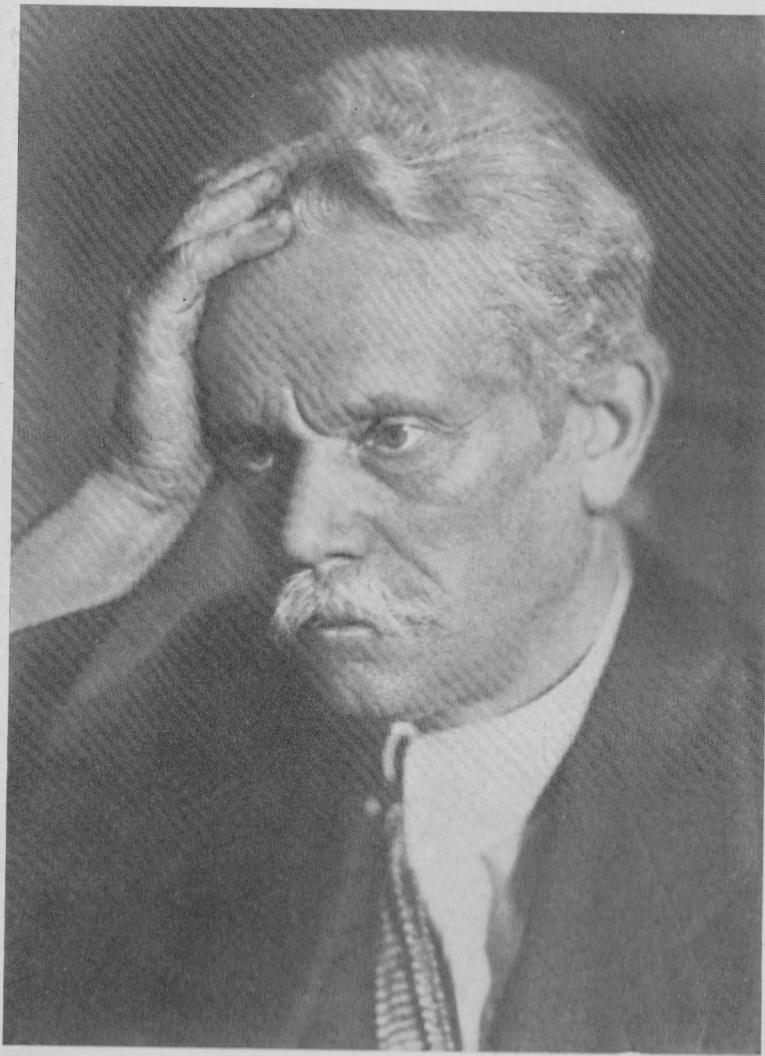


А.Б.ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

О МУЗЫКАЛЬНОМ

ИСКУССТВЕ





Kurt

А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

О МУЗЫКАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ

Составление, общая редакция,
вступительная статья и комментарии
Д. Д. БЛАГОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1975

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ

78
Г63

Содержание сборника составляют разнообразные материалы — рецензии, статьи, заметки, обзоры и т. д., написанные крупнейшим советским музыкантом. Некоторые из них издаются впервые, многие были опубликованы ранее, главным образом в периодической (частично — еще в дореволюционной) прессе и больше не переиздавались. В своем литературном наследии Гольденвейзер полно и очень живо отразил художественное событий, музыкальную и культурную жизнь Москвы на протяжении более чем полувекового периода. Высказывания автора по вопросам музыкальной эстетики, исполнительства, образования, а также воспоминания о Чайковском, Рахманинове, Танееве и других музыкантах-классиках являются ценным и интересным материалом по истории русской и советской музыкальной культуры.

Сборник несомненно вызовет большой интерес у широкого круга читателей — не только музыкантов-профессионалов, но и многочисленных любителей музыки.

Г 90102—347
026(01)—75 666—75

© Издательство «Музыка». 1975 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящая книга посвящена одному из крупнейших советских музыкантов, народному артисту СССР, профессору Александру Борисовичу Гольденвейзеру. Ее выход в свет приурочен к столетию со дня рождения музыканта. В отличие от изданного ранее сборника (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969), содержание ее составляют лишь материалы, автором которых является сам Гольденвейзер.

Книга предусматривает весьма широкий круг читателей. Знакомство с ней будет интересным и полезным для многочисленных любителей музыки, для всех интересующихся музыкальной культурой. В ней находит отражение множество тем и вопросов, связанных и с великими достижениями прошлого, и с насущными проблемами современности. Разнообразна и форма публикуемых материалов: статьи и заметки, рецензии и отзывы, выступления, лекции, доклады...

Многообразие и разнородность материалов, включенных в книгу, предопределили сложность композиционного решения. В соответствии с тематически-жанровым принципом, книга делится на три основные части: «Музыкально-критическое наследие», «Статьи о музыкантах и воспоминания» и «Вопросы развития музыкальной культуры». Материалы первой, а также третьей частей объединены хронологической последовательностью написания. Что же касается второй части, то в ней

более целесообразным оказалось соблюдение хронологического принципа в отношении жизни и деятельности музыкантов, о которых писал Гольденвейзер.

Во избежание повторения мыслей, имеющихся в различных статьях и заметках, в сборнике приводятся те материалы, которые эти мысли отражают наиболее полно и законченно, фрагменты остальных частично использованы в комментариях.

Все документы, публикующиеся впервые, хранятся в архиве филиала Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Музея-квартиры А. Б. Гольденвейзера), поэтому ссылки на этот архив в комментариях не даются.

Составитель приносит глубокую благодарность за большую помощь в работе над книгой Елене Ивановне Гольденвейзер.

МУЗЫКА, ЭПОХА, ЗАВЕТЫ МУЗЫКАНТА

Большую роль в музыкальной жизни нашей страны сыграла долголетняя, плодотворная, отличавшаяся редкой разносторонностью деятельность А. Б. Гольденвейзера.

Его жизнь делится на два почти равных отрезка (42 и 44 года), первый из которых относится к предреволюционному, а второй — к послереволюционному периоду. К 1917 году Гольденвейзер уже являлся одним из ведущих профессоров Московской консерватории, известным пианистом и композитором, видным музыкально-общественным деятелем. Он лично общался с Л. Н. Толстым, А. М. Горьким и А. П. Чеховым, с П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым, С. И. Танеевым, А. Н. Скрябиным, С. В. Рахманиновым. И с первых дней Октября до конца своей жизни (1961) он был в авангарде той части русской художественной интеллигенции, которая все свои знания и силы отдала строительству советской социалистической культуры.

Мудрый педагог, создатель одной из крупнейших отечественных пианистических школ, Гольденвейзер воспитал сотни музыкантов, общий вклад которых в развитие советской музыкальной культуры чрезвычайно велик. Среди многих его учеников — выдающиеся музыкальные деятели, широко известные пианисты и педагоги.

Долгие годы выступал Гольденвейзер как исполнитель. Интерпретация им фортепианной классики — пример чуткого

постижения авторского замысла, глубокой человечности, тонкого и самобытного мастерства. Гольденвейзер был и необычайно тонким ансамблистом. Многие образцы его исполнительских трактовок запечатлены в граммофонной и магнитофонной записях.

Весьма велико значение деятельности Гольденвейзера — музыкального редактора. Его многочисленные редакции явились ценным вкладом в развитие русского, а затем советского фортепианного искусства. Особенно важны присущие редакторской деятельности Гольденвейзера прогрессивные принципы, в значительной мере способствовавшие поднятию культурного уровня советской пианистической школы.

Гольденвейзером написано также большое количество музыкальных сочинений различных жанров: три оперы на сюжеты Пушкина и Тургенева, кантата «Свет Октября», Квартет, Трио памяти Рахманинова, симфонические сюиты на темы русских народных песен, многочисленные инструментальные (главным образом фортепианные) пьесы и романсы.

Большую роль в формировании Гольденвейзера как человека и музыканта сыграло длительное близкое общение с Л. Н. Толстым. Подолгу играл он Толстому произведения композиторов-классиков, знакомил его с новыми сочинениями русских авторов. Записи Александра Борисовича, отражающие переживания и мысли великого писателя в последние пятьнадцать лет его жизни, были собраны в двухтомную книгу «Вблизи Толстого»*.

Творческий путь Гольденвейзера отмечен и интенсивнейшей музыкально-общественной деятельностью. Много сил и времени отдал Александр Борисович замечательному музеиному собранию, принесенному им в дар государству и послужившему еще при его жизни основой для создания филиала Государственного центрального музея музыкальной культуры. Помимо богатейших нотной и книжной библиотек здесь представлена интереснейшая коллекция автографов, уникальные фотографии и другие ценные документы, отразившие целую эпоху в развитии русской и советской культуры.

Настоящая книга знакомит читателей с важной стороной многогранной деятельности Гольденвейзера — его критическим наследием. Проблемы музыкальной критики всегда находятся в центре внимания нашей общественности. Огромное значение имеет изучение в этой области наследия прошлого. Вот почему такой интерес представляет критическая работа Гольденвей-

* Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого (Записи за пятинадцать лет), т. 1—2. М.—Пг., 1922—1923. Переиздание первого тома: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959.

зера, в более или менее полном объеме неизвестная даже узкому кругу специалистов.

Перу Гольденвейзера принадлежит около семидесяти статей — от небольших рецензий до обширных обзоров московской концертной жизни. Критическая деятельность его обнимает, правда, с перерывами, обширный исторический период — с 1901 до 1961 года, то есть без малого шесть десятков лет *. Понятно, очевидцем скольких музыкальных событий был он за это время, — и действительно, многие из них нашли отражение в его выступлениях в печати. Достаточно упомянуть первый подробный анализ наиболее ранних сочинений Метнера, отклик на концертный дебют Рахманинова-дирижера и первое исполнение им совместно с Брандуковым своей Виолончельной сонаты, рецензии на первые постановки опер «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини», концерты с участием Танеева, Зилоти, Рахманинова, Метнера, Шаляпина, Неждановой, Сафонова, критические отзывы, посвященные первому исполнению в Москве всех фортепианных сонат Бетховена и многим другим выступлениям. В послереволюционные годы Гольденвейзер откликнулся на такие крупнейшие события музыкальной жизни, как концерты первых советских лауреатов, дебют Государственного оркестра СССР, премьеры ряда выдающихся произведений советских композиторов — Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского, Гедике и других. Большой интерес представляют и его рецензии на московские гастроли крупнейших зарубежных исполнителей.

