далеко не столь кардинальны по сравнению с малеровскими. Но насколько интереснее, ярче, смелее и вернее «вмешательства» Малера — гениального композитора и дирижера. И вот парадокс: я лично, будучи убежденным сторонником оригинальных авторских версий, в случае с Четвертой симфонией предпочитаю малеровское «надругательство» «подправочкам» Шалька и Лёве (отдавая вместе с тем должное некоторым из их «находок»). По-видимому, в этом вопросе важно одно — кто

209

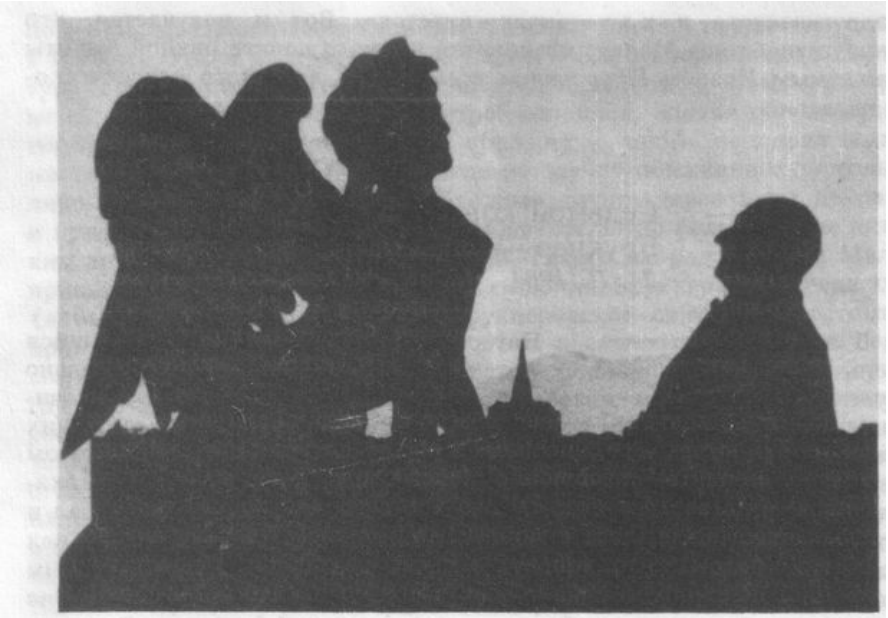
«надругивается» и как «надругивается». Вот и получается, что «надругательство» Малера становится намного ценнее рьяной защиты уважаемым Иваном Петровичем всеми нами любимого классическо-го наследия...

31—7. Седьмой концерт цикла.

Брукнер — Пятая симфония.

24. II. 1984.

В начале нашего века в Петербурге жил человек, отличавшийся очень широким диапазоном интересов. Этот человек внес довольно крупный вклад в ботаническую науку, написав пространное сочи-нение об анатомическом строении гидрофитов — растений, живущих в воде. Некоторое время он был химиком и работал на пироксилиновом заводе Морского ведомства, вел курс естествознания в хоровой академии. А главное, этот человек был влюблен в музыку. Он собирал и гармонизовал народные песни, сочинял (некоторые его романсы пел Шаляпин), писал очень яркие критические статьи по самым разным музыкальным проблемам. Звали этого человека Вячеслав Гаврилович Каратыгин. Среди его любимых композиторов был Антон Брукнер. В 1922 году в первом номере журнала с нелогичным названием «Вест-ник театра и искусств» (как будто театр — не искусство; это название напоминает мне широко бытующий сейчас лозунг «Содружество искусства и труда», доводящий до нашего сведения, что искусство — не труд, а мы все — тунеядцы) — так вот, в этом журнале была напечатана статья Каратыгина о Брукнере, в которой мы читаем: «...права Брукнера на бессмертие в памяти потомства сделались совершенно очевидны. Впрочем, если не в оправдание, то в объяснение крайне прохладных отношений между русскими музыкантами и искусством Брукнера должно заметить, что ближайший подход к нему не так-то прост. Сложное, массивное, в основе своей имеющее титанические художественные концепции и отлитое всегда в крупные формы — творчество Брукнера требует от слушателя, желающего проникнуть во внутренний смысл его вдохновений, значительной напряженности — апперцепционной работы, мощного активно-волевого импульса, идущего навстречу высоко вздымающимся валам актуально-волевой энергии брукнеровского искусства и могущего сравняться с ними по ритму и амплитуде колебаний... Труд ближайшего ознакомления с музыкой Брукнера,— продолжает Каратыгин,— скоро вознаградится сторицей за счет непосредственных, сильных и глубоких переживаний, порожденных в вас этой музыкой, но всячески настаиваю, что предварительным условием полноты и увлекательности этих переживаний должен быть в точном смысле слова **труд**, некая работа — весьма основательная, даже утомительная — по ориентировке во всех элементах, относящихся до внешней конструкции музыкальной речи Брукнера».



Отто Бёлер.
Антон Брукнер в венском Бельведере.

Итак: труд слушателя, работа слушателя, причем весьма основательная и даже утомительная. Если же слушатель основательно трудится, работает, сопереживает вместе с исполнителями при слушании любой симфонии Брукнера (да и не только Брукнера!), то при ис-полнении Пятой симфонии этот труд, это напряжение значительно увеличиваются по той простой причине, что длительность Пятой симфонии равна одному часу и двадцати минутам. Именно поэтому мы ничего, кроме этой симфонии, сегодня не играем, а она будет исполнена без перерыва, без антракта, дабы дать вам возможность воспринять это огромное сочинение, это очень сложное сочинение, не разбивая его на составные части. И именно поэтому мой сегодняшний комментарий будет очень коротким. Я скажу вам только, что Пятая симфония создавалась между 1875 и 1878 годами. В начале появились наброски второй части — одного из глубочайших брукнеровских Адажио. Симфония ждала своего первого исполнения 16 лет и впервые прозвучала под управлением Франца Шалька 8 апреля 1894 года в австрийском городе Граце... По богатству внутреннего содержания, многообразию эмоций эта симфония совершенно уникальна, ее форма прекрасна в соединении сложнейших вещей с простейшими. Разработку первой части сам Брукнер назвал «контрапунктическим шедевром». Такая оценка своей работы при легендарной скромности композитора говорит о многом. Вторая часть построена на полиритмической основе. Оркестр разделен на две группы: одна группа «живет» в четырехдольном размере, другая — в шестидольном.

211

Очень своеобразно и прихотливо строение третьей части — Скерцо. Крайние его части построены на чередовании двух контрастных эпизодов, а середина — трио,— представляет собой небольшую пастораль с ярко выраженным славянским характером мелоса. Во вступлении к финалу мы вновь слышим знакомые темы из предшествующих частей причем они звучат параллельно с новым музыкальным материалом. Середину финала занимает титаническая двойная фуга, переходящая а ослепительный апофеоз.

Моя редакция партитуры Пятой симфонии очень незначительна. Взятый за основу оригинальный авторский текст кое-где подвергнув динамическим корректурам, в апофеозе я ввел в оркестр добавочный медный хор — валторны, трубы, тромбоны и тубу...

Возвращаясь к статье Вячеслава Гавриловича Каратыгина о Брукнере, нельзя не поразиться прозорливости ее автора, написавшего такие строки: «...если при частых угловатостях, гармонических и полифонических, творения Брукнера в общем и целом являют картину поразительной гармонической изобретательности и контрапунктического мастерства, то остается лишь подивиться необычайной силе его художественно-синтезирующих способностей. Он любит циклопические постройки, раскаленные до белого

каления страсти; иной раз кажется, что он не строит, а прямо швыряет тяжкие каменные глыбы одна на другую в беспорядочную кучу, вместо формального цемента заливая их расплавленным металлом из недр своей кипучей души».

31—8. Восьмой концерт цикла.

Шуман — «Увертюра, скерцо и финал»; Брукнер — Шестая симфония.

4. III. 1984.

В первом отделении концерта мы предлагаем вашему вниманию «Увертюру, скерцо и финал» Шумана. Мне хотелось бы начать разговор об этом композиторе словами Чайковского, писавшего в статье от 6 декабря 1871 года: «Можно с уверенностью сказать, что музыка второй половины текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут **шумановским**. Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, 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». «Величие Шумана,— читаем мы в другой статье (от 18 ноября 1872 года),— заключается, с одной стороны, в богатстве его изобразительной способности, а с другой — в глубине выраженных им душевных настроений, в обнаруженной им резко выделяющейся индивидуальности». И, наконец, приведем еще одно важное высказывание П. И. Чайковского, утверждавшего, что у

Шумана «...романтический, новый оригинальный **пошиб** мысли слагается в установленную традициями форму» (см. рецензию в «Русских ведомостях» от 4 октября 1874 года). Итак, Петр Ильич считает, что у Шумана был «оригинальный пошиб мысли». Согласно «Толковому словарю» Даля слово «пошиб» в применении к явлениям художественным означает стиль, манеру. И действительно, оригинальный пошиб шумановской мысли определяется многим: подлинно романтическим тонусом его самовыражения, насыщением произведений сверхмузыкальными, надмузыкальными ассоциациями, связанными в первую очередь с литературой.

Разнообразнейшие идеи и чувствования, заключенные в лучших образцах немецкой поэзии и прозы от Эйхендорфа до Ленау и от Жана Поля Рихтера до Гофмана, с одной стороны, стимулировали шумановскую музу, а с другой стороны, будучи своеобразно преломлены в его творческой лаборатории, приобрели новые отличительные черты, новые качества, давшие возможность первичным импульсам удвоить, а то и утроить свою силу. Как правило, Шуман «перерастает» своего соавтора. Так, поразительный вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» прежде всего ассоциируется в нашем сознании с музыкой Шумана, а потом уже с поэзией Адельберта Шамиссо. Эти свойства шумановской музыки высоко ценили русские композиторы, прежде всего «кучкисты», находившие в воззрениях Шумана и в их музыкальном выражении много общего со своими собственными взглядами на задачи музыки, ее выразительные возможности. В 1844 году Шуман приехал в Россию, сопровождая в концертном турне свою жену — замечательную пианистку Клару Шуман. Его очень тепло встретила петербургская музыкальная общественность, а граф Михаил Виельгорский организовал исполнение Первой симфонии Шумана под управ-лением автора у себя дома.

Из Петербурга Шуман направился в Москву, а по пути остановился в Твери, где жили его дядя и двоюродный брат. Клара Шуман записала в дневнике: «Двоюродный брат Роберта, Карл, подарил ему на прощание красивый болгарский халат и шапку с длинной кисточкой, а мне самовар».

В Москве на Шумана громадное впечатление произвел Кремль. Сохранился его рисунок, как ни странно, выполненный в стиле Пауля Клее, изображающий Кремль со стороны колокольни Ивана Великого. Дополнением к этому рисунку может послужить стихотворение Шумана, написанное им в Москве. Называется это стихотворение «Колокол Ивана Великого»:

Как малые ручьи стремятся к морю,
К Кремлю стремятся улицы Москвы.
Среди соборов, на высоком месте
Стоит он, колокол... и не звонит,
И в поднебесной выси не парит...
Но в праздники, когда колокола
Звонят, когда его меньшие братья
Поют хвалу сверкающему дню,
Он отвечает трогательным звоном,
Что так похож на тихую молитву...

213

Исполняемый сегодня симфонический триптих Шумана «Увертюра, скерцо и финал» был написан в 1841 году, вскоре после окончания Первой симфонии. В письме к издателю Гофмайстеру Шуман просил назвать «Увертюру, скерцо и финал» Второй симфонией, но отмечал при этом, что «Увертюра, скерцо и финал» отличается от формы симфонии тем, что каждую часть можно играть самостоятельно. «Все в целом,— сообщал Шуман,— носит легкий, непринужденный харак-тер, я написал это, находясь поистине в веселом настроении...» Несмотря на то, что, по мнению автора, части триптиха могут исполняться отдельно, они связаны между собой. В заключительном разделе второй части повторяется главный мотив первой, очень напоминающий, в свою очередь, знаменитую тему из соль-минорной симфонии Моцарта. В прошлом веке эта пьеса довольно часто звучала в России. Она исполнялась под управлением Балакирева и Антона Рубинштейна. Один из концертов рецензировал Чайковский, который писал в «Русских ведомостях» (от 14 марта 1874 года): «...в концерте исполнялась оркестровая пьеса в трех частях Шумана, не названная симфонией только потому, что она не состоит из условных четырех частей. По чарующей красоте своей эта музыка стоит однако же множества настоящих симфоний».

*

Шестая симфония стоит особняком в ряду брукнеровских симфоний. Смелость ее языка не входит в сравнение даже с самыми радикальными эпизодами из предшествующих ей и следующих за ней сочинений. Счастливую идею полиритмического соединения двух различных материалов, впервые воплотившуюся в медленной части Пятой симфонии, Брукнер развил в первой части Шестой, превратив ее тем самым в одну из наиболее трудных и загадочных во всем мировом репертуаре. Я думаю, что по своей ритмометрической сложности эту часть можно сравнить с опытами одного из интереснейших компо-зиторов XX века — американца Чарлза Айвза в известном симфоническом триптихе «Три места в Новой Англии». А написана Шестая симфония Брукнера была в 1881 году, то есть более ста лет тому назад! Период, предшествующий написанию симфонии,— лето 1880 года — редкостно светлый и безмятежный в жизни композитора. Он отдыхает в Швейцарии, посещает Цюрих, Женеву, Берн, Шамони, любуется несравненными красотами швейцарской природы. Страницы его дневника заставляют вспомнить героя одной из моцартовских опер, обменявшегося в заключительной ее сцене рукопожатием со статуей...

По всей вероятности, многое пережитое Брукнером в это время нашло свое отражение в музыке Шестой симфонии, лирическим центром которой стала поразительная вторая часть — Адажио. Третья часть — Скерцо — совершенно необычна, одновременно она производит впечатление музыки медленной и музыки быстрой! «В спокойном движении»,— пишет Брукнер на первой странице,— и чередование тактов в ней спокойное, даже медленное по сравнению с другими брукнеровскими Скерцо. Но зато внутритактовый пульс крайне взволнованный.

214

В трио — средней части Скерцо — тишайшие боязливые пиццикато струнного оркестра вызывают мощные «фанфарообразные» ответы валторн. На фоне этой «беседы» деревянные духовые провозглашают одну из тем брукнеровской Пятой симфонии.

Финал, написанный в сонатной форме, завершается лучезарным коротким апофеозом, построенным на основной теме первой части. Кстати, сама эта тема (ее первое проведение поручено виолончелям и контрабасам) навеяна австрийским военным сигналом, подобно тому как вступительные такты «Итальянского каприччио» Чайковского родились из кавалерийской фанфары. При жизни Брукнера были исполнены только две части Шестой симфонии — Адажио и Скерцо. Произошло это 11 февраля 1883 года в Вене под управлением Вильгельма Яна. Отзывы прессы были очень плохими. Через три года после смерти композитора Шестая симфония прозвучала полностью под управлением Густава Малера в его собственной редакции. Первое исполнение оригинальной версии, той, которую вы услышите сегодня, состоялось в Штутгарте под управлением Карла Поллига в 1901 году, через двадцать лет после написания.

31—9. Девятый концерт цикла.

Вагнер — увертюра «Фауст»;
Шёнберг — «Мир на земле»;
Брукнер — Седьмая симфония.

29. III. 1984.

Помимо Седьмой симфонии Брукнера, сегодня в нашей программе произведения двух его современников — Рихарда Вагнера и Арнольда Шёнберга. «Как? — спросите вы.— Арнольд Шёнберг — современник Брукнера?» Да, конечно, Брукнер умер, когда Арнольду Шёнбергу было 22 года, а «классик» Вагнер и «ультрамодернист» Шёнберг вместе жили на нашей планете целых 9 лет! Трудно в это поверить по той простой причине, что различия в их музыке мы воспринимаем гораздо острее, нежели сходство. Причины здесь разные. Одна из них — наше внутреннее убеждение в том, что все, созданное **позже**, сложнее всего, созданного **раньше**. На деле это далеко не всегда верно; даже чисто внешняя форма симфонии Гайдна в ряде случаев оказывается более сложной, чем внешняя форма наисовременнейшей, пять минут тому назад родившейся композиции Штокхаузена. Это ничуть не уменьшает достоинств современной композиции, ведь **сложность** не есть синоним качества сочинения. Разве не может быть прекрасным очень простое сочинение? Хорошо известно: финал Шестой симфонии Чайковского написан в простой трехчастной форме, что отнюдь не делает его менее прекрасным, чем финал, скажем, Пятой симфонии Брукнера, в который введена сложнейшая двойная фуга. Значит, **проще** не означает **хуже**. С другой стороны, Третья симфония Альфреда Шнитке, молекулярное строение

215

которой чрезвычайно сложно, не дает нам права оценивать ее ниже многих общепризнанных симфоний, конструкция которых довольно-таки проста. Значит, **сложнее** тоже не означает **хуже**! Что же делать? Как выйти из этого тупика? Прямо скажу — не просто! Для того чтобы разобраться в этих вопросах, надо развивать в себе способность к «слышанию» через «слушание». Я далек от мысли утверждать, что оценка произведения искусства должна исходить от индивидуума, профессионально подкованного. Нет, это может быть совсем не так.

Очень часто вернейшая оценка исходит от людей, воспринимающих искусство интуитивно и совершенно не способных **объяснить** свои ощущения. С этой точки зрения спонтанная, коллективная оценка произведения искусства, в особенности произведения музыкального, есть явление особенно для меня загадочное.

Как, в частности, обстоит дело с оценкой такого творца, как Рихард Вагнер? Можно ли вообще однозначно или даже **двузначно** охарактеризовать эту личность? Думаю, что нет, нельзя. Недавно я беседовал о Вагнере с одним своим другом и он вдруг сказал: «А ты знаешь, ведь Вагнер — это какой-то кубик Рубика». И мне это сравнение очень понравилось — «**кубик Рубика**». Посмотрите, из скольких разных, а главное, «разноокрашенных» частей он состоит. Так же и Вагнер. Кто он? Музыкант, поэт, мыслитель, политик?

Но ведь Вагнер-музыкант, в свою очередь, разделяется на композитора и дирижера, также «дробится» и Вагнер-поэт и Вагнер-писатель. Возьмем хотя бы две его литературные работы — «Искусство и Революция» и «Еврейство в музыке». В первой работе, проникнутой гражданским пафосом, выражено глубокое сочувствие социальной революции, автор же второй брошюры, говоря словами Стасова, «высказал под конец своей жизни груду постыднейших черносотенных мыслей, дремучий лес фальши и душевного безобразия...». Черносотенство Вагнера высмеял Чайковский, который писал в музыкальном фельетоне, опубликованном в «Русских ведомостях» от 29 ноября 1872 года: «И на этого-то изящного, всегда симпатичного для публики композитора (Мендельсона.— *Г. Р.*) направляет свои ядовитые стрелы Вагнер в своих критических сочинениях... В самом деле, не стыдно ли было высокодаровитому еврею с таким коварным ехидством услаждать человечество своими

инструментальными сочинениями, вместо того чтобы с немецкой честностью усыплять его подобно Вагнеру в длинных, трудных, шумных и подчас невыносимо скучных операх!» Мысль Чайковского развивает Игорь Стравинский. «На спектакле “Парсифаль”,— пишет он в “Хронике моей жизни”,— в знаменитом Байрейтском театре вся атмосфера зала, его оформление и сама публика показались мне мрачными... Это напоминало крематорий, к тому же какой-то очень старомодный... Фанфара призвала сосредоточиться и слушать, и церемония началась... Я весь съежился и сидел неподвижно. Через четверть часа мне стало невмоготу: все тело затекло, надо было переменить положение... Трах! Так оно и есть! Мое кресло затрещало, и сотни взбешенных взглядов впились в меня.

216

Я опять съеживаюсь, но теперь думаю только об одном: скорее бы окончилось действие и прекратились мои мучения...

Наконец, наступает антракт, и я вознагражден парой сосисок и кружкой пива. Но не успеваю я закурить папиросу, как фанфара вновь призывает меня сосредоточиться и слушать. Надо выдержать еще одно действие. Потом опять — сосиска, кружка пива, опять фанфара, опять сосредоточиться и слушать еще один акт — **последний**, и, наконец, **конец**!»

Мне самому приходилось много раз слушать оперы Вагнера в разных театрах мира, в самых различных по стилю постановках и, увы, я все больше и больше соглашался с Чайковским и Стравинским — **скучно**.

Как странно: композитор, всю жизнь отдавший опере, музыкальному театру, остался для меня лично чистейшим симфонистом. Я с упоением слушаю фрагменты из его опер на концертной эстраде, тогда как в театре постоянно сталкиваюсь с парадоксальным явлением — музейная реставрация вагнеровской сценографии невыносимо скучна и ходульна, всякие же попытки «реанимации трупа» при помощи сильнодействующих инъекций, выражающихся в «модернизации» действия, перенесения времени действия в наши дни, в космос, на дно морское и куда хотите еще, приводят, как правило, к «оттеснению» музыки на второй, а то и на третий план, что делает саму идею подобной постановки достаточно спорной. Здесь невозможно не согласиться с тем же Чайковским (какой он был дивный критик!), сказавшим: «То, что Вагнер чудный симфонист, это не подлежит никакому сомнению... В нем симфонист преобладает над вокальным и вообще оперным композитором...» По-видимому, и сам Вагнер где-то чувствовал трагическое несоответствие своих намерений с реальным результатом; поэтесса Мальвида фон Майзенбуг так вспоминает свое посещение Байрейтского театра: «Я сидела в ложе и в определенный момент взяла бинокль, чтобы лучше рассмотреть, что происходит на сцене, и тут же услышала сзади себя шепот: “Не смотрите, это не столь важно, важна музыка”. Обернувшись, я увидела Вагнера». Именно на концертной эстраде, а не в оперном театре с музыкой Вагнера впервые познакомилась русская публика. Это произошло в 1863 году во время гастролей Вагнера в Санкт-Петербурге и Москве, где он сам дирижировал фрагментами из своих опер. Концерты Вагнера имели громадный успех у публики, чего нельзя с полной уве-ренностью сказать о прессе. Один из критиков на страницах газеты «Северная пчела» изрек следующее: «Господин Вагнер выбрал странный способ управления оркестром, стоя спиной к публике и объясняясь с оркестровыми музыкантами при помощи каких-то таинственных знаков... Такими приемами он только сбивает оркестр, ибо концертный дирижер должен быть ничем иным, как живым метрономом, и священная его обязанность — это наблюдать только, чтобы оркестр шел исправно в такте».

Вагнер был очень доволен концертами в России и, в особенности, как он отмечал, «образцовой ретивостью оркестра», однако он не знал, что не менее ретивым по отношении к нему оказалось небезызвестное

217

Третье отделение его императорского величества Канцелярии, шеф которого, князь Долгоруков, получив донесение агента, сообщавшее, что «Вагнер, хотя и принимал участие в 1848 году в революционных беспорядках в Германии, ныне, кажется, **остепенился**», начертал на этом донесении: «Несмотря на то, иметь тщательное за ним наблюдение». Что и было выполнено...

Вагнер написал две редакции увертюры «Фауст». Сегодня в нашем концерте прозвучит вторая редакция, относящаяся к 1855 году. Первая (1840) довольно сильно отличается от второй, в особенности своим окончанием, очень громким и эффектным. Во второй же редакции музыка совершенно истаивает, возносясь вместе с духом несчастного доктора Фауста к небесам.

В заключение, чтобы не прослыть антивагнерианцем (хотя для этого нет никаких оснований!), я хочу вновь вернуться к высказыванию Чайковского о музыке Вагнера, на сей раз непосредственно касающемуся увертюры «Фауст». Я с этим высказыванием целиком и полностью согласен: «Увертюра к “Фаусту” — единственное самостоятельное симфоническое сочинение Вагнера, написанное, вероятно, в одну из тех минут, когда борьба его ложной теории с непосредственным влечением его творческого дара разрешилась в пользу последнего,— есть лучшее сочинение Вагнера и в то же время одно из превосходнейших творений германской симфонической литературы. Я не знаю ни одного лирического произведения искусства, где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях. И превосходные темы (в особенности, страстная тема Аллегро), и отличное их проведение в средней части, и строго выдержанная сжатая классическая форма, и колоритная блестящая оркестровка — все эти качества делают из увертюры Вагнера чудесное, глубоко врезывающееся в душу музыкальное произведение, могущее стать в ряд с лучшими симфоническими творениями Бетховена и Шумана».

*

Замечательный русский писатель и художник Алексей Михайло-вич Ремизов оставил нам дневниковую запись, сделанную в Париже в первые послевоенные годы: «Слушал по радио музыку Шёнберга. Шёнберг — дальше Стравинского. Новое сочетание звуков и новое звучание... Такое чувство: **взрыв и новое** небо...» Здесь очень характерно не только слуховое, но и зрительное восприятие шёнберговской музыки — «взрыв и новое небо». Действительно, Шёнберг произвел взрыв, он окончательно взорвал мост, связывавший современную музыку с тональностью, и открыл перед нашим взором «новое небо», усеянное миллионами звезд... Цифра 479 001 600 есть не что иное, как количество комбинаций, возможных при исчерпывающих перестановках двенадцати звуков звукоряда, каждый из которых, по изобретенной Шёнбергом системе сочинения музыки, есть совершенно независимая звучащая субстанция, свободная от каких-либо функциональных тяготений.

218

Мы знаем, что система Шёнберга в достаточной степени догматична и что, «освобождая» композитора от ряда зависимостей, которыми он был связан вплоть до второго десятилетия нашего века, она — эта система — одновременно и «закабаляет» его, ставя перед ним ряд других ограничений, достаточно при этом серьезных... Назову лишь одно — невозможность повторения какого-либо звука, прежде чем не прозвучат все 12.

Я не могу взять на себя смелость осуждения двенадцатитоновой системы Шёнберга, хотя бы только потому, что именно в этой системе написаны такие замечательные произведения, как опера Шёнберга «Моисей и Аарон», Концерт для скрипки Альбана Берга, Вторая кантата Антона Веберна... Осуждать какую-либо систему только за то, что она система, кажется мне в принципе бессмысленным. Ведь не осуждаем же мы такие стихотворные формы, как сонет или акростих, хотя правила пользования этими формами очень жестки? И совершенно неоспоримым является факт: несмотря на то, что многие сочинения Шёнберга написаны в строгих рамках созданной им системы,— он один из крупнейших композиторов XX столетия. Мало того,— он явился основателем громадной композиторской школы, яркие представители которой создали немало значительных сочинений в самых различных странах мира. Неоспоримо также и то, что мы очень мало знаем его музыку и еще меньше знаем о нем самом. Ведь единственная брошюра-монография об этом композиторе появилась на русском языке в 1934 году, после чего он плодотворно трудился добрых 17 лет.

Брошюра эта принадлежала перу талантливейшего Ивана Ивановича Соллертинского и сейчас стала библиографической редкостью. Появлявшиеся же время от времени журнальные статьи о Шёнберге страдали ярко выраженным «негативным уклоном» и почти полным отсутствием какой бы то ни было объективной информации. Неудивительно, что при таком положении вещей имя Шёнберга стало си-нонимом некоего «пугала», начиненного ужасающими диссонансами, не имеющими никакого отношения к музыкальному искусству... Я лично не принадлежу к его безоговорочным поклонникам. И, более того, нахожу приписываемую ему миссию «революционера» в музыке довольно преувеличенной. Объясню свою позицию. За много веков до рождения Арнольда Шёнберга, в пятом веке до нашей эры в Древнем Китае была создана система музыкального языка под названием «люй». Она была весьма догматической и также базировалась на сочетаниях двенадцати ступеней звукоряда, включая в себя множество ограничений. Эту систему, снабженную чрезвычайно изощренной символикой, надо признать куда более сложной, чем система Шёнберга. Согласно системе «люй», каждый звук двенадцатитонового ряда символизирует один из месяцев года и один из двенадцати часов дня. Помимо этого, ступени звукоряда отражают положение на небоскло-не солнца и луны, образы различных животных и птиц... Каждому звуку соответствует определенный цвет. Шесть нечетных тонов воплощают активное, мужское начало, шесть четных — пассивное, женское. Таким образом, последованием звуков *до* и *ре* по этой системе можно

обозначить самку желтой канарейки в жаркий июльский полдень! Где уж тут соревноваться с китайцами Арнольду Шёнбергу! В то же время нельзя не заметить крепких связей между Шёнбергом и ком-позиторами-классиками. Абсолютно прав художник Оскар Кокошка, написавший в своей замечательной по многим причинам книге «Моя жизнь», что для него Шёнберг был последним композитором, имеющим внутренние связи с поздним Шубертом, Брукнером и Бетховеном. Кисти Оскара Кокошки принадлежит первоклассный портрет Шёнберга, перекликающийся с шёнберговскими автопортретами. Шёнберг был отличным живописцем. Я думаю, что такие его работы, как «Критик», «Портрет Альбана Берга» или «Портрет Джорджа Гершвина», могут быть поставлены в один ряд с картинами австрийских мастеров Рихарда Герстля и Эгона Шиле.

Вячеслав Гаврилович Каратыгин, о котором я имел удовольствие рассказывать вам в один из наших предыдущих вечеров, присутствовал в 1912 году на концерте Шёнберга в Санкт-Петербурге. Композитор дирижировал своей симфонической поэмой «Пеллеас и Мелисанда...»

«Шёнберг проповедует динамический момент в искусстве,— писал Каратыгин в газете “Речь”,— вечную изменчивость форм и норм художественного мышления, достигание, а не достижение». (Как это близко к известному высказыванию Пикассо: «Я не ищу, я нахожу!») «По Шёнбергу, в произведении искусства важнее верное отражение души творца, нежели достижимая и всегда совершенно субъективная правда воплощения того или иного сюжета. Все это истины не слишком уже новые, но в каждом новом, практическом их применении кажущиеся необыкновенно революционными, ибо новая и своеобразная художественная индивидуальность **всегда**, на первых порах, дает впечатление полного попрания всех старых канонов и традиций».

Говоря о теме «Шёнберг и классика» я не могу не отозваться с восторгом о замечательных во всех смыслах шёнберговских транскрипциях произведений Баха, Генделя, Брамса, Лёве и Иоганна Штрауса. Не могу не сказать о методе преподавания Шёнберга, во многом основанном на изучении классического наследия. Он любил посылать своих учеников в Венскую оперу, с тем чтобы они запомнили как оркестровано, скажем, вступление к «Тристану и Изольде» Вагнера, а на следующее утро, придя к нему на занятия, глядя в клавир, написали бы свои партитурные версии услышанного... Очень наглядно обнаруживается связь Шёнберга с классической музыкой, в особенности с Вагнером и Брамсом, при ознакомлении с его ранними произведе-ниями — Вторым квартетом, секстетом «Просветленная ночь», ораторией «Песни Гурре», Первой камерной симфонией. К этой группе про-изведений можно отнести и исполняющийся сегодня хор «Мир на земле»,

написанный в 1907 году на стихи швейцарского поэта Конрада Фердинанда Майера... Этот поэт не очень популярен в нашей стране (его произведения, если не считать несколько стихотворений, переведенных много лет назад наркомом просвещения Анатолием Васильевичем Луначарским, не публиковались). Между тем Конрад

Фердинанд Майер написал в середине прошлого столетия стихотвор-ную поэму «Мир на земле», воспев в стилизованной форме, прибегая при этом к библейским аллегориям, красоту природы, вечную веру в справедливость, в царство мира на земле.

Арнольд Шёнберг создал две редакции этой поэмы — одну для хора без сопровождения, другую с сопровождением небольшого оркестра, тембрально оттеняющим вступления хоровых групп (эта редакция и предлагается вниманию слушателей) [1].

*

Протяженность Седьмой симфонии Брукнера (она длится около часа) заставляет меня сказать вам всего несколько слов об истории воз-никновения этого сочинения, не растекаясь мыслью «по древу»! Брукнер начал работу над Седьмой симфонией в сентябре 1881 года, а закончил ровно через два года — в сентябре 1883 года. Через год она была исполнена в Лейпциге Артуром Никишем. Успех симфонии был поистине триумфальным, ее стали довольно много, по понятиям того времени, играть; через два года после Лейпцигской премьеры она прозвучала в Вене под управлением Ганса Рихтера. Присутствовавший на этом исполнении Иоганн Штраус-сын послал Брукнеру телеграмму: «Глубоко потрясен. Это одно из сильнейших впечатлений моей жизни».

Для музыки Седьмой симфонии характерна большая свобода, импровизационность изложения, хотя в партитуре почти отсутствуют какие-либо указания смен темпов. Перед первым исполнением симфонии Брукнер послал Артуру Никишу письмо. «В партитуре,— писал он,— многие важные темповые отклонения не обозначены». Таким об-разом, он как бы санкционировал свободу исполнения на усмотрение дирижера. А австрийский пианист Фридрих Вюрер, учившийся у верного брукнерианца Лёве, вспоминает со слов последнего, что Брукнер, слушая исполнение Седьмой симфонии в четыре руки (играли Шальк и Лёве, и играли в импровизационной манере), все время повторял: «Что они играют? Это не моя симфония!». Вот и пойди пойми этих композиторов!

Особенностью оркестровки Седьмой симфонии является введение в партитуру вагнеровских туб. Впервые эти инструменты были применены в «Кольце нибелунга» для создания тембрового моста между валторнами и тромбонами. Изобрел их французский инструментальный мастер Адольф Сакс, известный также как изобретатель саксофона. На вагнеровских теноровых тубах обычно играют валторнисты. Вы услышите их звучание во второй части симфонии, названной автором «Траурной одой на смерть Рихарда Вагнера», и в финале, который, по словам Ивана Ивановича Соллертинского, «носит характер то быстрого воинственного марша, то торжественного шествия». «Симфония,— читаем в конце его статьи,— заканчивается луче-зарным гимном; в памяти невольно возникают безграничные картины

[1] В исполнении поэмы Шёнберга вместе с оркестром Министерства культуры СССР участвовал Камерный хор под управлением В. Полянского.

эфирных пространств и звездные песнопения последней части бес-смертной поэмы Данте» (см.: **Соллертинский И.** Седьмая симфония Брукнера//Музыкально-исторические этюды.— Л., 1956. С. 282—283).

31—10. Десятый концерт цикла.

Брукнер — Восьмая симфония.

8. IV. 1984.

Четвертого сентября 1884 года Брукнер отметил свое 60-летие в доме сестры Розалии, в маленьком австрийском городке Феклабрюк, и буквально на следующий день начал работу над Восьмой симфо-нией, которая продолжалась 6 лет. К 1890 году были закончены две редакции партитуры, а вернее — две симфонии, построенные на сходном материале, но концепционно достаточно различные. Если в первой редакции Брукнер следовал классическому чередованию частей (Аллегро — Адажио — Скерцо — Финал), то во второй он впервые изменил традиции и переставил местами Адажио и Скерцо. По-видимому, почувствовав огромную значимость Адажио, грандиозность заложенных в нем идей и эмоций, он посчитал появление его в качестве второй части цикла несколько преждевременным. Ожидание, предчувствие этого Адажио было недостаточным.

Во второй редакции контраст между Адажио и Финалом воспринимается значительно ярче, острее, чем контраст между Адажио и Скерцо в первой редакции; Брукнер-драматург, вероятно, учел и это. Вторую редакцию он несколько сократил по сравнению с первой, но даже и в сокращенном виде Восьмая симфония — самая продолжительная из его симфоний: она длится около полутора часов. Очень интересно, что весьма свободная форма этого сочинения (сложившаяся из своеобразных импровизационных «блоков», сочетающихся по принципу плавных метрических взаимопроникновений, как правило, исключающих четко ощутимые смены темпа) дала возможность ис-полнителю, как ни в какой другой брукнеровской симфонии, предлагать слушателю различные темповые концепции, взаимно дополняющие друг друга.

Хронометраж записей этой симфонии разными дирижерами колеблется в очень большой амплитуде — от семидесяти одной до восьмидесяти шести минут! При работе над второй редакцией Брукнер увеличил состав оркестра, превратив его из двойного в тройной, и ввел в оркестр три арфы. Это первый и единственный случай появления арф в музыке Брукнера.

Премьера Восьмой симфонии состоялась в Вене в 1892 году под управлением Ганса Рихтера. Автор, несмотря на нездоровье, присутствовал в зале. Успех был очень большим... Сидевший в партере композитор Хуго Вольф, после того как было сыграно Адажио, вскочил с места и выкрикнул: «Такое может появиться раз в 1000 лет!», после чего критик Эдуард Ганслик, ярый поклонник Брамса, или,

как тогда говорили, «брамин», в знак протеста демонстративно покинул зал, сопровождаемый ироническими аплодисментами заядлых брукнерианцев...

В первые же годы жизни Восьмой симфонии было предпринято несколько попыток снабдить ее литературной программой. Ее назвали «Трагической», дирижер Йозеф Шальк находил, что этот цикл вмещает в себя легенду о Прометее, некоторые музыковеды считали ее музыкальным эквивалентом гётевскому «Фаусту». Сам композитор, однако, хранил полное молчание, по-видимому, не считая нужным ничего прибавлять к абсолютной мудрости, глубине и красоте своей музыки.

31—11. Одиннадцатый концерт цикла.

Брамс — хоры опус 62 и 93-а;
Брукнер — Девятая симфония.

28. V. 1984.

Сегодня мы заканчиваем цикл концертов «Антон Брукнер и его время». Этот цикл из одиннадцати концертов, исполнявшихся на протяжении почти семи месяцев, включил сорок четыре произведения двадцати двух композиторов. Мы стремились познакомить вас со всеми симфониями Брукнера в редакциях, специально отобранных по целому ряду признаков. В большинстве своем вы слышали брукнеровские симфонии в их оригинальных редакциях, соответствующих рукописным партитурам, созданных Антоном Брукнером. Некоторые симфонии прозвучали, правда, в «отредактированном виде». Самым ярким примером в этом смысле, безусловно, следует считать Четвертую, «Романтическую» симфонию в редакции, а правильнее сказать, в транскрипции Густава Малера.

Наш выбор редакций отнюдь не является единственно верным, и несмотря на то, что в цикле прозвучали все одиннадцать симфоний великого венского симфониста, остались (в силу множества редакций) еще пять симфоний и две части — Адажио из Третьей симфонии и Финал из Четвертой. Мы собираемся восполнить пробел, записав и эту музыку на пластинки.

Подходя к итоговому концерту брукнеровского цикла, я хотел бы поблагодарить всех, кто помимо нашего оркестра принимал участие в его реализации. Прежде всего хочется назвать Государственный Камерный хор Министерства культуры СССР под руководством Валерия Полянского. Этот коллектив трижды выступил в брукнеровском цикле, исполнив кантату Мендельсона «Вальпургиева ночь», хор Шёнберга «Мир на земле» и (сегодня) произведения Брамса для хора без сопровождения. Очень украсило наш цикл исполнение двух кантат Малера Государственной хоровой капеллой имени А. А. Юрлова под руководством Станислава Гусева. Внесли свою лепту и солисты. Перед каждым концертом вы слышали проникновенное исполнение на органе до-мажорной «Прелюдии» Брукнера. Ее играла органистка

223

Людмила Голуб. И наконец, мы хотим поблагодарить вас, наши доро-гие слушатели, за тот интерес, который вы проявили к нашим концер-там, и теплый прием, столь нам дорогой...

В сегодняшнюю программу включены произведения Брукнера и Брамса. Отношения между ними были далеко не безоблачными. Они друг друга не любили. Брамс говорил, что музыка Брукнера будет забыта через два года после ее написания. По-видимому, он был не прав. Сегодня мы играем Девятую симфонию Брукнера через 90 лет после ее написания, значит Брамс ошибся на 88 лет! Брукнер, в свою очередь, говорил: «Брамс — выдающийся музыкант и великий контрапунктист. Я как-нибудь пойду к нему и скажу: “Вы не композитор, вы — производитель музыки”». По-видимому, и Брукнер был не прав.

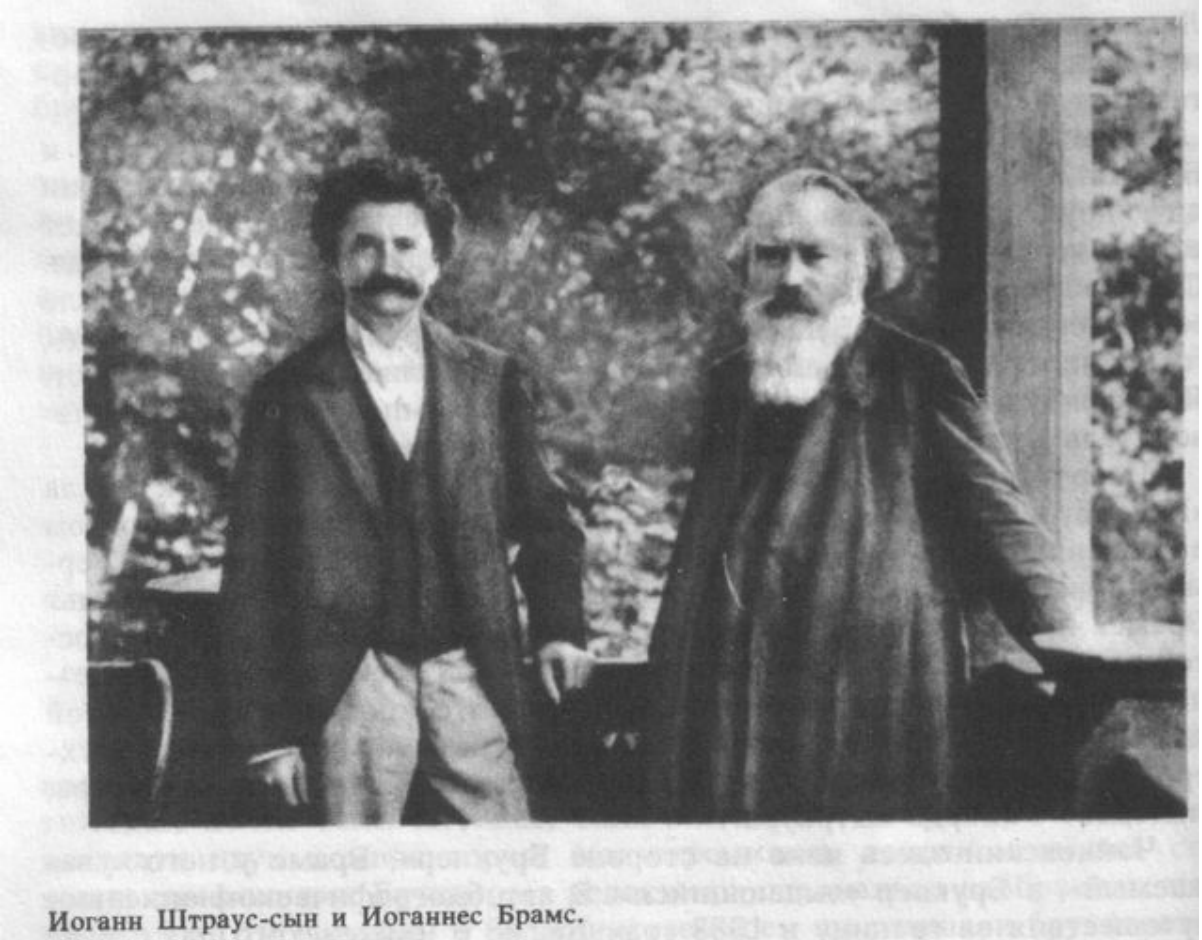
Петр Ильич Чайковский в беседе с корреспондентом журнала «Петербургская жизнь» в октябре 1892 года определенным образом дал оценку обоим композиторам. Он сказал так: «Есть, правда, в Германии весьма уважаемый и ценимый композитор Брамс, но культ Брамса носит скорее характер протеста против излишеств и крайностей вагнеризма. При всем его мастерстве, при всей чистоте и серьезности его стремлений, Брамс едва ли внес в сокровищницу немецкой музыки вклад вечный и ценный. Можно, конечно, назвать еще двух-трех выдающихся немецких композиторов: Гольдмарка, Брукнера, молодого Рихарда Штрауса».

Чайковский здесь явно на стороне Брукнера, Брамс у него «уважаемый», а Брукнер «выдающийся». В автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году Брамс у Чайковского даже и не «уважаемый». Он пишет так: «...я, наконец, понял, каким образом деятельность художника оценивается иногда не по существу, не абсолютно, а по

обстоятельствам случайным, превосходно выражаемым русской поговоркой: на безрыбьи и рак — рыба»!

Но дело не во взаимоотношениях Брамса и Брукнера. Они, естественно, никак не могут служить препятствием для помещения их произведений в одну программу. Ведь идет же на сцене Большого театра балет под названием «Моцарт и Сальери», в котором звучит музыка обоих композиторов! Могут спросить: «Почему сегодня не играется какая-нибудь из симфоний Брамса?» Отвечу. Во-первых, потому, что они слишком хорошо известны. Во-вторых, потому, что Брамс-симфонист не слишком удачно сочетается с Брукнером-симфонистом. В-третьих, потому, что хоровая музыка а капелла Брамса создает исключительный контраст с монументальнейшей Девятой симфонией Брукнера. В-четвертых, потому, что хоры Брамса прекрасны и, как и следовало ожидать, совершенно неизвестны. Ведь если «Немецкий реквием» или «Альтовая рапсодия» и прозвучат в порядке, так сказать, исключения, то хоры а капелла, можно сказать, почти никогда не звучат.

У меня, как это ни странно, и с «Немецким реквиемом», и с «Альтовой рапсодией» связаны смешные воспоминания, хотя в этих сочинениях ничего смешного нет. «Немецкий реквием», как известно, написан на немецком языке, поэтому он и называется — «Немецкий», в отличие от многочисленных латиноязычных реквиемов. Названия



Иоганн Штраус-сын и Иоганнес Брамс.

частей в этом реквиеме тоже немецкие. В середине 60-х годов я ди-рижировал «Немецкий реквием» Брамса в Ленинграде. Сохранилась у меня и программка этого концерта, в которой было напечатано следующее: 1 часть — Хор; 2 часть — Хор; 3 часть — Хор; 4 часть — Хор; 5 часть — Хор; 6 часть — Хор; 7 часть — Хор... Когда я спросил: «Что сие означает?»,— мне ответили: «Сие означает то, что в типографии сломался латинский шрифт»!

«Альтовая рапсодия», как известно, сочинена для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра на поэтичнейший текст «Зимней поездки в Гарц» Гёте. Перед моим отъездом в

Вену, где я должен был дирижировать «Альтовой рапсодией», один руководящий товарищ меня спросил: «А кто будет соло играть, Башмет?».

Брамс создал очень много музыки для хора а капелла, около 60 хоров. Мы сегодня продемонстрируем вам два цикла — 7 хоров опус 62 (написанные в 1874 году) и 6 хоров опус 93 (написанные в 1884 го-ду). Тексты принадлежат Гёте, Рюккерту, фон Арниму. Некоторые взяты из сборника народных песен «Волшебный рог мальчика» в обработке фон Арнима и Клеменса Брентано. На тексты из этого сборника писали музыку Малер, Рихард Штраус и многие другие композиторы. Кроме того, в своих хоровых циклах Брамс обращается непосредственно к народному творчеству, в частности к немецкому и сербскому фольклору.

*

Девятая симфония, «Лебединая песня» Брукнера, была начата композитором летом 1877 года и закончена в ноябре 1894 года.

В 1903 году, уже после смерти автора, состоялась ее премьера в Вене под управлением и в редакции Фердинанда Лёве. В оригинальной версии она впервые прозвучала только лишь в 1932 году в Мюнхене под управлением Зигмунда фон Хаусеггера. В Девятой симфонии три части. Брукнер не успел закончить ее, не написал Финала, сохранились лишь его наброски и их довольно много. Однако исключительная зна-чимость медленной части — Адажио — полностью компенсирует отсутствие Финала. По-видимому, и сам Брукнер допускал исполнение этого произведения в трехчастном варианте, предлагая, правда, в качестве альтернативы исполнение вместо Финала хорового «Те Деума». В то же время это соединение создает слишком сильный тональный контраст. Симфония написана в ре миноре, а «Те Деум» в до мажоре, практически разрушающем всю атмосферу этого удивительного сочинения. Ведь уход Брукнера в ми мажор в последних тактах симфонии столь отличен от до мажора «Те Деума»! Кроме того, как и в «Неоконченной симфонии» Шуберта, медленная часть несет в себе у Брукнера все признаки «резюмирующего финала», включая цитаты из Седьмой и Восьмой симфоний и как бы подводя итог жизненному пути композитора...

Девятая симфония Брукнера — сочинение очень сложное, допускающее большое количество различных интерпретаций, порой довольно несхожих. Я начал работать над этим сочинением 15 лет назад и должен сказать, что беспрерывно находился в состоянии «поиска» верного подхода к этому сочинению. Убежден, что так будет продолжаться и в дальнейшем — поиск, поиск и поиск... Даже сегодня утром на генеральной репетиции мы внесли некоторые новые штрихи, обнаружили нечто, ранее нами не замеченное.

Девятая симфония Брукнера не только венец его творчества, но и широко распахнутые двери в будущее симфонизма в целом, симфонизма Малера, симфонизма Шостаковича, в будущее этого уникального жанра, способного объединять миллионы людей в их стремлении к познанию прекрасного.

32. Четвертый концерт цикла «Симфонии Дворжака». Галуппи — Концерт для клавесина с оркестром; Айвз — увертюра «Роберт Броунинг»; Дворжак — Четвертая симфония.

— Л., Большой зал филармонии, 13. XI. 1984 [1].

Венецианец Бальдасаре Галуппи, прозванный «Буранелло» по имени маленького островка Бурано в венецианской лагуне, на котором он родился в 1706 году, вошел в историю музыки как один из создателей жанра оперы-буффа, комической итальянской оперы. Свои первые композиторские опыты, уже, кстати сказать, включавшие оперы, он показал композитору Бенедетто Марчелло, который, по достоинству оценив талант Галуппи, дал ему добрый совет — не сочинять ничего в течение трех лет, а за это время пройти полный курс композиции у Антонио Лотти. Последовав совету Марчелло, Галуппи стал учеником Лотти и сравнительно быстро овладел техникой композиции. Вслед за тем, объединившись с либреттистом Джованни Паскетти, он создал целую серию опер, с успехом поставленных на разных итальянских сценах. Во время краткого пребывания в Лондоне композитор приобретает репутацию одного из самых любимых итальянских авторов. Возвратившись на родину, он написал новую серию опер по комедиям Карло Гольдони.

В 1765 году Галуппи направился в Россию, где пробыл несколько лет, занимаясь по преимуществу постановкой различных итальянских опер в Петербурге и Москве. Для русской сцены он в этот период создал всего одну оперу — «Ифигению в Тавриде». В обязанности Галуппи входило также написание музыки для придворных празднеств и сочинение духовных концертов.

Наследие Галуппи огромно. Помимо 100 с лишним опер, им написаны десятки кантат, ораторий, множество музыки инструментальной, среди которой и исполняемый сегодня Концерт для клавесина с оркестром. Рукопись этого произведения была обнаружена в 1968 году в одной из дрезденских библиотек. Возможно, что этот Концерт был сочинен Галуппи в Берлине, где он останавливался по пути в Россию [2].

*

Роберт Броунинг был, быть может, самой крупной фигурой в английской поэзии после Байрона и Шелли. По мнению русской исследовательницы

[1] Помимо комментируемой программы, цикл концертов Государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР включал в себя следующие программы: 1. Дворжак — Первая симфония, Прокофьев — симфоническая сюита из балета «Шут»; 2. Дворжак — Вторая симфония, Шнитке — Четвертая симфония; 3. Дворжак — Третья симфония, Вайль — Берлинский — Реквием, Хиндемит — Филармонический концерт.

[2] Партию клавесина в Концерте Галуппи исполнила В. Постникова

его творчества Зинаиды Венгеровой, «философская глубина его творчества и яркость его поэтического таланта породили в свое время в Англии своеобразный культ Броунинга». Один из многочисленных английских «броунинговедов» Симмонс писал о поэте: «Драматург, юморист, лирик, художник, музыкант — Броунинг по богатству дарования, широте ума и дару проникновения уступает только Шекспиру».

Мало кто из английских поэтов высказывался о музыке и живописи столь профессионально, как Роберт Броунинг. Он хорошо знал теорию музыки. Так, в стихотворении «Мистер Сладж» герою является Бетховен со своей новой, Тридцать третьей сонатой для фортепиано, в которой, как пишет Броунинг, звучали «соль-мажорные гаммы с

седьмой пониженной ступенью — *фа*». Одна из последних музыкально-философских поэм Броунинга называется «Беседа с Чарлзом Эвисоном» — известным английским композитором и музыкальным писателем XVIII столетия. В этой поэме Броунинг беседует с Эвисоном о музыке Брамса, Вагнера, Листа и Дворжака, чью Четвертую симфонию мы играем сегодня во втором отделении концерта.

Одно из самых интересных музыкальных стихотворений Броунинга называется «Токката Галуппи». В нотной библиотеке Броунинга име-лось два рукописных тома с органными токкатами Галуппи. Броунинг их очень любил и часто сам играл на органе.

В стихотворении «Токката Галуппи» Броунинг пишет: «О, Галуппи! Я слышу твою прекрасную музыку. Она звучала в Венеции, когда купцы были королями, а дожи обручались с морем перед собором святого Марка! Балы и маскарады продолжаются в этом городе с полуночи до полудня. Дамы и господа галантно беседуют друг с другом. Она — улыбаясь лишь глазами из-под маски, он — касаясь эфеса шпаги. А ты, о Галуппи, грустно играешь свои токкаты на стареньком клавесине, и малые терции, уменьшенные сексты так печальны. Их звучание затихает, и они исчезают в небытии. А ты, как сверчок-приви-дение, верещащий во время пожара: “Пыль и пепел, пыль и пепел — Венеция исчезла, Венеция исчезла...” Только дух твой бессмертен, о Галуппи!..»

В 1834 году Роберт Броунинг посетил Петербург. По возвращении в Англию он написал поэму «Иван Иванович» по мотивам народной легенды петровского времени и драму «Только актриса», где красочно описывается ледоход на Неве...

Необычная личность Броунинга привлекла внимание не менее, если не более необычной личности американского композитора Чарлза Айвза, о котором речь уже шла в преамбуле № 6 (см. с. 57—58 настоящей книги).

В 1907 году Айвз задумал написать серию оркестровых увертюр под названием «Писатели». Писателей должно было быть четыре — два американских (Эмерсон и Хоторн) и два английских (Арнольд и Броунинг). Оркестровое воплощение получил только «Роберт Броунинг», увертюра была закончена в 1911, а впервые прозвучала в 1956 году, уже после смерти Айвза, в Нью-Йорке, под управлением Леопольда Стоковского. Увертюра «Роберт Броунинг» начинается медленной,

таинственной, очень красиво звучащей интродукцией, в середине кото-рой слышна сольная фраза трубы с сурдиной, взятая Айвзом из своего романса «Парацельс», написанного на стихи Роберта Броунинга. Интродукция внезапно прерывается маршеобразным Аллегро, в котором гигантская звуковая масса проносится перед нами, трансформируясь в сложнейших ритмических моделях... Порой возникает ощущение игры нескольких оркестров, расположенных в разных частях огромной площади. В кульминационный момент мы внезапно слышим играющий в отдалении струнный оркестр, он «спрятан» Айвзом внутрь струнных групп большого оркестра. Проникновенную мелодию, напоминающую негритянской спиричуэлс, поют английский рожок и флейта. В после-дующем волшебном эпизоде сквозь дымку высоких струнных мерцают в низком регистре флейты, им отвечают две солирующие скрипки... Вновь вторгается титаническое Аллегро, оканчивающееся грандиозной фугой. Обрывается последний аккорд увертюры — вдали слышны струнные и тихий звон колокола. Повествование окончено.

*

Перед началом второго отделения мне хотелось бы поблагодарить вас, дорогие слушатели, за внимание, которое вы проявили по отношению к нашему циклу, заполняя этот зал в течение четырех вечеров. Кроме того, я хочу обратиться к вам с вопросом. Меня и моих коллег, артистов оркестра, интересует, кто из вас посетил все четыре концерта нашего цикла? Если вас не затруднит, прошу поднять руки... Спасибо, вероятно, человек 300... Кто посетил три концерта?.. Немного больше... Два концерта?.. Еще больше... Ну и по-видимому, те, кто сейчас в зале, то есть подавляющее большинство, посетили один, сегодняшний концерт.

Я просил вас проделать эту несложную процедуру вот по какой причине. После вчерашнего концерта я получил записку, подписанную профессором Эфросом: «Мы покупаем билеты на весь Ваш цикл,— пишет профессор Эфрос,— и нас довольно много. Однако крайне неприятно слушать вводное слово, которое Вы читаете перед началом концерта, если его текст повторяется полностью дословно. Это, например, заставляет меня,— пишет далее профессор Эфрос,— сомневаться в целесообразности посещения концерта 13 ноября...»

Как показали результаты голосования, подавляющее большинство наших слушателей не посещали, подобно профессору Эфросу, все концерты цикла, а следовательно, многие из вас не знакомы с содержанием моего вступительного слова о Дворжаке, биографию которого я при всем уважении к профессору Эфросу не могу сочинить четыре раза.

Готовя свои программы, я полагал, что помимо вступительного слова в них также представляет известный интерес и исполняемая музыка, как известно, не повторяющаяся ни в одной из наших программ. Если профессор Эфрос все-таки преодолел свои сомнения в целесообразности посещения сегодняшнего концерта, то я приношу ему свои глубочайшие извинения за то, что ему, по-видимому, придется еще раз прослушать биографию Дворжака, идя навстречу пожеланиям

229

большинства. Кроме того, я обещаю профессору Эфросу не мучить его столь жестоко и сокращу свое выступление ввиду позднего времени.

Уже стало традицией, что наши концерты носят в себе элемент некоторой цикличности. Так, в прошлом году стержнем наших программ были три симфонии Брукнера, а теперь таким стержнем стали четыре ранних симфонии Дворжака. Этот год объявлен решением ЮНЕСКО «Годом чешской музыки». Сочинения чешских композиторов звучат по всему миру, и в этом прекрасном аккорде один из главных звуков бесспорно принадлежит Антонину Дворжаку. Его творчество — бесценный вклад в сокровищницу мирового искусства прежде всего потому, что композитор сумел аккумулировать в себе богатства чешской народной музыки и, преломив ее мощные импульсы сквозь призму своего огромного дарования, подарил человечеству непреходящие ценности.

Дворжак широко известен как автор Девятой симфонии («Из Нового Света»), Концерта для виолончели, оперы «Русалка», «Славянских танцев»... Однако популярность не есть синоним качества, а относительная или полная неизвестность произведения искусства еще не свидетельствует о его негативных сторонах. Если мы обратимся к очень обширному наследию Дворжака, то эта мысль быстро найдет свое подтверждение. В самом деле, так ли часто слышим мы такие произведения Дворжака, как оратория «Святая Людмила», опера «Якобинец», вокальный цикл «Библейские песни», «Багатели» для фисгармонии со струнным квартетом? А ведь все эти произведения отмечены печатью великого мастера... Грубо говоря, то же самое происходит и с симфониями Дворжака. Я думаю, что на 100 исполнений Девятой симфонии приходится в лучшем случае 10 исполнений превосходной Восьмой, от силы 5 исполнений отличной Седьмой, а о более ранних симфониях даже и говорить нечего. Конечно, с одной стороны, мне лично всегда приятно прочесть в афише слова «исполняется в первый раз», но, с другой стороны, нормально ли, что четыре симфонии одного из крупнейших европейских композиторов, написанные более ста лет тому назад, на этой неделе прозвучали в нашей стране впервые? Не есть ли это свидетельство нашей некоторой лености? Не говорит ли это о нашей несколько притуплённой любознательности? Да, говорит. И, пожалуй, не говорит, а **кричит**!

Желая в какой-то степени этот «крик» заглушить, мы взяли на себя смелость исполнить в Ленинграде первые четыре симфонии Дворжака, сопроводив их целым рядом других сочинений, на первый взгляд ничем друг с другом не связанных, а на самом деле, как это видно хотя бы из построения и структуры сегодняшней программы, такие связи существуют, и порой они достаточно занимательны...

Исполняемая в сегодняшнем концерте Четвертая симфония Двор-жака написана на следующий год после Третьей, в 1874 году. Ее третья часть — Скерцо — была впервые

исполнена в Праге 25 мая 1874 года под управлением Бедржиха Сметаны. Полностью же под управлением автора симфония прозвучала только через 18 лет — 6 марта 1892 года.

Цикл «Богуслав Мартину и чешская музыка XX века» [1].

33—1. Первый концерт цикла.

Мартину — Первая симфония;
Таузингер — вокальный цикл «Царапина на небе» на стихи В. Хлебникова;
Яначек — рапсодия «Тарас Бульба».

16. III. 1985.

Задумав осуществить четырехвечерний цикл под таким названием, мы преследовали две цели: познакомить наших слушателей со всеми симфониями одного из величайших симфонистов XX столетия — чешского композитора Богуслава Мартину, а также представить им сочинения современников Мартину (современников в широком смысле этого слова), так или иначе связанных с Россией, с русской литературой, поэзией и музыкой. По этому поводу необходимо сказать о давних, глубоких и плодотворных связях между русской и чешской музыкальными культурами, начавшихся еще в XVIII веке.

Нельзя не вспомнить с благодарностью о деятельности в России таких чешских музыкантов, как Ян Антонин Мареш — валторнист и дирижер, создатель русского рогового оркестра при дворе импера-трицы Елизаветы; Ян Богумир Прач — композитор и педагог, собиратель и издатель замечательного сборника народных песен русского народа, мелодиями из которого пользовались Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский.

В России плодотворно работали замечательные чешские дирижеры Эдуард Направник и Вячеслав Сук. В свою очередь большую роль в развитии музыкальной культуры в Чехии сыграли выступления в этой стране Балакирева, А. Рубинштейна, Чайковского, Рахманинова, Сафонова, Танеева и многих других русских композиторов и исполнителей.

В послевоенные годы культурные контакты между социалистической Чехословакией и Советским Союзом развились необычайно интенсивно. Достаточно сказать о регулярном участии советских артис-тов в Международном музыкальном фестивале «Пражская весна», о частых и желанных визитах в нашу страну чешских музыкантов. Недавно начавшиеся в СССР Дни Чехословацкой культуры еще раз подтвердили прочность исторических связей между нашими двумя странами.

Исполнением четырех концертов цикла «Богуслав Мартину и чешская музыка XX века» мы хотели бы внести нашу скромную лепту в благородное дело укрепления чехословацко-советской дружбы.

---

[1] Все четыре концерта цикла прозвучали в Большом зале Московской консерватории.

Чешская симфония имеет свою давнюю и славную историю. Яромержицкий мастер Франтишек Вацлав Мича написал свою известную ре-мажорную симфонию в 1734 году, на 25 лет раньше Первой симфонии Гайдна.

Вошедшие в конце XVIII века в так называемую «Маннгеймскую школу» чешские композиторы — Ян Стамиц, Франтишек Ксавер Рихтер и Антонин Филс — в общей сложности написали около 160 симфоний, создав, таким образом, основной фонд европейского симфонизма.

На рубеже XVIII и XIX веков в Чехии появляется исключительно одаренный симфонист — Ян Батист Ванхаль, которого по справед-ливости назвали «мастером медленной фразы».

XIX век дал миру Антонина Дворжака, девять симфоний которого можно и должно сравнить с бриллиантами в короне чешского симфо-низма. В дальнейшем творчество

чешских симфонистов — Зденека Фибиха, Йозефа Богуслава Фёрстера, Йозефа Сука и других — обусловило и подготовило появление такого крупного художника, как Богуслав Мартину, с одной стороны, закономерно и блистательно суммировавшего развитие чешского симфонизма в середине нашего столетия, а с другой стороны, наметившего дальнейшие пути развития этого жанра не только в Чехословакии, но и во всем мире.

Богуслав Мартину родился 8 декабря 1890 года в очаровательном чешском городке Поличка (я был счастлив посетить этот городок в 1985 году) в Моравии. «Мальчик рос отрешенным от мира сего,— вспоминает его мать,— радость доставляли ему два поленца, на которых он играл, как на скрипочке...»

Фантазия мальчика заставляла его верить, что он держит в руках не поленце, а скрипочку. И вот эта способность к фантазии переродилась потом в особую магию, столь характерную для музыки Мартину, завораживающую слушателя с первых же тактов звучания его музыки, магию, сокрытую не в запоминающихся мелодиях, не в эффектных кульминациях, не в литературной программе того или иного сочинения, а рожденную и скрытую в недрах фактуры, в недрах музыкальной материи его созданий, магию, так сказать, молекулярного строения его музыки. Именно это «молекулярное строение» представляет собой совершенно особый тип музыкальной драматургии — драматургии темпа, пульса и, что особенно важно, драматургии тембра...

Возвращаясь к биографии композитора, следует сказать, что он был человеком, самообразовавшим себя, мучительно искавшим свой путь в искусстве, терпя поражение за поражением на так называемой официальной дороге. На первом этапе своей композиторской деятельности он испытывал ряд влияний, столь характерных и, я бы сказал, необходимых в то время. Это так называемая «декадентская литература» — Метерлинк, Тетмайер, Пшибышевский. Это, конечно же, им-прессионизм, как музыкальный (прежде всего — Дебюсси), так и живописный,— Мартину пишет симфоническую картину «Замок на море» по картине Арнольда Беклина (а ведь немецкий импрессионизм в изобразительном искусстве куда более «заразен», чем что-либо другое).

Богуслав Мартину (1890—1959).

233

Надо сказать, что искусство изобразительное всегда волновало Богуслава Мартину. Среди его сочинений разных периодов — «Фрески Пьеро делла Франческа» для оркестра, симфонический эскиз «Эстампы», чудесный фортепианный цикл «Бабочки и райские птицы» по картинам чешского художника Макса Швабинского и многие другие.

Но главным источником, из которого Мартину черпал свое вдохнове-ние, был чешский народный мелос. Этот живительный родник питал композитора на протяжении всей его жизни. В 30-летнем возрасте Мартину поступил в знаменитый оркестр Чешской филармонии, где прошел в качестве скрипача чрезвычайно важную для композитора школу — он познал оркестр изнутри. Поэтому его партитуры столь «оркестральны», столь «инструментальны», столь изысканны в лучшем смысле этого слова.

Будучи скрипачом в оркестре Чешской филармонии, Мартину сыграл Первую симфонию французского композитора Альбера Русселя. Впечатления от музыки этого

композитора были столь сильны, что он решил поехать в Париж для того, чтобы брать у него уроки. В Париже Мартину прожил 17 лет. В этот период его вкусы определяются творчеством композиторов французской «Шестерки» и Игоря Стравинского. В 1927 году он пишет симфоническое сочинение под названием «Суматоха», вызванное впечатлением от перелета Линдберга через океан и восторженной встречи летчика в парижском аэропорту «Ле Бурже». «Суматоха» была впервые исполнена в Соединенных Штатах Америки Бостонским оркестром под управлением Сергея Кусевицкого, имела огромный успех, который определил мировую известность Богуслава Мартину.

Наследие Богуслава Мартину очень велико. Им написано 17 опер, в том числе такие шедевры, как «Жюльетта» и «Греческие страсти», 14 балетов, 7 квартетов, 6 симфоний...

К симфоническому жанру, в котором Мартину достиг, пожалуй, наибольших высот, композитор обратился уже в зрелом возрасте. Первую симфонию, которая исполняется сегодня, он написал в 1942 году, пройдя большой и сложный жизненный путь, приведший композитора в то время к бегству из Франции от гитлеровских оккупантов в Соединенные Штаты Америки. «Я не стал дожидаться гестапо»,— писал композитор одному из своих друзей.

О своей Первой симфонии Богуслав Мартину говорил: «Работу я откладывал с месяца на месяц, пока в мае 1942 года не записал на бумаге первые аккорды. Интересная деталь. Эти два аккорда как тема преследовали меня уже с января, а я их вполне логично отвергал. Нельзя же сотворить тему из двух аккордов — трезвучия ми минор и трезвучия си мажор! И все же я никак не мог отрешиться от них, пока вдруг не нашел в мае их теперешнюю оркестровку и форму, и вся пер-вая часть внезапно предстала передо мной...»

Первая симфония Мартину посвящена памяти жены дирижера Сергея Кусевицкого — Наталии Кусевицкой...

Сергей Кусевицкий был первым исполнителем этого сочинения, о котором он писал: «Столь совершенного произведения я не держал

в руках уже 25 лет, а может быть, более. В нем невозможно изменить ни одной ноты, и в этом отношении оно равноценно классическим симфониям».

*

В начале второго отделения мы сыграем вам вокальный цикл ком-позитора Яна Таузингера на стихи замечательного русского поэта Велемира Хлебникова — «Царапина на небе».

Ян Таузингер родился в 1921 году, учился в Пражской консерватории, в классе композиции Алоиса Хабы и Павла Боржковца и в классе дирижирования Карела Анчерла. Некоторое время он был директором Остравской консерватории, а затем возглавлял музыкальную редакцию Чехословацкого радио. Я встречался с Яном Таузингером, когда осуществлял в итальянском городе Перуджа постановку оперы Мусоргского «Хованщина» в редакции Шостаковича. В этой работе принимал участие оркестр Чехословацкого радио, находившийся тогда в ведении Яна Таузингера, и мы провели с ним много часов в беседах о Мусоргском, Шостаковиче и о многом другом. В своем творчестве Ян Таузингер неоднократно обращался к русской литературе. Он показывал мне очень интересное сочинение — «Ночь» (музыкальный коллаж на стихи Пушкина), а также симфоническую картину «Хорошо» по поэме Маяковского. Вокальный цикл «Цара-пина на небе» на стихи Велемира Хлебникова представляется мне одним из лучших сочинений Яна Таузингера. Сегодня этот цикл споет Нелли Ли в сопровождении инструментального ансамбля в составе Наталии Коридалиной (фортепиано), Ирины Лозбень (флейта), Ильи Рубинштейна (бас-кларнет) и Сергея Соловьева (ударные инстру-менты). Сочинение поется на чешском языке, так как Таузингер пользовался стихами Хлебникова в переводе на чешский язык Йиржи Тауфера — известного чешского поэта, в студенческие годы, в 20-х годах, принимавшего участие в прогрессивном движении «Левый фронт» и эмигрировавшего в 1939 году в СССР. В 60—70-х годах Йиржи Тауфер был советником по делам культуры в посольстве Чехословакии в Москве. Он переводил много произведений Маяковского, Асеева,

Мартынова и Хлебникова. Поэзии Хлебникова Йиржи Тауфер посвятил стихотворение, которое называется «Об удивительном родстве слов»:

Чего не напридумает поэт!
Луну в «полуночь» обратит в камею.
Без солнца он «бессоницей» согрет,
И одарен и одурманен ею.
А что, если «река» от слова «речь»
И течь реке без речи невозможно?
И в руслах рек русалок осторожных
Слова поэт пытается сберечь.
Он «злато» тут же превратит во «зло»,
Сольет «железо» с «жезлом» моментально,
В «угрозу» неба обратит «грозу».
Слова — это поэта хлеб и кров...
Мечтал мячом увидеть меч булатный
Поэт, дикарь, дитя и химик слов — Хлебников.