Поучительной особенностью критических выступлений Гольденвейзера были смелость, принципиальность. Напомним, что когда Гольденвейзер впервые выступил на страницах московской газеты «Курьер», ему было всего 26 лет. Написанные им рецензии предреволюционного периода относятся к последующим шести годам его жизни (1901—1906). Хотя в это время он уже был хорошо известен кругом московских музыкантов и любителей музыки, все же значение и популярность его имени не могли идти в сравнение с такими прославленными музыкантами, как Танеев, Сафонов, Зилоти, Годовский и другие. Скажем прямо: не всякий на его месте решился бы в своих

* В предреволюционный период статьи Гольденвейзера появлялись в московской газете «Курьер» (сезон 1901/02 гг.), в петербургском журнале «Музыкальный мир» (приложение к журналу «Театральная Россия»), где им в 1904 и 1905 гг. давались обзоры московской концертной жизни, наконец в газете «Век» (1906). Во всех этих случаях Гольденвейзер выступал под псевдонимами «А», «А. Г.», «Г», «А. Г-р», «А. Борисов». После революции рецензии его публиковались в газетах: «Правда», «Известия», «Советское искусство», «Советская культура», «Вечерняя Москва», «Труд»; в журналах «Советская музыка», «Музыкальная жизнь» и многих других органах печати.

рецензиях «поднять руку» на столь признанные авторитеты. А между тем, отдавая должное всей значительности и достоинствам их искусства, Гольденвейзер прямо, в полном смысле слова нелицеприятно указывал на то, что казалось ему недостатками. Взыскательностью и принципиальностью отличались и высказывания Гольденвейзера об искусстве его сверстников-друзей. Восхищаясь в ряде статей гениальным искусством Рахманинова-дирижера, с полной откровенностью отмечал критик отдельные неудачи великого музыканта в те вечера, когда он бывал «не в ударе». Подчеркивая выдающийся талант Метнера, он подробно анализировал недостатки одного из его выступлений с фортепианными сонатами Бетховена.

Статьи Гольденвейзера наводят на размышления, касающиеся ряда принципиальных вопросов музыкальной критики. Чем, например, должны определяться подробность, обстоятельность, доказательность суждений рецензента? При знакомстве с исполнением, которое убеждает, чарует, захватывает, реакция любого музыканта бывает в большой степени эмоциональной: порою попросту трудно анализировать детали интерпретации, да, собственно говоря, и меньше необходимости, пользы для выступавшего исполнителя в таком анализе, хотя разумеется, и подобные наблюдения могут послужить ценным материалом для последующих обобщений. Иное дело, когда интерпретация не удовлетворяет. Тут уже ощущается потребность возможно глубже и яснее разобраться в том, что мешает художественному восприятию произведения. Психологический фактор совпадает с практической «пользой для дела» — именно в подобных случаях возникают соображения, которые могут оказаться чрезвычайно важными и поучительными как для концертанта, так и для читающей публики. Именно в подобных случаях обширные и подробные отклики Гольденвейзера обретали особенный интерес, касаясь глубинных критерииев значительности, совершенства исполнительского искусства. Как любопытно, например, выяснение критиком причин, почему при всех столь очевидных достоинствах игра Л. Годовского не трогает, не увлекает, не захватывает слушателя*; какие веские доказательства приводит он в подтверждение неправомерности одной из исполнительских «вольностей» А. Корто! ** Вообще дистанция между масштабами различных явлений исполнительского искусства чрезвычайно ясно ощущается в критических отзывах Гольденвейзера. Для этого порою ему оказывается достаточным буквально нескольких слов, в чем можно убедиться, читая заключительную фразу восторженного отклика на «исключительно интересный сборный спектакль», устроен-

* См. с. 66 наст. изд.

** См. с. 87 наст. изд.

ный в Большом театре Ф. Шаляпиным, с выступлением великого артиста в трех ролях — Алеко, Онегина и Варлаама*.

Подлинная критика немыслима без твердых, уже сложившихся убеждений — результата предшествующего развития и опыта беращегося за перо музыканта. Вместе с тем каждое новое крупное явление концертной жизни, естественно, обогащает самого музыкального критика, внося зачастую коррективы и уточнения в его художественные взгляды. Уже в первых выступлениях Гольденвейзера в печати четко выявлена общая прогрессивная, реалистическая направленность его суждений. Однако на основе целого ряда откликов (например, на выступления Р. Казадезюса**) легко почувствовать, как именно в результате непосредственных художественных впечатлений, наблюдений критик приходил к новым для него ссображениям и выводам. Именно «на стыке двух путей», в результате сочетания уже ранее приобретенного художественного опыта с мыслями, непосредственно вызванными новыми «данными» художественной действительности, рождалась глубина, ясность, законченность многих критических суждений Гольденвейзера.

Велик при этом облази, встающий перед критиком, — прогнозировать дальнейший «ход событий» в развитии того или иного явления музыкального исполнительства. По существу, стремление это вполне закономерно и даже входит в его профессионально-общественную обязанность. Но как же велика при этом ответственность его — ведь подобные «прогнозы» требуют и эстетической мудрости, и этической осторожности... Широта кругозора и высокая культура, глубина мышления и художественная интуиция помогали Гольденвейзеру уже в начале его музыкально-критической деятельности верно предвидеть дальнейшую творческую судьбу того или иного исполнителя. Нужно ли говорить о том, сколь возросло художественное чутье этого музыканта в более поздние годы? Признавая в исполнительстве фактор времени важнейшим критерием для утверждения значительности того или иного художественного явления, Гольденвейзер отнюдь не уклонялся и от собственных гипотез, касающихся жизнеспособности и перспективности искусства различных артистов. Так, с первых же концертных выступлений Рахманинова-пианиста и дирижера он писал об огромном будущем этого музыканта. Смело предсказывал он и 30-е годы замечательные артистические судьбы Д. Ойстраху, Э. Гилельсу, Д. Шафрану. Однако, постоянно желая молодым исполнителям не останавливаться на достигнутом, Гольденвейзер и предупреждал о подстерегающих их опасностях, осо-

* См. с. 63 наст. изд.

** См. с. 90 наст. изд.

бенно если их творческий путь начался необычно рано; постоянно высказывался он за максимально осторожное отношение к концертным выступлениям юных дарований. Разумеется, дальнейший ход времени — неумолимо верного «арбитра» истории — вносил порою коррективы в отношении истинного значения того или иного явления музыкального исполнительства; однако, в целом, знакомясь с наследием Гольденвейзера-критика, нельзя не подивиться прозорливости, свойственной большинству его оценок, прогнозов, предупреждений.

В обзорах и рецензиях Гольденвейзера обращает на себя внимание и широта, разнообразие проблематики. В отношении исполнительской деятельности он не ограничивался наиболее близкой ему сферой пианизма, но откликался и на выступления певцов, струнников, ансамблевых, оркестровых и хоровых коллективов, постановки опер и т. д. Пристальное внимание уделял Гольденвейзер вопросам репертуара (прозорливо предсказывая, например, большую будущность на концертной эстраде сонатам Гайдна и Скарлатти, бывшим почти забытыми пианистами в начале нашего столетия), а также построению концертных программ, восхищаясь, скажем, репертуарной «цельностью» выступлений А. Корто или высмеивая стереотипность клавирабендов многих пианистов, неизменно начинавших свои концерты с транскрипций бауховских произведений, а кончавших их каким-нибудь из бравурных сочинений Листа. Очень чуток был Гольденвейзер к этическим проблемам воспитания и поведения артиста. До чего претила ему, например, тенденция к саморекламе! Беспощадно осуждал он и исполнителей, использующих искусство лишь как средство для приобретения дешевого успеха у публики*. Многие подобные вопросы, выходя, казалось бы, за рамки собственно профессиональной критики, на самом деле лишь придавали ей ту широту и публицистическую страсть, которая безусловно должна быть неотъемлемой частью подлинно прогрессивного, плодотворного развития критической мысли.

Что касается оценки новых музыкальных произведений, то к ней Гольденвейзер подходил с большой осторожностью. Недостатком многих критиков считал он, между прочим, безапелляционность приговоров, зачастую уже после первого прослушивания выносимых тому или иному сочинению. Знакомство с судьбой многих образцов музыкальной классики, собственный долгий жизненный путь, на протяжении которого возникали или, напротив, рушились репутации «выдающихся» и даже «гениальных» композиторов, — все это заставляло Гольденвейзера, особенно в конце жизни, вновь и вновь напо-

* См. с. 53, 72—73, 97 наст. изд.

минать единственный безусловный критерий, определяющий место и значение того или иного явления в музыкальной истории — испытание временем. Однако такое «испытание» — по существу лишь внешнее проявление главных внутренних предпосылок, которые определяют жизненность произведений, принадлежность их к «золотому фонду» музыкальной истории. «В искусстве в конце концов важно только одно: есть ли у художника свое слово? Имеет ли он что сказать слушателю своим произведением? Уйдет ли слушатель после его произведения внутренне обогащенным»* — таков основной тезис Гольденвейзера, подчеркивающий первостепенную роль содержательности, внутренней значительности музыкальных сочинений. Качества эти он, разумеется, связывал с мастерством воплощения автором своих намерений; вопрос для него заключался не только в том, имеет ли композитор что сказать, но и в том, чтобы он умел это сделать. Именно органическое единство содержания и формы определяло для Гольденвейзера восприятие подлинного художественного произведения как «живого организма», развивающегося по своим, ему лишь присущим законам, в отличие от тех случаев, когда сочинение лишь сконструировано, «сделано» более или менее опытной рукой ремесленника.