235

А кто же такой был этот «химик слов — Хлебников»? Мы с вами можем это узнать от его современников, предоставим им слово.

Владимир Владимирович Маяковский: «Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и Честнейшим Рыцарем в нашей поэтической борьбе. Он создал целую “периодическую систему” слова». Вот, оказывается, почему Йиржи Тауфер назвал Хлебникова «химиком слова» — он создал, как Менделеев, «периодическую систему слова»! А что говорят «друзья-поэты», названные Маяковским?

Николай Асеев: «Хлебников был похож больше всего на длинноногую задумчивую птицу, с его привычкой стоять на одной ноге, с его внимательным глазом, с его внезапными отлетами с места, срывами с пространства и улетами во времена будущего. Все окружающие относились к нему нежно и несколько недоуменно. Действительно, нельзя было представить себе другого человека, который так мало заботился бы о себе. Он забывал о еде, забывал о холоде, о минимальных удобствах для себя в виде перчаток, галош, устройства своего быта, заработка и удовольствий. И это не потому, что он лишен был какой бы то ни было практической сметливости или человеческих желаний. Все время свое он заполнял обдумыванием, планами, изобретениями. Его умнейшие голубые длинные глаза, рано намеченные морщины высокого лба были всегда сосредоточены на каком-то внутренне разрешаемом вопросе. И лишь изредка эти глаза освещались тончайшим излучением радости или юмором, лишь изредка морщины рассветлялись над вскинутыми вверх бровями, когда лицо принимало выражение такой ясности и приветливости, что все вокруг него светилось...»

Давид Бурлюк на книге, подаренной Йиржи Тауферу, написал: «Гений Хлебников читал свои стихи в Петербурге Кузмину, Городецкому, Вячеславу Иванову, но никто из них не шевельнул пальцем, чтобы отпечатать хотя бы одну строчку из этих откровений слова...»

Борис Пастернак: «Был Хлебников с его тонкой подлин-ностью...»

Василий Каменский: «Гений Хлебникова настолько безбрежен в своем разливе словоокеана, что нам, стоящим у берега его творчества, вполне достаточно и тех прибойных волн, которые заставляют нас преклониться перед раскрытым величием словопостижения».

Итак, испытывая безусловное доверие к мнению вышецитированных поэтов, мы видим, что Велемир Хлебников был одним из их поэтических учителей, что он создал «периодическую систему слова», что «все вокруг него светилось», когда он создавал свои «откровения слова», отличающиеся «тонкой подлинностью», и что «гений его был безбрежен...»

Не так уж плохо!

И действительно, это был поэт совершенно удивительный, который, несмотря на свою неслыханно новую лексику, воспринимавшуюся

236

многими как полнейшая несуразица, корнями своими касался древнеславянского языка. Существуют совершенно поразительные примеры. В 1914 году в «Изборнике» Хлебникова появились такие строки:

Ио, иа, цолк
Ио, иа, цолк
Пиц, пац, пацу,
Пиц, пац, паца,
Ио, иа, цолк, ио, иа, цолк...

А в книге, вышедшей в Санкт-Петербурге в 1836 году и называвшей-ся «Сказания русского народа», напечатана песня ведьм на Лысой Горе. Вот какая:

Ааа... Ооо... Эээ... Ууу... Еее,
Ио, иа, о... Ио, иа, цок... Ио, иа
Паццо! Ио, иа, паццо!..

А Николай Языков почти на сто лет раньше Хлебникова опубликовал такие стихи:

Эшохомо, лаваса, шиббода,
Зоокатема, зоосуома,
Чикодам, викгаза...

В области словоизобретений Хлебников был совершенно неподражаем. Узнав, что Алексей Елисеевич Крученых работает над пьесой, он послал ему список новых слов, которые должны были заменить обычные, старые. Список был таков: вместо «представление» — «созерцины»; вместо «фарс» — «скукобой»; вместо «опера» — «воспева»; вместо «зритель» — «зенконял»; вместо «критик» — «судри-мудри».

Ян Таузингер озаглавил свой цикл «Каракули на небе», это, по всей вероятности, чешский перевод хлебниковского «Царапина на небе» — стихотворения, написанного в 1922 году, в год смерти поэта и носящего подзаголовок «Прорыв в языки, соединение звездного языка и обыденного». Вот несколько строк из этого стихотворения Хлебникова:

Где рой зеленых Ха для двух
И Эль одежд во время бега,
Го облаков над играми людей,
Вэ толп кругом незримого огня...

Что такое «Рой зеленых Ха», «Эль одежд», «Го облаков», «Вэ толп»? Что означают эти слоги — Ха, Эль, Го, Вэ, и означают ли что-либо вообще? Да, означают. Это сложные понятия, символически выражаемые буквами. «Ха» — по Хлебникову — черта, преграда между неподвижной точкой и другой, движущейся к ней. «Эль» — переход количества высоты, совпадающей с осью движения, в измере-ние ширины, поперечной пути движения. «Го» — высшая точка, «Вэ» — движение точки по кругу... А наряду с такого рода сложнейшей символикой одна строка:

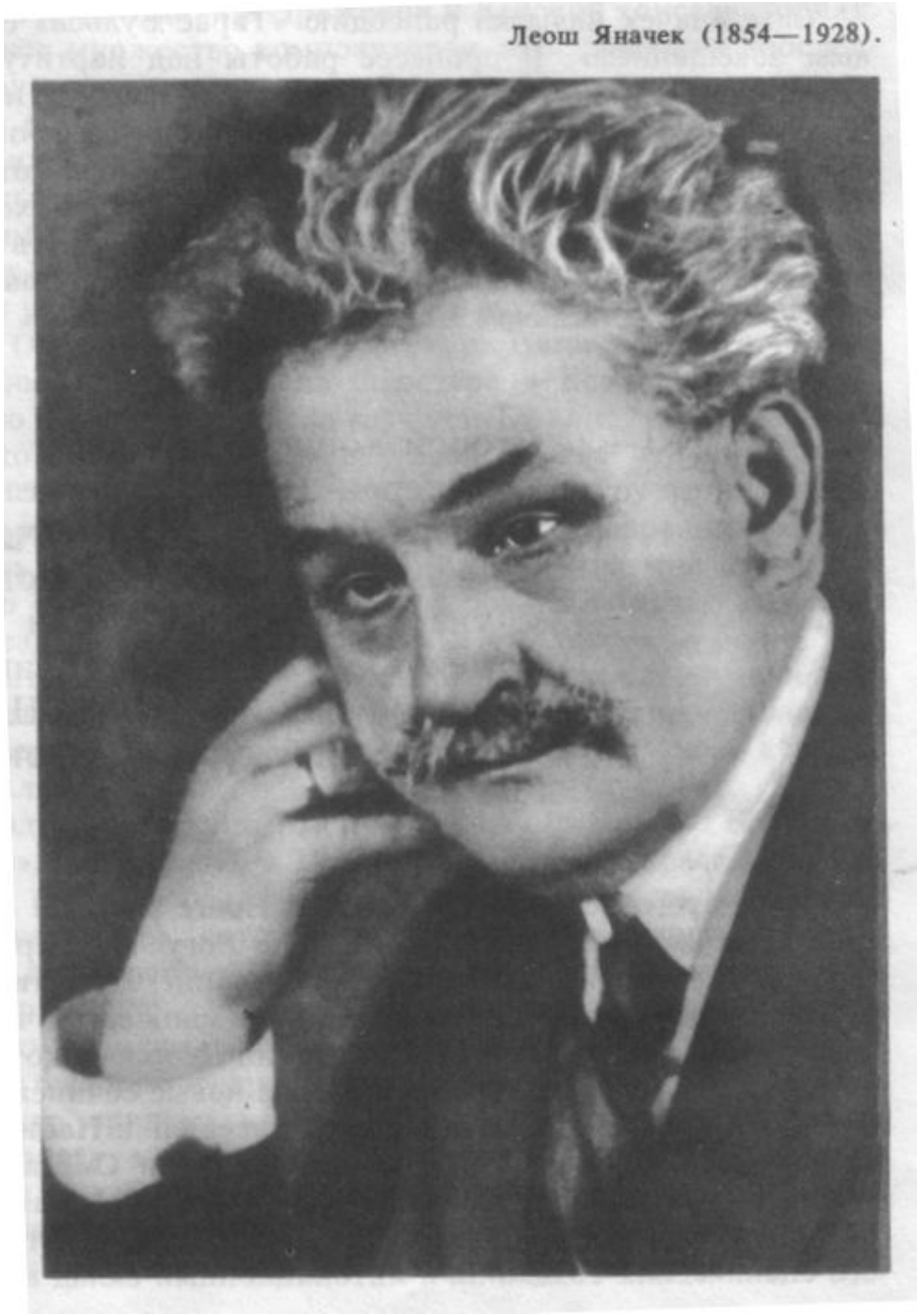
Русь! Ты вся — поцелуй на морозе...

Вот каким поэтом был Велемир Хлебников!

237

Леош Яначек — один из величайших композиторов XX века. Ком-позитор очень сложной судьбы, практически пребывавший в полной неизвестности до 50-летнего возраста, до 1904 года, когда после премьеры гениальной оперы «Енуфа» его имя стало известно всему миру. Композитор необычайной силы, сумевший объединить воедино простоту и сложность, что дает возможность поставить его в один ряд с такими творцами, как Сибелиус, Айвз, Шостакович.

Яначек горячо любил Россию, пристально интересовался русской литературой и музыкой, он дважды приезжал в нашу страну, изучал русский язык, был одним из создателей и руководителей «Русского кружка» в своем родном городе Брно, кружка, ставившего своей целью активное распространение русской культуры в Чехии.



Леош Яначек (1854—1928).

238

Русская тема настойчиво и пронзительно звучит в музыке Леоша Яначека. Достаточно назвать его оперы «Катя Кабанова» по «Грозе» А. Н. Островского и «Из мертвого дома» по Достоевскому, струнный квартет «Крейцерова соната», вдохновленный рассказом Л. Н. Толстого. Но, пожалуй, самым значительным «русским» произведением Яначека стала

симфоническая рапсодия «Тарас Бульба», законченная в марте 1918 года. Она написана по повести Николая Васильевича Гоголя и состоит из трех частей. **Первая часть** — Смерть Андрея; битва у Дубна, когда Тарас Бульба убивает своего сына Андрея, который из-за любви к дочери польского воеводы перешел на сторону неприятеля... **Вторая часть** — смерть Остапа; Тарас Бульба присутствует в Варшаве при казни попавшего в плен сына... **Третья часть** — пророчество и смерть Тараса; казнь Тараса Бульбы и его предсмертное предвидение победного конца боя и славной будущности его народа.

Сам Яначек называл рапсодию «Тарас Бульба» своим «музыкальным завещанием». В процессе работы над партитурой он написал: «Не потому, что Тарас убил собственного сына за измену народу, не из-за мученической смерти его второго сына, но из-за слов: “Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая пересилила бы русскую силу!” — ради этих слов, возносящихся среди искр и пламени того костра, на котором нашел свою смерть славный казачий атаман Тарас Бульба, сочинил я эту рапсодию по повести, написанной Николаем Васильевичем Гоголем...»

33—2. Второй концерт цикла.

Фёрстер — Первый квартет, хор «Вечер» на стихи Т. Шевченко; Клусак — мелодекламационный цикл «Луна в зените» на стихи А. Ахматовой; Замечник — дуэт для скрипки и виолончели памяти Д. Шостаковича; Мартину — Вторая симфония.

26.IV. 1985.

Тридцатого декабря 1859 года в Праге родился один из крупнейших чешских композиторов — Йозеф Богуслав Фёрстер. В его семье любили музыку, и маленький Йозеф с раннего детства жил в атмосфере музицирования, столь свойственной множеству чешских семейств. Приятелем отца Фёрстера был Антонин Дворжак, который часто играл в гостеприимном доме Фёрстеров свои новые сочинения. Мир большой музыки открылся для мальчика при посещении Национального театра, где он познакомился с последними операми Сметаны — «Тайной» и «Чертовой стеной». Стиль позднего Сметаны оказал на Фёрстера огромное влияние. Принципы сметановской драматургии легли в основу его сценических созданий, а интонационный склад и глубокий лиризм

творений чешского классика стимулировали создание камерной музыки и, в особенности, его хоров. Фёрстер прошел длительный и напряженный путь творца. В начале этого пути мы видим его органистом в пражских соборах, хористом, хормейстером, затем музыкальным критиком, публицистом, совмещавшим все эти сложные обязанности с интенсивным сочинением музыки.

Наследие Йозефа Богуслава Фёрстера велико и значительно: шесть опер, среди которых замечательная драма «Ева», пять симфоний (первым исполнителем Третьей симфонии был Густав Малер, высоко ценивший дарование Фёрстера), оратория «Святой Вацлав», более трехсот хоров. В этой области Фёрстер достиг выдающегося мастерства, создав целую антологию хоровых поэм, представляющих лучшие образцы чешского поэтического творчества. Чрезвычайно плодотворной была деятельность Фёрстера-педагога. Более сорока лет он преподавал искусство композиции в Пражской и Венской консерваториях. Среди его учеников множество композиторов, прославивших впоследствии чешскую музыкальную культуру. Фёрстер был талантливым поэтом. Многие его романсы написаны на собственные стихи. Фёрстер-публицист оставил нам два тома интересных мемуаров и несколько книг по музыкальным вопросам. Кроме того, он был профессиональным и интересным художником. Большим событием в жизни Фёрстера стала его встреча с Петром Ильичом Чайковским, приехавшим в 1888 году в Прагу для участия в ряде концертов и руководства постановкой оперы «Евгений Онегин» на сцене Пражского Национального театра. В партии Татьяны выступила жена Фёрстера — Берта Лаутерерова-Фёрстер, которую Чайковский считал «лучшей Татьяной». Сам Фёрстер боготворил Чайковского и посвятил ему свой Первый струнный квартет, который вы сегодня услышите. Получив партитуру этого сочинения, Чайковский написал Фёрстеру: «Прежде всего, разрешите сердечно поблагодарить Вас за честь, которую Вы оказали мне своим посвящением этого сочинения... Затем мне особенно приятно Вам сказать, что этот квартет мне очень нравится и что теперь — более, чем когда-либо, я считаю, что могу самым энергичным образом поощрить Вас идти тернистым путем композитора... В особенности,— добавляет Петр Ильич,— первая часть мне нравится тем мастерством, которое Вы в ней показали».

В начале сегодняшнего концерта прозвучит хор Йозефа Богуслава Фёрстера «Вечер», написанный в 1933 году на слова Тараса Григорьевича Шевченко. Стихотворение это взято Фёрстером из шевченковского цикла «В каземате», который сочинялся в тюремной камере в

1847 году и имел посвящение «Моим соузникам». Как известно, Николай I, подписав приговор о ссылке Шевченко, добавил к нему: «Без права писать стихи и рисовать...» Шевченко сказал в ответ на этот приговор: «Если бы я был изверг, кровопийца, то и тогда для меня удачнее казни нельзя было придумать». В камере поэт тайком сочинял, а маленькую тетрадочку, в которую он записывал свои стихи, носил за голенищем сапога — «за халявой». Отсюда и название — «захалявные книжечки». Шевченко очень любил свое стихотворение «Вечер» и по выходе на свободу часто вписывал его в различные семейные альбомы,

дарил автографы. Так как хор Фёрстера на слова Шевченко будет спет по-чешски, я прочту Вам это стихотворение по-русски [1].

Вишневый садик возле хаты,
Хрущи над вишнями снуют,
За плугом пахари идут,
Идут домой, поют дивчата,
А матери их дома ждут.
Все ужинают возле хаты,
Звезда вечерняя встает
И дочка ужин подает.
Мать хочет молвить ей... Куда там!
Ей соловейко не дает.
Мать уложила возле хаты
Ребяток маленьких своих,
Сама заснула возле них.
Затихло все... одни дивчата...
Да соловейко не затих...

*

Ян Клусак — один из талантливейших современных чешских композиторов среднего поколения. Недавно ему исполнилось пятьдесят лет. Он учился композиции у Ярослава Ржидкого и Павла Боржковца (оба — ученики Фёрстера). Таким образом, Ян Клусак как бы внук Фёрстера!

Творчество Клусака давно привлекает меня. Я очень люблю такие его произведения, как «Учение о красках» по Гёте, Вариации на тему Малера, духовой квинтет «Игра в шахматы». Мелодекламацию Яна Клусака на тексты Франца Кафки я записал на грампластинку... Сегодня вы услышите одно из последних сочинений Яна Клусака. Премьера его состоялась в Праге в прошлом месяце. Это мелодекламационный цикл «Луна в зените», написанный на стихи Анны Ахматовой. В исполнении этого сочинения участвует чтец, меццо-сопрано, кларнетист, альтист и пианист. Клусак выбрал стихи из разных ахматовских циклов. Здесь и «Полночные стихи», и «Седьмая книга», «Поэма без героя» и, наконец, «Луна в зените», определившая название всего сочинения. Произведение исполнят артисты нашего оркестра — Ольга Множина (альт), Наталия Коридалина (фортепиано), Василий Желваков (кларнет), солистка Камерного хора Людмила Кузнецова. Дирижирует Валерий Полянский.

*

Ровесник Яна Клусака брненский композитор Эвжен Замечник написал «Дуэт для скрипки и виолончели памяти Дмитрия Шостаковича» в год смерти композитора (1975). Дуэт состоит из трех частей — Модерато, Аллегретто скерцандо и Ленто модерато. В нем неоднократно звучит мотив-монограмма Шостаковича «D Es C H». Дуэт Эвжена

[1] Хор Фёрстера прозвучал в исполнении Камерного хора Министерства культуры СССР под управлением В. Полянского.

Замечника сыграют солисты оркестра Александр Суптель и Сергей Множин.

В конце первого отделения нашего концерта прозвучит Первый струнный квартет Йозефа Богуслава Фёрстера, посвященный Петру Ильичу Чайковскому. Его исполнит квартет в составе Александра Семянникова, Александра Шанина, Николая Макшанцева и Владимира Колпашникова.

*

Свою Вторую симфонию Богуслав Мартину писал в период с 29 мая по 24 июля 1943 года в США, в маленьком городке Дарьей. Это сочинение имеет посвящение «Моим соотечественникам в Кливленде». «Я хотел посвятить симфонию,— писал Мартину,— своим соотечественникам-чехам — рабочим Кливленда, так много сделавшим в военное время...» Премьера Второй симфонии состоялась в Кливленде 28 октября 1943 года под управлением Эриха Лайнсдорфа. Она была приурочена к 25-летию Чехословацкой Республики и, как писал Мартину, «приобрела характер национальной манифестации».

В одном из интервью того времени композитор говорил: «Мы не должны забывать об одном: за то, что мы остались свободными и имели возможность работать, расплачиваются те, кто остался в оккупированной фашистами Европе. И они будут иметь право спросить: что мы сделали, как мы воспользовались свободой, какими мы были в то время, когда они страдали...» и далее: «Я глубоко убежден в жизненном благородстве идей и вещей совсем простых, которые до сих пор сохраняют нравственное и человеческое значение. Да, мои мысли обращаются к предметам и событиям почти будничным — простым и близким для каждого человека, и, возможно, именно эти вещи позволяют легче пройти по жизни, а если мы поймем их действительную ценность, они позволят нам приблизиться к высшей ступени мышления».

В этих словах весь Мартину — человек необычайной скромности, проповедник простоты, столь далекой, если не противоположной, примитивизму и дешевой доступности. По сравнению с Первой симфонией Вторая гораздо более светлая и, если можно так сказать, «беспроблемная». Это радостная симфония-игра, симфония-мечта о грядущем мире, радостный путь от изначального ре минора первой части к ликующему ре мажору финала. Лишь один раз, во второй части, остронастороженное соло фортепиано, поддержанное виолончелями, мгновенно перебрасывает слушателя в мир тревоги, страха и страданий. А в третьей части в несколько завуалированной форме звучит цитата из знаменитой «Марсельезы»: «К оружию, народ, сметайте строй врагов!». И конечно же, это было прямым обращением композитора к чешскому народу, мужественно сопротивлявшемуся тогда германскому игу. В целом симфония пронизана интонациями чешско-моравского фольклора. Перед нами ароматнейшая пастораль, созданная замечательным чешским мастером. Вторая симфония — самая короткая симфония Мартину. К сожалению, она длится всего лишь двадцать пять минут!

33—3. Третий концерт цикла.

Кубик — увертюра «Посвящение Маяковскому»; Мартину — Третья и Четвертая симфонии; Пауэр — моноопера «Лебединая песня».

12.V.1985

В 1927 году в Прагу приехал Владимир Маяковский. Он встретился с чешскими друзьями и выступил с чтением своих произведений.

Об одном его выступлении в «Виноградском народном доме» вспоминает писательница Мария Майерова: «Умолк шум голосов, слушали, затаив дыхание, ибо заговорил тот, кто был поэтическим голосом народа... А его голос звучал как набатный колокол, его тембр, нарастающая мелодия, сила, придающая самым тихим звукам мощь походного марша,— все это проникало в сознание и пробуждало в людях неведомые им самим, неосознанные возможности... Понимали они его стихи или нет — все чувствовали его звонкую силу... Все, кто познакомился с Маяковским, не просто были от него в восторге, а полюбили его самой горячей дружеской любовью».

Любовь к Маяковскому нашла свое отражение и в музыкальном творчестве чешских композиторов. Хоровую поэму «150 миллионов» написал Вит Неедлы, увертюру по поэме «Хорошо» — Иван Ржезач, увертюру «Посвящение Маяковскому» — Ладислав Кубик.

Ладислав Кубик родился в Праге в 1946 году. Учился у Йиржи Пауэра — одного из крупных чешских музыкальных деятелей, опера которого «Лебединая песня» прозвучит в сегодняшнем концерте.

Самостоятельную творческую деятельность Кубик начал в 70-х годах, работая в самых различных жанрах. Среди его лучших сочинений — кантата «Плач жены воина», отмеченная Международной музыкальной трибуной ЮНЕСКО, Концерт для скрипки, Концертное трио для струнных. Исполняемая сегодня увертюра «Посвящение Маяковскому», по мысли автора, отражает впечатление от восприятия творчества поэта и его личности нашим современником. Мы с радостью приветствуем Ладислава Кубика, приехавшего из Праги на сегодняшний концерт.

*

Свою Третью симфонию Мартину написал в американском городке Риджфилд в 1944 году. Она посвящена дирижеру Сергею Кусевицкому и Бостонскому симфоническому оркестру, исполнившим ее впервые 12 октября 1945 года. Мартину любил свою Третью симфонию, называл ее «своей гордостью», считал со свойственной ему скромностью «своей первой настоящей симфонией». Как это часто случалось с ним, внезапно, в течение одного дня — 7 мая 1944 года — он ощутил всю конструкцию симфонии, внутренним слухом услышал ее, как он

говорил, «интуитивно почувствовал идею произведения», а через пять недель партитура была закончена.

Третью симфонию Мартину можно назвать «Трагической». Она порождена атмосферой борьбы с фашизмом, когда, выражаясь словами композитора, «невозможно свободно дышать...». Мартину очень остро чувствовал все, что происходило в военное время на его Родине. В письме к другу и биографу Милошу Шафранеку мы читаем: «Со мной происходит что-то странное, я иногда вижу во сне, что мы вернулись домой, в Чехословакию». А американскому критику Олину Даунсу Мартину сказал, что был обуреваем мучительными приступами ностальгии во время сочинения Третьей симфонии. Эти настроения определили характер музыки — глубоко трагичный и скорбный.

Очень большую роль играет в интонационной драматургии Третьей симфонии так называемый «мотив скорби». Крайне интересно и показательно, что мотив этот заимствован

из «Реквиема» Дворжака, сочиненного в 1840 году, то есть за 54 года до Третьей симфонии Мартину. «Мотив скорби» состоит из четырех звуков и впервые появляется в самом начале «Реквиема» в затаенном звучании струнного оркестра, как бы задающего горестный вопрос о таинстве смерти.

В следующей части «Реквиема» — «Tuba mirum» («Труба предвечного») — «Мотив скорби» приобретает иную краску. Он звучит трагически-зловеще у медных инструментов, которым отвечает скорбная ламентация струнных, заканчивающаяся трогательной «просьбой» виолончелей. Настороженное соло литавр, сопровождаемое как бы видениями-галлюцинациями, построенными на интонациях «мотива скорби», завершает эпизод.

Грозным предостережением звучит преображенный «мотив скорби» в седьмой части «Реквиема». Умиротворенно и светло одно из последних проявлений «мотива скорби» и заключительном разделе этого сочинения.

На примере трансформаций «мотива скорби» в дворжаковском «Реквиеме» мы видим, что одна и та же интонация способна нести в себе огромное смысловое многообразие н зависимости от того, каким образом «подает» ее нам композитор.

Жизнь «мотива скорби» не закончилась на страницах «Реквиема» Дворжака. Через 16 лет, в 1906 году мы вновь слышим его в симфонии ученика Дворжака, замечательного чешского композитора Йозефа Сука. Симфония эта называется «Азраил» («Ангел смерти»); она была посвящена памяти Дворжака и его дочери Отиллии, на которой Йозеф Сук был женат. Вторая часть этой симфонии целиком построена на «мотиве скорби», как бы «вплетенном» в музыкальную ткань произ-ведения. В данном случае он носит сугубо личный характер, отражая чувства композитора, связанные с тяжелыми утратами.

И вот через 38 лет после «Азраила» «мотив скорби» становится смысловой и интонационной основой Третьей симфонии Богуслава Мартину, приобретая на сей раз обобщенное значение выражения скорби о тех, кто погиб на полях сражений Второй мировой войны. И если в «Реквиеме» Дворжака этот мотив «цитируется», развивает-ся во времени, трансформируясь эмоционально, если в «Азраиле» Сука

он вплетается в музыкальную ткань, то Третья симфония Мартину буквально пронизана им. Он несет в себе, как атомное ядро, функции структурные, драматургические, гармонические, одновременно представляя собой основу «стройматериала» и символ общей идейной концепции произведения.

В первый раз этот мотив пронзительно звучит в самом начале первой части у флейт; через два такта произносится бархатным голосом английского рожка; далее звучит в имитации деревянных духовых наподобие взволнованного диалога. Таким образом, уже первые такты несут в себе интонационное отражение «мотива скорби», и если мы внимательно вслушаемся в начальный эпизод симфонии, то, обнаружим, что он представляет собой как бы хитросплетенный клубок из интонаций этого мотивного ядра. Во второй части, в большом соло-монологе у флейты мотив этот звучит в обратном движении, а во вступительных тактах финала симфонии мощно «провозглашается» трубами и тромбонами. Казалось бы, нет здесь никакого «мотива скорби», ни в прямом, ни в обратном движении, а на самом деле композитор прячет его вовнутрь гармонии, вовнутрь «фактуры». И много раз этот мотив «неслышно проходит» в финале симфонии с тем, чтобы заявить о себе во всей полноте так, как он звучит в дворжаковском «Реквиеме», лишь в последних тактах симфонии в исполнении валторны и английского рожка, резюмируя исход драмы.

*

Композитор Йиржи Пауэр родился в 1919 году в городе Кладно и учился искусству композиции у известного мастера — Алоиса Хабы, композитора очень своеобразного, талантливого педагога, известного новаторскими изысканиями в области четвертитоновой музыки. Йиржи Пауэр работает в самых различных жанрах — от оперы до массовой песни. Его комическая опера «Супружеские контрапункты» с большим успехом идет на сцене Московского камерного музыкального театра.

Исполняемая сегодня моноопера, то есть опера для одного певца,— «Лебединая песня»— сочинена в 1973 году. Пауэр сам написал для нее либретто, основываясь на рассказе Чехова «Калхас» и его же пьесе «Лебединая песня», представляющей собой авторскую инсценировку рассказа. Старый комик, Василий Васильевич Светловидов, после празднования своего бенефиса засыпает в артистической гримерной, где, как сказано у Чехова, «кругом были видны следы недавней встречи Вакха с Мельпоменой... встречи тайной, но бурной и безобразной... как порок». Что произошло дальше — вы услышите [1].

*

Заключает сегодняшний концерт Четвертая симфония Мартину. Она написана в Нью-Йорке в 1945 году и посвящена друзьям композитора

[1] Моноопера Пауэра была исполнена Сергеем Яковенко и оркестром Министерства культуры СССР.

Елене и Биллу Циглерам. Премьера симфонии состоялась в Филадельфии под управлением Юджина Орманди.

Если Первую симфонию Мартину можно назвать «Эпической», Вторую — «Идиллической», Третью — «Трагической», то Четвертая «Симфония радости». Она закончена непосредственно после окончания войны, после освобождения родины композитора Чехословакии и всей Европы от фашизма. Симфония насквозь ликующая и, как справедливо заметил чешский исследователь творчества Мартину, Ярослав Михуле, «...если Третья симфония была в минорной тональности, то для Четвертой и мажора мало, она хочет полететь и петь как птица, освобожденная от плена клетки».

33—4. Четвертый концерт цикла.

Пиха — драматическая увертюра «Село Степанчиково» по повести Достоевского;
Мартину — Пятая и Шестая симфонии;
Кржичка — вокальный цикл «Северные ночи» на стихи К. Бальмонта.

17.V.1985.

Наш сегодняшний концерт завершает цикл «Богуслав Мартину и чешская музыка XX века». Прозвучат две последние симфонии Мартину — Пятая и Шестая, а также произведения его современников Франтишка Пихи и Ярослава Кржички, вызванные к жизни русской литературой.

Пятую симфонию Мартину начал сочинять в январе 1946 года, а через год состоялась ее премьера в Праге под управлением Рафаэля Кубелика. Мартину посвятил свое сочинение оркестру Чешской филармонии.

В Пятой симфонии он переступил некий рубеж и заговорил новым языком, характерным для последнего периода его творчества. Чешский мелос звучит в сочинениях этого периода с особой силой; при этом он гармонично сочетается с закономерным развитием импрессионистических приемов письма и поисками новых конструктивных форм, суть которых можно охарактеризовать емким словом «**фантазия**». Романтическая фантазия в творческом преломлении Богуслава Мартину становится глубоко современной формой, позволяющей художнику достигать огромной выразительности, в чем ему помогало мастерское владение звукописью, по-настоящему современным, далеким от формального экспериментирования оркестровым письмом. Не случайно последняя симфония композитора — Шестая — первоначально имела подзаголовок «Новая фантастическая симфония». Этот жест, обращенный к великому романтику Гектору Берлиозу, свидетельствует о глубоко личной основе симфонии, ее безусловной

автобиографичности, исповеди художника, прошедшего многотрудный жизненный путь.

В пояснении к программе первого исполнения Шестой симфонии бостонским симфоническим оркестром под управлением Шарля Мюн-ша 7 января 1955 года Мартину писал: «Сочинения могут быть частью личной жизни композитора, о чем он неохотно говорит, да, может быть, и сам не знает, в какой мере его личная жизнь связана с творчеством». Пятая и особенно Шестая симфонии Мартину — бесспорная вершина его творчества. Они украшают панораму европейского симфонизма XX века, отражая мир чувств и дум великого композитора-гуманиста, славного сына чешского народа.

*

В начале нашего концерта прозвучит драматическая увертюра Франтишка Пихи «Село Степанчиково» по повести Достоевского.

Этот композитор родился в 1893 году; он учился у Йозефа Сука, Йозефа Богуслава Фёрстера и Ярослава Кржички, чей вокальный цикл «Северные ночи» вы услышите во втором отделении концерта. Увертюра «Село Степанчиково» написана под впечатлением одноименного спектакля Московского Художественного театра, показанного во время гастролей в Праге. Она была впервые исполнена в 1932 году в Праге под управлением композитора Отакара Иеремиаша, вписавшего, в свою очередь, интересную страницу в чешскую музыкальную «достоевскиану». Я имею в виду оперу Иеремиаша «Братья Карамазовы».

Франтишек Пиха занимался также и педагогической деятельностью, среди его учеников известный чешский ученый, крупнейший исследователь творчества Мартину доктор Ярослав Михуле. Мы рады приветствовать доктора Михуле сегодня в этом зале.

*

В начале второго отделения вы услышите вокальный цикл Ярослава Кржички «Северные ночи». Жизнь и деятельность этого композитора, родившегося в 1882 году, была тесно связана с Россией. В 1906 году молодой Ярослав Кржичка приехал в город Екатеринослав (ныне Днепропетровск), где несколько лет преподавал в музыкальном училище. Во время пребывания в России он общался с Танеевым и Глазуновым и писал интересные статьи о русской музыке для чешских музыкальных журналов. Кржичка — интересный композитор,, обладающий незаурядным мелодическим даром, что в особенности сказалось в его операх и романсах, в частности, в исполняемом сегодня вокальном цикле «Северные ночи», написанном на стихи Константина Дмитриевича Бальмонта. Музыка Кржички очень созвучна бальмонтовской поэзии, в которой, по словам Андрея Белого, «...звучит нам и грациозная меланхолия Шопена, и величие вагнеровских аккордов — светозарных струй, горящих над бездною хаоса» .

[1] Цикл «Северные ночи» прозвучал в исполнении Татьяны Ерастовой и оркестра Министерства культуры СССР.

Приложение
ДИРИЖЕРСКИЙ РЕПЕРТУАР Г. Н. РОЖДЕСТВЕНСКОГО (перечень первых исполнений [1])

1950

БЕТХОВЕН. Увертюра и две песни Клерхен из музыки к трагедии Гёте «Эгмонт». М., БЗК, орк. МОФ, В. Генелевич, 12.05.

ГАЛЫНИН. «Эпическая поэма» (в первый раз). М., БЗК, орк. МОФ, 22.12.

1951

ЧАЙКОВСКИЙ. Увертюра-фантазия «Гамлет». М., БЗК, орк. МОФ, 24.01.

МУСОРГСКИЙ. «Ночь на Лысой горе». Там же.

БЕТХОВЕН. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. М., МЗК, орк., оперной студии МГК, Е. Мухадзе и А. Байбуртян, 27.03.

ШУБЕРТ. 5-я симфония. Там же.

ЧАЙКОВСКИЙ. 4-я симфония. М., БЗК, орк. студентов музыкальных вузов Москвы, 11.07.

МУСОРГСКИЙ. Вступление к опере «Хованщина». Там же.

НИКОЛАЕВА. Концерт для фортепиано с оркестром (в первый раз). М., БЗК, орк. студентов МГК, Т. Николаева, 28. 07.

ХАЧАТУРЯН. Танцы из балета «Гаянэ». Там же.

КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, орк. студентов МГК, И. Ойстрах, 5.10.

ГЛИНКА. Увертюра к опере «Иван Сусанин». М., БЗК, орк. МОФ, 19.11.

БОРОДИН. «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь». Там же.

ГОЛУБЕВ. Симфония с русской народной темой (в первый раз). М., КЗ им. Чайковского, Госоркестр, 6.12.

ПЕЙКО. Четыре пьесы на темы народов СССР (в первый раз). М., Радио, орк. детского радиовещания, 30.12.

1952

ЧАЙКОВСКИЙ. Концерт для скрипки с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, М. Вайман, 6.01.

ШОСТАКОВИЧ. 1-я симфония. М., БЗК, орк. МОФ, 23.05.

---

[1] В списке, наряду с первыми исполнениями дирижером произведений классиков, давно утвердившихся в концертной практике, называются и премьеры новых сочинений советских и зарубежных композиторов, отмечаемые в скобках ремаркой «в первый раз». Система используемых сокращений приведена в конце списка.

ЧАЙКОВСКИЙ. Балет «Спящая красавица». М., ГАБТ, 4.06.

ЧАЙКОВСКИЙ. 1-я сюита. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 14.06.

ДОБИАШ. Оратория «Строишь Родину — укрепляешь мир». Там же, Лен. капелла п/у Г. Дмитревского.

ЛИСТ. «Прелюды». Там же.

ШОПЕН. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, С. Нейгауз, 15.06.

ГЛАЗУНОВ. Сюита из балета «Раймонда». Сочи, Госоркестр, 13.08.

КОДАЙ. «Марошсекские танцы» (впервые в СССР). М., Радио, орк. детского радиовещания. 22.08.

НОВАК. «Словацкая сюита» (впервые в СССР). М., Радио, орк. детского радиовещания, 31.08.

ДВОРЖАК. «Прялка». Там же.

ВЛАСОВ — ЯРУЛЛИН — ФЕРЕ. «Лесная сказка» (в первый раз). Там же.

РАХМАНИНОВ. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, орк. МОФ, Е. Малинин, 12.10.

БРАМС. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, И. Безродный.

ЧАЙКОВСКИЙ. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Л. Зюзин.

БЕТХОВЕН. 5-й концерт для фортепиано с оркестром. Л., орк. ЛФ, Г. Федорова, 29.10.

БЕТХОВЕН. 5-я симфония. Там же.

ЧАЙКОВСКИЙ. Баллада «Воевода». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 1.11.

ЧАЙКОВСКИЙ. 3-я симфония. Там же.

ФРАНК. Симфония. М., БЗК, орк. МОФ, 14.11.

КАРЛОВИЧ. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, Н. Школьникова.

ЮРОВСКИЙ. Три пьесы для фортепиано, кларнета и струнных (в первый раз). М., Радио, орк. детского радиовещания, 19.11.

К. ХАЧАТУРЯН. «Детская сюита» (в первый раз). М., Радио, орк. детского радиовещания, 22.11.

МОЦАРТ. Серенада № 1 си-бемоль мажор (К. 361). М., Радио, орк. детского радиовещания, 23.12.

1953

К. ХАЧАТУРЯН. Сюита «Новогодняя елка» (в первый раз). М., Радио, орк. детского радиовещания, 2.01.

АРУТЮНЯН. «Танцы Армении» (в первый раз). М., Радио, орк. детского радиовещания, 9.01.

ЧАЙКОВСКИЙ. Сюита из балета «Лебединое озеро». М., Радио, сценно-духовой орк. ГАБТа, 23.01.

ГЛИЭР. Сюита из балета «Медный всадник». Там же.

РУБИН. Сюита на болгарские и чешские темы (в первый раз). М., Радио, орк. нар. инстр. 7.02.

ХРИСТОВ. 3 песни. Там же, А. Усманов.

ИЛЬИН. Чешская полька. Там же.

БЕТХОВЕН. «Рыцарский балет» (впервые в СССР). М., Радио, орк. детского радиовещания, 17.02.

ЧАЙКОВСКИЙ. 5-я симфония. М., БЗК, орк. МОФ, 22.02.

ЧАЙКОВСКИЙ. Вариации на тему рококо. Там же, С. Кнушевицкий.

МОЦАРТ. 6 немецких танцев (К. 509), М., БЗК, орк. МОФ. 1.03.

249

СЕН-САНС. «Карнавал животных». Там же.

САБИТОВ. Концерт для скрипки (в первый раз). М., БЗК, орк. МОФ, Н. Бейлина, 10.03.

СКРЯБИН. Концерт для фортепиано с оркестром. Л., БЗФ, орк. Ленинградского радио, Ю. Муравлев, 16.03.

ДВОРЖАК. Концерт для виолончели с оркестром. Там же, Д. Шафран.

СМЕТАНА. «Влтава». Там же.

КАЛИННИКОВ. 1-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, Моск. молодежный симф. орк. 20.04.

ГРИГ. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, А. Каплан.

ПРОКОФЬЕВ. Балет «Золушка». М., ГАБТ, 26.04.

ГЛИНКА. Увертюра к опере «Руслан и Людмила». М., КЗДС, БСО Гостелерадио, 7.05.

ЧАЙКОВСКИЙ. Торжественный марш. Там же.

ПРОКОФЬЕВ. 7-я симфония. М., Центр, парк культуры им. Горького, орк. студентов МГК, 21.07.

ЭШПАЙ. «Венгерские напевы» для скрипки с оркестром. Там же, Х. Ахтямова.

ВЕРДИ. Увертюра к опере «Сицилийская вечерня». Там же.

ДИНИКУ — ВЛАДИГЕРОВ. «Хоро-стаккато». Там же.

ДВОРЖАК. 9-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 10.11.

ГЕВИКСМАН. Эстонская сюита и 2 латвийские песни. М., ДЗЗ, орк. нар. инстр., Э. Браслис, 27.11.

Р. БУНИН. Лирический напев. Там же.

Ан. АЛЕКСАНДРОВ. Вокальный цикл «Дуда» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Л. Авдеева, 4.12.

МОЦАРТ. Концертная симфония для скрипки и альта ми-бемоль мажор (К. 364). М., Бетховенский зал ГАБТа, Ане. солистов орк. ГАБТа, С. Вашенцева, А. Людевиг, 12.12.

МОЦАРТ. Концерт для скрипки № 7 ми-бемоль мажор (К. 365b). М., ДЗЗ, орк. МФ, О. Каверзнева, 17.12.

1954

ЧАЙКОВСКИЙ. Балет «Лебединое озеро». М., ГАБТ, 20.01.

БАХ. Сюита № 2. М., МЗК, орк. ГАБТа, 16.02.

БАХ. Бранденбургский концерт № 4. Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Балет «Сказ о каменном цветке». М,, ГАБТ, 24.02.

БАХ. Концерт для скрипки с оркестром ми мажор. М., БЗК, Госоркестр, И. Безродный, 27.02.

ТАНЕЕВ. Концертная сюита для скрипки. Там же.

ШОССОН. Поэма для скрипки. Там же.

РАВЕЛЬ. «Цыганка». Там же.

АСАФЬЕВ. Балет «Бахчисарайский фонтан». М., ГАБТ, 7.04.

ВОЛКОНСКИЙ. Концерт для оркестра (в первый раз). М., БЗК, орк. МОФ, 10.06.

ЩЕДРИН. 1-й концерт для фортепиано с оркестром (в первый раз). Там же, Р. Щедрин.

ЯНАЧЕК. Рапсодия «Тарас Бульба» (впервые в СССР). М., КЗ ЦДСА, БСО Гостелерадио, 3.07.

БАЛАКИРЕВ. «В Чехии». Там же.

250

СМЕТАНА. Увертюра к опере «Проданная невеста». М., КЭ ВДНХ, Госоркестр, 25.08.

ДВОРЖАК. Славянские танцы. Там же.

ЛИСТ. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Л. Берман.

ГЛИЭР. Торжественная увертюра. М., КЭ ВДНХ, Госоркестр, 29.08.

ГЛИЭР. Концерт для голоса. Там же, Л. Ревякина.

ГЛИЭР. Концертный вальс. Там же.

ГЛИЭР. Сюита из балета «Красный мак». Там же.

ГЛАЗУНОВ. 5-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, орк. МОФ, 22.10.

ХОДЖА-ЭЙНАТОВ. Симфонические танцы. Там же.

ФРАНК. Симфонические вариации для фортепиано с оркестром. Там же, М. Гринберг.

ШОСТАКОВИЧ. «Праздничная увертюра». М., БЗК, Госоркестр, 7.11.

КНИППЕР. Четыре импровизации на албанские темы (в первый раз). Там же.

ПЕЙКО. Фантазия на финские темы для скрипки (в первый раз). Там же, Э. Грач.

ВАЙНБЕРГ. Серенада. Там же.

ТАКТАКИШВИЛИ. Элегия и Сачидао. Там же.

ЧАЙКОВСКИЙ. «Меланхолическая серенада» для скрипки с оркестром. М., ЦДРИ, орк. ЦДРИ, Р. Соболевский, 18.11.

ЧАЙКОВСКИЙ. «Франческа да Римини». Там же.

ВИВАЛЬДИ. «Времена года». М., МЗК, орк. МФ, 20.11.

КУПЕРЕН. «Триумф Люлли». Там же.

РАВЕЛЬ. «Гробница Куперена». Там же.

РАВЕЛЬ. Вальс. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 24.11.

РАВЕЛЬ. «Шехеразада» (впервые в СССР). Там же, Н. Рождественская.

ПРОКОФЬЕВ. Музыка к «Гамлету». М., Радио, ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Н. Рождественская, В. Захаров, 25.11.

СЕН-САНС. Концерт для виолончели с оркестром. Л., БЗФ, Госоркестр, 24.12, Д. Шафран.

1955

ГЛАЗУНОВ. Торжественная увертюра. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 12.01.

ГЛАЗУНОВ. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, И. Ойстрах.

ЧАЙКОВСКИЙ. Балет «Щелкунчик». М., филиал ГАБТа, 6.02.

ШОПЕН. Анданте спианато и Блестящий полонез для фортепиано с оркестром. М., ЦДРИ, орк. ЦДРИ, А. Каплан, 19.02.

БРАМС. 4-я симфония. Там же.

СИБЕЛИУС. «Грустный вальс». Там же.

ГРИГ. Сюита «Сигурд Йорзальфар». Там же.

БАРТОК. «Картинки Венгрии». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 28.02.

БАЛЬСИС. Концерт для скрипки с оркестром. М., КЗ им. Чайковского, орк. МФ, А. Ливонт, 12.03.

ПРОКОФЬЕВ. «Петя и волк». М., ДЗЗ, Госоркестр, Н. Литвинов, 14.03.

СКРЯБИН. 1-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 29.04.

МЯСКОВСКИЙ. 5-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, орк. МФ, 7.05.

ГЛИЭР. Концерт для арфы с оркестром. Там же, В. Дулова.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром ре минор (К. 466). М., БЗК, орк. МФ, А. Гольденвейзер, 10.05.

СКРЯБИН. «Мечты». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 12.06.

251

СКРЯБИН. «Поэма экстаза». Там же.

ХРЕННИКОВ. 1-я симфония. Польша, Варшавская филармония, Молодежный орк. ГАБТа, 1.08.

ЧАЙКОВСКИЙ. Итальянское каприччио. Польша, Познаньский университет, Молодежный орк. ГАБТа, 17.08.

ДЕБЮССИ. Маленькая сюита. М., ЦДРИ, орк. ЦДРИ, 16.09.

СЕН-САНС. Рондо-каприччиозо. Там же, И. Ойстрах.

БИЗЕ. Музыка к драме Доде «Арлезианка». Там же.

ГЕРШВИН. Рапсодия в стиле блюз. М., ЦДРИ, орк. ЦДРИ, М. Банк, 6.10.

ГЕРШВИН. «Прелюдия», «Колыбельная», «Любовь вошла», «О, будьте добры». Там же, Н. Рождественская.

ШОСТАКОВИЧ. 10-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, орк. МФ, 7.10.

ЧАЙКОВСКИЙ. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Т. Кравченко.

КУРПИНСКИЙ. Увертюра к опере «Две хатки». М., КЗ им. Чайковского, Госоркестр, 15.10.

НОСКОВСКИЙ. «Увядший листок». Там же.

МОНЮШКО. Арии из оперы «Графиня». Там же, С. Войтович.

КАРЛОВИЧ. «Вечные песни». Там же.

МИЦУМИТИ. Сюита на стихи Басе. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио 22.10.

МОЦАРТ. Маленькая ночная серенада соль мажор (К. 525). М., МЗК, орк. МФ, 23.10.

МОЦАРТ. Концерт для флейты и арфы с оркестром до мажор (К. 299). Там же, А. Корнеев, В. Дулова.

МОЦАРТ. Дивертисмент № 3 (К. 205). Там же.

МОЦАРТ. Серенада № 10 ре мажор (К. 320). Там же.

НИКОЛЬСКИЙ. Симфония (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 30.10.

ВЕБЕР. Увертюра к опере «Волшебный стрелок». М., КЗ им. Чайковского, орк. МФ, 12.11.

ЛИСТ. «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром. Там же, Г. Гинзбург.

Р. ШТРАУС. Танец Саломеи из оперы «Саломея». Там же.

РАВЕЛЬ. Болеро. Там же.

ЛЕВИТИН. 1-я симфония (в первый раз). М., БЗК, орк. МФ, 28.11.

ЭШПАЙ. Концерт для фортепиано с оркестром (в первый раз). Там же, Т. Николаева.

БАХ. Сюита № 3. М., МЗК, орк. МФ, 17.12.

БАХ. Концерт для скрипки и гобоя с оркестром. Там же, Г. Баринова, А. Петров.

БАХ. «Кофейная кантата». Там же, А. Орфенов, В. Иванова, Л. Яковлев.

ЧАЙКОВСКИЙ. 3-я сюита. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 21.12.

ПРОКОФЬЕВ. Кантата «Александр Невский». Там же, Лен. капелла, О. Мшанская.

ГЛИНКА. Вальс-фантазия. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 22.12.

НИКОЛАЕВА. 1-я симфония (в первый раз). М., БЗК, Госоркестр. 29.12.

БЕРЛИОЗ. Три фрагмента из «Осуждения Фауста». Там же.

1956

ВЕНЯВСКИЙ. 2-й концерт для скрипки с оркестром. М., ДЗЗ, орк. МФ, И. Ойстрах, 21.03.

МУСОРГСКИЙ — РАВЕЛЬ. «Картинки с выставки». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 28.03. МУСОРГСКИЙ. 2 арии Марфы из оперы «Хованщина». Там же, Э. Краюшкина.

252

ВИЕРУ. Концерт для оркестра (впервые в СССР). М., БЗК, орк. кинематографии, 23.04.

ЩЕДРИН. Сюита из балета «Конек-Горбунок». Там же.

БАЛАНЧИВАДЗЕ. 3-й концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, орк. МФ, А. Ремнева, 2.05.

КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, В. Звягинцева.

БИЗЕ. Сюита «Детские игры». Там же.

РАХМАНИНОВ. Опера «Франческа да Римини». М., филиал ГАБТа, Д. Дян, А. Соколов, В. Нечипайло, 9.05.

ГЛИЭР. Балет «Медный всадник». М., ГАБТ, 7.11.

АДАН. Балет «Жизель». М., ГАБТ, 17.11.

ПРОКОФЬЕВ. Балет «Ромео и Джульетта». М., ГАБТ, 27.11.

1957

ПРОКОФЬЕВ. 4-я симфония соч. 47/112 (в первый раз). М., БЗК, Госоркестр, 5.01.

ПРОКОФЬЕВ. 3-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Я. Зак.

БЕТХОВЕН. 6-я симфония. М., БЗК, орк. МОФ, 15.01.

СИБЕЛИУС. 2-я симфония. Там же.

СТРАВИНСКИЙ. «Фейерверк». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 2.02.

СТРАВИНСКИЙ. «Фавн и пастушка». Там же, Н. Рождественская.

СТРАВИНСКИЙ. Сюита из балета «Пульчинелла». Там же.

ГУНО. «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст». М., ДЗЗ, орк. ГАБТа, 8.02.

МОЦАРТ. Адажио и рондо до мажор (К. 617). М., МЗК, орк. МФ, 20.02.

ОНЕГГЕР. «Летняя пастораль». Там же.

ПУЛЕНК. Французская сюита (впервые в СССР). Там же.

РОГАЛЬСКИЙ. Два румынских танца (впервые в СССР). Там же.

СИБЕЛИУС. Сюита «Пеллеас и Мелизанда». Там же.

Р. ШТРАУС. «Тиль Уленшпигель». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 28.02.

БАРТОК. Концерт для оркестра. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 31.03.

РАХМАНИНОВ. 3-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Л. Власенко.

ВЛАСОВ. Сюита «Воспоминания об Албании» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 12.04.

БАХ. Сюита № 4. М., Зал Дома ученых, Госоркестр, 14.04.

САЙФИДДИНОВ. Кантата «Цвети, Таджикистан». М., БЗК, хор и орк. МФ, 18.04.

САЛИЕВ. Таджикская рапсодия. Там же.

ШАХ ИДИ. Сюита для оркестра. Там же.

САБЗАНОВ. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Э. Юнусова.

ХАМДАМОВ. Танцевальная сюита. Там же.

ХАЧАТУРЯН. Сюита «Маскарад». М., ДЗЗ, Госоркестр, 11.06.

ДЕЛИБ. Балет «Коппелия». Япония, Осака, орк. «Кансай», 6.09.

ЧАЙКОВСКИЙ. 6-я симфония. Токио, Телевидение, Токийский симф. орк., 22.09.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 24 до минор (К. 491). М., БЗК, орк. МФ, Д. Башкиров, 18.10.

БРАМС. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же.

ПЕЙКО. 3-я симфония (в первый раз). М., КЗ им. Чайковского, орк. МФ, 27.11.

ПРОКОФЬЕВ. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, В. Ашкенази.

253

БАХ. Концерт для скрипки с оркестром ре минор. М., БЗК, орк. МФ, И. Ойстрах, 10.12.

ХАЧАТУРЯН. Концерт для скрипки с оркестром. Там же.

РАВЕЛЬ. Музыка балета «Аделаида» (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 18.12. ЛИСТ. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Л. Власенко. РАХМАНИНОВ. Симфонические танцы. Там же.

1958

ЧАЙКОВСКИЙ. 1-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 9.01.

СИБЕЛИУС. Концерт для скрипки с оркестром. М., КЗ им. Чайковского, Госоркестр, Г. Баринова, 17.01.

ДЮКА. «Ученик чародея». Там же.

Р. ШТРАУС. «Дон Жуан». Л., МЗФ, орк. ЛФ, 28.01.

ЧАЙКОВСКИЙ. Серенада для струнного оркестра. Там же.

БАХ — ГЕДИКЕ. «Пассакалья». Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Анданте соч. 29-бис (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 12.02.

СКРЯБИН. 3-я симфония. Там же.

КАБАЛЕВСКИЙ. «Ромео и Джульетта». Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, 20.02.

ЯХИН. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Р. Яхин.

САРАСАТЕ. Цыганские напевы. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 1.03.

МОЦАРТ. Концерт для скрипки с оркестром № 4 ре мажор (К. 218). Лондон, Фестивал-холл, орк. «Филармония», И. Безродный, 23.03.

БЕТХОВЕН. Концерт для скрипки с оркестром. Там же.

ДАНБЛОН. Концерт для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, М. Юдина, 11.04.

НЕЙМАРК. Кантата «Земля молодости» (в первый раз). М., БЗК, орк. МФ, Госхор, 27.04.

ЧАЙКОВСКИЙ. 2-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 4.10.

ПРОКОФЬЕВ. «Скифская сюита». Там же.

БРИТТЕН. Вариации на тему Перселла. Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, 12.10.

КЕЙ. Увертюра «Новые горизонты» (впервые в СССР). М., КЗ им. Чайковского, БСО Гостелерадио, 15.10.

СЕШНС. Сюита «Черные маски» по Л. Андрееву (впервые в СССР). Там же.

МЕННИН. 6-я симфония (впервые в СССР). Там же.

РАВЕЛЬ. «Испанская рапсодия». М., БЗК, орк. МФ, 30.10.

РАВЕЛЬ. Ария Консепсьон из оперы «*Дитя и волшебство*». Там же, Н. Рождественская.

ЛИСТ. «Мефисто-вальс». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 20.11.
КАБАЛЕВСКИЙ. Увертюра к опере «Кола Брюньон». Горький, КЗ, орк. ЛФ, 18.12.
БЕРЛИОЗ. Танец сильфов. Ракоци-марш. Там же.
МАССНЕ. Сюита из оперы «Эсклармонда». Л., ДК Промкооперации, орк. ЛФ, 29.12.
ДЕБЮССИ. «Более чем медленный вальс». Там же.

1959

ВАСИЛЕНКО. Концерт для балалайки с оркестром. М., ДЗЗ, орк. МФ, П. Нечепоренко, 10.01.
ЯНАЧЕК. Опера «Енуфа». М., филиал ГАБТа, 18.01.
СКРЯБИН. 2-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 23.01.

254

БРИТТЕН. Серенада для тенора и валторны с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, И. Козловский, В. Полех, 30.01.
МЕНДЕЛЬСОН. Увертюра «Фингалова пещера». М., БЗК, орк. МФ, 10.02.
МЕНДЕЛЬСОН. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, Х. Ахтямова.
МЕНДЕЛЬСОН. 4-я симфония. Там же.
БЕТХОВЕН. 1-я симфония. Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, 19.03.
ТАКТАКИШВИЛИ. Концертино для скрипки с оркестром. Там же, В. Пикайзен.
МИЙО. Провансальская сюита. Там же.
КЕРН. Сюита «Пловучий театр». М., Телевидение, анс. солистов ГАБТа, 28.09.
ГЛИЭР. Балет «Красный мак». М., ГАБТ, 1.10.
ШОПЕН. Балет «Шопениана». М., ГАБТ, 10.10.
МЯСКОВСКИЙ. 25-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, орк. 26.10.
РАВЕЛЬ. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, А. Ведерников.
РАВЕЛЬ. 2-я сюита из балета «Дафнис и Хлоя». Там же.
ПРОКОФЬЕВ. 3-я симфония. М., БЗК, Госоркестр, 2.11.
РАХМАНИНОВ. Рапсодия на тему Паганини. Там же, В. Мержанов.
РАХМАНИНОВ. 2-я симфония. Там же.
ЭШПАЙ. 1-я симфония (в первый раз). М., БЗК, Госоркестр, 10.11.
ЛЕМАН. 2-й концерт для скрипки с оркестром. Там же, Б. Гутников.
МУРАДЕЛИ. Кантата «Навеки вместе». Там же, БХ Гостелерадио.
ПРОКОФЬЕВ. Русская увертюра. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 17.11.
ПРОКОФЬЕВ. 4-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, А. Ведерников.
СТРАВИНСКИЙ. Концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, орк. МФ, М. Юдина, 22.11.
ЛИСТ. Симфония «Фауст». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 30.11.
МОЦАРТ. Мотет. Там же, В. Максимова.
БРИТТЕН. Четыре морские интерлюдии из оперы «Питер Граймс». Там же.
А. НИКОЛАЕВ. Праздничная сюита (в первый раз). М., КЗДС, БСО Гостелерадио, 7.12.
А. НИКОЛАЕВ. Симфоническая поэма (в первый раз). Там же.
А. НИКОЛАЕВ. Сюита «Золотой ключик» (в первый раз). Там же.
ДЕНИСОВ. Симфониетта (в первый раз). Там же.
ДЕНИСОВ. Детская сюита (в первый раз). Там же.

1960

ГЛИНКА. Камаринская. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 11.01.
ГАЛЫНИН. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Г. Аксельрод.
ШОСТАКОВИЧ. 1-й концерт для виолончели с оркестром. М., БЗК, орк. МФ, М. Ростропович, 22.01.
ЩЕДРИН. Балет «Конек-Горбунок» (в первый раз). М., ГАБТ, 4.03.
ПЕЙКО. 2-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, орк. МФ, 19.03.

ЗИНГЕР. Сюита старинных французских народных песен (в первый раз). М., КЗДС, БСО Гостелерадио, В. Иванова, М. Рыба, 21.03.

ДЕБЮССИ. Фантазия для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). Там же, А. Иохелес.

РУССЕЛЬ. 2-я сюита из балета «Вакх и Ариадна» (впервые в СССР). Там же.

ИБЕР. Сюита «Париж» (впервые в СССР). Там же.

БРАМС. Немецкий реквием. Л., БЗФ, орк. ЛФ, Лен. капелла, Ж. Гейне-Вагнер, П. Гравелис, 24.03.

ЧИСТЯКОВ. Поэма о Ленине. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 23.04.

255

ЧАЙКОВСКИЙ. Симфония «Манфред». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 25.04.

БАРТОК. 2-й концерт для скрипки с оркестром (впервые в СССР). Там же, И. Ойстрах.

СТРАВИНСКИЙ. Балет «Петрушка». М., БЗК, орк. МФ, 18.05.

БЕТХОВЕН. 2-я симфония. Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, 26.05.

ШОСТАКОВИЧ. 8 английских и американских песен. Там же, В. Матусов.

КОДАЙ. Сюита из оперы «Хари-Янош». Там же.

Т. БЕРГЕР. Рондо на испанскую тему (впервые в СССР). М., ДЗЗ, сценно-духовой орк. ГАБТа, 28.05.

МОЦАРТ. Концерт для скрипки с оркестром № 3 соль мажор (К. 216). Л., БЗФ, орк. ЛФ, Л. Коган, 18.06.

ХРЕННИКОВ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. Там же.

МЯСКОВСКИЙ. 21-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 19.06.

КРАУС. Музыка к пьесе Чельгрена «Олимпия» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, Госоркестр, 20.07.

БЕТХОВЕН. 4-й концерт для фортепиано с оркестром. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Т. Николаева, 26.07.

СТРАВИНСКИЙ. Балет «Поцелуй феи» (впервые в СССР). Там же.

ЭЙГЕС. Концертино для фортепиано с оркестром. М., Сокольники, Госоркестр, О. Эйгес, 9.08.

ГРИГ. Симфонические танцы. Там же.

ШУБЕРТ. 8-я симфония («Неоконченная»). Л., Сад отдыха на Невском, орк. ЛФ, 12.08.

ГЛИЭР. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, Б. Гольдштейн.

ВЕНЯВСКИЙ. «Легенда» для скрипки с оркестром. Там же.

ЛИСТ. 2-я венгерская рапсодия. Там же.

ВАГНЕР. Увертюра и две песни Вольфрама из оперы «Тангейзер». Л., Сад отдыха на Невском, орк. ЛФ, К. Лаптев, 26.08.

ВАГНЕР. «Путешествие по Рейну» из оперы «Гибель богов». Там же.

ВАГНЕР. Вступление к III акту из оперы «Лоэнгрин». Там же.

РАХМАНИНОВ. 3-я симфония. Англия, Эдинбург, орк. ЛФ. 9.09.

ПРОКОФЬЕВ. Симфония-концерт для виолончели. Париж, Палэ де Шайо, орк. ЛФ, М. Ростропович, 28.09.

РАХМАНИНОВ. Фантазия «Утес». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 26.11.

ГАЙДН. Концерт для виолончели с оркестром ре мажор. М., БЗК, Госоркестр, М. Ростропович, 30.11.

ШУМАН. Концерт для виолончели с оркестром. Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Концертино для виолончели с оркестром. Там же.

СИБЕЛИУС. Две серенады для скрипки с оркестром. М., БЗК, орк. МФ, И. Безродный, 9.12.

ПЕЙКО. Кантата «Строители грядущего» (в первый раз). М., ДЗЗ, орк. МФ, Респ. капелла, Н. Исакова, 10.12.

СМЕТАНА. Увертюра к опере «Либуше». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 11.12.

КАЛАБИС. Концерт для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). Там же, А. Иохелес.

МОЦАРТ. Балет «Безделушки» (К. 299). Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, 18.12.

ДЕБЮССИ. «Детский уголок». Там же.

БАХ. Концерт для скрипки с оркестром ля минор. М., БЗК, Госоркестр, Д. Ойстрах, 24.12.

256

БРУХ. Шотландская фантазия для скрипки с оркестром. Там же.

БАРТОК. 1-й концерт для скрипки с оркестром (впервые в СССР). Там же.

БЕТХОВЕН. Увертюра «Кориолан». Рига, Оперный театр, орк. ЛФ, 27.12.

БЕРЛИОЗ. Фантастическая симфония. Рига, Оперный театр, орк. ЛФ, 28.12.

ШОСТАКОВИЧ. 6-я симфония. Рига, Оперный театр, орк. ЛФ, 29.12.

РАВЕЛЬ. «Альборада». Там же.

1961

ПРОКОФЬЕВ — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Сюита «Пушкиниана» (в первый раз). М., БЗК, Госоркестр, 6.01.

И. Х. БАХ. Концерт для виолончели с оркестром, М., БЗК, Госоркестр, Д. Шафран, 8.01.

ГАБРИЕЛИ. Соната для медных (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 13.01.

СТРАВИНСКИЙ. Музыка балета «Аполлон Мусагет». Там же.

Р. ШТРАУС. Серенада для духовых. Там же.

БРИТТЕН. Симфония-реквием (впервые в СССР). Там же.

ИБЕР. Сюита «Гавани мира» (впервые в СССР). М., БЗК, орк. МФ, 19.01.

ПРОКОФЬЕВ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, Д. Ойстрах, 31.01.

ПРОКОФЬЕВ. Увертюра соч. 42-бис. Л., Радио, орк. ЛФ, 1.02.

ШОСТАКОВИЧ. Музыка к спектаклю «Гамлет». М., БЗК, орк. МФ, 10.02.

ВАЙНБЕРГ. Концерт для скрипки с оркестром (в первый раз). М., БЗК, Госоркестр, Л. Коган, 19.02.

К. ХАЧАТУРЯН. Увертюра «Дружба». М., БЗК, Госоркестр, 21.02.

САЛМАНОВ. 2-я симфония. Там же.

РЕСПИГИ. «Празднества Рима» (впервые в СССР). Киев, Филармония, Госоркестр Украины, 26.02.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита «Египетские ночи». Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, 4.03.

ХИНДЕМИТ. Концерт для виолончели с оркестром. ФРГ, Кёльн, орк. «Гюрцених», Э. Майнарди, 13.03.

РЕСПИГИ. «Фонтаны Рима». М., ДЗЗ, орк. МФ, 20.03.

БАХ — ШЁНБЕРГ. Прелюдия и фуга ми-бемоль мажор (впервые в СССР). М., БЗК, Госоркестр, 25.03.

ХАЧАТУРЯН. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Л. Оборин.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. «Испанское каприччио». М., БЗК, орк. МФ, 28.03.

МОЦАРТ. Концерт для скрипки с оркестром № 5 ля мажор (К. 219). М., БЗК, Госоркестр, В. Климов, 31.03.

ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ. «Кавказские эскизы». М., ДЗЗ, орк. МФ, 3.04.

БАРТОК. Четыре трансильванских танца (впервые в СССР). М., БЗК, орк. МФ, 7.04.

СКРЯБИН. «Прометей». Л., БЗФ, орк. ЛФ, хор студентов ЛГУ, А. Иохелес, 15.04.

КАБАЛЕВСКИЙ. 2-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 24.04.

ЛАЛО. «Испанская симфония». Там же. Р. Риччи.

МУСОРГСКИЙ. Сцены из оперы «Борис Годунов». Л., БЗФ, орк. ЛФ., Б. Штоколов, 28.04.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 22 ми-бемоль мажор (К. 482). М., БЗК, орк. МФ, Т. Николаева, 3.05.

257

МАРТИНУ. «Памятник Лидице». Прага, Зал Сметаны, Госоркестр, 29.05.

ГРИГ. 2-я сюита «Пер Гюнт». Сочи, орк. МФ, 15.07.

ШОСТАКОВИЧ. 5-я симфония. Сочи, орк. МФ, 17.07.

ВАГНЕР. Увертюра к опере «Мейстерзингеры». Там же.

ЭНЕСКУ. 2-я румынская рапсодия. М., ДЗЗ, БСО, Гостелерадио, 31.08.

БАРТОК. 3-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Т. Николаева.

ЭНЕСКУ. 1-я симфония (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 1.09.

ПРОКОФЬЕВ. Кантата «Здравица». Бухарест, БСО Гостелерадио, хор «Д. Энеску», 13.09.

ШОСТАКОВИЧ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, Госоркестр, Д. Ойстрах, 25.10.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Шествие из оперы-балета «Млада», Л., БЗФ, орк. ЛФ, 1.11.

ЛЯДОВ. «Кикимора». Там же.

ЛЯДОВ. «Волшебное озеро». Там же.

ЛЯДОВ. «Баба-Яга». Там же.

СТРАВИНСКИЙ. Музыка балета «Жар-птица». Там же.

БАРТОК. Концерт для альта с оркестром. ГДР, Лейпциг, орк. Лейпцигского радио, А. Липка, 21.11.

СТРАВИНСКИЙ. Симфония памяти Дебюсси (впервые в СССР), М., БЗК, орк. МФ, 1.12.

МАРТИНУ. Симфониетта-джокоза (впервые в СССР). Там же.

ДЕБЮССИ. «Море». Там же.

СТОЯНОВ. Праздничная увертюра (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, 8.12.

СТОЯНОВ. Концерт для скрипки (впервые в СССР). Там же, В. Чернаев.

СТОЯНОВ. Сюита из оперы «Бай-Ганю» (впервые в СССР). Там же.

СТОЯНОВ. Танцы из оперы «Саламбо» (впервые в СССР). Там же.

СТОЯНОВ. Рапсодия (впервые в СССР). Там же.

Р. ШТРАУС. «Бурлеска» для фортепиано с оркестром. М., БЗК, Госоркестр, С. Рихтер, 18.12.

ЧАЙКОВСКИЙ. Вальс-скерцо для скрипки с оркестром. М., Клуб МГБ, БСО Гостелерадио, В. Малинин, 20.12.

МАЛЕР. 2-я симфония, М., БЗК, Госоркестр, Р. Бобринева, Н. Исакова, Респ. капелла, 25.12.

1962

СТРАВИНСКИЙ. Симфония в трех частях. М., БЗК, орк. МФ. 2.01.

КОНЮС. Концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, орк. МФ, Б. Гольдштейн, 3.01.

ЧАЙКОВСКИЙ. Сюита «Моцартиана». М., БЗК, орк. МФ, 6.02.

ХИНДЕМИТ. Симфония «Матис-художник». Там же.

БАХ. Концерт для клавесина с оркестром ми мажор. Л., БЗФ, орк. ЛФ, А. Волконский, 12.01.

ПУЛЕНК. Концерт для органа с оркестром (впервые в СССР). Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, М. Шахин, 18.01.

ДЕ ФАЛЬЯ. «Ночи в садах Испании». М., ДЗЗ, орк. МФ, А. Иохелес, 22.01.

СИБЕЛИУС. 7-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 27.01.

258

СТРАВИНСКИЙ. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, М. Юдина.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита из балета «На Днепре». Л., Радио, орк. ЛФ, 1.02.

ЗУППЕ. Увертюра к оперетте «Пиковая дама». Л., Радио, орк. ЛФ, 2.02.

ШОСТАКОВИЧ. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, М. Гринберг, 3.02.

ПРОКОФЬЕВ. Монолог «Чертог сиял...» из «Египетских ночей» Пушкина. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, А. Коонен, 6.02.

СОГЕ. Концерт для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, В. Деветци, 7.02.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита из балета «Шут». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 9.02.