С чем же связана в музыкальном творчестве значительность содержания? Касаясь самых различных сочинений, Гольденвейзер подчеркивал ряд важнейших компонентов, входящих в это понятие. О бесконечном богатстве внутреннего мира, способности представить все многообразие человеческой жизни писал он, например, в отношении наследия Баха, воплощение передовых идей эпохи, оптимизм, демократическую направленность подчеркивал в музыке Бетховена, патриотизм и народность — в творчестве Шопена. Чрезвычайно резко отрывался критик о подмене внутренней содержательности музыки, погоней за внешними эффектами. Особенно большую роль придавал он тесной связи композиторского творчества с народными истоками, считая такую связь одним из определяющих критерии долговечности музыкальных произведений. Однако подлинную художественную ценность обретает, по его мнению, не столько «фотографическое репродуцирование» фольклорного материала, сколько индивидуальное, творчески самобытное его истолкование.

Постоянно подчеркивал Гольденвейзер многообразие возможностей в области музыкального творчества. «Искусство так же безгранично, как жизнь, а музыка — самое свободное из искусств — бесконечно разнообразна и вмещает в себе самые

* См. с. 99 наст. изд.

крайние противоположности»*, — такими словами отвечал он тем апологетам «новых путей» в музыкальном искусстве, что провозглашали открытия того или иного композитора единственной «дорогой в будущее». Восхищаясь новаторскими завоеваниями Вагнера и Скрябина, он выступал, однако, против всеведения стиля поздних скрябинских сочинений в «непреложный принцип, упраздняющий все прежние способы выражения музыкальных мыслей», считая это «огромной эстетической ошибкой, не расширяющей, а сужающей те безграничные пути, которые открыты для музыканта», превращающей «свободу в рабство»**. В равной мере осуждались Гольденвейзером как мертвая эклектика, так и погоня за экстравагантными открытиями, часто связанная с игнорированием основных, на протяжении многих веков сложившихся устоев музыкального искусства. При этом подчеркивалось, что, казалось бы противоположные, тенденции — эклектика и оригинальничанье — в действительности часто оказываются связанными между собой.

Использование нового всегда должно основываться на законах преемственности, пронизывающих всю историю музыки. Язвительно выступал Гольденвейзер против тех «новаторов», которые отрицают технику своих предшественников, потому что это гораздо легче и проще, чем этой техникой овладеть. Подчеркивая роль мастерства, владения техническими достижениями прошлого, он стремился возможно точнее разграничить эти важнейшие положительные факторы музыкального творчества от культа абстрактного техницизма. Задачи, которые в связи с этим ставились перед начинающими композиторами, состояли в том, чтобы «добраться овладения самой высокой степенью технического мастерства, учиться которому они должны на лучших произведениях музыкального наследия и современной музыкальной культуры», и в то же время — крепить теснейшую связь «с запросами и требованиями советского слушателя», проникаться «пафосом той великой эпохи, в которую мы живем»***.

В статьях и рецензиях Гольденвейзера не только высказано его отношение к музыкальному творчеству вообще и к произведениям многих авторов — и классиков и современных, но также содержится ряд соображений, касающихся развития, характерных особенностей различных музыкальных жанров: оперы, романса, фортепианных транскрипций и т. д. По собственным словам, он не принадлежал к числу ригористов, которые прези-

* См. с. 129 наст. изд.

** См. с. 129—130 наст. изд.

*** См. с. 286 наст. изд.

тельно отворачиваются от «легкой музыки». Однако жанр этот, по его мнению, «менее, чем какой-либо другой, допускает посредственность в творчестве и исполнении», превращаясь в этом случае в «трудно переносимую пошлость»*. Пристальное внимание проявлял Гольденвейзер к проблеме создания программной инструментально-симфонической музыки. Проблема эта получила особенную остроту, вызывала жаркие споры в конце XIX — начале XX веков в связи с широким распространением сочинений Листа, Берлиоза, появлением произведений Р. Штрауса, ряда русских композиторов-классиков, в частности «кучкистов». Одни видели в это время в программных сочинениях «высший род» музыки, другие — «продукт падения» музыкального искусства. Еще в первые годы нашего столетия Гольденвейзер отмечал, что «право на существование» программной музыки должно считаться завоеванным уже самим ее долголетним существованием — начиная от Рамо до Рихарда Штрауса. Очень точно сформулирован им основной критерий, помогающий распознать присущие ей в каждом отдельном случае положительные или отрицательные стороны**.

Не часто в критических высказываниях Гольденвейзера можно встретить полностью осуждающие или, напротив, целиком хвалебные оценки новых сочинений. Характерно для него убеждение в том, что произведение может быть талантливым или даже гениальным и впреки некоторым присущим ему безусловно отрицательным чертам. В этом сказалось стремление и точнее уяснить сущность того или иного художественного явления, и предостеречь от фетишизации отдельных «слабостей», порою присущих даже великим явлениям искусства.

Насколько же справедливыми были оценки Гольденвейзера музыкальных сочинений, насколько сами они способны выдержать испытание временем? Безусловной заслугой его следует признать открытие одним из первых замечательных достоинств в произведениях классиков начала нашего столетия. В более позднее время высокие оценки получил в отзывах Гольденвейзера ряд произведений Мясковского, Прокофьева, Шостаковича. Вместе с тем справедливость требует указать на ряд по меньшей мере спорных суждений о тех или иных сочинениях, скажем о детских пьесах Прокофьева, отдельных произведениях Брамса, Даргомыжского, Р. Штрауса, Римского-Корсакова, Дебюсси, Равеля, Стравинского. Правда, большинство их относится к весьма отдаленным временам, с годами же вкусы Гольденвейзера значительно менялись. Так, например, если в начале века он отмечал «примитивность и не-

* См. с. 114 наст. изд.

** См. с. 33 и 34 наст. изд.

которую грубость» фортепианного изложения в сочинениях Чайковского, то в последние годы жизни прямо характеризовал это свое мнение как ошибку*. Думается, подобная самокритичность может быть также отнесена к поучительным чертам Гольденвейзера-музыканта.

Без преувеличения можно утверждать, что многие требования, которые выдвигались Александром Борисовичем в отношении музыкального искусства, отразились на стиле и характере его собственных высказываний. Действительно, язык его прост и точен, нигде не заметно желания специально блеснуть красноречием, эффективностью стиля, хотя отдельные замечания отмечены остроумием, меткостью, живостью сравнений. Анализ подробностей естественно сменяется общими принципиальными соображениями, просто и непринужденно беседует автор с читателями, делясь своими впечатлениями и выводами. Хочется отметить и отсутствие стереотипности в формах его статей, построенных порою весьма необычно. Однако при всем разнообразии часто можно заметить закономерность, соответствующую самому ходу художественного восприятия — от частного к общему, хотя оценки конкретных проявлений различных сторон музыкального искусства исходят из основных эстетических положений.

Статьи Гольденвейзера о музыкантах, являющие антологию замечательных имен, можно разделить на две основные группы. Одни из них представляют своеобразные «портреты» композиторов-классиков, с которыми автор общался лишь как сл�ушатель и исполнитель их сочинений; другие воссоздают — на основе личных воспоминаний — облики его выдающихся современников, музыкантов, ряд которых также отнесен ныне к числу создателей классической музыки. Интересно, например, знакомство с восприятием и оценкой Гольденвейзером музыки Баха, Моцарта, Бетховена, Глинки, Шопена, Листа, Грига. Для характеристики творчества этих и ряда других композиторов им найдены точные, тонкие определения, образы, сравнения. Характерно, что в статьях о великих композиторах прошлого он в первую очередь стремился подчеркнуть черты и особенности их творчества, которые делают его близким советскому слушателю, человеку нашего времени. Вместе с тем Гольденвейзер выступал против недооценки отражения в произведениях искусства особенностей той эпохи, в которую они создавались. Что же касается воспоминаний Гольденвейзера о музыкантах, с которыми ему посчастливилось

* См. с. 352 наст. изд.

лично общаться, то они прежде всего драгоценны как подлинные свидетельства высокоавторитетного очевидца. В последние годы жизни он много работал над мемуарами, освещавшими, в частности, его встречи со многими замечательными музыкантами. К сожалению, замысел этот был реализован им лишь частично. Многие воспоминания, которые могли бы еще обогатить «биографию» отечественного искусства, безвозвратно ушли вместе с ним. Однако, как говорил сам Гольденвейзер по отношению к искусству того или иного композитора или исполнителя, не будем жалеть о том, чего в нем нет, а будем радоваться тому, что оно может нам дать.

А дают нам статьи и другие монографические материалы Гольденвейзера очень много. Ведь во времена юности Гольденвейзера еще были живы Антон Рубинштейн и Чайковский: на концертах первого он бывал, а со вторым, правда перед самой его кончиной, лично познакомился. Годы его молодости совпали с расцветом деятельности Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, Танеева, Аренского. Его товарищами по учению были Скрябин, Рахманинов, Метнер. На собраниях, устраивавшихся регулярно (не реже двух раз в месяц, а то и каждую неделю) на квартире у Гольденвейзера, где исполнялись музыкальные новинки, бывали многие замечательные музыканты. Еще в начале века Гольденвейзеру довелось слышать десятки крупнейших исполнителей (например, помимо упомянутых им в рецензиях и статьях), — Малера, Вейнгартнера, Колонна, Д'Альбера, Бузони, Гофмана, Вержбиловича, Давыдова, Ауэра, Сарасате, Крейслера, трио в составе Корто, Тибо и Казальса, а также множество других прекрасных музыкантов. Ни одно выдающееся концертное событие — будь то приезд знаменитого гастролера, выступление молодого лауреата или исполнение нового значительного сочинения, как правило не пропускалось Гольденвейзером и в последующие годы.

Очень ценные воспоминания Александра Борисовича о Танееве, Рахманинове, Катуаре, Гедике, а из более кратких — те, что связаны с именами Чайковского, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Метнера. Дороги нам и статьи о целом ряде крупнейших советских композиторов и музыкальных деятелей — Ипполитове-Иванове, Игумнове, Неждановой и многих других. Наряду с собственно воспоминаниями встречаемся мы и с небольшими заметками, посвященными музыкальным друзьям Гольденвейзера, его соратникам в разных областях его многогранной деятельности. Интересно, в частности, сравнить характеристики Гольденвейзером музыкантов-педагогов, у которых он учился, — их перед нами проходит целая «галерея»: Прокунин, Зилоти, Танеев, Аренский, Ипполитов-Иванов. В облике каждого из них выявляются и че-

ловеческие качества, и индивидуальные черты в методе преподавания. При этом нередко характеры раскрываются им в сложной противоречивости.