ОНЕГГЕР. Концертино для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). Там же, А. Иохелес.

КЕРУБИНИ. Увертюра «Али-Баба» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 15.02.

СИБЕЛИУС. «Любовная сюита» (впервые в СССР). Там же.

ХИНДЕМИТ. Концерт для скрипки с оркестром (впервые в СССР). М., БЗК, Госоркестр, Д. Ойстрах, 25.02.

ИБЕР. Концерт для саксофона. Париж, Зал «Плейель», орк. «Ламурё», Д. Дэфайе, 4.03.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. 3-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 19.03.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита «Летний день». Л., Зал капеллы, орк. ЛФ, 25.03.

СЕН-САНС. Фантазия для фортепиано с оркестром «Африка» (впервые в СССР). Там же, Э. Базанов.

РАВЕЛЬ. Музыка балета «Сон Флорины» (впервые в СССР). Там же.

ШИМАНОВСКИЙ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, Д. Ойстрах, 30.03.

ШИМАНОВСКИЙ. 4-я симфония. Там же, А. Иохелес.

ШУБЕРТ. Музыка к «Розамунде». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 4.04.

БЕРГ. Концерт для скрипки с оркестром (впервые в СССР). Там же, В. Либерман.

БРАМС. 1-я симфония. Там же.

ПРИГОЖИН. Оратория «Непокоренный Прометей» (в первый раз). Л., БЗФ, орк. ЛФ, хор Ленинградского радио, 7.04.

МИЙО. Музыка балета «Сотворение мира» (впервые в СССР). Л., МЗФ, орк. ЛФ, 9.04.

УСТВОЛЬСКАЯ. «Поэма о мире» (в первый раз). Там же.

СТРАВИНСКИЙ. «История солдата». Там же.

ДВОРЖАК. Концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, Госоркестр, Х. Судзуки, 13.04.

ГЕНДЕЛЬ. Увертюра к опере «Ацис и Галатея». М., КЗДС, БСО Гостелерадио, 21.04.

ПРОКОФЬЕВ. 2-я симфония. Там же.

Р. ШТРАУС. Концертный дуэт для кларнета и фагота с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, В. Сорокин, И. Стыдель, 22.04.

ШОСТАКОВИЧ. 12-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 28.04.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 23 ля мажор (К. 488). М., БЗК, Госоркестр, Ж. Помье, 4.05.

СТРАВИНСКИЙ. Октет. М., ДЗЗ, анс. солистов БСО Гостелерадио, 10.05.

РАВЕЛЬ. Балет «Дафнис и Хлоя» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, 23.05.

259

ПРОКОФЬЕВ. Сюита «Зимний костер». М., Телевидение, БСО Гостелерадио, Детский хор, 30. 05.

ПАХМУТОВА. Кантата «Красные следопыты». Там же.

БАХ. Концерт для фортепиано с оркестром фа минор. М., БЗК, БСО Гостелерадио, М. Гринберг, 22.06.

РАВЕЛЬ. Опера «Дитя и волшебство» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО, хор. солисты Гостелерадио, 24.06.

ПРОКОФЬЕВ. «Осеннее». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 1.07.

МАЛЕР. 10-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 24.08.

ХИНДЕМИТ. «Симфония Serena» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 26.08.

ШОСТАКОВИЧ. Сюита из оперы «Катерина Измайлова». Англия, Эдинбург, орк. «Филармония», 4.09.

ШОСТАКОВИЧ. 4-я симфония (первое исполнение за рубежом). Англия, Эдинбург, орк. «Филармония», 7.09.

Р. ШТРАУС. «Дон Кихот». Лондон, Фестивал-холл, Лондонский филармонический орк., М. Ростропович, 14.09.

СИБЕЛИУС. «Финляндия». М., Телевидение, БСО Гостелерадио, 20.09.

СИБЕЛИУС. 2 юморески для скрипки с оркестром. Там же, Х. Ахтямова, 20.09.

БАРБЕР. Эскиз № 1. США, Провиденс, орк. ЛФ, 15.10.

СУК. «Прага» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 11.12.

ДУБРАВА. Сюита «Дон Кихот» (впервые в СССР). Там же.

1963

ЗУППЕ. Увертюра «Прекрасная Галатея». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 8.01.

ТАНЕЕВ. Симфония до минор. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 21.01.

Р. ШТРАУС. 2-й концерт для валторны с оркестром. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Я. Шапиро, 26.01.

ЗУППЕ. Увертюра «Поэт и крестьянин». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 30.01.

КНИППЕР. Симфония для струнных (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 30.01.

БРАМС. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. М., КЗДС, БСО Гостелерадио, М. Гринберг, 3.02.

РАВЕЛЬ. Концерт для левой руки. Брюссель, орк. Бельгийского радио, Алекс де Врис, 12.02.

МЯСКОВСКИЙ. 13-я симфония. Брюссель, орк. Бельгийского радио, 17.02.

БАРТОК. Балет «Чудесный мандарин». М., ГАБТ, 13.03.

ПРОКОФЬЕВ. Опера «Игрок» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО, БХ и солисты Гостелерадио, 14.03.

ХИНДЕМИТ. Четыре темперамента для фортепиано с оркестром. М., БЗК, Госоркестр, А. Ведерников, 6.04.

ХИНДЕМИТ. Камерная музыка № 2 (впервые в СССР). М., КЗ ГМНИ им. Гнесиных, ансамбль, В. Деревянко, 22.04.

К. ХАЧАТУРЯН. 1-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, орк. МФ, 25.04.

БЛАХЕР. Вариации на тему Паганини (впервые в СССР). Там же.

ЗУППЕ. Увертюра «Утро, полдень, вечер в Вене». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 5.05.

БРИТТЕН. Весенняя симфония (впервые в СССР). М., БЗК, БСО, БХ и солисты Гостелерадио, 18.05.

ПРОКОФЬЕВ. «Гадкий утенок». М., КЗ им. Чайковского, БСО Гостелерадио Г. Вишневская, 20.05.

ГЕНДЕЛЬ. Кончерто-гроссо № 7. Л., МЗК, анс. солистов ЛФ. 27.05.

БАХ. Бранденбургский концерт № 3. Там же.

ВИВАЛЬДИ. Кончерто гроссо ре минор. Там же.

РЕВУЭЛЬТАС. «Памяти Гарсиа Лорки» (впервые в СССР). Там1 же.

ОНЕГГЕР. Камерный концерт для флейты, английского рожка и струнного оркестра (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов ЛФ, 1. 06.

НИКОЛЬСКИЙ. Концерт для скрипки (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, А. Футер, 21.06.

МАРТИНУ. Струнный квартет с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 25.06.

ОВЧИННИКОВ. 1-я симфония. Там же.

ЩЕДРИН. «Озорные частушки» (в первый раз). Там же.

БРАМС. Концерт для скрипки и виолончели с оркестром. Рига, Юрмала, БСО Гостелерадио, Б. Гутников, М. Ростропович, 25.08.

БАБАДЖАНЯН. Концерт для виолончели с оркестром (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, М. Ростропович, 6.09.

ПРОКОФЬЕВ. Оратория «На страже мира». М., КЗДС, БСО и БХ Гостелерадио, И. Архипова, 5.10.

РАХМАНИНОВ. 4-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Н. Петров.

БЕРЛИОЗ. Увертюра «Король Лир». Англия, Оксфорд, Лондонский симф. орк. 24.10.

УОЛТОН. Увертюра «Портсмут-Пойнт». Лондон, Фестивал-холл. Лондонский симф. орк., 29.10.

БРИТТЕН. Вариации на тему Ф. Бриджа. Лондон, Телевидение, Лондонский симф. орк., 9.11.

БРИТТЕН. Фрагменты из «Простой симфонии». Там же.

БРИТТЕН. Фрагменты из оперы «Питер Граймс». Там же, солисты театра «Сэдлерс Уэллс».

МУСОРГСКИЙ — ШОСТАКОВИЧ. Вступление к опере «Хованщина». Лондон, Фестивал-холл, Лондонский, симф. орк., 10.11.

БЕТХОВЕН. 3-й концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, Ан. Ведерников, 20.11.

РЕСПИГИ. «Пинии Рима». Там же.

РУБИН. Оратория «Сны Революции» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО, БХ и солисты Гостелерадио, 29.11.

ШНИТКЕ. 1-й концерт для скрипки с оркестром (в первый раз). Там же, М. Лубоцкий.

ДЕНИСОВ. Симфония для двух струнных оркестров (в первый раз). Там же.

МОЦАРТ. Концерт для фагота. М,, ДЗЗ, БСО Гостелерадио, В. Власенко, 11.12.

ЛАЛО. Увертюра к опере «Король из города Ис». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 11.12.

МАССНЕ. Увертюра «Федра». Там же.

ТОМА. Увертюра «Раймонд». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 12.12.

ТОМА. Увертюра к опере «Миньон». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 13.12.

ГЕРОЛЬД. Увертюра «Цампа». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 23.12.

И. ШТРАУС. Императорский вальс. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 25.12.

261

1964

РАВЕЛЬ. Опера «Испанский час» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Г. Сахарова, Ю. Ельников, Б. Добрин и др., 9.01.

И. ШТРАУС. «Вечное движение». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 14.01.

И. ШТРАУС. Полька «Трик-трак». Там же.

И. ШТРАУС. Вальс «Голубой Дунай». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 16.01.

ШОСТАКОВИЧ. 9-я симфония. М., Телевидение, БСО Гостелерадио, 20.01.

СИБЕЛИУС. «Весенняя песнь» (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 26.01.

СТРАВИНСКИЙ. Балет «Игра в карты» (впервые в СССР). Там же.

ВАГНЕР. Пять песен на стихи М. Везендонк. Там же, Н. Юренева.

ЧАЙКОВСКИЙ. Правоведский марш. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 2.02.

ЧАЙКОВСКИЙ. Коронационный марш. Там же.

КАРЕТНИКОВ. 3-я симфония (в первый раз). Там же.

И. ШТРАУС. Вальс «Венская кровь». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 6.02.

И. ШТРАУС. Полька «Пиццикато». Там же.

РАВЕЛЬ. Павана. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 7.02.

ПРОКОФЬЕВ. Квинтет соч. 39. М., БЗК, артисты БСО Гостелерадио, 8.02.

РАВЕЛЬ. Интродукция и аллегро для арфы с оркестром. Там же, О. Эрдели.

БРАМС. 4-я симфония. Киев, Филармония, Госоркестр Украины, 12.02.

Р. ШТРАУС. Пять песен. Там же, А. Яковенко.

ХИНДЕМИТ. Метаморфозы тем Вебера. Там же.

ШОСТАКОВИЧ. Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». Горький, Филармония, орк. Горьковской филарм., Г. Писаренко, Л. Авдеева, А. Масленников, 19.02.

МАЛИПЬЕРО. Диалог памяти де Фалья (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов, 22.02.

ДЕ ФАЛЬЯ. Концерт для клавесина с ансамблем (впервые в СССР). Там же, О. Крылова.

ДЕ ФАЛЬЯ. «Психея» (впервые в СССР). Там же, Н. Юренева.

ДЕ ФАЛЬЯ. Опера «Балаганчик маэстро Педро» (впервые в СССР). Там же, Н. Юренева, А. Манухов, А. Почиковский.

ВАЙНБЕРГ. Концерт для виолончели с оркестром (в первый раз). М., БЗК, Госоркестр, М. Ростропович, 25.02.

КНИППЕР. Концерт-монолог для виолончели с оркестром. Там же.

ХИНДЕМИТ. Симфония «Гармония мира» (впервые в СССР). М., БЗК, Госоркестр, 2.03.

ВИЛА ЛОБОС. Шоро № 10. Там же, БХ Гостелерадио.

ГАДЖИБЕКОВ. Концерт для оркестра. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 5.03.

АМИРОВ. Симфония памяти Низами. Там же.

ПРОКОФЬЕВ. 2-й концерт для скрипки с оркестром. Гаага, орк. «Резиденси», Т. Олоф, 11.03.

ДВОРЖАК. Концерт для скрипки с оркестром. Голландия, Лейден, орк. «Резиденси», Уто Уги, 19.03.

ЮРОВСКИЙ. «Отелло» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Н. Мордвинов, 29.03.

И. ШТРАУС. Вальс «Жизнь артиста». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 7.04.

ОРФ. Опера «Умница» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО и солисты Гостелерадио, 12.04.

262

БАРБЕР. Концерт для виолончели с оркестром (впервые в СССР). Там же, В. Симон.

БАРТОК. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Н. Петров, 14.04.

ПИПКОВ. Концерт — симфония для виолончели с оркестром (в первый раз). М., БЗК, орк. МФ, М. Ростропович, 20.04.

РЕСПИГИ. Адажио с вариациями для виолончели с оркестром (впервые в СССР). Там же.

ЭЛЬГАР. Концерт для виолончели с оркестром. Там же.

КУПЕРЕН. Концертная сюита. Л., МЗФ, анс. солистов, 27.04.

ПУЛЕНК. «Негритянская рапсодия» (впервые в СССР). Там же.

МИЙО. 1-я маленькая симфония; 4-я маленькая симфония. Там же.

САТИ. Три пьесы по «Гаргантюа и Пантагрюэлю» (впервые в СССР). Там же.

БЕТХОВЕН. 8-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 29.04.

ВЛАСОВ. Импровизация для виолончели с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, М. Ростропович, 13.05.

ЧАЙКОВСКИЙ. «Пеццо-каприччиозо» для виолончели с оркестром. Там же.

ВЛАСОВ. Концерт для виолончели с оркестром (в первый раз). Там же.

МИЙО. 1-й концерт для виолончели с оркестром. Там же.

ШУМАН — ШОСТАКОВИЧ. Концерт для виолончели с оркестром. Баку, БСО Гостелерадио, М. Ростропович, 18.05.

КАРАЕВ. Сюита из балета «Тропою грома». Баку. БСО Гостелерадио, 21.05.

ГЕНДЕЛЬ. Кончерто гроссо № 10. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 14.06.

МОНТЕВЕРДИ. Опера «Битва Танкреда и Клоринды» (впервые в СССР). Там же. Г. Сахарова, В. Махов, В. Отделенов.

МОЦАРТ. Симфония № 36 ре мажор (К. 385). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 5.07.

ГАЛЫНИН. Оратория «Девушка и смерть» (в первый раз). Там же, БХ Гостелерадио.

МОЦАРТ. Симфония № 35 до мажор (К. 338). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 11.07.

ЧАЙКОВСКИЙ. Кантата «Москва». Там же, БХ Гостелерадио.

ГЛАЗУНОВ. Торжественное шествие. Там же.

ПАГАНИНИ. 2-й концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, А. Марков, 15.07.

СПЕНДИАРОВ. «Крымские эскизы». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 16.07.

Ю. АЛЕКСАНДРОВ. Поэма памяти Циолковского (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 25.07.

МИЙО. «Зимнее концертино» для тромбона с оркестром. Там же, В. Баташев.

РАКОВ. Маленькая симфония. Там же.

БРИТТЕН. Симфония для виолончели с оркестром. Англия, Эдинбург, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 22.08.

ЯНАЧЕК. Симфониетта. Там же.

БРИТТЕН. Путеводитель по оркестру. Лондон Фестивал-холл. Лондонский симф. орк. 28.08.

МАЛЕР. 6-я симфония (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 6.09.

ПРОКОФЬЕВ. Опера «Война и мир». М., ГАБТ, 30.09.

БРАМС. 2-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 10.10.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита из балета «Стальной скок». Там же. 262

263

ПЕРСЕЛЛ. Сюита из оперы «Дидона и Эней» (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 16.10.

ВОАН-УИЛЬЯМС. Фантазия для струнного оркестра (впервые в СССР). Там же.

ГРЕЙНДЖЕР. Два танца (впервые в СССР). Там же.

УОЛТОН. «Фасады». Там же.

ХИНДЕМИТ. Траурная музыка для альта с оркестром. Л., БЗФ, анс. солистов, А. Людевиг, 17.10.

РУССЕЛЬ. Симфониетта. Там же.

ХРЕННИКОВ. Концерт для виолончели с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, М. Ростропович, 21.10.

БЕРЛИОЗ. Увертюра «Римский карнавал». Там же.

ПРОКОФЬЕВ. 1-я симфония. Париж, зал «Плейель», орк. «Ламурё», 15.11.

МАРТИНУ. «Хороводы» (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов, 30.11.

МОЦАРТ. Концертная ария для сопрано и фортепиано с оркестром (К. 61 с) (впервые в СССР). Там же, Л. Давыдова, А. Угорский.

РЕВУЭЛЬТАС. Октет (впервые в СССР). Там же.

ДЕНИСОВ. Кантата «Солнце инков» (в первый раз). Там же, Л. Давыдова.

СТРАВИНСКИЙ. Регтайм. Там же.

ПУЛЕНК. 2 марша и интермедия. Л., БЗФ, анс. солистов, 3.12.

ВИЗЕ. Симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 7.12.

ДЕБЮССИ. Музыка балета «Игры» (впервые в СССР). Там же.

СЕН-САНС. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Л. Оборин.

БАРТОК. 2 рапсодии для скрипки с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, М. Черняховский, 21.12.

МУСОРГСКИЙ. Опера «Борис Годунов». М., ГАБТ, 23.12.

ГЛАЗУНОВ. Концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, С. Снитковский, 28.12.

ГАЙДН. Симфония № 95. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 29.12.

ВЬЕТАН. Концерт для скрипки с оркестром № 4. М., БЗК, БСО Гостелерадио, С. Снитковский, 30.12.

1965

БАРБЕР. Концерт для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). М., КЗДС, БСО Гостелерадио, И. Жуков, 24.01.

ШОСТАКОВИЧ. 8-я симфония. М., КЗДС, БСО Гостелерадио, 30.01.

ГИДАШ. Концерт для гобоя с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, Е. Ляховецкий, 4.02.

ЛЯТОШИНСКИЙ. 4-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 12.02.

ШОССОН. «Поэма о любви и море». Там же, И. Козловский.

МОЦАРТ. Концерт для скрипки с оркестром № 1 си-бемоль мажор (К. 207). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Д. Ойстрах, 21.02.

Э. Г. МАЙЕР. Концерт для скрипки (впервые в СССР). Там же.

МАЛЕР. «Песни странствующего подмастерья». Л., БЗФ, орк. ЛФ, Ю. Мазурок, 1.03.

ХИНДЕМИТ. Питтсбургская симфония (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, 7.03.

БАРТОК. Опера «Замок герцога Синяя Борода» (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, Н. Полякова, Е. Кибкало, 20.03.

264

ПУЛЕНК. Опера «Человеческий голос» (впервые в СССР). Там же, Н. Юренева.

БАХ. Концерт для двух скрипок с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, В. Либерман, В. Селицкий, 25.03.

МАЛЕР. 4-я симфония. Там же.

РУССЕЛЬ. Сюита «Торговец песком». Л., БЗФ, анс. солистов, 28.03.

МОЦАРТ. Серенада № 12 ми-бемоль мажор (К. 375). Л., МЗФ, анс. солистов, 2.04.

ШЁНБЕРГ. 1-я камерная симфония (впервые в СССР). Там же.

БЕТХОВЕН. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, М. Гринберг, 3.04.

ЩЕДРИН. 2-я симфония (в первый раз). М., КЗДС, БСО Гостелерадио, 11.04.

БОРОДИН. 2-я симфония. Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк. 1.05.

ХАЧАТУРЯН. Концерт для виолончели с оркестром. Вена, Концертхаус, БСО Гостелерадио, Д. Шафран, 2.06.

СТРАВИНСКИЙ. Балет «Весна священная». М., ГАБТ, 26.06.

ЛАЛО. Концерт для виолончели с оркестром. Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 5.07.

Б. ЧАЙКОВСКИЙ. Концерт для виолончели с оркестром. Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 7.07.

МЯСКОВСКИЙ. Концерт для виолончели с оркестром. Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 11.07.

ОНЕГГЕР. Концерт для виолончели с оркестром. Там же.

СОГЕ. Концерт для виолончели (в первый раз). Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 18.07.

БЛОХ. Рапсодия «Шеломо» для виолончели с оркестром. Там же.

ТАКТАКИШВИЛИ. Оратория «По следам Руставели», М., КЗДС, БСО и БХ Гостелерадио, Ал. Ведерников, 25.09.

СТРАВИНСКИЙ. «Норвежские впечатления» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 8.10.

ГАБИЧВАДЗЕ. Симфония для струнных, фортепиано и литавр. Там же.

БРУКНЕР. 7-я симфония. Там же.

СЕН-САНС. «Карнавал животных». М., Телевидение, БСО Гостелерадио, 14.10.

ВАГНЕР. Вступление к опере «Парсифаль». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 23.10.

ДЕБЮССИ. «Героическая колыбельная» (впервые в СССР). Там же.

ДЕБЮССИ. Фрагменты из «Святого Себастьяна» (впервые в СССР). Там же.

БРИТТЕН. Опера «Сон в летнюю ночь» (впервые в СССР). М., ГАБТ, 26.10.

СИБЕЛИУС. Музыка к «Буре» Шекспира (впервые в СССР). М., КЗДС, БСО Гостелерадио, 31.10.

СИБЕЛИУС. 5-я симфония. Там же.

ШРЕКЕР. Камерная симфония. Л., МЗФ, анс. солистов, 9.11.

СИБЕЛИУС. Сюита «Пир Валтасара» (впервые в СССР). Там же.

СТРАВИНСКИЙ. Сцены из оперы «Похождения повесы». Там же, Н. Юренева.

ПУЛЕНК. 2 марша и интермедия (впервые в СССР). Там же.

ШНИТКЕ. Музыка для фортепиано и камерного оркестра (в первый раз). Там же, Г. Тальрозе.

МЯСКОВСКИЙ. 6-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 11.11.

РАХМАНИНОВ. Кантата «Весна». Там же, Ленинградский хор любителей пения, И. Новолошников.

СИБЕЛИУС. Романс соч. 42. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 12.11.

265

ДЕНИСОВ. Музыка для 11 духовых и литавр (в первый раз). Л., МЗФ, анс. солистов, 15.11.

ИБЕР. Концерт для виолончели с ансамблем (впервые в СССР). Там же, А. Никитин.

БЕРГ. Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых (впервые н СССР). Там же, А. Угорский, В. Либерман.

ЮРОВСКИЙ. «Красная площадь» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 22.11.

БАХ. Концерт для фортепиано с оркестром ре минор. М., БЗК, БСО Гостелерадио, Т. Николаева, 3.12.

МУРАДЕЛИ. Опера «Октябрь». М. КДС, труппа ГАБТа, 5.12.

ПРОКОФЬЕВ. 6-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 10.12.

РОГАЛЬСКИЙ. 3 румынских танца (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО, Гостелерадио, 15.12.

ДЕБЮССИ. 3 баллады на ел. Вийона (впервые в СССР). Там же, Ю. Мазурок.

ШАБРИЕ. Поэма-рапсодия «Испания». Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Увертюра на еврейские темы. Тель-Авив, Израильский филармонический оркестр, 25.12.

1966

МОЦАРТ. Симфония — концертанта. Израиль, Хайфа, Израильский филармонический оркестр, 4.01.

БОСКОВИЧ. «Песнь Маалота». Израиль, Хайфа, Израильский филармонический оркестр, 5.01.

ЧИМАРОЗА. Концерт для гобоя. Мадрид, орк. Испанского радио, С. Тудела, 14.01.

БЕТХОВЕН. Увертюра «Леонора № 3». Голландия, Лейден, орк. «Резиденси», 18.01.

Р. ШТРАУС. 4 последние песни. Там же, З. Долуханова.

ПРОКОФЬЕВ. 5-й концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, Т. Николаева, 2.02.

Р. ШТРАУС. Парафраза «Домашней симфонии» для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). Там же.

ШУМАН. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же.

ХИНДЕМИТ. Концерт для валторны (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Б. Афанасьев, 6. 02.

ДИТТЕРСДОРФ. Концерт для арфы (впервые в СССР). Там же, О. Эрдели.

ВИЕРУ. Концерт для флейты (впервые в СССР). Там же, А. Корнеев.

БАРТОК. Танцевальная сюита. М., БЗК, орк. МФ, 10.02.

ГЕРШВИН. Концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Л. Берман.

Р. ШТРАУС. Сюита из оперы «Кавалер Розы». Там же.

Р. ШТРАУС. Заключительная сцена из оперы «Каприччио» (впервые в СССР). Там же, Н. Юренева, Ю. Белокринкин.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже». М., ГАБТ, 11.03.

ШУМАН. Увертюра «Манфред». М., Телевидение, БСО Гостелерадио, 14.03.

ХРЕННИКОВ. 2-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 19.03.

ЯКОВЛЕВ (ЧАРГЕЙШВИЛИ). Музыка к балету «Три года Добрынюшка стольничал» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 31.03.

266

МОЦАРТ. Концерт для скрипки с оркестром № 2 ре мажор (К. 211). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, М. Баранов, 6.04.

ШОСТАКОВИЧ. Кантата «Над Родиной нашей солнце сияет». М., КДС, орк. ГАБТа, сводный хор, 9.04.

ПРОКОФЬЕВ. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Тбилиси, БСО Гостелерадио, Р. Керер, 16.05.

МОЦАРТ. Увертюра к опере «Волшебная флейта». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 29.05.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 24 до минор (К. 419). Там же, М. Воскресенский.

ЧАЙКОВСКИЙ. Торжественная увертюра «1812 год». М., КДС, орк. ГАБТа, 30.05.

ЧАЙКОВСКИЙ. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Там же.

БЕТХОВЕН. Увертюра «Прометей». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 4.06.

ГЕРБЕРТ. 2-й концерт для виолончели с оркестром (впервые в СССР). М., БЗК, орк. МФ., Н. Розен, 12.06.

БЛОХ. Рапсодия «Шеломо» для виолончели с оркестром. Там же, Э. Тестелец.

ЛИСТ. «Жанна д'Арк» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО, Н. Юренева, 13.06.

ХАЧАТУРЯН. Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром. М., БЗК, Госоркестр, Т. Габарашвили, 13.06.

ГАЙДН. Концерт для виолончели с оркестром до мажор. М., БЗК, орк. МФ, К. Георгиан, 14.06.

ШОСТАКОВИЧ. «Казнь Степана Разина». Л., БЗФ, орк. ЛФ, Лен. капелла, Г. Селезнев, 29.06.

АРЕНСКИЙ. Монолог Заремы из «Бахчисарайского фонтана». Рига, Юрмала, БСО Гостелерадио, И. Архипова, 23.07.

МАЛЕР. «Песни об умерших детях». Лондон, Альберт-холл, БСО Гостелерадио, Ж. Бэкер, 19.08.

ПРОКОФЬЕВ. Кантата «Семеро их». Англия, Эдинбург, БСО Гостелерадио, Шотландский фестивальный хор, В. Пржибил, 24.08.

БРУКНЕР. 6-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 10.10.

БРИТТЕН. Концерт для скрипки с оркестром (впервые в СССР). Там же, Э. Грюнберг.

ХЕНЦЕ. «Неаполитанские песни» (впервые в СССР). Там же, Ю. Мазурок.

ЧАЙКОВСКИЙ. Опера «Пиковая дама». М., ГАБТ, 14.10.

К 100-летию Московской консерватории. Коллективные вариации на тему из 16-й симфонии Мясковского (в первый раз). М., БЗК, БСО Гостелерадио, 15.10.

БЕТХОВЕН. 1-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 5.11.

МАРТИНУ. Концерт для гобоя с оркестром (впервые в СССР). Там же, Е. Ляховецкий.

РАХМАДИЕВ. Праздничный кюй. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 12.11.

КНИППЕР. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, А. Футер.

БАХ — ВЕБЕРН. Ричеркар (впервые в СССР). М., МЗК, анс. солистов БСО Гостелерадио, 13.11.

ХИНДЕМИТ. Камерная музыка № 4 (впервые в СССР). Там же. И. Ойстрах.

ИБЕР. Каприччио (впервые в СССР). Там же.

СТРАВИНСКИЙ. «Кошачьи колыбельные». Там же, Т. Синявская.

СТРАВИНСКИЙ. Элегия памяти Кеннеди (впервые в СССР). Там же, В. Пашинский.

СТРАВИНСКИЙ. Концертино для 12 инструментов (впервые в СССР). Там же.

267

ВАЙЛЬ. Сюита из «Трехгрошовой оперы». Там же.

РАХМАНИНОВ. Три русские песни. М., БЗК, БСО и БХ Гостелерадио, 17.11.

БЕТХОВЕН. 4-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 10.12.

ОНЕГГЕР. 4-я симфония (впервые в СССР). Там же.

МОЦАРТ. Ария для баса и контрабаса с оркестром (К. 612). М., ДЗЗ, орк. ГАБТа, И. Петров, В. Курении, 24.12.

ШЁНБЕРГ. «Лунный Пьеро» (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов, М. Элик, 2'7.12.

МАРТИНУ. Три ричеркара (впервые в СССР). Там же.

МИЙО. Сюита «Путешествие» (впервые в СССР). Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Сцены из оперы «Огненный ангел» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, орк. ГАБТа, Э. Андреева, Е. Кибкало, 29.12.

1967

ЧУЛАКИ. 3-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 5.01.

ЩЕДРИН. 2-й концерт для фортепиано (в первый раз). Там же, Р. Щедрин.

СТРАВИНСКИЙ. Опера-оратория «Царь Эдип». Там же. БСО и БХ Гостелерадио, Л. Андерсон, К. Заринь и др.

ИЗАИ. Поэма «Изгнание» для струнного ансамбля. М., ДЗЗ, струн, анс. ГАБТа, 7.01.

РАХМАНИНОВ. «Колокола». М., БЗК, орк. МФ, Респ. капелла, М. Миглау, А. Масленников, А. Большаков, 11.01.

КВЕРНАДЗЕ. Анданте (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 19.01.

МЕЛИКОВ. «Метаморфозы». Там же.

ЯНАЧЕК. Баллада «Дочь деревенского скрипача» (впервые в СССР). Там же.

БЕТХОВЕН. 3-я симфония. Там же.

СЛОНИМСКИЙ. Кантата «Голос из хора» (в первый раз). М., БЗК, Госоркестр, Респ. капелла, 23.01.

ШОПЕН. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Е. Могилевский.

ВИЗЕ. Опера «Кармен». М., ГАБТ, 26.01.

ЧАЙКОВСКИЙ. «Буря». М., КЗ им. Чайковского, Госоркестр, 31.01.

ЧАЙКОВСКИЙ. Фантазия для фортепиано с оркестром. Там же, М. Федорова.

Р. ШТРАУС. «Смерть и просветление». М., КЗ им. Чайковского, БСО Гостелерадио, 2.02.

МАРТИНУ. Концертино для фортепианного трио с оркестром (впервые в СССР). П., БЗФ, орк. ЛФ, Шиндер, Гиновкер, Тальрозе, 9.02.

БАХ — КРЕНЦ. Искусство фуги (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 10.02.

ПУЧЧИНИ. Опера «Плащ» (впервые в СССР). Там же, Н. Юренева, Н. Калошин и др., Ленинградский хор любителей пения.

ШОСТАКОВИЧ. 2-й концерт для виолончели с оркестром. Нью-Йорк, Карнеги-холл, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 26.02.

БЕРЛИОЗ. Увертюра «Тайные судьи». США, Ньюарк, Лондонский симф. орк., 27.02.

БОККЕРИНИ. Концерт для виолончели с оркестром. Нью-Йорк, Карнеги-холл, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 28.02.

ПИСТОН. Вариации для виолончели с оркестром (в первый раз). Там же и в том же исполнении, 2.03.

ВИВАЛЬДИ. Концерт для виолончели с оркестром соль мажор. Там же.

Б. ЧАЙКОВСКИЙ. Партита для виолончели с оркестром. Там же, 5.03.

268

МОЦАРТ. Симфония № 29 ля мажор (К. 186а). Там же, 6.03.

ЛЕВИТИН. Сюита для виолончели с ансамблем. Там же, Лондонский симф. орк., М. Ростропович, 9.03.

УОЛТОН. Партита. Нью-Йорк, Карнеги-холл, Лондонский симф. орк., 10.03.

Г. ИВАНОВ. Увертюра-реквием. Болгария. Русе, БСО Гостелерадио, 29.03.

ГРИГ. 1-я сюита «Пер Гюнт». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 14.04.

КЛЮЗНЕР. 2-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 15.04.

ЗАРИНЬ. Партита в стиле барокко. Там же, И. Тиктус.

ШОСТАКОВИЧ. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, В. Крайнев, 21.04.

БИЗЕ— ЩЕДРИН. Балет «Кармен-сюита» (в первый раз). М., ГАБТ, 22.04.

ГРИГ. Лирическая сюита. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 25.04.

РАХМАНИНОВ. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, М. Воскресенский, 26.04.

ОРФ. Кантата «Кармина бурана». Там же. БХ Гостелерадио.

ХРЕННИКОВ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. Волгоград, театр драмы, БСО Гостелерадио, Л. Коган, 25.05.

ЛЕВИТИН. Реквием (в первый раз). М., БЗК, БСО Гостелерадио, Г. Вишневская, 9.06.

БЕРГ. Семь ранних песен (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Н. Юренева, 11.06.

БЕРД. Любовные песни (впервые в СССР). Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита вальсов. М,, ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 15.06.

СВАНИДЗЕ. Симфония (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 21.06.

РАКОВ. 2-й концерт для скрипки с оркестром. Там же, В. Пикайзен.

СИБЕЛИУС. Сюита «Король Христиан II» (впервые в СССР). Там же.

ШОСТАКОВИЧ. Траурно-триумфальная прелюдия (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 9.07.

ЩЕДРИН. Сюита из оперы «Не только любовь». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Н. Симонова, 11.09.

ХРЕННИКОВ. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Т. Хренников, 16.09.

ПРОКОФЬЕВ. Кантата «К XX-летию Октября» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Респ. капелла, 22.09.

ЭШПАЙ. Концерт для оркестра (в первый раз). Л., БЗФ, БСО Гостелерадио, 25.09.

ФЕРЕ. Кантата «Места, священные навек» (в первый раз). Л., БЗФ, БСО Гостелерадио, Э. Андреева, А. Эйзен, 28.09.

ПРОКОФЬЕВ. 5-я симфония. Там же.

СВИРИДОВ. Патетическая оратория. Л., БЗФ, БСО Гостелерадио, Лен. капелла, Ал. Ведерников, 30.09.

ЮРОВСКИЙ. Героическая поэма. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 6.10.

ЮЗЕЛЮНАС. 3-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 14.10.

АРУТЮНЯН. «Ода Ленину». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 20.10.

СЕН-САНС. «Хаванез» для скрипки с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, И. Ойстрах, 21.10.

ПЕТРОВ. Поэма «Памяти павших в блокаду Ленинграда». Там же.

ХОЛМИНОВ. Опера «Оптимистическая трагедия». М., ГАБТ, 27.10.

ЩЕДРИН. «Праздничные фанфары». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 17.11.

269

БРАМС. Венгерские танцы. Там же.

ЧУЛАКИ. 2-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 29.12.

1968

ШОСТАКОВИЧ. 7-я симфония. М., КЗ им. Чайковского, БСО Гостелерадио, 8.01.

БРУКНЕР. «Те Деум» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, 15.01.

СИБЕЛИУС. Поэма «Бард» (впервые в СССР). Там же.

ВЕБЕР. Концерт для фагота. Там же, В. Власенко.

СЕН-САНС. Симф. поэма «Прялка Омфалы». Там же.

БАРТОК. «Светская кантата» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, Ю. Ельников, 22.01.

РЕСПИГИ. 3-я сюита «Старинные танцы». Там же.

ПРОКОФЬЕВ. «Ода на окончание войны». М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, 23.01.

ЛЯТОШИНСКИЙ. 5-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 15.02.

МАЛЕР — БРИТТЕН. «Что говорят нам дикие цветы» (впервые в СССР). Там же.

ВЕБЕР. Концертштюк для фортепиано с оркестром. Л., БЗФ, орк. ЛФ, Е. Мурина, 14.02.

БЕЛЛИНИ. Маленькая увертюра (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов, .'.0.02.

АЙВЗ. «Вопрос, оставшийся без ответа» (впервые в СССР). Там же.

АЙВЗ. «С горных вершин» (впервые в СССР). Там же.

ИБЕР. Дивертисмент (впервые в СССР). Там же.

ШНИТКЕ. 2-й концерт для скрипки (в первый раз). Там же, М. Лубоцкий.

СИДЕЛЬНИКОВ. Оратория «Песнь о красном знамени» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, 27.02.

БЕРЛИОЗ. «Мечты и каприс» для скрипки с оркестром (впервые в СССР). Там же, М. Черняховский.

БАУР. «Ромео и Джульетта» (впервые в СССР). М., КЗ им. Чайковского, БСО Гостелерадио, 16.03.

БОРРИС. 4-я симфония (впервые в СССР). Там же.

ХЕЛЛЕР. Маленькая симфония (впервые в СССР). Там же.

ХЕЛЛЕР. Вариации на тему Свеелинка (впервые в СССР). Там же.

ФЛЯРКОВСКИЙ. Симфония (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 29.03.

КИКТА. «Веснянки» (в первый раз). Там же.

РЫБНИКОВ. Концерт для скрипки с оркестром (в первый раз). Там же, О. Каган.

СВИРИДОВ. Маленький триптих. М., Телевидение, БСО Гостелерадио, 2.04.

ХАЧАТУРЯН. Балет «Спартак». М., ГАБТ, 4.04.

ГЛАЗУНОВ. Лирическая поэма. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 6.04.

РАКОВ. Симфониетта. Там же.

ЛЯДОВ. «Скорбная песнь». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 7.04.

БАРТОК. Румынские танцы. М., ДЗЗ, БСО Радио, 11.04.

БРАМС. 3-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 19.04.

ВИЕРУ. Концерт для виолончели с оркестром (впервые в СССР). Там же, В. Симон.

БЕРГ. Три пьесы для оркестра соч. 6. (впервые в СССР). Там же.

ШЕК. Концерт для валторны с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Б. Афанасьев, 25.04.

270

НИЛЬСЕН. Концерт для кларнета (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Л. Михайлов, 22.05.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, И. Жуков, 26.05.

РАВЕЛЬ. Античный менуэт (впервые в СССР). М., Телевидение, БСО Гостелерадио, 10.06.

АРУТЮНЯН. Концерт для трубы с оркестром. М., БЗК, орк. ГАБТа, Т. Докшицер, 11.06.

ДОНАНЬИ. Вариации на детскую тему для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Т. Махмудова, 14.06.

СИДЕЛЬНИКОВ. Концерт в старинном стиле (в первый раз). Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита «Поручик Киже». Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., 20.06.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. «Шехеразада». Лондон, Альберт-холл, Лондонский симф. орк., 30.06.

ВЕРДИ. Реквием. Рига, Домский собор, БСО Гостелерадио, хор. Ж. Гейне-Вагнер, И. Архипова, И. Фейгельсон, И. Бушкин, 1.08.

БЕТХОВЕН. Два романса для скрипки с оркестром. М., БЗК, орк. МФ, Д. Ойстрах, 27.09.

ШОСТАКОВИЧ. 2-й концерт для скрипки с оркестром. Там же.

БЕРЛИОЗ. Траурно-триумфальная симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, Военный орк. Министерства обороны, 1.10.

ПАГАНИНИ. Кампанелла для скрипки с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, Л. Коган, 5.10.

ПРОКОФЬЕВ. «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». М., БЗК, БСО и БХ Гостелерадио, И. Полякова, В. Махов, 29.10.

ЧУЛАКИ. «Песни и танцы старой Франции». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 18.11.

ЧУЛАКИ. Вокальный цикл «Изобилие» на стихи Уитмена (в первый раз). Там же, Ю. Мазурок.

МЕССИАН. «Экзотические птицы». М., ВДК, анс. солистов БСО Гостелерадио, 25.11.

БАЛТИИ. Симфония «Про это» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 26.11.

БАСНЕР. Концерт для скрипки с оркестром (в первый раз). Там же, М. Вайман.

К. ХАЧАТУРЯН. 2-я симфония (в первый раз). Там же.

ВЕБЕРН. Пять пьес для оркестра соч. 10. М., ДЗЗ, анс. солистов БСО Гостелерадио, ноябрь.

ЭШПАЙ. Кантата «Ленин с нами» (в первый раз). М., БЗК, БСО и БХ Гостелерадио, 16.12.

ХАЧАТУРЯН. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром. Там же, Н. Петров.

МОЦАРТ. Дивертисмент ми-бемоль мажор (К. 166). М., ДЗЗ, анс. солистов БСО Гостелерадио, 20.12.

ШУБЕРТ. 6-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 27.12.

СИБЕЛИУС. «Дочь Севера» (впервые в СССР). Там же.

ВАЙНБЕРГЕР. Полька и фуга из оперы «Швандя». Там же.

1969

Р. ШТРАУС. «Жизнь героя». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 17.02.

ПУЧЧИНИ. Опера «Сестра Анжелика» (впервые в СССР). Там же, З. Долуханова и др.

271

МОЦАРТ. Симфония № 1 ми-бемоль мажор (К. 16). М., БЗК, БСО Гостелерадио, 24.02.

ЩЕДРИН. «Поэтория» (в первый раз). Там же, БХ Гостелерадио, А. Вознесенский, 'I. Зыкина.

БЕРЛИОЗ. Реквием. М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, 2.03.

БАХ — СТРАВИНСКИЙ. Вариации на тему хорала (впервые в СССР). М., ЬЗК, БСО и БХ Гостелерадио, 1.04.

БУЦКО. «Свадебные песни» (в первый раз). Там же.

ШУМАН. Концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, И. Ойстрах, 12.04.

ЧАЙКОВСКИЙ. Опера «Орлеанская дева». М., ДЗЗ, БСО, БХ Гостелерадио, И. Архипова, С. Яковенко, В. Махов, К. Радченко и др., 17.04.

СВИРИДОВ. «Курские песни». Париж, Театр де ля Билль, орк. Колонна, Респ. капелла, 24.05.

ВЕНЯВСКИЙ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, В. Пикайзен, 24.06.

ШЁНБЕРГ. «Просветленная ночь». Рига, Юрмала, БСО Гостелерадио, 24.07.

БЕТХОВЕН. 9-я симфония. Там же, БСО Гостелерадио, хор Латв. ССР, Н. Титова, Л. Дайне, И. Фейгельсон, И. Бушкин.

ПРОКОФЬЕВ. Опера «Любовь к трем апельсинам». М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, болгарские певцы, 27.07.

ГЛЮК. Концерт для скрипки с оркестром. М., ДЗЗ, анс. солистов БСО Гостелерадио, М. Лубоцкий, 26.09.

ТОРЕЛЛИ. Концерт для скрипки с оркестром. Там же.

БРУКНЕР. 9-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 28.09.

БАХ — МЫЦЕЛЬСКИЙ. Хоральные прелюдии (впервые в СССР). Там же.

ДЕБЮССИ. Рапсодия для кларнета с оркестром. Там же, А. Иванов.

БАХ. Концерт для трех скрипок с оркестром. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, М. Лубоцкий, Л. Исакадзе, О. Каган. 1.10.

ХОЛМИНОВ. Кантата «Ленин с нами» (в первый раз). М., КЗДС, БСО и БХ Гостелерадио, 4.10.

ГЛАЗУНОВ. Балет «Времена года». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 11.10.

БЕРВАЛЬД. Увертюра «Эстрелла де Сориа» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 4.11.

НИЛЬСЕН. Концерт для скрипки с оркестром (впервые в СССР). Там же, М. Черняховский.

СВЕНДСЕН. «Парижский карнавал». Там же.

БЕРЛИОЗ. Симфония «Гарольд в Италии». М., БЗК, БСО Гостелерадио, О. Каган, 19.11.

БОРОДИН. 1-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, ноябрь, запись.

БУЦКО. Опера «Белые ночи» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Г. Писаренко, Н. Гуторович, 10.12.

БАРСУКОВ. Концерт для скрипки с оркестром (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, Л. Коган, 15. 12.

МОЦАРТ. Адажио для скрипки с оркестром ми мажор (К. 261) Там же.

1970

БАБАДЖАНЯН. Героическая баллада для фортепиано с оркестром. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, А. Бабаджанян, 26.01.

272

ЩЕДРИН. Кантата «Ленин в сердце народном» (в первый раз). Там же, БХ Гостелерадио, Л. Зыкина, Л. Белобрагина, А. Эйзен.

ПРОКОФЬЕВ. «Четыре портрета» из оперы «Игрок». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 2.02.

ГЛАЗУНОВ. 4-я симфония. Лондон, студия «Мэйда Вэйл», орк. BBC, 25.02.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Увертюра «Светлый праздник». Лондон, студия «Мэйда Вэйл», орк. BBC, 1.03.

ЛЕВИТИН. Оратория «Хиросима не должна повториться» (в первый раз). М., БЗК, БСО Гостелерадио, Госхор, 30.03.

БЕТХОВЕН. Фантазия для фортепиано с оркестром и хором. М., БЗК, БСО и БХ Гостелерадио, Д. Башкиров, 9.04.

МОЦАРТ. Музыка к пьесе Геблера «Томас — король Египта» (К. 345) (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, Камерный хор, 13.04.

МОЦАРТ. Симфония № 25 ре мажор (К. 181). Л., МЗФ, анс. солистов, 7.06.

МУСОРГСКИЙ — ШОСТАКОВИЧ. «Песни и пляски смерти». Л., БЗФ, орк. ЛФ, Н. Юренева, 8.06.

ПАГАНИНИ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, А. Футер, 15.06.

СВИРИДОВ. Кантата «Деревянная Русь». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Респ. капелла, А. Масленников, 21.06.

САЛМАНОВ. «Ода Ленину». Рига, Юрмала, БСО Гостелерадио, 4.07.

АРЕНСКИЙ. Вариации на тему Чайковского. Рига, Юрмала, БСО Гостелерадио, 11.07.

Я. ИВАНОВ. «Symphonia Humana» Рига, Юрмала, БСО Гостелерадио, 23.07.

СИБЕЛИУС. 4-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 10.09.

КРИВИЦКИЙ. Поэма для фортепиано с оркестром (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Ан. Ведерников, 19.09.

БЕРЛИОЗ. Увертюра к опере «Бенвенуто Челлини». Баден-Баден, орк. Юго-западного радио ФРГ, 7.11.

МЕНДЕЛЬСОН. Увертюра «Рюи Блаз», Там же.

ГЕНДЕЛЬ. Концерт для арфы с оркестром. Загреб, Загребский филармонический орк., Н. Сабалета, 13.11.

РОДРИГО. Концерт для арфы с оркестром. Там же.

РАХМАНИНОВ. 1-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 19.11.

ШЁНБЕРГ. «Пеллеас и Мелизанда». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 29.11.

ГРИГ. Концерт для фортепиано с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, В. Ересько, 20.12.

РАХМАНИНОВ. Опера «Скупой рыцарь». М., БЗК, БСО Гостелерадио, Е. Кибкало, Д. Королев, 27.12.

1971

ТАНЕЕВ. Кантата «Иоанн Дамаскин». Л., БЗФ, орк. ЛФ. Лен. капелла, 6.01.

СВИРИДОВ. Кантата «Снег идет». М., БЗК, БСО Гостелерадио, капелла мальчиков ГМПИ, Респ. капелла, 15.01.

ДАМАЗ. Концерт для арфы с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, О. Эрдели, 16.01.

ПОРАДОВСКИЙ. Концерт для арфы и флейты с оркестром (впервые в СССР). Там же, А. Корнеев.

273

ДЕБЮССИ. Два танца для арфы с оркестром. М., МЗК, анс. солистов, О. Эрдели, 22.01

БЕТХОВЕН. Месса до мажор. М., ДЗЗ, БСО и БХ Гостелерадио, 27.01.

БРУКНЕР. 4-я симфония. Там же.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Увертюра к опере «Царская невеста». Амстердам, Концертгебау, Амстердамский филарм. орк., 5.02.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 27 си-бемоль мажор (К. 595). Амстердам, Концертгебау, Амстердамский филарм. орк., Э. Вирсаладзе, 8.02.

ГЛАЗУНОВ. Две прелюдии для оркестра, соч. 85. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 6.03.

ВИЗЕ — ВАКСМАН. Фантазия «Кармен». М., Телевидение, БСО Гостелерадио, 1\. Коган, 19.03.

БЕРД. Четыре новеллы (впервые в СССР). М., КЗ им. Чайковского, БСО Гостелерадио, 19.05.

ЛЮТОСЛАВСКИЙ. Постлюдия № 1 (впервые в СССР). Там же.

ГРОВЕН. Увертюра «Яларльод». Норвегия, Берген, орк. «Гармонией», 9.06.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 15 си-бемоль мажор (К. 450). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Ан. Ведерников, 13.06.

БЕТХОВЕН. Музыка балета «Прометей». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 22.06.

БАРТОК. Музыка для струнных и ударных. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 28.06.

БАТАШОВ. Концерт для скрипки с оркестром (в первый раз). Там же, М. Лубоцкий.

БОРОДИН. Увертюра к опере «Князь Игорь». Лондон, Альберт-холл, орк. ЛФ, 9.09.

АМИРОВ. Мугам «Баяты-Шираз». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 8.10.

МАЛЕР. 1-я симфония (в пятичастном варианте). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 10.10.

МАРТИНУ. «Параболы». Прага, «Рудольфинум», орк. Чешской филарм., 25.11.

МАЛЕР. Пять последних песен. Там же, В. Соукопова.

ВЕБЕР. Опера «Абу Гасан» (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, хор, солисты, 13.12.

СТРАВИНСКИЙ. Опера «Мавра» (впервые в СССР). Там же.

1972

ОНЕГГЕР. 3-я симфония. Париж, Театр Национаяь, оркестр де Пари, 11.01.

СКРЯБИН. «Мечты». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 12.01.

МЕЛИКОВ. 2-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 23.01.

МАРТИНУ. «Притчи» (впервые в СССР). Там же.

БАРТОК. Пять маленьких хоров с оркестром (впервые в СССР). М., БЗК, анс. солистов БСО и БХ Гостелерадио, 3.02.

КАПОЯНУ. Пять ардельских песен (впервые в СССР). Там же.

БЕТХОВЕН. Сцена и ария для сопрано с оркестром (впервые в СССР). Там же, Л. Белобрагина.

ЯНАЧЕК. «Считалочки» (впервые в СССР). Там же.

ХИНДЕМИТ. Концерт для органа с оркестром (Камерная музыка № 7) (впервые и СССР). Там же, С. Дижур.

ДЕНИСОВ. «Живопись» (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 7.02.

КАЗЕЛЛА. Ноктюрн и тарантелла для виолончели с оркестром (впервые в СССР). Там же, В. Симон.

БРУКНЕР. 3-я симфония (3-я редакция). Там же.

274

ГЛАЗУНОВ. Балетные сцены. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 3.03.

ШУБЕРТ. Месса № 2 соль мажор. Там же. Гос. хор. капелла п/у В. Чернушенко.

ПРОКОФЬЕВ. Балет «Блудный сын» (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 3.04.

МАРТИНУ. «Фрески Пьеро делла Франческа» (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 7.04.

СЛОНИМСКИЙ. Опера «Мастер и Маргарита» (1-я часть) (в первый раз). Л., ДК, анс. солистов, Н. Юренева, В. Ромашин и др., 10.04.

БЕРЛИОЗ. Увертюра «Корсар». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 17.04.

ШОСТАКОВИЧ. 15-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 22.04.

МЕНДЕЛЬСОН. Двойной концерт для скрипки и фортепиано с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, П. и Н. Коган, апрель, запись.

МОРОИ МАКОТО. Концертная сюита для скрипки с оркестром. Япония, Нагоя, БСО Гостелерадио, Ю. Куронума, 24.05.

БЕТХОВЕН. Увертюра «Леонора» № 2. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 14.06.

ЛОКШИН. 4-я симфония. Там же.

ФАЛЬЯ — ХАЛЬФТЕР. Семь испанских песен (впервые в СССР). Там же, Е. Образцова.

ГЕРШВИН. Балет «Американец в Париже». Там же.

ИБЕР. Сарабанда для Дульсинеи (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 18.06.

БЕТХОВЕН. Торжественная месса. София, орк. Софийской филарм., хор «Святослав Обретенов», Э. Петреску, М. Лилова, М. Дики, Ф. Тешлер, 29.06.

ЭРКЕЛЬ. Увертюра к опере «Ласло Гуньяди». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 24.09.

СТРАВИНСКИЙ. «Песнь соловья». Там же.

КОДАЙ. «Танцы из Таланты». Там же.

ВИЛА ЛОБОС. Фантазия для саксофона с оркестром (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, Т. Геворкян, 28.09.

ЩЕДРИН. «Анна Каренина» (романтическая музыка) (в первый раз). М., БЗК, БСО Гостелерадио, 24.10.

ВЕБЕ Р. Увертюра «Турандот». М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 25.10.

ЯНАЧЕК. Глагольская месса. Швеция, Гетеборг, Гетеборгский орк. и хор, Д. Ирвинг и др., 30.11.

ЛЮТОСЛАВСКИЙ. Концерт для виолончели с оркестром (впервые в СССР>. М., БЗК, БСО Гостелерадио, М. Ростропович, 13.12.

КАНЧЕЛИ. 2-я симфония. М., БЗК, БСО Гостелерадио, 21.12.

БУЦКО. Симфония-сюита (в первый раз). Там же.

1973

ОФФЕНБАХ. Увертюра «Орфей в аду». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 6.01.

ЛЕГАР. Увертюра к оперетте «Веселая вдова». Там же.

И. ШТРАУС. Увертюра к оперетте «Ночь в Венеции». Там же.

И. ШТРАУС. Увертюра к оперетте «Цыганский барон». Там же.

И. ШТРАУС. Увертюра к оперетте «Летучая мышь». Там же.

БРУКНЕР. Симфония ре минор (без номера). Прага, «Рудольфинум», орк. Чешской филарм., 12.01.

МАЛЕР. 8-я симфония. Прага, зал Сметаны, солисты, хор и орк. Чешской филармонии, 18.01.

БЕТХОВЕН. Увертюра «Леонора» № 1. Амстердам, Амстердамский филарм. орк. 27.01.

275

ДЖАННИНИ. «Фрескобальдиана». Амстердам, Амстердамский филарм. орк., .2.02.

У. ЦИММЕРМАНЫ. Сюита по Эрнсту Барлаху (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 10.02.

ГЕНДЕЛЬ — ШЁНБЕРГ. Концерт для квартета с оркестром (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, квартет БСО, 7.03.

БЕРЛИОЗ. Увертюра к опере «Беатриче и Бенедикт». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 12.03.

БЕРГ. Сюита из оперы «Лулу» (впервые в СССР). Там же, Н. Юренева.

СТРАВИНСКИЙ. Симфония in C (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 16.03.

ЛЕДЕНЕВ. Концерт для скрипки с оркестром (в первый раз). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, М. Лубоцкий, 5.04.

СИБЕЛИУС. 3-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 11.04.

СИБЕЛИУС. 1-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 21.04.

ЛИСТ. «Тассо». Там же.

СИБЕЛИУС. 6-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 28.04.

ТАНЕЕВ. Увертюра «Орестея». Там же.

РАХМАНИНОВ. «Вокализ». Там же, Л. Белобрагина.

РАХМАНИНОВ. Цыганское каприччио. Там же.

БАЛАКИРЕВ. 2-я симфония. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 23.05.

ШЁНБЕРГ. Концерт для фортепиано с оркестром (впервые в СССР). Там же, Ан. Ведерников.

БЕТХОВЕН. Именинная увертюра. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 31.05.

ГЛАЗУНОВ. 6-я симфония. Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Опера «Семен Котко». М. ГАБТ, 8.09.

ЭНЕСКУ. Концертная увертюра. Румыния, Клуж., БСО Гостелерадио, 10.09.

СКРЯБИН. Концерт для фортепиано с оркестром. М., Телевидение, БСО Гостелерадио, Д. Паперно, 19.09.

НИЛЬСЕН. 5-я симфония. Стокгольм, орк. Стокгольмской филармонии, 23.11.

РУСЕНБЕРГ. Увертюра «Марионетки». Гетеборг, Гетеборгский орк., 7.12.

Р. ШТРАУС. Торжественная прелюдия соч. 61 (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, 23.12.

Р. ШТРАУС. Три гимна соч. 71 (впервые в СССР). Там же, Л. Белобрагина.

Р. ШТРАУС. Две песни соч. 51 (впервые в СССР). Там же, Е. Нестеренко.

МАЛЕР. 5-я симфония. Там же.

1974

ГАЙДН. Симфония № 45 («Прощальная»). Горький, Кремлевский зал, орк. Горьковской филармонии, 9.02.

ШНИТКЕ. 1-я симфония (в первый раз). Там же, анс. «Мелодия», Г. Гаранян, В. Чижик.

ХАЧАТУРЯН. «Ода памяти Ленина». М., БЗК, БСО Гостелерадио, 11.02.

ХИНДЕМИТ. «Бостонская симфония» (концертная музыка для струнных и медных). Западный Берлин, Филармония, орк. Берлинской филармонии, 20.02.

МОЦАРТ. Пять контрдансов (К. 609) (впервые в СССР). М., БЗК, анс. солистов БСО Гостелерадио, 22.03.

МОЦАРТ. Литания (К. 339) (впервые в СССР). Там же, Моск. камерн. хор п/у В. Минина.

СТРАВИНСКИЙ. «Интроитус памяти Элиота» (впервые в СССР). Там же.

СТРАВИНСКИЙ. Четыре русских песни для женского хора и четырех валторн (впервые в СССР). Там же.

276

СТРАВИНСКИЙ. Прелюдия, посвященная П. Монте (впервые в СССР). Там же.

СТРАВИНСКИЙ. «Танго» (впервые в СССР). Там же.

СТРАВИНСКИЙ. Концерт для джаза. Там же.

БАРТОК. Концерт для двух фортепиано с оркестром (впервые в СССР). М., БЗК, БСО Гостелерадио, В. Постникова, Н. Петров, 13.05.

СИБЕЛИУС. «Луоннотар» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, А. Соболева, 21.05.

ГРИГ. Симфонические танцы. М., ДЗЗ, БСО Гостелерадио, 22.05.

Р. ШТРАУС. Сцены из опер «Саломея» и «Ариадна на Наксосе». Норвегия, Берген, БСО Гостелерадио, И. Бьонер, 26.05.

ВОЛЬФ-ФЕРРАРИ. Концертная сюита для фагота с оркестром, М., БЗК, анс. солистов, В. Попов, 2.06.

ЖОЛИВЕ. Концерт для фагота с оркестром. М., БЗК, Госоркестр, В. Попов, 3.06.

БЕТХОВЕН. Увертюра «Освящение здания». Амстердам, Амстердамский филарм. орк., 6.06.

БЕТХОВЕН. Большая фуга соч. 133. Амстердам, Амстердамский филарм. орк. 20.06.

ФАЛИК. Памяти Стравинского. Л., Зал капеллы, анс. солистов, 30.06.

ХОЛМИНОВ. Опера «Шинель». М., ДЗЗ, труппа МКМТ, 15.08.

ХОЛМИНОВ. Опера «Коляска». Там же.

ШОСТАКОВИЧ. Опера «Нос». М., МКМТ, 12.09.

ЗОДЕРМАН. Шведская торжественная прелюдия. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 22.09.

ШОСТАКОВИЧ. Две басни Крылова соч. 4 (в первый раз). М., ДЗЗ, орк. МФ, 2.10.

СКАРЛАТТИ — ШОСТАКОВИЧ. Пастораль и каприччио (в первый раз). Там же.

ЮМАНС — ШОСТАКОВИЧ. «Таити-трот». Там же.

БРЕСГЕН. «Картины смерти» (впервые в СССР). М., БЗК, Е. Сорокина, А. Бахчиев, В. Снегирев, М. Аршинов, 3.11.

ВЕРЕШ. «Посвящение Паулю Клее» (впервые в СССР). М., БЗК, Е. Сорокина, А. Бахчиев и анс. солистов, 4.11.

ФРАНКЕН. «Портрет Франса Хальса» (впервые в СССР). М., БЗК, анс. солистов. 24.11.

ШЁНБЕРГ. Оратория «Песни Гурре». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., хор, солисты, 27.11.

БЕРВАЛЬД. Серьезная симфония. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 4.12.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Опера «Моцарт и Сальери». Там же, Е. Нестеренко, В. Норейка.

ОНЕГГЕР. «Песня радости». Швейцария, Цюрих, Тонхалле, орк. «Тонхалле», 10.12.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита из оперы «Семен Котко». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 20.12.

МОЦАРТ. Симфония № 2 си-бемоль мажор (К. 17). Л., МЗФ, анс. солистов, 22.12.

ШОСТАКОВИЧ. Сюита из музыки к фильму «Новый Вавилон». М., ДЗЗ, анс. солистов, 23.12.

1975

СИДЕЛЬНИКОВ. Концертная симфония «Дуэли» (в первый раз). М., МЗК, анс. солистов Госоркестра, 6.01.

СИДЕЛЬНИКОВ. Симфония «Мятежный мир поэта» (в первый раз). Там же.

МАЛЕР. 3-я симфония. Западный Берлин, Филармония, орк. Берлинской филармонии, Н. Проктер, 12.01.

МЕНДЕЛЬСОН. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Западный Берлин, Филармония, орк. Берлинской филармонии, Г. Пухельт, 15.01.

ДЕБЮССИ. Три ноктюрна. Прага. Рудольфинум, орк. Чешской филармонии, 23.01.

БРАМС — САРДЖЕНТ. Четыре серьезные песни. Там же, Пражский филарм. хор, И Суокопова.

ШУМАН. 1-я симфония. Там же.

МОЦАРТ. Кассация № 1 ре мажор (К. 62). Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 26.02.

ЩЕДРИН. 3-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же. Р. Щедрин.

БРУКНЕР. 2-я симфония. Там же.

СИБЕЛИУС. «Тапиола». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 5.03.

МУСОРГСКИЙ — ЩЕДРИН. «Детская» (в первый раз). Там же. Э. Зодерстрем.

ИБЕР. Посвящение Моцарту. Амстердам, Концертгебау, орк. «Концертгебау», 12.03.

МОЦАРТ. Симфония № 39 ми-бемоль мажор (К. 543). Там же.

НИЛЬСЕН. 6-я симфония. Там же.

СТРАВИНСКИЙ. Фантастическое скерцо. Там же.

ЧАЙКОВСКИЙ. Балет «Щелкунчик». М., ГАБТ, 4.04.

МОЦАРТ. Симфония № 3 си-бемоль мажор (К. 22). Л., МЗФ, анс. солистов, 19.04.

МОЦАРТ. Концерт для валторны с оркестром № 4 ми-бемоль мажор (К. 495). Там же. В. Буяновский.

МОЦАРТ. Концертное рондо для валторны с оркестром ми-бемоль мажор (К. 371). Там же.

МОЦАРТ. Концертная симфония для гобоя, кларнета, фагота и валторны с оркестром ми-бемоль мажор (К. 9). Там же. В. Курлин, В. Безрученко, Л. Печерский, В. Буяновский.

РОССИНИ. Соната для струнного оркестра № 6. М., БЗК, орк. студентов МГК, 21.05.

СТРАВИНСКИЙ. Месса (впервые в СССР). Там же. Камерн. хор п/у В. Полянского.

МАРТИНУ. Инвенции для оркестра (впервые в СССР). Там же.

МОЦАРТ. Месса ре мажор (К. 194) (впервые в СССР). Там же.

СИБЕЛИУС. «Океаниды». Хельсинки, орк. финского радио, 27.05.

БЕРЛИОЗ. Монодрама «Лелио». Рим, Форо Италико, орк. и хор итальянского радио, А. Клюни (чтец), Ф. Бонисолли, Б. Вайкл, 21.06.

К. А. ХАРТМАНН. Концерт для скрипки с оркестром. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., Л. Шпирер, 29.10.

БОРТЦ. 1-я симфония (в первый раз). Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 8.11.

БЛУМДАЛЬ. 3-я симфония. Там же.

ШОСТАКОВИЧ. 6 песен соч. 62. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., Э. Седэн, 11.11.

ЛАРСОН. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, Л. Берлин.

1976

СТРАВИНСКИЙ. Балет «Пульчинелла». Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., 20.01.

278

ВОАН-УИЛЬЯМС. 4-я симфония. Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., 29.01.

ДЕБЮССИ. Кантата «Блудный сын». Там же, Т. Кахим, А. Оливер, С. Харлинг.

МЕНДЕЛЬСОН. Увертюра «Морская тишь и счастливое плавание». Лос-Анджелес, Лос-Анджелесский филарм. орк., 12.02.

МЕНДЕЛЬСОН. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Г. Граффман.

ГАЙДН. Симфония № 104. Чикаго, Чикагский симф. орк., 19.02.

ШЁНБЕРГ. Пять пьес для оркестра соч. 16. Там же.

Р. ШТРАУС. Альпийская симфония. Там же.

МОЦАРТ. Опера «Директор театра». М., МКМТ, труппа театра, 10.03.

ШУБЕРТ. Оперетта «Близнецы» (впервые в СССР). Там же.

ГАЙДН. Концерт для фортепиано с оркестром ре мажор. Западный Берлин, Филармония, орк. Берлинской филарм., Н. Магалов, 24.03.

БАРТОК. Два портрета. Западный Берлин, Филармония, орк. Берлинский филарм., 30.03.

ШИМАНОВСКИЙ. 3-я симфония. Там же, С. Войтович.

ВАГНЕР. «Зигфрид-идиллия». Там же.

ВАГНЕР. Увертюра и вакханалия из оперы «Тангейзер». Там же, хор п/у Э. Зенера.

БЕРЛИОЗ. Фрагмент из драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (литературно-музыкальная композиция с участием Б. Ахмадулиной). М., БЗК, Госоркестр, 12.04.

ШОСТАКОВИЧ. Сюита на стихи Микеланджело. М., ГАБТ, орк. ГАБТа, Е. Нестеренко, 18.04.

БЕРГ. Лирическая сюита. Париж, Зал конгресса, Парижский симф. орк., 28.04.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 9 ми-бемоль мажор (К. 271). Там же, А. Вайсенберг.

ОБЕР. Увертюра к опере «Густав III». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 5.05.

СИБЕЛИУС. Сюита из балета «Скарамуш». Там же.

ЯНАЧЕК. Вступление к опере «Записки из мертвого дома». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 12.05.

СТЕНХАММЕР. 2-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, Г. Эриксон.

СЕН-САНС. 3-я симфония. Там же.

ВОЛЬФ. Кантата «Огненный всадник». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., Академический хор, 19.05.

ВОЛЬФ — СТРАВИНСКИЙ. Две испанские песни. Там же. Б. Финилла.

СТРАВИНСКИЙ. Симфония псалмов. Там же.

БАХ — СТОКОВСКИЙ. Токката и фуга. М., БЗК, Госоркестр, 7.06.

ОНЕГГЕР. Сюита «Императрица среди скал» (впервые в СССР). Там же.

Р. ШТРАУС. Домашняя симфония. Там же.

БАХ — МАЛЕР. Сюита (впервые в СССР). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 26.06

ЯНАЧЕК. Сюита из оперы «Лисичка-плутовка» (впервые в СССР). Там же.

БРУХ. 1-й концерт для скрипки с оркестром. Лос-Анджелес, Лос-Анджелесский филарм. орк., С. Марковичи, 22.07.

Р. ШТРАУС. Танцевальная сюита по Куперену. США, Блоссом, Кливлендский симф. орк., 30.07.

ДВОРЖАК. 8-я симфония. Там же.

БЕРНСТАЙН. Серенада для скрипки с оркестром. Блоссом, Кливлендский симф. орк., С. Лука, 31.07.

СКАРЛАТТИ — ШОСТАКОВИЧ. Пастораль и каприччио. М., ДЗЗ, орк. МФ, 2.10.

279

ДЕБЮССИ. «Послеполуденный отдых фавна». Флоренция, орк. «Маджио музикале Флорентино», 30.10.

БРУКНЕР. 8-я симфония (2-я редакция). М., БЗК, орк, МФ, 13.11.

МАЛЕР. 7-я симфония. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 1.12.

БЕРВАЛЬД. Увертюра «Королева Голконда». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 8.12.

ДЕБЮССИ. «Образы». Там же.

ШУМАН. Оратория «Рай и Пери». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк. и хор. Т. Кахилл, Э. Хефлигер, Б. Финилла, 15.12.

ГУБАЙДУЛИНА. «Рубайят» (в первый раз). М., ВДК, анс. солистов, 24.12.

ДЕНИСОВ. Концерт для флейты с оркестром (в первый раз). Там же, В. Зверев.

ГЕВИКСМАН. 3-я симфония (в первый раз). Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Сюита «1941 год». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 29.12.

1977

ПАУЭР. Интрада (Посвящение Баху). Прага, Зал Сметаны, орк. Чешской филармонии, 6.01.

БАХ. Концерт для трех роялей с оркестром. Там же, В. Илек, Д. Балогова, В. Постникова.

СЛОНИМСКИЙ. Симфонический мотет (в первый раз). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 17.01.

СЛОНИМСКИЙ. Концерт для оркестра. Там же.

МОЦАРТ. Симфония № 6 фа мажор (К. 43). Л., МЗФ, анс. солистов, 18.01.

МОЦАРТ. Концерт для гобоя с оркестром фа мажор (К. 293). Там же, В. Курлин.

МОЦАРТ. Симфония № 10 соль мажор (К. 74). Там же.

СКАРЛАТТИ — КАЗЕЛЛА. Токката, буррэ и жига (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов, 20.01.

СТРАВИНСКИЙ. Две песни на слова Верлена (впервые в СССР). Там же, А. Володось.

СТРАВИНСКИЙ. Концертные танцы (впервые в СССР). Там же.

НУССИО. «Рубенсиана» (впервые в СССР). М., БЗК, В. Зверев (флейта), Б. Куньев (скрипка), М. Мунтян (чембало), анс. солистов, 28.01.

ШОСТАКОВИЧ. Скерцо соч. 1 (в первый раз). Таллин, орк. студентов МГК, 2.02.

МОЦАРТ. Литания (К. 243). Там же, хор студентов МГК.

ГЛЮК. Увертюра к опере «Нарцисс и Эхо» (впервые в СССР). Таллин, орк. студентов МГК, 3.02.

СПОНТИНИ. Увертюра к опере «Фернандо Кортес» (впервые в СССР). Там же.

ОБЕР. Увертюра к опере «Манон Леско» (впервые в СССР). Там же.