Публицистическая «окраска» многих воспоминаний Гольденвейзера связана с подчеркиванием особенно актуальных или сложных проблем при изучении творческой личности того или другого из его замечательных современников. Так, он считал, что Таинев — музыкант и человек — тема, еще ждущая своего исследователя. Вдумчивого изучения заслуживает, по мнению Гольденвейзера, и проблема «Толстой и музыка». Впрочем, уже в его собственных воспоминаниях содержится большой и интересный материал, помогающий созданию подобных работ. А область художественной интерпретации, так часто затрагиваемая в статьях и воспоминаниях о прошлом? Как поучительны, например, и для исполнителей, и для слушательской аудитории наших дней характеристики Антона Рубинштейна или Артура Никиша, как напоминают они о высочайших критериях, которыми должно руководствоваться и современное нам искусство!

Множество драгоценных подробностей содержится и в воспоминаниях Гольденвейзера о его замечательных современниках: Метнере, Рахманинове, Скрябине — все это может помочь глубже интерпретировать и воспринимать их бессмертные творения. Заслуживает внимания, например, серьезная проблема, которая получила отражение в докладе Гольденвейзера о Скрябине, прочитанном вскоре после смерти великого композитора, в самый разгар борьбы между теми, кто считал весь последний период его творчества заблуждением и безумством, и многими «друзьями» Скрябина, превозносившими философский мистицизм, присущий в эти годы его мировоззрению. Правда, доклад этот содержит ряд положений, с которыми нельзя согласиться, — например, убеждение в фатальной неизбежности гибели Скрябина, однако многое в нем представляется ценным и весьма примечательным. По существу, не олицетворение некой «сверхчеловеческой гармонии», а отражение до предела обострившихся противоречий окружающей жизни ощущал Гольденвейзер в гармонической системе, характерной для позднего периода скрябинского творчества, сущность которой он усматривал в том, что гармонии не должны быть консонирующими и вместе с тем неизбежно оказываются неразрешенными.

Жизнь сводила Гольденвейзера с сотнями людей — от заурядных и ныне забытых до великих, которые на века останутся в памяти человечества. Его статьи, выступления, воспоминания представляют интерес не только для характеристики крупных деятелей прошлого, но и для создания своеобразного «портрета» их автора.

Что особенно привлекало Гольденвейзера в людях, какие черты считал он наиболее цennыми? Прежде всего — сознание высокого общественного долга, отдача ему всех своих сил. Огромное уважение внушал ему, например, Николай Рубинштейн, неутомимо насаждавший музыкальную культуру в Москве, жертвовавший для этого многими личными интересами, отклоняя, в частности, весьма выгодные ангажементы на зарубежные концертные турне. В эпоху, открытую Великой Октябрьской социалистической революцией, долг каждого человека Гольденвейзер видел в том, чтобы принимать самое деятельное участие в строительстве нового социалистического общества.

Необходимыми условиями для успешного служения общему делу считал Гольденвейзер прямоту и принципальность. Как восхищался он, скажем, редкой способностью Танеева совершенно не меняться в обращении с людьми, независимо от того, на какой ступени общественной «лестницы» они находились! Готовность отдать все силы общему делу несовместима с личным тщеславием. Огромное значение в служении обществу, выполнении долга придавалось Гольденвейзером таким качествам, как воля и энергия, целеустремленность и добросовестность, трудолюбие и умение ценить время, аккуратность и четкое планирование работы, наконец, стойкое сопротивление различным препятствиям, тяжелым переживаниям, болезням... Образцовой считал Гольденвейзер, скажем, аккуратность Танеева, неизменно ровно в девять часов утра появлявшегося в консерватории. Или волю, способность сразу же приобрести авторитет в коллективе — качества, в такой большой мере присущие Рахманинову. Пример Рахманинова особенно поучителен и в отношении требовательности к себе, так как, по словам Гольденвейзера, чем выше дарование, тем больше труда требуется, чтобы выявить все таящиеся в нем возможности. Напротив, именно в недостаточно глубоком использовании своих природных способностей видел Александр Борисович причину того, что творчество Аренского было ниже его дара. Подчеркивал он и важность для музыканта разностороннего образования, глубокой эрудиции, поощрительно относился к многогранности творческой деятельности.

Очень ценил Александр Борисович и чисто человеческие качества — такие, как скромность, простоту, доброжелательное отношение к людям, душевное благородство, чистоту (подчеркивая например, значение нравственных уроков, полученных им от общения со своим первым учителем В. П. Прокуниным). Очень нравились ему простота и скромность Чайковского и Римского-Корсакова, никогда не старавшихся, по его словам, «драпироваться в знаменитости». Прекрасные этические качества чутко подмечал Гольденвейзер не только в своих колле-

гах — музыкантах, но и в людях самых разных профессий. Характерны в этом отношении его воспоминания о Чигорине или отзыв о простом человеке — коменданте Большого зала, служившем в консерватории еще «в сафоновские времена»*.

Часто, отмечая те или иные хорошие качества в людях, Гольденвейзер писал о том, что «завидует» им. Действительно, когда он признавался, например, в том, что завидует умению сходиться с людьми, противопоставляя его собственной замкнутости, — это можно попытать. Но в большинстве случаев из частых заявлений Гольденвейзера о том, что он «завидует» тому или иному качеству, смотрит на его обладателя как на недосягаемый идеал, ни в коей мере не следует делать вывод, что сам он был лишен подобных черт и свойств. Достаточно, например, привести высказывания о Гедике, о его исключительном умении использовать время, которого, как пишет Гольденвейзер, он ни у кого больше не встречал. И этому качеству «завидовал» музыкант, чье умение до предела насытить время полезной людям, обществу деятельностью поистине может служить классическим образцом! А восхищение замечательным мастерством Танеева читать с листа во всех ключах — разве оно не заставляет вспомнить о великолепном искусстве в этой области самого Гольденвейзера? Подобных примеров можно было бы привести немало и все они лишь доказывают внутреннюю скромность этого музыканта, которая могла быть иногда не видна за внешней «сухостью» и суровостью.

Добавлю на основе личных воспоминаний и наблюдений, что натура Гольденвейзера была во многом сложной и противоречивой. Вот несколько, быть может внешних, но, думается, все же характерных примеров. Кто из встречавшихся с ним не помнит, как он, казалось безучастно, слушал музыку, закрыв лицо рукой, а между тем люди, по-настоящему близко знавшие его, могли бы с уверенностью сказать, что часто именно в эти минуты он испытывал особенно большой духовный подъем от общения с прекрасным. Известно далее, сколь деятельной была жизнь Гольденвейзера, а ведь он часто любил повторять, что все это происходит не благодаря, а вопреки его натуре, что больше всего он любит бывать один с книгой в руках и даже что он вообще по натуре «человек ленивый»... К сожалению, некоторые противоречия «видимости» и сущности в характере Александра Борисовича нередко порождали заблуждения при оценке его личности, наводили на мысли о якобы свойственной ему сухости, ортодоксальности и даже ограниченности художественных взглядов. Между тем музыканту этому как не многим другим дано было проникать в глубины не только сознательного, но и бессознательного,

* См. с. 346 наст. изд.

доступны были тончайшие изгибы человеческой души. И все же он стремился возможно крепче держаться за твердую рациональную систему как орудие преодоления всего того, что особенно часто подстерегает и нередко губит «художественные натуры». Истинный характер личности Гольденвейзера, пожалуй, особенно отчетливо выявлен в словах, с которыми незадолго до кончины он обратился к юному поколению: «Дорогие ребята! Преклонные годы позволяют мне обратиться к вам с некоторыми советами. Как-то выдающийся пианист Иосиф Гофман заметил, что подходить к роялю нужно с чистыми руками. Я бы сказал, что у музыканта должно быть прежде всего чистое сердце. Только тот человек, у которого сердце чистое, наполненное любовью к людям, чей ум пытливо всматривается в жизнь, чье сердце способно горячо чувствовать, руководиться высокими идеалами и горит желанием вторгаться в жизнь, чтобы сделать ее прекраснее, кто хочет служить своему народу — способен стать настоящим музыкантом... В музыке нужно научиться любить не себя, а жизнь с ее борением, с постоянным устремлением к совершенству»*.

Публикуемые материалы ярко рисуют музыкально-общественную деятельность Гольденвейзера. Уже в предреволюционные годы он стал известен не только как крупный пианист, педагог, автор ряда сочинений и создатель редакций произведений фортепианной классики, но и как деятель, вокруг которого группировались многие музыканты. На квартире его систематически устраивались музыкальные собрания, прослушивались новые сочинения, он принимал активное участие в организованных по инициативе Л. Н. Толстого бесплатных концертах для простого народа, был секретарем прогрессивной организации музыкантов — «Рубинштейновских обедов» и т. д.**.

Однако в полной мере общественная деятельность Гольденвейзера развертывается сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции. С первых месяцев Советской власти он избирается председателем Музыкального совета, созданного при Московском совете по инициативе А. В. Луначарского и Е. К. Малиновской. Деятельность Музыкального совета продолжается и некоторое время после создания Музыкального отдела Народного комиссариата просвещения. В 1919—1920 годах Гольденвейзер возглавляет также сектор концертной работы, участники которого обслуживали фабрики,

* Гольденвейзер А. Б. Выступление на празднике Музыкальной весны пионеров и школьников. 1960. Стенограмма.

** См. об этом: Фишман Н. Становление музыканта-гражданина. — В кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969.

заводы, клубы, казармы, учебные заведения. Немного позднее, в 1922 году, когда происходит коренная реорганизация Московской консерватории, создаются ее партийная и общественные организации, меняется структура, проводятся учебные реформы, Гольденвейзер становится ректором этого крупнейшего музыкального вуза страны.

Деятельное участие принимает Гольденвейзер в коренных преобразованиях консерватории за время директорства С. Т. Шацкого, заместителем которого он становится с 1932 года. Ряд документов и материалов того времени отражает его активное участие в борьбе за реконструкцию вуза, трудности и достижения в этой борьбе. При этом музыкально-общественная деятельность Гольденвейзера отнюдь не ограничивается лишь стенами Московской консерватории. Неизменно принимает он участие в многочисленных совещаниях и конференциях по самым различным вопросам, касающимся развития советской музыкальной культуры и образования. Его выступления этого времени — и устные, и в печати — необычайно разнообразны.

Большую роль для выдвижения наиболее талантливых музыкантов-исполнителей начали играть уже в 30-е годы всесоюзные конкурсы пианистов, скрипачей, виолончелистов, вокалистов, дирижеров; огромное значение имело также участие представителей советской исполнительской школы в конкурсах в Варшаве и Брюсселе. Сложные и ответственные проблемы конкурсных соревнований вызывали у Гольденвейзера целый ряд принципиальных соображений как организационного, так и воспитательного характера. Важной задачей считал он умелую координацию музыкальных конкурсов с планомерной работой музыкальной молодежи, при которой осуществление учебных планов ни в коей мере не было бы нарушенным; огромное значение придавал этическим проблемам, связанным с организацией конкурсов. По его мнению, победа на конкурсе должна рассматриваться лауреатами как стимул к дальнейшему росту и совершенствованию. Позднее одним из первых Гольденвейзер выступил с предложением об организации международных конкурсов исполнителей русской музыки, где было бы представлено все замечательное разнообразие русского классического музыкального наследства, а в самом конце жизни горячо приветствовал Первый Международный конкурс исполнителей имени П. И. Чайковского, подчеркивая, что чем серьезнее окажутся на этих конкурсах зарубежные исполнители, тем большую пользу это принесет советским музыкантам.

Во многих документах и обращениях Гольденвейзера, относящихся к 30-м годам и посвященных положению на музыкальном фронте, им рассматривались и зачастую подвергались резкой, справедливой критике решительно все области

развития музыкальной культуры. Особенно настаивал он на согласованности в работе по строительству новой музыкальной культуры, на тесных контактах между учебными заведениями, воспитывающими кадры исполнителей, и учреждениями — театрами, концертными организациями, использующими эти кадры, на обмене опытом между различными консерваториями и т. д. Не менее важным считал он умение находить основное условие при решении самых различных проблем, ту главную базу, без которой невозможно строительство новой музыкальной культуры*. В 30-е годы, на которые приходится особенно большое число музыкально-общественных выступлений Гольденвейзера, основополагающей задачей было, пожалуй, создание музыкального инструментария и налаживание публикаций нот и книг по музыке, без чего невозможно было успешное ведение ни концертной, ни учебной работы. Проблемы эти, касающиеся не только профессионалов, но и любителей, особенно близко подводят к вопросам музыкального просветительства, занимавшим одно из ведущих мест в деятельности Гольденвейзера, определявшим его отношение к ряду других сторон музыкальной жизни и нашедшим яркое отражение в его публицистическом наследии.

В своей многогранной музыкально-просветительской деятельности Гольденвейзер исходил из глубокого убеждения в неисчерпаемых возможностях языка музыки. Считая, что музыка не нуждается в «подстрочном переводе», он настаивал на необходимости предварительной подготовки для восприятия более сложных видов музыкального искусства. Само слушание музыки и тем самым тренировка музыкального слуха являются главным средством для развития музыкального чувства, а затем и понимания музыки. Однако при этом подчеркивалась необходимость активного восприятия музыки — не простого «слушания всего подряд», а внимательного вслушивания в сочинения, стремления проникнуть в воплощенные в них чувства и образы. Главную просветительскую задачу музыкантов-специалистов Гольденвейзер видел в том, чтобы максимально приближать искусство к широким массам, чутко прислушиваясь к их запросам, и помогать развитию их способности к восприятию все более сложных музыкальных произведений.

Необходимым считал Гольденвейзер полно, всесторонне, рационально использовать огромные возможности, открывавшиеся перед музыкальной пропагандой благодаря радио

* Помню, подчёркивая важность для педагогов не «распыляться» в своих указаниях и замечаниях, а сосредоточивать внимание на самом основном недостатке, Гольденвейзер ссылался на авторитет В. И. Ленина в отношении умения находить главное, решающее звено в цепи задач, которые ставит революционная борьба.

и грамзаписи. Случайному, непродуманному звучанию музыки в эфире он противопоставлял подлинную музыкально-образовательную работу, проведение специальных циклов концертов-бесед, посвященных разным странам, эпохам, истории различных музыкальных жанров, организацию конкурсов на составление лучших концертных программ и т. д. Следует признать, что в большие достижения нашего радиовещания еще на заре его возникновения и массового распространения этот музыкант внес запечатльную лепту. Многие его высказывания заставят и сейчас серьезнее задуматься над поисками еще более эффективных средств и путей массового музыкального воспитания по радио. Гольденвейзеру не довелось быть свидетелем распространения в нашей стране огромного числа долгоиграющих пластинок с записями шедевров классической и современной музыки, исполнительского искусства сотен и тысяч артистов. Не застал он и широкого распространения телевидения. Можно быть, однако, уверенным, что и в этой области он бы активно выступал за глубокую содержательность, высокий художественный уровень телевизионных передач: достаточно вспомнить, как горячо приветствовал он еще в 30-е годы предложение о киносъемках концертных программ, видя в них могучее средство приобщения масс к музыкальной культуре*.

Именно с точки зрения музыкального просветительства рассматривал Гольденвейзер и проблемы развития концертной жизни в новом Советском государстве. Размах, который должна была приобрести и действительно все более и более приобретала концертная жизнь после Великой Октябрьской революции, нельзя было сравнить с местом и ролью ее в дореволюционной России. Вместе с тем, как и на других участках строительства новой социалистической культуры, здесь возникали значительные трудности. Многократно и резко критиковал Гольденвейзер бесплатность проведения концертов в 20-е—30-е годы, игнорирование запросов рабочей аудитории (особенно на периферии), халтуру, «протаскивание» малоподъемных программ, недостаточное звучание советской музыки, отсутствие работы с массовым слушателем; напротив, горячо приветствовал он каждый шаг в сторону сознательности и плановости при организации концертной работы. Среди множества проблем, связанных с организацией концертной жизни, особенно выделялись две: вопрос о рациональном использовании исполнительских кадров и «репертуарная политика». Касаясь проблемы кадров, Гольденвейзер считал, что «в нашей необъятной стране с ее почти двухсотмиллионным населением, с ее растущими

* Гольденвейзер А. Б. Мое предложение советской кинематографии.— «Искусство кино», 1938, № 4—5.

потребностями в хорошей музыке может идти речь только о недостатке исполнительских кадров, а не об их излишке»*. В отношении репертуара он выступал за возможно большее его разнообразие, за звучание всего лучшего, что накоплено классической и современной музыкой; как можно богаче, по его мнению, должны быть представлены в концертах самые различные музыкальные жанры. Подобные проблемы в свою очередь тесно связывались с подготовкой и использованием кадров, так как для более широкого показа хоровой музыки необходимо было создать большее число высокохудожественных хоровых коллективов; исполнению произведений для камерных ансамблей мешало почти полное отсутствие прочных исполнительских содружеств и т. д. Обоснованные критические замечания вызывал и репертуар певцов, пианистов, струнников. Внимание Гольденвейзера приковывали и многие другие вопросы, неотъемлемые от дальнейшего успешного развития концертной жизни, — например, строительство концертных залов, борьба за правильное использование кадров самодеятельных артистов и т. п.

Ряд статей и материалов, принадлежащих перу Гольденвейзера, пронизан заботой о плодотворном развитии музыкального образования и обучения в нашей стране, при учете растущей тяги самых широких масс к музыке и музыкальному образованию и огромного числа музыкально одаренных детей среди всех народностей, входящих в Советский Союз. Необходимым условием правильного и успешного решения вопросов музыкального образования была, по мнению Гольденвейзера, четкая дифференциация общего музыкального воспитания и обучения музыкантов-специалистов. Горячо выступал он за улучшение постановки музыкального дела в общеобразовательных школах. В отношении начальных музыкальных школ Гольденвейзер считал, что они должны сконцентрировать внимание главным образом на общем музыкальном воспитании: хорошем развитии слуха, знакомстве с музыкальной литературой, игре на инструментах без ориентации на пианиста или скрипача-профессионала. Лишь наиболее способные ученики должны поступать затем в музыкальные училища, готовящие педагогов для общеобразовательных и для музыкальных школ.

Совсем иначе мыслилась постановка специального музыкального обучения детей, яркая одаренность которых проявляется уже с раннего детства и с раннего же детства (в силу специфики музыкально-исполнительского искусства) должна сознательно и целенаправленно развиваться педагогами. По-

* Гольденвейзер А. Б. За новый союз.—«Советское искусство», 1937, 17 апреля.

стоянно подчеркивал Гольденвейзер огромную ответственность профессионального воспитания музыкально одаренных детей. Будучи инициатором создания Центральной музыкальной школы-десятилетки при Московской консерватории, Гольденвейзер обращал особое внимание на ряд специфических проблем и трудностей в постановке нужного, но сложного дела организации подобных музыкально-учебных заведений: нахождение форм рационального сочетания общего образования с музыкальным обучением, при котором можно было бы избежать губительного переутомления умственных способностей, первою системы учащихся детей и, одновременно, не допустить их «узкобой ограниченности»; борьбу с отравой учащихся эстрадными успехами (путем умелого и осторожного регулирования их публичных выступлений) и развитием в среде «нундеркинд» таких дурных инстинктов, как зависть, недоброжелательство, зазнайство; создание школ-интернатов, без чего невозможно было бы специализированное обучение наиболее талантливых детей с периферии.