ШПОР. Увертюра к опере «Фауст» (впервые в СССР). Там же.

ФОЛЬКМАНН. Увертюра «Ричард III» (впервые в СССР). Там же.

РАВЕЛЬ. Увертюра «Шехеразада» (впервые в СССР). Там же.

ХИНДЕМИТ. Увертюра «Амур и Психея» (впервые в СССР). Там же.

ШОСТАКОВИЧ. Увертюра «Колумб». Там же.

МАССНЕ. Опера «Портрет Манон». Лос-Анджелес, Лос-Анджелесский филарм. орк. и хор п/у Роджера Вагнера, Р. Эдвардс, Д. Стивенсон, К. Кэрисон, Р. Паттерсон, 17.02.

БЕРЛИОЗ. «Королевская охота» из оперы «Троянцы». Там же.

МЕНДЕЛЬСОН. 3-я симфония. США, Сан-Диего, Лос-Анджелесский филарм. орк., 26.02.

БЕРЛИОЗ. Увертюра «Роб-Рой». Чикаго, Чикагский симф. орк., 3.03.

ДЕБЮССИ. Кантата «Дева-избранница». Там же, хор Хиллис, Б. Хендрикс.

280

АЙВЗ. 4-я симфония. Чикаго, Чикагский симф. орк, 10.03.

МАЛЕР. 9-я симфония. Кливленд, Кливлендский симф. орк., 24.03.

РУСЕНБЕРГ. Сюита «Орфей в городе». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 29.04.

АМИРОВ. Сюита из балета «Насими». Там же.

И. ШТРАУС. «Посвящение русской публике». Там же.

ВИРЕН. Серенада для струнного оркестра. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 4.05.

БЕРЛИОЗ. «Летние ночи». Там же, Ж. Бэкер.

ШУБЕРТ. 4-я симфония. Там же.

МАРТИНУ. Концерт для скрипки и фортепиано с оркестром. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., Д. Бартов, И. Викстрем, 7.05.

ШОСТАКОВИЧ. Сюита из балета «Болт». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 11.05.

ШУБЕРТ — ВЕБЕРН. Пять немецких танцев. София, орк. Болгарского радио, 25.05.

ШНИТКЕ. Кончерто гроссо № 1. Зальцбург, Лондонский симф. орк., Т. Гринденко, Г. Кремер, 13.08.

БРИТТЕН. Сюита из английских народных песен. Зальцбург, Лондонский симф. орк, 14.08.

МУСОРГСКИЙ — ШОСТАКОВИЧ. Опера «Хованщина». Италия, Перуджа, орк. Чехословацкого радио, Пражский филарм. хор, Н. Гяуров, В. Кортес, Н. Гюзелев и др., 19.09.

РОССИНИ. Увертюра «Сорока-воровка». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 12.10.

БРАМС—ШЁНБЕРГ. Фортепианный квартет. Там же.

БУАМОРТЬЕ. Концерт для фагота с оркестром. М., БЗК, анс. солистов, В. Попов, 17.09.

ЛОКШИН. 11-я симфония. М., БЗК, анс. солистов, Л. Соколенко, 21.09.

АРТЕМОВ. Концерт для тринадцати (в первый раз). М., БЗК, анс. солистов, 24.09.

МАЛИПЬЕРО. Серенада для фагота. Там же, В. Попов.

БЕРВАЛЬД. Простая симфония. Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 19.10.

Д. БЕРТЦ. 4-я симфония (в первый раз). Там же.

СИБЕЛИУС. Симфония «Куллерво». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., хор «Корум», Х. Ангерво, У. Виитанен, 26.10.

ФАЛИК. Концерт для оркестра (в первый раз). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 12.11.

МОЦАРТ. Симфония № 7 ре мажор (К. 45). Л., БЗФ, анс. солистов, 15.11.

МОЦАРТ. Симфония соль мажор (К. 45а). Там же.

МОЦАРТ. Симфония № 8 ре мажор (К. 48). Там же.

СИБЕЛИУС — СТРАВИНСКИЙ. «Канцонетта» (впервые в СССР). М., БЗК, анс. солистов, 30.11.

БУЗОНИ — ШЁНБЕРГ. «Элегическая колыбельная» (впервые в СССР). М., БЗК, анс. солистов, 1.12.

КЛУСАК. Четыре новеллы Ф. Кафки (впервые в СССР). Там же.

БРАМС. Академическая увертюра. Мюнхен, Мюнхенский филарм. орк., 8.12.

ШУБЕРТ. 3-я симфония. Там же.

МОЦАРТ. Симфония № 33 соль мажор (К. 318). М., БЗК, Госоркестр, 14.12.

БРУКНЕР. Реквием (впервые в СССР). Там же, Камерн. хор п/у В. Полянского.

281

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ — ШОСТАКОВИЧ. «Я в гроте ждал тебя» (в первый раз). БЗК, Госоркестр, А. Аблабердыева, 20.12.

ХОЛМИНОВ. Опера «12-я серия» (в первый раз). М., МКМТ, 28.12.

ХИНДЕМИТ. Концерт для альта с оркестром. М., БЗК, БСО Гостелерадио, И. Богуславский, декабрь, запись.

ХИНДЕМИТ. Камерная музыка № 5 для альта с оркестром. Там же, запись.

ЧАЙКОВСКИЙ. 3-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, И. Жуков.

1978

РЕВУЭЛЬТАС. «Краски» (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов, 7.01.

МОЦАРТ. Юношеские симфонии. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 8.01.

ДЕБЮССИ. «Весна». Л., БЗФ, орк. ЛФ, 9.01.

ГАЛУППИ. Увертюра к опере «Китайский герой» (впервые в СССР). Л., МЗФ, и не. солистов, 11.01.

ТУРИНА. «Моление в честь тореро» (впервые в СССР). Там же.

ПАНУФНИК. «Посвящение Шопену» (впервые в СССР). Там же.

ДЕБЮССИ. Рапсодия для саксофона с оркестром (впервые в СССР). Там же, 'I. Михайлов.

МОЦАРТ. Симфония № 11 соль мажор (К. ПО). Л., МЗФ, анс. солистов, 13.01.

МОЦАРТ. Симфония № 12 до мажор (К. 111b). Там же.

ДОНИЦЕТТИ. Концерт для скрипки и виолончели с оркестром (впервые в СССР). Гам же, Л. Шиндер, Г. Гиновкер.

МАРТИНУ. «Джаз-сюита» (впервые в СССР). Там же.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Постлюдия «Тост». Л., Зал капеллы, анс. солистов, 17.01.

ШОСТАКОВИЧ. 3-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 17.01.

ШУМАН. 2-я симфония. Таллин, Госоркестр Эстонии, 26.01.

ШУМАН. 3-я симфония. Таллин, Госоркестр Эстонии, 28.01.

ШУМАН. 4-я симфония. Там же.

Р. ШТРАУС. «Так говорил Заратустра». М., БЗК, орк. МФ, 8.02.

ЗУППЕ. «Легкая кавалерия». Там же.

ШИМАНОВСКИЙ. 2-й концерт для скрипки с оркестром. Чикаго, Чикагский симф. орк., Ф. Акош, 23.02.

КАРЛОВИЧ. «Вечные песни». Там же.

ЛЯДОВ. «Из Апокалипсиса». М., БЗК, орк. МФ, 13.03.

МОЦАРТ. Симфония № 38 ре мажор (К. 504). Бостон, Бостонский симф. орк., Ю.03.

ШУБЕРТ. Итальянская увертюра ре мажор. Бостон, Бостонский симф. орк., 6.04.

ГАЙДН. Симфония № 50. Вена, Мюзикферайн, Венский филарм. орк., 16.04.

СИБЕЛИУС. «Дриады». Хельсинки, орк. Финского радио, 25.04.

СИБЕЛИУС. «Танец-интермеццо». Там же.

СИБЕЛИУС. «Пан и Эхо». Там же.

МОЦАРТ. Концертная симфония для духовых. Там же.

СТРАВИНСКИЙ. Опера «Похождения повесы» (впервые в СССР). М., МКМТ, группа театра, 10.05.

ОФФЕНБАХ. Оперетта «Дафнис и Хлоя» (впервые в СССР). М., БЗК, орк., хор и солисты — студенты МГК, 19.05.

ХИНДЕМИТ. Концертная музыка для фортепиано, медных и арф (впервые в СССР). М., БЗК, анс. солистов, П. Мещанинов, 31.05.

282

СЕН-САНС. «Свадебный пирог» для фортепиано с оркестром. М., ДЗЗ, анс. солистов, П. Мещанинов, 12.06.

ГЕНДЕЛЬ — МОЦАРТ. Кантата «Пир Александра». Рим, академия Санта-Чечилия, орк. и хор «Санта Чечилия», Б. Хекдрикс и др., 29.06.

ШОСТАКОВИЧ. 6 романсов на стихи английских поэтов соч. 62/140. Австрия, Филлах, орк. МКМТ, В. Белых, 18.08.

Н. ЧЕРЕПНИН. «Принцесса Греза». Швейцария, Люцерн, орк. Базельского радио, 25.08.

А. ЧЕРЕПНИН. 4-я симфония. Там же.

А. ЧЕРЕПНИН. Тройной концерт. Там же, Шнееберрер, Жендрон, Вебер.

А. ЧЕРЕПНИН. Мистерия. Там же.

БЕТХОВЕН — ШОСТАКОВИЧ. «Песня о блохе». М., БЗК, Госоркестр, Е. Нестеренко, 4.09.

МОЦАРТ. Симфония № 32 ре мажор (К. 297). Лондон, «Альберт-холл», орк. BBC, 9.09.

БРИТТЕН. Концерт для фортепиано с оркестром для левой руки. Там же, В. Постникова.

АРАПОВ. «Времена года». Л., Зал капеллы, анс. солистов, 16.09.

ШОСТАКОВИЧ. Опера «Игроки» (в первый раз). Л., БЗФ, орк. ЛФ, солисты МКМТ, 18.09.

И. ШТРАУС. Полька «Пар-форс» (впервые в СССР). Там же.

И. ШТРАУС. Кадриль «Африканка» (впервые в СССР). Там же.

И. ШТРАУС. Полька «Волшебные пули» (впервые в СССР). Там же.

И. ШТРАУС. Вальс «Воспоминание о Ковент-Гарден» (впервые в СССР). Там же.

И. ШТРАУС. Полька «Легкая кровь». Там же.

ШТРАУС — ШОСТАКОВИЧ. Полька «Поезд удовольствий». Там же.

ДВОРЖАК. Увертюра «Карнавал». Прага, Рудольфинум, орк. Чешской филарм., 23.09.

БЕТХОВЕН. Тройной концерт. Там же, Й. Сук, Й. Хухро, Й. Гала.

ЭЛЬГАР. Вариации «Загадка». Бельгия, Мишлен, орк. BBC, 29.09.

БРУКНЕР. Месса № 3. Брюссель, орк. и хор BBC, 30.09.

РАХМАНИНОВ. «Всенощное бдение». Англия, Олдборо, хор BBC, 8.10.

ЭЛЬГАР. 2-я симфония. Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 11.10.

ВЕБЕРН. Симфония соч. 21. Лондон, Сент Джонс Смит Сквер, орк. BBC, 18.10.

ШУБЕРТ— ВЕБЕРН. Пять песен. Там же, Д. Гомец.

ШУБЕРТ. «Ночная песнь в лесу». Там же, хор BBC.

ШУБЕРТ. 1-я симфония. Там же.

ШРЕКЕР. Сюита «День рождения инфанты». Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 25.10.

ТИЩЕНКО. 4-я симфония (в первый раз). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 17.11.

БРИТТЕН. Симфониетта (впервые в СССР). М., Бетховенский зал ГАБТа, анс. солистов, 25.11.

БЕРИО. Песни народов мира (впервые в СССР). Там же. Е. Друженкова.

ЛАЛО. Две утренние серенады (впервые в СССР). Там же.

ДЕБЮССИ — ШЁНБЕРГ. «Послеполуденный отдых фавна» (впервые в СССР). Там же.

МАРТИНУ. «Кухонное ревю». Там же.

ПЯРТ. Кантус памяти Бриттена. Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC. 6.12.

ХЬЮ ВУД. Сцены из «Комуса». Там же, Д. Гомес, Б. Барроу.

283

ДВОРЖАК. 7-я симфония. Там же.

ГРИГ. «Хольберг-сюита». Лондон, Сент Джонс Смит Сквер, орк. BBC, 13.12.

ВАЙЛЬ. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, Э. Грюнберг.

ХИНДЕМИТ. Симфониетта. Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Симфониетта. Англия, Бедфорд, орк. BBC, 18.12.

БЕРЛИОЗ. Оратория «Детство Христа». Лондон, Сент Джонс Смит Сквер, орк. и хор BBC, 22.12.

КНИППЕР. Опера «Маленький принц» (в первый раз). М., ВДК, анс. солистов, Камерн. хор п/у В. Полянского, солисты С. Яковенко, Е. Семенова и др. 27.12.

1979

ХИНДЕМИТ. Опера «Святая Сусанна». Западный Берлин, радио, орк. Берлинского радио, К. Лоран, К. Вьятт, 3. Вагнер, 7.01.

ГАЙДН. Концерт для скрипки с оркестром до мажор. Там же, О. Каган.

ШУБЕРТ. Концертштюк для скрипки с оркестром. Там же.

И. ШТРАУС. Полька «Ничего». Там же.

И. ШТРАУС. Полька «В Павловском лесу». Там же.

ШЁНБЕРГ. Опера «Ожидание». М., БЗК, Госоркестр, М. Мирошникова, 16.01.

ЛИДХОЛЬМ. «Кондакион» (в первый раз). М., КЗ им. Чайковского, Стокгольмский филарм. орк., 6.02.

ТУБИН. Концерт для балалайки с оркестром (впервые в СССР). Там же, Н. Цветнов.

МОЦАРТ. Симфония № 34 си-бемоль мажор (К. 319). Нью-Йорк, Линкольн-Центр, Нью-Йоркский филарм. орк., 22.02.

ПАЭЗИЕЛЛО. Увертюра к опере «Севильский цирюльник». Нью-Йорк, Линкольн-Центр, Нью-Йоркский филарм. орк., 1.03.

ГАЙДН. «Семь последних слов Христа». Чикаго, Чикагский симф. орк. и хор и/у Маргарет Хиллис, 15.03.

ШОСТАКОВИЧ. 13-я симфония. Там же, А. Вокетайтис.

ХИНДЕМИТ. Увертюра к опере «Новости дня». Лондон, Сент Джонс Смит Сквер, орк. BBC, 28.03.

БЕТХОВЕН. 12 немецких танцев. Там же.

УОЛТОН. 1-я симфония. Англия, Хемель Хемпстед, орк. BBC, 6.04.

ЭЙСЛЕР. «14 способов описать дождь» (впервые в СССР). М., ВДК, анс. солистов ГАБТа, 23.04.

ШЁНБЕРГ. «Ночной странник» (впервые в СССР). Там же, М. Лемешева.

ХИНДЕМИТ. Камерная музыка № 1. Там же.

ПЯРТ. «Арбос». Там же.

БАРКАУСКАС. «Открытые окна». Там же, Р. Котова.

МАНСУРЯН. «Товем». Там же.

АЙВЗ. «По тротуарам». Там же.

ШУБЕРТ. 2-я симфония. Вена, Венский симф. орк., 16.05.

МАЛЕР. «Волшебный рог мальчика». Там же, Н. Лерер, Р. Хорманн.

ШОСТАКОВИЧ. 14-я симфония. Манчестер, орк. BBC, Ф. Палмер, М. Кинг. 30.05.

ДИЛИУС. Английская рапсодия. Англия, Петерсборо, орк. BBC, 31.05

ШУБЕРТ. Итальянская увертюра до мажор. Бостон, Бостонский симф. орк., 13.07.

МОЦАРТ. Симфония № 24 соль мажор (К. 199). Бостон, Бостонский симф. орк., 15.07.

284

ЛАЛО. Сюита из балета «Намуна». Филадельфия, Филадельфийский симф. орк., 17.07.

ВЕБЕР. Увертюра «Петер Шмоль». Монако, Монте-Карло, орк. оперы Монте-Карло, 25.07.

БЕРЛИОЗ. Увертюра «Веверлей». Там же.

ДЕБЮССИ — РАВЕЛЬ. Сарабанда и танец. Там же.

СЕН-САНС. 4-й концерт для фортепиано с оркестром. Монте-Карло, орк. оперы Монте-Карло, А. Чикколини, 29.07.

ПРОКОФЬЕВ. Балет «Шут». Эдинбург, орк. BBC, 19.08.

МАКСВЕЛЛ — ДЭВИС. «Пять картин Пауля Клее». Лондон, Альберт-холл, орк. BBC, 25.08.

ЭЛЬГАР. 1-я симфония. Там же.

ТЕЛЕМАНН. «Музыкальная география» (впервые в СССР). М., Бетховенский зал ГАБТа, анс. солистов орк. ГАБТа, 15.09.

ВАЙЛЬ. «Женский танец» (впервые в СССР). Там же.

РОССИНИ — БРИТТЕН. «Музыкальные вечера». Там же.

МАТОУШЕК. Концерт для духовых и ударных (впервые в СССР). Там же.

СУРИНАХ. «Голливудский карнавал» (впервые в СССР). Там же.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ — ДЕНИСОВ — ПЯРТ — ШНИТКЕ. Па-де-катр (в первый раз). Там же.

СЛОНИМСКИЙ. 2-я симфония (в первый раз). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 21.09.

ШОСТАКОВИЧ. Пять фрагментов для оркестра. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 25.09.

ШОСТАКОВИЧ. Шесть стихотворений Марины Цветаевой. Там же. И. Богачева.

ШОСТАКОВИЧ. Сюита «Сказка о попе и работнике его Балде» (в первый раз).

ПРОКОФЬЕВ. Симфоническая песнь. Лондон, орк. BBC, 9.10.

МОЦАРТ. Симфония № 14. Шеффилд, орк. BBC, 12.10.

УОЛТОН. 2-я симфония. Там же.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 21 до мажор (К. 467). Там же, И. Купер.

САТИ. 3 гимнопедии. Мюнхен, Мюнхенский филарм. орк., 25.10.

ХИНДЕМИТ. Опера «Нуш-Нуши». Там же, К. Кон, М. Гринан и др.

ЧАЙКОВСКИЙ. Опера «Евгений Онегин». М., БЗК, орк., хор и солисты-студенты МГК, 13.11.

МОЦАРТ. Симфония № 15 соль мажор (К. 124). Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 21.11.

МОЦАРТ. 3-й концерт для валторны с оркестром ми-бемоль мажор (К. 447). Там же, А. Сивил.

ВОАН-УИЛЬЯМС. Кантата «Святой город». Там же, хор BBC.

БРИДЖ. «Лето». Лондон, Сент Джонс Смит Сквер, орк. BBC, 28.11.

БЛИСС. Музыка для струнных. Там же.

БРИТТЕН. Кантата «Федра». Там же, С. Вокер.

БРИТТЕН. Прелюдия и фуга для струнных. Там же.

МОЦАРТ. Симфония № 21 ля мажор (К. 134). Токио, орк. Иомиури, 6.12.

МОЦАРТ. Симфония № 22 ре мажор (К. 163). Токио, орк. Иомиури, 14.12.

ФОМИН. Мелодрама «Орфей». М., БЗК, орк. МФ, Камерный хор п/у Полянского, Н. Дробышева, В. Каняев, 20.12.

МУСОРГСКИЙ — ДЕНИСОВ. «Детская» (в первый раз). Там же, И. Муратова.

ШНИТКЕ. «Ин мемориам» (в первый раз). Там же.

285

1980

ХИНДЕМИТ. Опера «Убийца — надежда женщин». Западный Берлин, Радио, орк. берлинского радио, В. Гренгросс, К. Лопан и др., 6.01.

БРАМС. Трагическая увертюра. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 14.01.

ДВОРЖАК. Серенада для духовых соч. 44. Там же.

ШУМАН. Реквием Миньоне (впервые в СССР). Там же, муж. хор Эстонии п/у Г. Эрнесакса.

ВАГНЕР. «Трапеза апостолов» (впервые в СССР). Там же.

МАССНЕ. «Священный лес» из оперы «Рим» (впервые в СССР). Л., МЗФ, анс. солистов, 16.01.

Л. ИВАНОВА. «Песни труверов» (впервые в СССР). Там же.

УОЛТОН. «Сиеста» (впервые в СССР). Там же.

ШИМАНОВСКИЙ. Песни на слова Тувима (впервые в СССР). Там же, Н. Ли.

РАГГЛС. «Люди и горы» (впервые в СССР). Там же.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ — ДЕНИСОВ — ШНИТКЕ. Па-де-труа. Там же.

СИБЕЛИУС. «Карелия». Англия, Бедфорд, орк. BBC, 2.02.

ДВОРЖАК. 6-я симфония. Там же.

ГРЕТРИ. Увертюра к опере «Петр Великий» (впервые в СССР). М., БЗК, Госоркестр, 10.02.

АДАН. Увертюра к опере «Данилова» (впервые в СССР). Там же.

ДОНИЦЕТТИ. Увертюра к опере «Мученичества» (впервые в СССР). Там же.

КЕРУБИНИ. Увертюра к опере «Узница» (впервые в СССР). Там же.

БУАЛЬДЬЁ. Увертюра к опере «Красная шапочка» (впервые в СССР). Там же.

ГАЛЕВИ. Увертюра к опере «Пиковая дама» (впервые в СССР). Там же.

ГЕРОЛЬД. Увертюра к опере «Колокольчик» (впервые в СССР). Там же.

ЗУППЕ. Увертюра к оперетте «Франц Шуберт» (впервые в СССР). Там же.

КНАЙФЕЛЬ. «Кентервилльское привидение». Лондон, Королевский музыкальный колледж, орк. BBC, Э. Хэрген и др., 4.03.

СТРАВИНСКИЙ. «Трени». Там же, хор BBC.

МОЦАРТ. Симфония № 47. Лондон, Мэйда Вэйл, Английский молодежный орк., 9.03.

ШОСТАКОВИЧ. Романсы на стихи японских поэтов. Там же, М. Дэвис.

НИЛЬСЕН. 4-я симфония. Там же.

ТИППЕТТ. 2-я симфония. Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 12.03.

ХОЛСТ. «Планеты». Там же, хор BBC.

МОЦАРТ. Симфония ре мажор. Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC. 23.04.

ШНИТКЕ. 2-я симфония (в первый раз). Там же, хор BBC.

БРУКНЕР. Месса № 2. Там же, хор BBC.

УОЛТОН. Импровизации на тему Бриттена. Мюнхен, орк. BBC, 9.05.

МОЦАРТ. Симфония № 13 фа мажор (К. 112). ФРГ, Людвигсхафен, орк. BBC, 12.05.

ХИНДЕМИТ. Сюита из балета «Прекрасное видение». Там же.

ГАЙДН. Симфония № 47. ФРГ, Леверкузен, орк. BBC, 13.05.

БРИТТЕН. «Иллюминации». Там же, Х. Харпер.

БРУКНЕР. Увертюра соль минор. Лондон, Альберт-холл, орк. BBC, 11.08.

БРУКНЕР. 150-й псалом. Там же, хор BBC.

МОЦАРТ. Симфония № 20 ре мажор (К. 133). Лондон, Альберт-холл, орк. BBC, 13.08.

286

МОЦАРТ. Два менуэта с контрдансами (К. 463). Там же. БЕРГ. Песни на стихи П. Альтенберга. Там же, Э. Хэрри.

СИБЕЛИУС. «Ночная скачка и восход солнца». Стокгольм, Стокгольмский филарм. орк., 11.09.

ЭЛЬГАР. «Морские картины». Там же, Б. Финниле.
НИЛЬСЕН. 3-я симфония. Там же, М. Йоханнсен, М. Линден.
ЭЛЬГАР. Увертюра «На Юге». Барселона, орк. BBC, 1.10.
ШУБЕРТ. 9-я симфония. Там же.
ПРОКОФЬЕВ. «Сны». Лондон, Фестивал-холл, орк. и хор BBC, 15.10.
ПРОКОФЬЕВ. «Белый лебедь (в первый раз). Там же.
Ф ТИППЕТТ. Оратория «Дитя нашего времени». Там же.
ВОАН-УИЛЬЯМС. 5-я симфония. Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 22.10.
ШНИТКЕ. Три мадригала (в первый раз). М., ВДК, анс. солистов, Н. Ли, 10.11.
Р. ШТРАУС. Вальс «Мюнхен». Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 3.12.
ТИППЕТТ. 1-я симфония. Там же.
ХИНДЕМИТ. Концерт для фортепиано с оркестром (1945). Там же, В. Клин.
ВАЛЬДТЕЙФЕЛЬ. Вальс «Роликобежцы». Там же.
ШНИТКЕ. Сюита «Ревизская сказка» (в первый раз). Лондон, Мэйда Вэйл, орк. BBC, 5.12.
ДЕНИСОВ. Сюита «Мастер и Маргарита» (в первый раз). Там же.
ГУБАЙДУЛИНА. Сюита «Перекрестки» (в первый раз). Там же.
ДИЛИУС. «Песня высоких гор». Лондон, Фестивал-холл, орк. и хор BBC, 10.12.
ДИЛИУС. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, И. Гендель.
ШОСТАКОВИЧ. Опера «Катерина Измайлова». М., ГАБТ, 20.12.

1981

МИЙО — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. «Шехеразада» (впервые в СССР). М., Бетховенский зал ГАБТа, анс. солистов, 24.01.
МИЙО. Балет «Человек и его желания» (впервые в СССР). Там же.
И. ШТРАУС — ШЁНБЕРГ. Вальс «Розы Юга» (впервые в СССР). Там же.
И. ШТРАУС — БЕРГ. Вальс «Вино, женщины и песня» (впервые в СССР). Там же.
И. ШТРАУС— ВЕБЕРН. Вальс «Сокровище» (впервые в СССР). Там же.
И. ШТРАУС — ШЁНБЕРГ. «Королевский вальс» (впервые в СССР). Там же.
БРУКНЕР. Торжественная месса (1854) (впервые в СССР). М., КЗ им. Чайковского, Госоркестр, Камерн. хор п/у В. Полянского, Л. Ковалева, Т. Ерастова, Л. Кузнецов, П. Глубокий, 30.01.
МОЦАРТ. Симфония № 26 ми-бемоль мажор (К. 184). М., БЗК, орк. МФ, 4.02.
МОЦАРТ. Симфония № 23 до мажор (К. 162). Там же.
МОЦАРТ. Симфония № 11 ре мажор (К. 84). Там же.
МОЦАРТ. Симфония № 45 ре мажор (К. 95). Там же.
ШОПЕН. Вариации на тему Моцарта для фортепиано с оркестром. Там же, В. Постникова.
ЧАЙКОВСКИЙ. Квартет «Ночь». Там же, Т. Гриднева, Г. Арзамасова, Д. Батуркин, А. Панчешный.
ШОСТАКОВИЧ — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Сюита из музыки к фильму «Одна» (в первый раз). Л., БЗФ, орк. ЛФ, 12.02.
ШОСТАКОВИЧ. 2-я симфония. Там же.

287

ШОСТАКОВИЧ. Скерцо, соч. 7 (в первый раз). Там же.
ШОСТАКОВИЧ. Тема с вариациями, соч. 3 (в первый раз). Там же.
ШОСТАКОВИЧ. Оперетта «Большая молния» (в первый раз). Там же, хор Ленинградского ин-та культуры, солисты.
БАРТОК. Дивертисмент. Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 25.03.
БАРТОК. Балет «Деревянный принц». Там же.
МОЦАРТ. Симфония № 18 фа мажор (К. 130). Англия, Петерсборо, орк. BBC, 29.03.
ВЕБЕР. 1-я симфония. Там же.
МЕНДЕЛЬСОН. 1-я симфония. Там же.
БАРТОК. Музыка для струнных и ударных. Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 29.04.

СТРАВИНСКИЙ. Балетные сцены. Там же.

БЕРЛИОЗ. «Ромео и Джульетта». Лондон, Альберт-холл, орк. и хор BBC, С. Уокер, Р. Тир, Ж. Бастен, 1.04.

ГАЙДН. Симфония № 100. Токио, орк. BBC, 20.05.

ВОАН-УИЛЬЯМС. Концерт для тубы с оркестром. Там же. Д. Гордон.

МАКСВЕЛЛ-ДЭВИС. Фокстрот «Поминки по св. Фоме». Токио, орк. BBC, 23.05.

ТИППЕТТ. Концерт для двух струнных оркестров. Иокогама, орк. BBC, 24.05.

СТРАВИНСКИЙ. Кантата «Звездоликий». Лондон, Альберт-холл, орк. и хор BBC, 17.07.

МАЛЕР. Кантата «Лесная сказка». Лондон, Альберт-холл, орк. и хор BBC, 20.07.

МАЛЕР. Кантата «Жалобная песня». Там же, Т. Кахилл, Ж. Бекор, Р. Тир, Г. Хоуэлл.

МАКСВЕЛЛ-ДЭВИС. 2-я симфония, Лондон, Альберт-холл, орк. BBC, 23.07.

ЭЛЬГАР. Концерт для скрипки с оркестром. Там же. И. Перлман.

СТРАВИНСКИЙ. «Свадебка». Лондон, Альберт-холл, орк. и хор BBC, 29.07.

МЕНДЕЛЬСОН. Музыка к «Сну в летнюю ночь». Там же.

БРУКНЕР. 1-я симфония (Линцская редакция). Австрии, Брегенц, Венский симф. орк., 2.08.

МОЦАРТ. Концерт для 2 фортепиано с оркестром ми-бемоль мажор (К. 365). Лондон, Альберт-холл, орк. BBC, П. Фрэнкл, Т. Вашари, 14.08.

ШРЕКЕР. «Вступление к драме». Эдинбург, орк. BBC, 20.08.

ГАЙДН. Концертная симфония для гобоя, фагота, скрипки и виолончели с оркестром. Там же.

ТАВЕНЕР. «Реквием Анны Ахматовой» (в первый раз). Там же, Ф. Брин-Джалсон.

ДВОРЖАК. 5-я симфония. Эдинбург, орк. BBC, 21.08.

АЙВЗ. «Три пейзажа Новой Англии». Там же.

МОЦАРТ. «Хаффнер — Серенада» ре мажор (К. 250). Лондон, Альберт-холл, орк. BBC, 25.08.

ЛЯДОВ. 8 русских песен для оркестра. Вена, Концертхауз. Венский симф. орк., 4.10.

АРЕНСКИЙ. Фантазия на тему Рябинина для фортепиано с оркестром. Там же. В. Постникова.

ЧАЙКОВСКИЙ. «Славянский марш». Там же.

ГАЙДН. Оратория «Сотворение мира». Лондон, Фестивал-холл, орк. и хор BBC. М. Маршалл, Ф. Лэнгридж, Д. Ширли-Куирк, 14.10.

288

БРИТТЕН. «Военный реквием». Лондон, Альберт-холл, орк. и хор BBC, М. Хэггендер, Э. Рольфе-Джонсон, Д. Уилсон-Джонсон, 21.10.

СТРАВИНСКИЙ. Балет «Агон». Лондон, Фестивал-холл, орк. BBC, 28.10.

1982

БРУКНЕР. 5-я симфония. Л., БЗФ, орк. ЛФ, 4.02.

МЯСКОВСКИЙ. 5-я симфония. М., БЗК, ГСОМК, 12.02.

ПОЛОВИНКИН. «Телескоп 2». Там же.

ШАПОРИН. Сюита «Блоха». Там же.

МОСОЛОВ. «Завод». Там же.

СИБЕЛИУС. Три пьесы для оркестра соч. 95. Лондон, Мэйда Вэйл, орк. BBC, 14.02.

СИБЕЛИУС. Шесть песен с оркестром. Там же, М. Эндру.

СИБЕЛИУС. «Сага». Там же.

ЭЛЬГАР. Оратория «Апостолы». Лондон, Фестивал-холл, орк. и хор BBC, Ф. Лотт, А. Ходжсон и др., 17.02.

ГУБАЙДУЛИНА. Концерт для скрипки с оркестром (в первый раз). М., БЗК, ГСОМК, О. Каган, 15.04.

ГАЙДН. Симфония № 63. Вена. Мюзикферайн, Венский симф. орк., 22.04.

ШЁНБЕРГ. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, И. Груберт.

ТИППЕТТ. Сюита ре мажор. Австралия, Перт, орк. BBC, 5.05.

МАКСВЕЛЛ-ДЭВИС. 1-я фантазия по Тавенеру. Австралия, Перт, орк. BBC, 7.05.

ВОАН — УИЛЬЯМС. Фантазия на тему Таллиса. Австралия, Аделаида, орк. BBC, 9.05.

ГАЙДН. Симфония № 94. Прага, Зал Сметаны, Венский симф. орк., 1.06.

ГАЙДН. Симфония № 99. Вена, Мюзикферайн, Венский симф. орк., 15.06.

ГАЙДН. Симфония № 73. Вена, Мюзикферайн, Венский симф. орк., 26.06.

БРАМС. «Альт-рапсодия». Там же, О. Венкель.

БРУКНЕР. «Гельголанд» для хора с оркестром. Там же, Словацкий филарм. хор.

ГАЙДН. Увертюра ре мажор. Вена, Аркаденхоф, Венский симф. орк., 1.07.

БЕРЛИОЗ. Опера «Троянцы». Лондон, Альберт-холл, орк. и хор BBC, В. Исорн, Д. Норман, Ф. Палмер и др., 16.07.

МОЦАРТ. Серенада для 4-х оркестров (К. 286). Лондон, Альберт-холл, орк. BBC, 23.07.

ВУД. Симфония (в первый раз). Там же.

БЕРГ. Концертная ария «Вино». Австрия, Брегенц, Венский симф. орк., С. Хасс, 16.08.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 26 ре мажор (К. 537). Там же, В. Постникова.

ПРОКОФЬЕВ. Балет «На Днепре» (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 24.09.

ФЛЕЙШМАН — ШОСТАКОВИЧ. Опера «Скрипка Ротшильда». Там же, Камерн. хор п/у В. Полянского, А. Сафиулин, А. Мартынов и др.

ШОСТАКОВИЧ. 11-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, сентябрь, запись.

ГЛАЗУНОВ. 1-я симфония. Там же.

ШОСТАКОВИЧ — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Романсы на стихи Пушкина (в первый раз). Там же, А. Сафиулин.

289

БАХ. Месса си минор. М., БЗК, орк., хор и солисты — студенты МГК, хор мальчиков Московского хорового училища, 29.09.

ТЕРТЕРЯН. 4-я симфония. М., БЗК, ГСОМК, 11.10.

ТЕРТЕРЯН. 5-я симфония. Там же.

БАХ — МОЦАРТ — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Прелюдии и фуги (в первый раз). Там же.

ДМИТРИЕВ. Симфоническая фреска «Киев» (в первый раз). М., БЗК, ГСОМК, 17.10.

ФИРСОВА. Камерный концерт для виолончели с оркестром (в первый раз). Там же, И. Монигетти.

ЛЕВИТИН. Сцена из оперы «Калина красная» (в первый раз). Там же, солисты.

ШНИТКЕ. 3-я симфония (впервые в СССР). Там же.

Г. ФОН АЙНЭМ. Каприччио. Вена, Концертхауз, Венский симф. Орк., 26.10.

ШОСТАКОВИЧ. Баллада Корделии и 10 песен шута из музыки к спектаклю «Король Лир». М., ДЗЗ, ГСОМК, Е. Нестеренко, октябрь, запись.