Проблема поднятия музыкальной культуры — это в первую очередь подготовка музыкантов-педагогов. Первостепенное значение придавал Гольденвейзер курсам по повышению квалификации, командировкам периферийных педагогов в Москву, организации конференций и съездов преподавателей, созданию по-настоящему цепких и разнообразных учебных пособий. Большое внимание уделял он самым различным участкам работы Московской консерватории. Из проблем, относящихся ко всему контингенту обучающихся здесь исполнительских кадров, очень беспокоила его, например, слишком ранняя производственная деятельность молодых музыкантов, нередко превращавшаяся в откровенную халтуру. Наряду с этим выдвигалась задача организации подлинно полезной производственной практики. Помимо сольного обучения исполнителей, огромное значение придавалось ансамблевому музицированию всех видов, включая оркестр, хор, инструментальные и вокальные камерные ансамбли. Волновали Гольденвейзера и самые общие предпосылки успеваемости студентов: дисциплина, посещаемость занятий, твердые учебные планы и программы, организационная слаженность административно-учебного аппарата, борьба с засорением учебных кадров профессионально непротиводействующими элементами. Стремился он и к установлению возможно более правильных оценок успеваемости студенчества *.

Естественно, что особенно близкими Гольденвейзеру — фортепианному педагогу и исполнителю — были проблемы, связанные с обучением пианистов. Однако не только поэтому уделял

* См.: Гольденвейзер А. Б. Об оценках успеваемости студентов. Рукопись.

он им первостепенное внимание в своих многочисленных высказываниях: справедливо указывал он на то, что пианисты более всего в состоянии нести музыкальную культуру в широкие массы. Выступая за увеличение приема учащихся на фортепианные факультеты консерваторий и других музыкальных вузов, Гольденвейзер подчеркивал в то же время необходимость целесообразного использования, распределения подготовленных кадров, борьбу с «оседанием» их в Москве и крупнейших «консерваторских» городах, в то время как особенный голод в них испытывает периферия*. Обращал он внимание и на многообразие дальнейшей самостоятельной профессиональной работы пианистов, которые передко «метят в Гофманы», не приобретая качеств, действительно необходимых для их культурно полезной обществу работы.

Вопросом, также особенно волновавшим Гольденвейзера, была подготовка и воспитание вокалистов. Интерес к певческой культуре появился у него еще с юных лет, будучи, видимо, связанным с общей тягой русских музыкантов к вокальному искусству **. Заботой об охране голосов — в частности, в детском возрасте — пронизаны многие статьи и выступления Гольденвейзера. В них подчеркивается, что к каждому вокалисту нужно подходить с точки зрения свойств именно его «инструмента», тех приемов, которые нужны для данного голоса, данного индивидуума. Тревогу вызывало также несоответствие больших вокальных возможностей многих молодых певцов и присущей им низкой общей музыкальной культуры. Мысли Гольденвейзера по вопросам вокального искусства наиболее полно отражены в его докладе «Состояние вокального образования в Союзе ССР», прочитанном на Всесоюзной вокальной конференции в 1940 году.

Одна из важных тем, получивших значительное развитие в педагогическом, как и во всем публицистическом наследии Гольденвейзера, — связь, взаимодействие национального и интернационального в музыкальном искусстве. Воспитанный на лучших традициях отечественной культуры, он был истинным патриотом русской музыки. Необычайно пленяла его красота народных песен, любовь к которым привил ему уже его первый учитель, В. П. Прокунин. Огромное значение придавал Гольденвейзер пропаганде произведений русских композиторов-классиков, отмечая в свое время значительные просчеты в этой области***. Но горячо любивший музыку своего народа, Голь-

* Гольденвейзер А. Б. О растущих потребностях в пианистических кадрах. Рукопись, 1949.

** Показательно, что уже в одной из его рецензий, относящихся к самому началу века, содержится подробная критика певцов, исполнявших оперы Вагнера (см. с. 49—50 наст. изд.).

*** См., например, с. 125 наст. изд.

денвейзер менее всего был склонен умалять значение — в частности, для современной советской аудитории — творчества лучших зарубежных авторов. Достаточно вспомнить, какое огромное внимание уделял он ему в своей многолетней исполнительской, педагогической, редакторской работе. Классические образцы музыки любой национальности, по его мнению, заключают в себе лучшие общечеловеческие черты. И это понятно: ведь подлинное музыкальное искусство рождается из неиссякаемого творчества народа, из его песен, из его танца, оно глубоко демократично, и в этом главный источник его интернационального значения.

В условиях создания многонационального Союза Советских Социалистических Республик, духа братства, дружбы, теснейших культурных связей между народами нашей страны, тяга Гольденвейзера к утверждению единства национального и международного получила дальнейшее плодотворное развитие. Многие статьи и материалы отражают пристальное внимание этого музыканта к судьбам различных национальных культур — украинской, грузинской, армянской, азербайджанской, народов Средней Азии. Касаясь, например, вопросов развития вокальной культуры народов Востока, особенно важным считал он сохранение характерных черт певческого искусства каждой национальности и, одновременно, соединение их с европейской вокальной техникой, без которой невозможно было бы исполнение лучших произведений мирового классического репертуара. Одним из первых приветствовал Гольденвейзер творчество Кара-Караева (будучи председателем Государственной экзаменационной комиссии Бакинской консерватории и познакомившись с дипломной работой композитора), с жаром поддерживал постановку оперы Спендиарова «Алмас» в Ереванском оперном театре, отмечал большие заслуги Кневской консерватории и т. д. Особенно теплая дружба связывала Гольденвейзера с грузинскими музыкантами. В Тбилиси он провел — как всегда, в высшей степени деятельно и плодотворно, — многие месяцы во время Великой Отечественной войны. В дальнейшем он постоянно приезжал в этот город в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии Тбилисской консерватории. В его классе в Московской консерватории обучалось много молодых грузинских исполнителей. Трудно без волнения читать строки, написанные Гольденвейзером о Тбилиси * всего за несколько месяцев до кончины, помешавшей ему еще раз побывать в этом — одном из самых любимых им — городов...

Статьи и документы Гольденвейзера освещают многие проблемы музыкального искусства, с большой полнотой отражают

* См. с. 260—261 наст. изд.

эпоху, в которую он жил, наконец ярко рисуют его личность музыканта-гражданина.

К каким же выводам можно прийти на основе обзора публикуемого наследия Гольденвейзера, в чем поучительность его для дальнейшего развертывания деятельности советских музыкантов? Это — подчеркивание огромной созидающей, воспитательной роли искусства в жизни общества, задач служения художника народу. Это — смелость, принципиальность, отсутствие обтекаемой «приглаженности» суждений при обсуждении самых насущных, острых проблем дальнейшего развития музыкальной культуры. Это — непримиримость ко всему, что мешает расцвету музыкального искусства, борьба за его народность и реалистическую направленность, решительное осуждение бессодержательности и формального техницизма, эклектики и поверхностного увлечения модой, подменяющих идеиную глубину, художественную значительность и самобытность, техническое мастерство. Это — взыскательность, наряду с бережным отношением к деятельности каждого честного труженика в области музыкального искусства, поддержка творческой молодежи, сочетающаяся с ее вдумчивым воспитанием. Наконец, это — широта постановки и решение самых различных проблем на основе тесной связи их профессионального и общественного значения, а также умение сочетать аргументированность суждений с ясностью и доступностью изложения мыслей.

«Пока я жив, пока во мне есть еще силы, я буду класть свои маленькие кирпичи в великое строительство новой, счастливой жизни; а на смену моему поколению, на смену мне придут молодые, счастливые, даровитые. И не беда, если нас забудут, — дело, для которого мы работаем, — великое музыкальное искусство, не умрет никогда» *. В этих простых, проникновенных словах Гольденвейзера поистине заключен главный девиз всей его самоутвержденно деятельности жизни. И однако в одном, думается, все же ошибся автор: люди, отдавшие себя целиком служению любимому искусству и народу, не могут, не должны быть нами забыты.

И их не забывают.

Дмитрий Благой

* См. с. 304 част. изд.

МУЗЫКАЛЬНО КРИТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ



РЕЦЕНЗИИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРЕССЕ (1901—1906)

Четвертое симфоническое собрание

Программа четвертого симфонического собрания Русского музыкального общества состояла из трех номеров: симфонии «Манфред» Чайковского, концерта с-толь № 3 Бетховена, исполненного пианистом Максом Пауэром, и нового сочинения Н. А. Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге» на текст Пушкина для голосов соло (гг. Шубин и Петров), хора и оркестра.

Симфония «Манфред» — самое крупное по объему инструментальное сочинение Чайковского. Начатая в конце лета 1884 года, она писалась автором долго и, по его собственному признанию, стоила ему «года жизни». Идея написать симфоническое произведение на сюжет байроновского «Манфреда» была внушена Чайковскому М. А. Балакиревым, много лет раньше подавшим ему также мысль написать увертиру к трагедии Шекспира «Ромео и Юлия». Оба эти произведения посвящены автором г. Балакиреву. Несколько «лирическая» трагедия Шекспира легко нашла отклик в художественной натуре Чайковского, настолько «Манфред» с его гордым, «сверхчеловеческим» духом, постоянно вступающим в общение с титаническими силами природы, воплощенными Байроном в фантастические образы, казалось, не мог бы найти соответственное выражение в творчестве Чайковского. Чайковский и

сам, как бы не надеясь найти это выражение во внутренней силе своих музыкальных мыслей, прибег для изложения их ко всем средствам, которыми обладает самый полный современный оркестр. Ни в одном из своих как предшествовавших, так и последующих произведений он не применял такого исключительного состава оркестра. Но Чайковский силой своего таланта сумел перенестись в область чуждых его творчеству настроений и создать в своем «Манфреде» произведение хотя и стоящее совершенно особняком среди остальных его сочинений, но полное силы, глубины содержания, богатства фантазии и красок. Во всей музыкальной литературе немногонайдется страниц, могущих сравниться, например, по силе впечатления, производимого на слушателя, с заключением первой части (повторяющимся также в измененном виде перед самым концом финала).

Вторая часть («явление альпийских фей в брызгах водопада») — это *scène d'oeuvre* оркестровых красок. Третья часть, менее значительная по музыке, не совсем соответствует своей программе («картины простой, бедной, привольной жизни горных жителей»): пасторальный характер носят только некоторые эпизоды в ней, в остальном же слишком много страсти, а тематический материал часто почерпнут из характеристики самого Манфреда, что, разумеется, не может рисовать «бедную, привольную жизнь горных жителей». В финале изображена адская оргия в чертогах горного духа Аримана. Оргия, с ее как бы концептуально смеющейся надо всем чистым и святым вакханалией, исчезает после заклинаний Манфреда; является тень Астарты; начало любви торжествует — Манфред прощен и умпрает; вступает орган, и симфония заканчивается хоралом с проведением мотива древнего католического «Dies irae».

Исполнена симфония была превосходно, и дирижер г. Сафонов был награждаем после каждой части шумными аплодисментами.

«Песнь о венцем Олеге» — произведение, отличающееся всеми достоинствами последних сочинений Н. А. Римского-Корсакова: тонкой обдуманностью деталей, мастерством изложения и инструментовки, простотой и общепонятностью (в лучшем значении этих слов), но, отчасти вследствие погони за слишком частичной иллюстрацией текста, отчасти от недостаточной выпуклости и яркости тематического содержания, произведение это не увлекает, а слушается только с интересом. Певцы, гг. Шубин и Петров, исполнявшие сольные партии (Олега и кудесника), оказались не вполне на высоте своей задачи. Голос г. Шубина звучал напряженно и тускло, а г. Петров, хотя и обладает хорошими голосовыми данными, расположается ими так же как и нотами, которые поет как-то неуве-

ренно и неумело. Впрочем, к г. Петрову, как к ученику, нельзя предъявлять слишком строгих требований...

О пианисте г. Пауэрэ мне придется подробно говорить по поводу предстоящего исполнения им всех фортепианных сонат Бетховена (2, 4, 7, 9, 11 и 13 декабря). Скажу только, что исполнение им бетховенского концерта отличалось прекрасным пониманием стиля, тонкой музыкальностью и продуманностью фразировки и безукоризненной технической отделкой. Г. Пауэрэ имел большой успех и дважды играл сверх программы — Rondo capriccioso Мендельсона и «Waldesrauschen» Листа.

Концерт гг. Исаиे*, Брандукова и Рахманинова

Концерт в пользу дамского благотворительного тюремного комитета с участием гг. Изая, Брандукова и Рахманинова был одним из интереснейших концертов сезона. Скрипач Эжен Изай справедливо считается едва ли не лучшим современным скрипачом. Отличительные свойства его игры, помимо первоклассной техники, — чарующий тон и удивительное благородство фразировки. Знаменитый скрипач сыграл в концерте 2 декабря Четвертый концерт Вьетана, Романс Бетховена и Rondo capriccioso Сен-Санса. Романс Бетховена был исполнен им выше всяких похвал по красоте звука и благородству передачи. Кроме того, г. Изай играл скрипичную партию в Трио Чайковского.

В концерте впервые исполнялась (по рукописи) только что написанная соната для фортепиано и виолончели g-moll, оп. 9 С. В. Рахманинова. Г. Рахманинов занимает бесспорно первое место среди всех теперешних молодых композиторов по силе своего выдающегося дарования. Композиторская деятельность его началась очень рано и, хотя г. Рахманинову еще нет тридцати лет, разбивается на два разных по направлению периода. Первые произведения его, несмотря на яркую даровитость их автора, страдают расплывчатостью формы, незаконченностью целого, какой-то болезненностью. Эти первые произведения отделяются от последующих промежутком года в четыре, за которые г. Рахманинов не выпустил в свет ни одной музыкальной строки, так что продолжительное молчание это стало смузгать много от него ждавших московских музыкантов. Но оказалось, что эти четыре года были годами внутренней работы — исканием самого себя, и исканием, увенчавшимся полным успехом. За последний год г. Рахманинов написал несколько крупных вещей: Второй концерт для фортепиано с

* Далее — в современной транскрипции: Изай.

оркестром, сюиту для двух фортепиано и, наконец, виолончельную сонату. Во всех этих сочинениях муга его является как бы переродившейся. Вместо прежней расплывчатости — простота и законченность формы, вместо неопределенности вamerений — ясность музыкальной мысли. В новой сонате для фортепиано и виолончели особенно привлекательна эта простота конструкции наряду с оригинальностью и богатством музыкального содержания. Соната распадается на четыре части. Первая часть построена в самой простой сонатной форме. Г. Рахманинов не побоялся даже по старинному обычаю повторить экспозицию Allegro дважды. Две средние части — скерцо (c-moll) и Andante (Es-dur) — отличаются сжатостью построения и производят превосходное впечатление. Andante, несмотря на мажорную тональность, подернуто какой-то дымкой печали и полно поэтической прелести. Финал (G-dur), имеющий сродство с первой частью (восходящие синкопированные аккорды), отличается, как и первая, простотой и ясностью построения. Во второй теме этой части есть едва ли памеренное сходство с одной народной песней дурного, «городского» тона (ход *cis*, *d*, *cis*, *h*, *a*, *e*), который сам по себе ничего неприятного в себе не заключает, но для знающего эту песню звучит каким-то неприятным пятнышком.

Замечательное новое произведение г. Рахманинова нашло себе в виолончельной партии прекрасного исполнителя в лице г. Брандукова.

Исполнение в конце вечера знаменитое Трио Чайковского произвело неотразимое действие на слушателей. Его первая часть грандиозна по размерам и богатству музыкального содержания; как программу второй части можно поставить слова погребального песнопения: «Вчерашиий бо день беседовах с вами и внезапу найде на мя страшный час смертный» (возвращение главной темы первой части и погребальные колокола в конце). Трио было превосходно исполнено. Г. Рахманинов показал себя еще раз как замечательный пианист; жаль, что он так редко выступает публично в этой роли. Гг. Изая и Брандукову, прекрасно игравшим свои партии, можно сделать один упрек: в некоторых местах они различно толковали одни и те же музыкальные мысли, что было особенно странно, когда им пришлось играть одно и то же в октаву (Вариация № 9). Я думаю, что в целях художественности исполнения кто-нибудь должен пожертвовать своим личным взглядом в пользу законченности целого. Это, разумеется, только подробность, касающаяся двух-трех мест, в общем же, повторяю, исполнение трио было превосходным.

Все участники концерта имели огромный успех, перешедший после Трио Чайковского в бурные, долго не смолкавшие овации.

Концерт в память Н. Г. Рубинштейна

Общедоступный концерт консерватории в память ее основателя Н. Г. Рубинштейна состоялся в четверг, 6 декабря, в Большой зале консерватории. Билеты на этот концерт еще накануне были все проданы. Нельзя не приветствовать прекрасный почин императорского Русского музыкального общества в деле организации общедоступных концертов. Несколько сильна потребность в этих концертах, где за дешевую плату можно слушать образцовые произведения музыкальной литературы в хорошем исполнении, ясно видно из материального успеха концерта 6 декабря.

Первое отделение концерта составляли: кантата «Творец, как много скорбных дней» для голосов соло, хора, оркестра и органа Баха и Пятая симфония Бетховена. Как известно, Бахом написано на пять лет пять полных циклов духовных кантат по одной на каждое воскресенье и каждый праздник. Кантата, исполненная в концерте 6 декабря, предназначалась для службы во второе воскресенье после Богоявления. В кантате наиболее сильное впечатление производит первый речитатив с его чередованием возгласов хора и голосов соло. Ария (для баса) и дуэт (для двух женских голосов) отличаются (особенно первая) чрезвычайной трудностью для исполнения. Слушателя, кроме того, очень расхолаживают бесконечные повторения слов, так что требуется очень совершенная передача для того, чтобы получилось действительно художественное впечатление. Исполнение гг. солистами их партий оставляло желать лучшего и в вокальном, и в чисто музыкальном отношении. Кантата кончается превосходным хоралом, который был повторен по единодушному требованию публики дважды.

Симфония Бетховена, так же как и стоявшая в конце программы увертиюра Рубинштейна «Антоний и Клеопатра», были отлично сыграны ученическим оркестром, который делается с каждым годом все лучше и лучше. Можно только пожалеть, что при таком хорошем ученическом оркестре консерватория не имеет дирижерского класса, где бы учащиеся специально теории музыки могли приобретать практические сведения о дирижерском искусстве, разучивая под руководством профессора оркестровые сочинения в оркестровом классе и выступая публично за дирижерским пультом в ученических концертах и оперных спектаклях.

В концерте еще принимали участие: пианистка г-жа Ворледж, отлично сыгравшая с оркестром «Andante spianato и polonaise» Шопена, виолончелист Пресс, певица г-жа Августинович, спевшая с хором прелестную серенаду Шуберта, и скрипач г. Жуковский, сыгравший «Serenade melancolique» и Скерцо Чай-

ковского (последнее в инструментовке А. К. Глазунова). Директор консерватории г. Сафонов, дирижировавший оркестром, и все солисты имели у публики шумный успех.

Экстренное симфоническое собрание в пользу фонда вдов и сирот артистов-музыкантов

Программа экстренного симфонического концерта 15 декабря была составлена исключительно из произведений русских авторов. Первое отделение заняло третье действие оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова в концертном переложении для оркестра, исполненное под управлением автора.