ШОСТАКОВИЧ — КЕЛЕМЕН. 8 прелюдии (впервые в СССР). Там же.

МОЦАРТ. Кассация № 2 (К. 99) (впервые в СССР). Л., БЗФ, ГСОМК, ноябрь, запись.

ШЁНБЕРГ. Монодрама «Счастливая рука» (впервые в СССР). Там же, А. Сафиулин.

ВАЛЬДТЕЙФЕЛЬ. Польки «Веселый Париж», «Озорник» и вальс «Рождественские розы» (впервые в СССР). Там же.

ШОСТАКОВИЧ. Музыка к спектаклю «Клоп». М., ДЭЗ, ГСОМК, ноябрь, запись.

КАНЧЕЛИ. 5-я симфония. М., БЗК, ГСОМК, 21.12.

ТАРНОПОЛЬСКИЙ. Концерт для виолончели (в первый раз). Там же, С. Судзиловский.

ПРОКОФЬЕВ. Опера «Обручение в монастыре». М., ГАБТ, 26.12.

СЕН-САНС. Музыка к фильму «Убийство герцога Гиза» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, декабрь, запись.

МИЙО. «Кинохроника» (впервые в СССР). Там же.

ОНЕГГЕР. Музыка к фильму «Наполеон» (впервые в СССР). Там же.

МУСОРГСКИЙ — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Опера «Женитьба» (в первый раз) .Там же.

1983

МАРТИНУ. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Прага, Рудольфинум, орк. Чешской филарм., Д. Балогова, 13.01.

НОВАК. Музыка балета «Синьорина Молодость». Там же.

ГЛАЗУНОВ. 2-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, январь, запись.

СТРАВИНСКИЙ. Концерт для струнного оркестра. М., БЗК, ГСОМК, 14.02.

СТРАВИНСКИЙ. Музыка балета «Орфей». Там же.

МУСОРГСКИЙ — ДЕНИСОВ. Вокальный цикл «Без солнца» (в первый раз). Там же, Е. Нестеренко.

МУСОРГСКИЙ — СТОКОВСКИЙ. «Картинки с выставки» (впервые в СССР). Там же.

ГАЙДН. Симфония № 83. Вена, Концертхауз, Венский симф. орк., 23.02.

БЕТХОВЕН. Сцена и ария «Примо аморе». Там же, Э. Харган.

290

БЕТХОВЕН. Марш и хор из музыки к «Освящению дома». Там же, хор Венской академии.

БЕТХОВЕН. «Победа Веллингтона». Там же.

ВЕБЕР — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Вокальный цикл «4 темперамента» (в первый раз). М., БЗК, ГСОМК, А. Масленников, 31.03.

НИЛЬСЕН. 2-я симфония («4 темперамента»). Там же.

КЕРУБИНИ. «Траурная песнь на смерть Гайдна» (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, Камерн. хор п/у В. Полянского, 7.04.

ГАЙДН. Кантата «Выбор капельмейстера» (впервые в СССР). Там же.

ГЛАЗУНОВ. 3-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, апрель, запись.

БРАМС. Серенада № 2. Вена, Музикферайн, Венский симф. орк., 4.05.

МОЦАРТ. Увертюра «Похищение из Сераля». Вена, Концертхауз, Венский симф. орк., 7.05.

РОССИНИ. Увертюра «Турок в Италии». Там же.

ПРОКОФЬЕВ. Балет «Стальной скок». М., ДЗЗ, ГСОМК, 16.05.

ГЛАЗУНОВ. 8-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, май, запись.

ШУБЕРТ. Месса № 6. Смоленск, ГСОМК, Камерный хор п/у В. Полянского, 4.06.

ГЛИНКА. Увертюра «Ночь в Мадриде». Смоленск, ГСОМК, 5.06.

ГЛИНКА. Музыка к «Князю Холмскому». Там же, Камерн. хор п/у В. Полянского.

МОЦАРТ. Симфония № 27 до мажор (К. 200). Вена, Концертхауз, Венский симф. орк., 19.06.

ШНИТКЕ. Кантата «История доктора Фауста» (в первый раз). Там же, Венский академический хор, К. Вьятт, П. Эсвуд, Х. Вильдхабер, Г. Райх.

КЕРУБИНИ. Реквием до минор. М., ДЗЗ, ГСОМК, Камерн. хор п/у В. Полянского, июнь, запись.

ТИЩЕНКО — ШОСТАКОВИЧ. Концерт для виолончели с оркестром. М., ДЗЗ, ГСОМК, С. Множин, август, запись.

МУСОРГСКИЙ — ДЕНИСОВ. «Песни и пляски смерти» (в первый раз). Там же, Е. Нестеренко.

ШОСТАКОВИЧ. Музыка к фильму «Приключения Корзинкиной». М., ДЗЗ, ГСОМК, сентябрь, запись.

ВЕБЕРН. Пассакалья соч. 1. Братислава, Венский симф. орк., 1.10.

МОЦАРТ. Симфония № 30 ре мажор (К. 202). Там же.

БРУКНЕР. 4-я симфония (с первым вариантом финала). Там же.

ГАЙДН. Симфония № 96. Аргентина, Мар дель Плата, Венский симф. орк., 10.10.

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 25 до мажор (К. 503). Лондон, Фестивал-холл, Лондонский симф. орк., В. Постникова, 30.10.

БРУКНЕР. Симфония фа минор (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 5.11.

Э. ШТРАУС. Вальс «Абоненты». Там же.

Э. ШТРАУС. Галоп «Гектограф». Там же.

ЙОЗЕФ ШТРАУС. Вальс «Звучащие сферы». Там же.

И. ШТРАУС-отец. «Марш Радецкого». Там же.

БРУКНЕР. Симфония ре минор (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 22.11.

БРУКНЕР. 1-я симфония (венская редакция) (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 23.12.

ЧАЙКОВСКИЙ — СТРАВИНСКИЙ. Два фрагмента из балета «Спящая красавица» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, декабрь, запись.

ШОСТАКОВИЧ — ТИЩЕНКО. «Сатиры». Там же, И. Богачева.

291

1984

МЕНДЕЛЬСОН. Кантата «Вальпургиева ночь» (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, Камерн. хор п/у В. Полянского, Т. Ерастова, В. Богачев, И. Морозов, Ю. Вишняков, 6.01.

БРУКНЕР. 3-я симфония (ред. 1878) (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 17.01.

КОРНЕЛИУС. Увертюра к опере «Багдадский цирюльник» М., БЗК, ГСОМК, 17.02.

ЛЁВЕ — ШЁНБЕРГ. Баллада «Водяной» (впервые и СССР). Там же. Т. Ерастова.

ВОЛЬФ — СТРАВИНСКИЙ. Две испанские песни. Там же.

НИЦШЕ— ШНИТКЕ. «Заклинание» (в первый раз). Там же.

ЙЕНСЕН — ШНИТКЕ. «Серенада» (в первый раз). Там же.

ЛИСТ. «Мазепа». Там же.

БРУКНЕР— МАЛЕР. 4-я симфония (впервые в СССР). Там же.

ШУМАН. Увертюра, скерцо и финал. М., БЗК, ГСОМК, 4.03.

ВАГНЕР. Увертюра «Фауст». М., БЗК, ГСОМК, 29.03.

ШЁНБЕРГ. «Мир на земле» для хора с оркестром (впервые в СССР). Там же, Камерн. хор п/у В. Полянского.

ГРИНБЛАТ. 5-я симфония (в первый раз). Л., БЗФ, ГСОМК, 10.04.

КНАЙФЕЛЬ. Балет «Медея» (в первый раз). Там же.

ЛАУЛ. Музыка триста (памяти Шостаковича). Л., БЗФ, ГСОМК, 11.04.

МОЦАРТ. Концерт для флейты с оркестром № 1 соль мажор (К. 313). Л., МЗФ, анс. солистов ГСОМК, И. Лозбень, 18.04.

БАХ — ДЕНИСОВ. Партита № 2. Там же, А. Суптель.

КРИВИЦКИЙ. Двойной концерт для английского рожка и трубы пикколо с оркестром (в первый раз). Там же, С. Гришин, В. Пушкарев.

МОЦАРТ. Концерт для кларнета с оркестром ля мажор (К. 622) Там же, В. Желваков.

ШОПЕН. Анданте и блестящий полонез. М., КЗ им. Чайковского, ГСОМК, В. Постникова, 23.05.

ШНИТКЕ. Концерт для фортепиано с оркестром. Пицунда, ГСОМК, В. Постникова, 18.07.

ШНИТКЕ. «Реквием». Хельсинки, ГСОМК, Камерн. хор п/у В. Полянского, 24.08.

ГЛАЗУНОВ. 7-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК СССР, август, запись.

ДВОРЖАК. Увертюра «Отелло». Брно, местный филарм. орк., 7.10.

МАРТИНУ. 4-й концерт для фортепиано с оркестром. Там же, В. Постникова.

ЭЛЬГАР. Увертюра «Кокэйн». Салоники, Лондонский симф. орк., 16.10.

СМИРНОВ. Симфонический пролог (в первый раз). М., БЗК, ГСОМК, 30.10.

КРИВИЦКИЙ. Концерт для виолы д’амур с оркестром (в первый раз). Там же, М. Толпыго.

ДЕНИСОВ. Вокальный цикл «Твой облик милый» (в первый раз). Там же, А. Мартынов.

РЯБОВ. 4-я симфония (в первый раз). Там же.

СИБЕЛИУС. «Туонельский лебедь». Лондон, Лондонский симф. орк., октябрь.

ДВОРЖАК. 1-я симфония (впервые в СССР). Л., БЗФ, ГСОМК, 9.11.

ДВОРЖАК. 2-я симфония (впервые в СССР). Л., БЗФ, ГСОМК, 10.11.

ШНИТКЕ. 4-я симфония. Там же, Камерн. хор п/у В. Полянского.

ДВОРЖАК. 3-я симфония (впервые в СССР). Л., БЗФ, ГСОМК, 12.11.

ВАЙЛЬ. «Берлинский Реквием» (впервые в СССР). Там же, Камерн. хор п/у Полянского.

ХИНДЕМИТ. Филармонический концерт. Там же.

ДВОРЖАК. 4-я симфония (впервые в СССР). Л., БЗФ, ГСОМК, 13.11.

ГАЛУППИ. Концерт для клавесина с оркестром (впервые в СССР). Там же, В. Постникова.

АЙВЗ. Увертюра «Роберт Броунинг» (впервые в СССР). Там же.

ГАЙДН. Симфония № 89. М., БЗК, ГСОМК, 24.11.

ШЕБАЛИН. 3-я симфония (посвящена Шостаковичу). Там же.

МЕЛИКОВ. 2-я симфония (посвящена Шостаковичу). Там же.

ГАЙДН. Симфония № 90. Там же.

1985

ГАЙДН. Симфония № 91. М., БЗК, ГСОМК, 12.01.

ПОПОВ. 3-я симфония (посвящена Шостаковичу). Там же.

ТАРНОПОЛЬСКИЙ. Музыка памяти Шостаковича для чтеца с оркестром (в первый раз). Там же, Г. Рождественский (чтец).

ГАЙДН. Симфония № 92. Там же.

ШОСТАКОВИЧ. Джаз — сюита. М., студия «Мелодия», ГСОМК, 15.01.

ШНИТКЕ. Балет «Эскизы». М., ГАБТ, 16.01.

МОЦАРТ. Анданте для флейты с оркестром до мажор (К. 315). М., студия «Мелодия», ГСОМК, И. Лозбень, 21.01.

ГАЙДН. Симфония № 93. М., БЗК, ГСОМК, 7.02.

Р. БУНИН. 6-я симфония (посвящена Шостаковичу). Там же.

ДЕНИСОВ. Канон на тему Гайдна для виолончели с оркестром. Там же, С. Множин.

ГАЙДН. Симфония № 97. Там же.

СТРАВИНСКИЙ. Русское скерцо. М., ДЗЗ, ГСОМК, 11.02.

ПРОКОФЬЕВ. Праздничная поэма. М., ДЗЗ, ГСОМК, 13.02.

ПРОКОФЬЕВ. «Встреча Волги с Доном». М., ДЗЗ, ГСОМК, 14.02.

ГАЙДН. Симфония № 98. М., БЗК, ГСОМК, 23.02.

ТИЩЕНКО. 5-я симфония (посвящена Шостаковичу). Там же.

УСПЕНСКИЙ. «Посвящение мужеству» (памяти Шостаковича). Там же.

ГАЙДН. Симфония № 101. Там же.

ГАЙДН. Симфония № 102. М., БЗК, ГСОМК, 7.03.

КАРЕТНИКОВ. 4-я симфония (посвящена Шостаковичу). Там же.

БАСНЕР. 1-я симфония (посвящена Шостаковичу). Там же.

ГАЙДН. Симфония № 103. Там же.

ДЕНИСОВ. «DSCH». Там же.

РАВЕЛЬ — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Менуэт на имя Гайдн и на монограмму DSCH (в первый раз). Там же.

ШНИТКЕ — РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Музыка к воображаемой пьесе (в первый раз). М., студия «Мелодия», ГСОМК, 13.03.

МОСОЛОВ — ДЕНИСОВ. Газетные объявления. М., студия «Мелодия», ГСОМК, Н. Ли, 14.03.

МОСОЛОВ — ДЕНИСОВ. Три детских сцены. Там же, Н. Ли.

МАРТИНУ. 1-я симфония (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 16.03.

ТАУЗИНГЕР. «Каракули на небе» на стихи В. Хлебникова (впервые в СССР). Там же, Н. Ли.

ПАЛЕНИЧЕК. Вариации на воображаемый портрет Ильи Эренбурга. Прага, Рудольфинум, орк. Чешской филарм., 4.04.

МАРТИНУ. 2-я симфония (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 26.04.

КУБИК. Увертюра «Посвящение Маяковскому» (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 12.05.

МАРТИНУ. 3-я симфония (впервые в СССР). Там же.

ПАУЭР. Одноактная опера «Лебединая песнь» (впервые в СССР). Там же, С. Яковенко.

МАРТИНУ. 4-я симфония (впервые в СССР). Там же.

ПИХА. Симфоническая поэма «Село Степанчиково» (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, 17.05.

МАРТИНУ. 5-я симфония (впервые в СССР). Там же.

КРЖИЧКА. Вокальный цикл «Северные ночи» (впервые в СССР). Там же, Т. Ерастова.

МАРТИНУ. 6-я симфония. Там же.

СЕН-САНС. 2-я симфония. Шотландия, Эдинбург, ГСОМК, 14.08.

ШНИТКЕ. 4-й концерт для скрипки с оркестром. Эдинбург, ГСОМК, О. Крыса, 15.08.

ШОСТАКОВИЧ. Сюита из кинофильма «Златые горы». М., ДЭЗ, ГСОМК, 17.08.

СИБЕЛИУС. 2-я сюита «Исторические сцены» (соч. 66). Хельсинки, зал «Финляндия», орк. финского радио, 29.08.

ЭЛЛЕР. «Ночные звоны». Таллин, ГСОМК, 10.10.

ЛОБАНОВ. Концерт для виолончели с оркестром (в первый раз). М., БЗК, ГСОМК, Н. Гутман, 24.10.

СЕРГЕЕВА. 2-й концерт для фортепиано с оркестром (в первый раз). Там же, Т. Сергеева.

ШНИТКЕ. Кончерто гроссо № 2 (впервые в СССР). Там же, О. Каган, Н. Гутман.

МУХАТОВ. 2-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, 27.10.

НУРЫМОВ. 2-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, 28.10.

БРУКНЕР. Адажио (отдельное) к 3-ей симфонии (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, 9.11.

СЕН-САНС. 5-й концерт для фортепиано с оркестром. Киев, филармония, ГСОМК, В. Постникова, 15.11.

ОНЕГГЕР. «Пасифик 231». Там же.

ОНЕГГЕР. Ноктюрн (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, 18.11.

ОНЕГГЕР. Монопартита (впервые в СССР). Там же.

ОНЕГГЕР. «Рэгби» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, 19.11.

ОНЕГГЕР. «Летняя пастораль». М., ДЗЗ, ГСОМК, 20.11.

ОНЕГГЕР. 1-я симфония (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, 21.11.

МЕЛИКОВ. 4-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, 3.12.

1986

ДВОРЖАК. Оратория «Святая Людмила». Рим, Академия Санта Чечилия, орк. и хор Санта Чечилия, Д. Шоунова, В. Соукопова и др., январь.

ОНЕГГЕР. 5-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, 4.01.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. Сюита из оперы «Сказка о царе Салтане». Англия, Хэстингс, Лондонский симфонический орк., 8.02.

СТРАВИНСКИЙ. 1-я сюита. М., ДЗЗ, ГСОМК, 10.02.

СТРАВИНСКИЙ. 2-я сюита. М., ДЗЗ, ГСОМК, 11.02.

ОНЕГГЕР. 2-я симфония. М., студия «Мелодия», ГСОМК, 17.02.

САТИ. Балет «Парад». Лондон, «Барбикан», Лондонский симфонический орк., 20.02.

ДЕБЮССИ. Балет «Ящик с игрушками». Там же.

РАВЕЛЬ. «Барк в океане». Там же.

МЯСКОВСКИЙ. 1-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, 24.02.

МАРТЫНОВ. «Войдите». М., КЗ ГМПИ, ГСОМК, 6.03. 0

ОНЕГГЕР. Музыка к пьесе д’Аннунцио «Федра» (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, 5.04.

МЯСКОВСКИЙ. 2-я симфония. М., ДЗЗ, ГСОМК, 8.04.

ДМИТРИЕВ. Оратория «Повесть временных лет». М., студия «Мелодия», ГСОМК, хор п/у В. Попова, А. Сафиулин, А. Мартынов, 12.04.

ПРОКОФЬЕВ. Опера «Маддалена» (впервые в СССР) М., студия «Мелодия», ГСОМК, Камерн. хор п/у В. Полянского, Е. Иванова, А. Мартынов, С. Яковенко, 4.05.

МЕРКАДАНТЕ. Концерт для кларнета с оркестром (впервые в СССР). М., студия «Мелодия», ГСОМК, В. Желваков, 8.05.

МОЦАРТ. Опера «Волшебная флейта». Париж, «Опера Комик», Я. Риханен, Э. Квонг и др., 17.06.

БРУКНЕР. Финал (отдельный) к 4-й симфонии (впервые в СССР). М., ДЗЗ, ГСОМК, 1.08.

ДМИТРИЕВ. «Ледоход-ледостав» (по работе В. И. Ленина «Государство и революция»; в первый раз). ГДР, Цвикау, ГСОМК, 31.08.

ГУБАЙДУЛИНА. Симфония (в первый раз). Западный Берлин, «Филармония», ГСОМК, 4.09.

ШНИТКЕ. Концерт для виолончели с оркестром (впервые в СССР). М., БЗК, ГСОМК, Н. Гутман, 11.09.

ПРОКОФЬЕВ. Кантата «Славься, наш могучий край». М., БЗК, ГСОМК, Камерн. хор п/у В. Полянского, 14.09.

ЯНАЧЕК. Опера «Катя Кабанова». Брно, Театр им. Яначка, Н. Романова, Я. Кузлйнк и др. 3.10.

ДЕБЮССИ. Шотландский марш. М., ДЗЗ, ГСОМК, 30.10.

БОРОДИН. «В Средней Азии». Лондон, Фестивал-холл, Оркестр Лондонской филармонии, 8.12.

1987

ГАЙДН. Симфония № 38. М., студия «Мелодия», ГСОМК, 5.01.

ГАЙДН. Симфония № 39. М., студия «Мелодия», ГСОМК, 7.01.

ГАЙДН. Симфония № 40. М., студия «Мелодия», ГСОМК, 10.01.

УОЛТОН. Оратория «Пир Валтасара». Лондон, «Барбикан», Лондонский симфонический оркестр и хор, Г. Хоуэлл, 15.02.

СТРАВИНСКИЙ. Концерт для скрипки с оркестром. Там же, С. Аккардо.

ГЕРШВИН. Увертюра к оперетте «Взбалмошная девчонка». Там же.

ЧАЙКОВСКИЙ. Музыка к пьесе Островского «Снегурочка». М., КЗ им. Чайковского, ГСОМК, Камерн. хор п/у В. Полянского, Н. Симонова, А. Мартынов, 7.04.

295

ШНИТКЕ. Балет «Пер Гюнт» (в первый раз). Гамбург, оркестр Гамбургской оперы, 27.04.

ШНИТКЕ. Концерт для альта с оркестром. М., ДЭЗ, ГСОМК, Ю. Башмет, 23.05.

ГАЙДН. Симфония № 43. Дрезден, «Дрезденская Штаатскапелла», 4.06..

МОЦАРТ. Концерт для фортепиано с оркестром № 13, М., БЗК, ГСОМК, А. Любимов, 23.06.

ДУССЕК. Концертная симфония для 2-х фортепиано. Там же, ГСОМК, А. Любимов, В. Сахаров.

ГАЙДН. Симфония № 41. М., БЗК, ГСОМК, 25.06.

ЧЕРНЯВСКИЙ. Симфония «Кочевники». М., БЗК, ГСОМК, 30.06.

ГАЙДН. Симфония № 70. США, Равиния, Чикагский оркестр, 23.07.

ГАЙДН. Симфония № 71. Там же.

МАССНЕ. «Живописные сцены». Равиния, Чикагский оркестр, 25.07.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Ансамбль — анс.
Большой академический хор Гостелерадио — БХ Гостелерадио.
Большой зал консерватории — БЗК.
Большой зал филармонии — БЗФ.
Большой симфонический оркестр Гостелерадио — БСО Гостелерадио.
British Broadcasting Cooperation (Британская радиовещательная компания) — BBC.
Государственный академический русский хор СССР — Госхор.
Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР — ГСОМК.
Государственный симфонический оркестр СССР — Госоркестр.
Дом звукозаписи — ДЗЗ.
Всесоюзный Дом композиторов — ВДК.
Колонный зал Дома союзов — КЗДС.
Концертный зал — КЗ.
Концертный зал Государственного Музыкально-Педагогического института им. Гнесиных — КЗ ГМПИ.
Концертная эстрада — КЭ.
Кремлевский дворец съездов — КДС.
Ленинград — Л.
Ленинградская академическая капелла им. Глинки — Лен. капелла.
Ленинградская филармония — ЛФ.
Малый зал консерватории — МЗК.
Малый зал филармонии — МЗФ.
Москва — М.
Московская государственная консерватория — МГК.
Московская областная филармония — МОФ.
Московская филармония — МФ.
Московский камерный музыкальный театр — МКМТ.
Оркестр — орк.
Под управлением — п/у.
Республиканская академическая русская хоровая капелла — Респ. капелла.
Симфонический — симф.
Краснознаменный зал Центрального Дома Советской Армии — КЗ ЦДСА.
Центральный дом работников искусств — ЦДРИ.

СОДЕРЖАНИЕ

Геннадий Рождественский и его преамбулы 5

В. Цуккерман. «Ваше слово — шедевр...».....31

1. К. Дебюсси. Балет «Игры». Предисловие к изданию партитуры, 1964 32

2. Ф. Пуленк. Опера «Человеческий голос». Статья для буклета к спектаклю Большого театра, 1965. 37

3. Ян Сибелиус. Симфонии. Статья для буклета к комплекту пластинок, 1974.....38

4. Вечер фортепианных дуэтов: Моцарт — Соната Ре мажор. Твардовский — «Античные песни»; Клебе «Римские элегии».— М., зал Дома ученых, 31.111.1974.....44

5. Д. Шостакович. Сюита из музыки к фильму «Новый Вавилон». Аннотация к пластинке, 1975 49

6. Музыка для фортепиано в четыре руки: Брамс — «Песни любви»; Сен-Санс — «Колыбельная», «Феи», «Паредобль»; Ан — «Посвящение Марселю Прусту»; Айвз — «Пловцы», «Антиподы», Соната на трех страницах.— М., зал Дома ученых, 4.V.1975 52

7. Музыка и живопись: Ц. Бресген — «Пляски смерти»; В. Франкен —оркестровая сюита «Портрет Франса Хальса»; О. Нуссио — сюита для оркестра «Рубенсиана»; Ш. Вереш — «Посвящение Паулю Клее». Аннотация к альбому пластинок, 1976.....58

8. Вольф-Феррари, Жоливе. Музыка для фагота и камерного ансамбля. Аннотация к пластинке, 1976. 65

9. Бах — Малер — Сюита. Аннотация к пластинке, 1976. 67

10. Вечер увертюр: Глюк — «Нарцисс и Эхо»; Фолькман — «Ричард III»; Равель — «Шехеразада»; Обер — «Манон Леско»; Хиндемит — «Амур и Психея»; Шпор — «Фауст»; Шостакович — «Колумб»; Зуппе — «Пиковая дама». — Таллин, 3.II.1977 68

11. Вечер танцев для фортепиано в четыре руки: Брамс — «Венгерские народные танцы»; Дворжак — «Славянские танцы»; Григ — «Норвежские народные танцы»; Брукнер — «Кадриль»; Ланнер — «Штирийские лендлеры»; Векерлен — «Эльзасские лендлеры»; Казелла — «Фокстрот»; Барбер — «Тустеп»; Массеус — «Румба»; Сати, И. Штраус, Бернерс — вальсы; Франк, Готшалк, Рахманинов — польки.— М., зал Дома ученых, 19.IX.1977 75

12. Шуман. Симфонии (в редакции Джорджа Селла). Аннотация к альбому пластинок, 1978 82

13. Массне — опера «Портрет Манон», Оффенбах — оперетта «Дафнис и Хлоя».— М., Большой зал консерватории, 19 и 21.V.1978..... 84

14. Шуберт — оперетта «Близнецы».— Московский камерный музыкальный театр, 1978..... 90

15. Концерт Ансамбля солистов Большого театра: Бриттен — Симфониетта оп. 1; Берио — «Народные песни»; Лало — «Две утренние серенады»; Дебюсси — Шёнберг — «Послеполуденный отдых фавна»; Мартину — «Кухонное ревю».— Бетховенский зал Большого театра, 25.XI.1978. 95

16. Шёнберг — монодрама «Ожидание»; И. Штраус — полька «Пар-Форс», кадриль «Африканка», польки «Волшебные пули» и «Поезд удовольствий».— М., Большой зал консерватории, 16.1.1979. .100

17. Музыка для фортепиано в шесть и восемь рук: Черни — «Блестящие вариации»; Грейнджер — «Песня занзибарских лодочников»; Шнитке — «Посвящение Стравинскому, Прокофьеву, и Шостаковичу»;

Сметана — Соната и рондо; Мошелес — большой концертный дуэт «Контрасты».— М., зал Дома ученых, 22.IV.1979. 106

18. Концерт ансамбля солистов оркестра Ленинградской филармонии: Массне — «Священный лес», Лидия Иванова — «Песни труверов»; «Бриттен» —марш из сюиты «Музыкальные вечера», Уильям Уолтон — «Сиеста»; Шимановский —цикл песен на стихи Ю. Тувима; Рэгглс — «Человек и горы»; Рождественский — «Перпетуум мобиле».— Л., Малый зал Ленинградской филармонии, 16.1.1980..... 110

19. Французская романтическая увертюра: увертюры к операм «Петр Великий» Гретри, «Данилова» Адана, «Мученичества» Доницетти, «Узница» Керубини, «Красная шапочка» Буальдьё, «Пиковая дама» Галеви, «Колокольчик» Герольда, увертюра к оперетте «Франц Шуберт» Зуппе.— М., Большой зал консерватории, 10.11.1980. 114

20. Советская симфоническая музыка: Мясковский — Пятая симфония; Половинкин — «Телескоп II»; Шапорин — сюита «Блоха»; Мосолов — «Завод».— М., Большой зал консерватории, 12.11.1982 121

21.Советская симфоническая музыка: Денисов — «Живопись»; Губайдулина — Концерт для скрипки; Шнитке — сюита из музыки к спектаклю «Ревизская сказка».— М., Большой зал консерватории, 15.IV.1982..... 128

22. Сергей Прокофьев —хор с оркестром «Белый лебедь»; симфоническая картина «Сны».— М., Большой зал консерватории, 24.1.1982..... 136

23. Прокофьев — балет «На Днепре».— М., Большой зал

консерватории, 24.IX.1982 138

24. В. Флейшман — Д. Шостакович —опера «Скрипка Ротшильда»,
— М,, Ьольшой зал консерватории, 11.X. 1982 141

25. Тертерян — Четвертая симфония; Бах — Моцарт — Три адажио
и три фуги; Тертерян — Пятая симфония. — М., Большой зал
консерватории, 11.X.1982 143

300

26. Советская симфоническая музыка: Шостакович — Девятая
симфония; Канчели — Пятая симфония; Тарнопольский —
Концерт для виолончели.— М., Большой зал консерватории,
21.XII. 1982 146

27. Прокофьев — Симфонии. Комментарий к циклу радиопередач.—
М., 1983 149
Первая симфония 150
Вторая симфония 152
Третья симфония 154
Четвертая симфония 157
Пятая симфония 159
Шестая симфония 161
Седьмая симфония 162

28. Пабло Пикассо и музыка. Доклад в Музее изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина.— М., 1983 162

29. Концерт русской музыки: Стравинский — Концерт для струнного
оркестра, балет «Орфей»; Мусоргский — Денисов — вокальный цикл
«Без солнца», Мусоргский — Стоковский — «Картинки с выставки».
— М., Большой зал консерватории, 14.11.1983 168

30. Гайдн — кантата «Выбор капельмейстера»; Керубини — «Траурная
песнь на смерть Гайдна».— М.. Большой зал консерватории, 7.IV.1983.. 172

«Антон Брукнер и его время» (цикл из одиннадцати вечеров)

31 — 1. Концерт первый. Брукнер — Симфония фа минор;
И. Штраус-сын — «Посвящение русской публике»; Э. Штраус —
вальс «Абоненты», галоп «Гектограф»; Иосиф Штраус — вальс
«Звучащие сферы»; И. Штраус-отец — «Марш Радецкого»
— 5.XI.1983 175

31—2. Второй концерт цикла. Брукнер — Симфония ре минор;
Малер — «Лесная сказка», «Жалобная песня».—22.XI. 1983 181

31—3. Третий концерт цикла. Рихард Штраус — мелодекламация
«Энох Арден»; Брукнер — Первая симфония («Венская редакция»).
—23.XII.1983 190

301

31—4. Четвертый концерт цикла. Мендельсон кантата «Вальпургиева
ночь»; Брукнер — Вторая симфония.—6.I.1984 193

31—5. Пятый концерт цикла. Зехтер — Струнный квартет. Черни —

Фантазия по мотивам романа В. Скотта «Айвенго» для фортепиано в четыре руки; Брукнер — Третья симфония.— 17.I.1984.....197

31—6. Шестой концерт цикла. Корнелиус — увертюра к опере «Багдадский цирюльник»; Лёве — Шёнберг — «Водяной»; Вольф — Стравинский — Две испанские песни; Ницше — Шнитке — «Заклинание»; Йенсен — Шнитке— «Серенада»; Лист — симфоническая поэма «Мазепа»; Брукнер — Четвертая симфония (редакция Густава Малера).— 17.II.1984.....201

31—7. Седьмой концерт цикла. Брукнер — Пятая симфония.— 24.II.1984 209

31—8. Восьмой концерт цикла. Шуман — «Увертюра, скерцо и финал»; Брукнер — Шестая симфония.— 4.Ш. 1984.....211

31—9. Девятый концерт цикла. Вагнер — увертюра «Фауст»; Шёнберг — «Мир на земле»; Брукнер — Седьмая симфония.— 29.III.1984 214

31 —10. Десятый концерт цикла. Брукнер—Восьмая симфония.— 8.IV.1984.....221

31 —11. Одиннадцатый концерт цикла. Брамс — хоры опус 62 и 93-а; Брукнер — Девятая симфония.— 28.V.1984 222

32. Четвертый концерт цикла «Симфонии Дворжака». Галуппи — Концерт для клавесина с оркестром; Айвз — увертюра «Роберт Броунинг»; Дворжак - Четвертая симфония.— Л., Большой зал филармонии, 13.XI.1984 226

Цикл «Богуслав Мартину и чешская музыка XX века»

33—1. Первый концерт цикла. Мартину — Первая симфония; Таузингер — вокальный цикл «Царапина на небе» на стихи В. Хлебникова; Яначек — рапсодия «Тарас Бульба».— 16.III.1985.....230

33—2. Второй концерт цикла. Фёрстер — хор «Вечер» на стихи Т. Шевченко; Клусак — мелодекламационный цикл «Луна в зените» на стихи А. Ахматовой; Замечник — дуэт для скрипки и виолончели памяти Д. Шостаковича; Мартину — Вторая симфония.— 26.IV.1985....238

33—3. Третий концерт цикла. Кубик — увертюра «Посвящение Маяковскому»; Мартину — Третья и Четвертая симфонии; Пауэр — монобпера «Лебединая песня».— 12.V.1985 242

33—4. Четвертый концерт цикла. Пиха — драматическая увертюра «Село Степанчиково» по повести Достоевского; Мартину — Пятая и Шестая симфонии; Кржичка — вокальный цикл «Северные ночи» на стихи К. Бальмонта.— 17.V.1985. 245

Приложение. Дирижерский репертуар Г. Н. Рождественского (перечень первых исполнений) 247

Научно-популярное издание
ГЕННАДИЙ НИКОЛАЕВИЧ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ
ПРЕАМБУЛЫ

Составитель Галина Сергеевна Алфеевская

Редактор Р. Шавердян. Художник А. Ганнушкин.
Худож. Редактор И. Дорохова. Техн. редактор С. Самохвалова.
Корректоры И. Головинская, Г. Кириченко,
Э. Юровская.

ИБ № 2195

Сдано в набор 21.06.88. Подп. к печ. 27.11.89. Форм. бум. 60x90 1/16.
Бумага офсетная №1. Гарнитура шрифта Тайме. Печать офсетная.
Печ. л., 19,0. Усл. печ. л. 19,0. Усл. кр.- отт. 19,0. Уч.- изд. л. 19,89.
Тираж 9 000 экз. Изд. № 8188. Зак. 596. Цена 1 р. 80 к.

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

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
в Ордена Ленина типографии
«Красный пролетарий"

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

Карышева Т. П. Сокальский. Жизнь и творчество. 95 к.
Мальтер Л. Инструментоведение в нотных образцах.
Симфонический оркестр. 3 р. 40 к.
Мосолов А. Статьи и воспоминания. 90 к.
Раухвергер М. Статьи и воспоминания. 85 к.
Самосуд С. Статьи. Воспоминания. Письма. 1 р. 30к.
Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. Сборник статей. 1р.
Стравинский И. Статьи. Воспоминания. 1р. 80к.
С. Фейнберг — пианист, композитор, исследователь. 1 р. 30 к.
Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. 2р.10 к.
Цукер А. М. Таривердиев. 1 р. 50 к.
Штейнпресс Б. Оперные премьеры XX века. 1901-1940. Словарь 3 р. 40к.
Щербачев В. Статьи. Воспоминания. Материалы. 1 р. 80 к.
Ямпольский И. Избранные исследования и статьи. 1 р.20к.

==========

Уважаемый товарищ!

Эти книги Вы сможете приобрести наложенным платежом в магазине №37 «Рапсодия» по адресу: 191186 г. Ленинград, ул. Желябова, д. 13.