Опера-балет «Млада» была первоначально написана четырьмя композиторами: Римским-Корсаковым, Бородиным, Юи и Мусоргским, каждым по одному акту. Но заказавший им это произведение автор либретто г. Гедеонов, бывший в то время директором императорских театров, предпочел поставить вместо него балет Минкуса на тот же сюжет. Нельзя не отметить трогательного совпадения из более близкого времени: когда Н. А. Римский-Корсаков написал музыку на весь сюжет «Млады» (несколько лет тому назад), опера эта была поставлена на сцене Петербургского Мариинского театра, но после нескольких представлений (кажется, не более трех) снята с репертуара. Балет же «Млада» и поныне украшает собой репертуар этого театра... Третье действие «Млады» — «Ночь на горе Триглаве» — относится, как и почти все это произведение г. Римского-Корсакова, к так называемой «программной» музыке. Быть может, ни один вопрос из области музыкального искусства не вызывал более ожесточенных споров среди пишущих музыку и о музыке, среди музыкантов-исполнителей, среди просто любящих и интересующихся этим искусством, как вопрос о программной музыке. Одни считали «программную» музыку чуть ли не высшим родом музыки, другие — считали ее продуктом падения искусства. Спор этот продолжается и теперь, и обеими сторонами выставляются более или менее веские доводы в защиту своих взглядов. Однако можно сказать, что этот род музыки так развился и что в этой области, начиная с маленьких фортепианных пьес Рамо и, далее, программных сочинений Бетховена до сложнейших партитур Рихарда Штрауса, написано так много музыки, и часто музыки прекрасной, что в настоящее время право программной музыки на существование должно считаться завоеванным уже самим ее долголетним существованием. Один непреложный принцип, кажется мне, можно установить по отношению программной музыки: только та программная музыка имеет художественное значение, которая остается законченным, музыкально-содержа-

тельным целым помимо своей программы. Та же музыка, которая вне программы делается неясной, похожей на пестрое одеяло из отдельных лоскутов, может быть смело отнесена к разряду ложного искусства, как бы много отдельных блесток таланта ни было в ней рассыпано. К этому разряду «прикладной» музыки можно причислить музыку «Млады». Здесь музыкальное содержание всецело в зависимости от текста, и не от настроения текста, а от описательной части его. Я не отрицаю, что можно, и иногда очень удачно (примеров чего весьма много и у Н. А. Римского-Корсакова), изображать море, лес и т. п. оркестровыми красками, но когда на протяжении целого акта музыка исключительно «рисует» облака, падающие звезды, южный (?) склон горы Триглавы, всякие более или менее реальные существа от оборотней и кикимор до жаб и петухов — включительно, то как бы ни был талантлив автор этой музыки, какие бы чудеса инструментовки он ни показал нам (а этих «чудес» в партитуре г. Римского-Корсакова неисчерпаемое богатство), все-таки трудно не согласиться с теми, кто считает такую программную музыку падением искусства...

В концерте были исполнены оркестром прелестная «Элегия» из Серенады для струнного оркестра Чайковского и «Весна» А. К. Глазунова на стихотворение Тютчева «Весна идет, весна идет» — одно из лучших сочинений Глазунова, и хотя в ней также слышится пение птиц, журчание ручейков и т. д., тем не менее право слышать и видеть все эти весенние картины свободно предоставлено каждому, а не подписано под каждый тakt. «Весна» не вызвала бы недоразумения у слушателя, которому заглавие этого сочинения не было бы известно. Обещали были сыграны оркестром очень хорошо.

Участвовавший в концерте Ф. И. Шаляпин спел два романса («Три дороги» и «Как король шел на войну») с сопровождением оркестра Ф. Ф. Кенемана, и также с оркестром «Трепак» Мусоргского, и арию «К родине» Ю. С. Сахновского. Две вещи г. Кенемана вполне можно назвать хорошей музыкой: в них до известной степени отразилось настроение текста, музыка их проста и удобопонятна и хорошо изложена. Жаль только, что автор не избежал повторения слов — приема устаревшего вообще и особенно нежелательного в вокальных сочинениях, в которых центр тяжести лежит в декламации.

Ария Ю. С. Сахновского — сочинение очень талантливое, написанное на стихотворение Мельнина «К родине». Автор арии обнаружил способность искренно перенестись в настроение текста и нашел яркое выражение этого настроения в своем музыкальном даровании. Оркестровое сопровождение хотя и написано слишком густо, но звучит хорошо, обнаруживая в г. Сахновском чутье оркестровых красок. Перед концом есть, впрочем, один эпизод (на слова «И чтоб еще раз» и т. д.)

где низкий регистр партии голоса не может звучать при такой грузной инструментовке.

Г. Шаляпин пел, разумеется, превосходно; голос его звучал в этот вечер особенно мощно и покрывал forte оркестра без всякого усилия. На его долю, как всегда, выпали шумные овации и требования повторений сверх программы. После нескольких романсов им даже было прочитано одно стихотворение.

Сонаты Бетховена в исполнении Макса Пауэра

В концертах 2, 4, 7, 9, 11, 13 и 15 декабря пианист Макс Пауэр исполнил все сонаты Бетховена, за исключением двух маленьких сонат оп. 49, которые по незначительности их формы можно считать скорее сонатинами. В музыкальной жизни Москвы это первый случай публичного исполнения всех бетховенских сонат. Насколько мне известно, кроме Бюлона, игравшего все сонаты публично, ни один пианист не совершил такого подвига. Прежде чем разбирать исполнение сонат г. Пауэром, мне хотелось бы сказать несколько слов о происхождении и значении формы сонаты в музыкальном искусстве вообще и о значении сонат Бетховена в особенности. Слово соната происходит от глагола *sonare* — звучать, и употреблялось первоначально для обозначения музыки инструментальной, в противоположность названию кантата — от глагола *cantare* — петь, обозначавшему музыку вокальную.

Соната как известная форма музыкального сочинения появляется в начале XVII века и наряду с формой сюиты. Одним из первых композиторов, писавших сонаты, был в XVII веке зальцбургский капельмейстер и скрипач Генрих Бибер; его скрипичные сонаты, так же как сонаты итальянского композитора Корелли, носили по преимуществу виртуозный характер; настоящий же стиль сонаты развился главным образом в сонатах для фортепиано.

Надо сказать, что в сочинениях, называемых теперь «сонатой» и состоящих из нескольких частей, не все части пишутся в так называемой сонатной форме или форме сонатного *allegro*. В этой форме сочиняется обычно первая, а иногда и последняя часть сонаты. Остальные части пишутся или в так называемой песенной форме, или в дальнейшем развитии этой песенной формы — форме рондо (форма рондо существует пять; в первых двух пишутся обычно медленные части сонаты, в остальных — скорые). Форма сонатного *allegro*, по которой носит название все сочинение, развилась первоначально из старинной формы мотета.

Для развития этой формы, так же как и для развития фортепианного стиля, чрезвычайно много сделал итальянский композитор Доменико Скарлатти, написавший большое количество фортепианных сонат. Сонаты его все состоят из одной части, отличаются ясностью и простотой конструкции и полны неисчерпаемого богатства жизни и юмора. Они в большинстве не только не кажутся устаревшими, но, наоборот, благодаря замечательному ритмическому разнообразию и виртуозности стиля (некоторые из них представляют чрезвычайные трудности даже для современных пианистов) звучат как нечто совершенно новое, дышащее здоровьем и бодростью. Жаль, что господа пианисты так редко играют сонаты Скарлатти. Я думаю, что о них еще вспомнят и что, несмотря на их почти двухсотлетнее существование, им еще предстоит будущее.

Обыкновенно родоначальником сонаты называют сына великого Иоганна Себастиана Баха — Филиппа Эммануила Баха. Считать его «творцом» сонатной формы, разумеется, нельзя, так как его предшественниками в Италии и Франции для развития этой формы было сделано чрезвычайно много. Тем не менее значение его в истории развития сонаты очень велико: у него эта форма, так сказать, кристаллизовалась; он свел воедино сделанное его многочисленными предшественниками, не внеся, впрочем, почти ничего нового, двигающего вперед. Он является той исходной точкой, от которой начинается быстрое развитие этой наиболее значительной из музыкальных форм. Я буду говорить теперь по преимуществу о фортепианной сонате; в форме же сонаты писались и писуются кроме всех сочинений, прямо называемых сонатами (для каких бы инструментов они ни были сочинены), еще — трио, квартеты, квинтеты и т. д. и, наконец, симфонии для оркестра.

Фортепианская соната значительно усложнилась и развились у Гайдна и в особенности у Моцарта, кульминационного же своего пункта достигла у Бетховена. Говоря о сонатах других композиторов, предшествовавших Бетховену, мы можем под сонатами того или другого из них подразумевать известный тип сонаты, данный этим автором; говоря же о сонатах Бетховена, нельзя говорить о них как о сочинениях одного стиля, одного направления. Сонаты Гайдна гораздо ближе к первым сонатам Бетховена, чем эти первые сонаты к сонатам последнего периода его творчества.

Обыкновенно принято разделять всю композиторскую деятельность Бетховена на три периода. Хотя трудно провести определенные границы между этими периодами, тем не менее разделение это имеет за собой серьезные основания: в каждом из этих периодов можно указать на типические черты как в приемах письма так и в настроении сочинений. Первый период (в сонатах приблизительно до сонаты оп. 28 включительно) —

это по преимуществу период окончательного установления классически образцовой формы (школьное обучение музыкальным «формам» основано главным образом на анализе этих сонат Бетховена). Стремление высказать свои мысли в наиболее совершенной форме является самой типической особенностью бетховенского творчества в этот период. Второй период (приблизительно до оп. 81а) — это период, когда страстная титаническая натура Бетховена овладела его творчеством и заставила заговорить таким ярким и страстным музыкальным языком, каким до тех пор музыка говорить еще не решалась (как особенно типические произведения этого, второго, периода можно назвать, например, сонату для фортепиано со скрипкой оп. 47, фортепианную сонату оп. 57 и Пятую симфонию оп. 67). Но если в первом периоде музыкальные мысли Бетховена были обусловлены стремлением к совершенству формы, а во втором — страстная натура его овладела его творческим духом, то третий период его творчества является периодом, когда, наоборот, Бетховен овладел уже вполне и совершенной свободой обращения с музыкальными формами и страстной своей природой, когда он является неограниченным властителем своего музыкального творчества. Среди сочинений этого периода наряду с произведениями как бы совершенно освобожденными от «классической» формы (например, некоторые квартеты, от части соната оп. 110), произведениями, на авторитет которых ссылался впоследствии Вагнер как на основание своей пресловутой «музыки будущего», наряду с ними встречаются отдельные части и целые сочинения, изумительно законченные по форме, причем эта форма является то краткой, сжатой (первая часть сонаты оп. 111), то поражающей громадностью замысла (соната оп. 106, первая часть и Adagio Девятой симфонии). Настроения сочинений этого периода отличаются бесконечным разнообразием: среди них можно указать как на страницы, полные здорового юмора (например, скердо из сонаты оп. 110), так и на проникнутые глубоким пессимизмом эпизоды и целые сочинения (например, Adagio из сонаты оп. 106); в некоторых из произведений этого периода Бетховен является как бы совершенно отрешившимся от всех «земных» страстей философом (вторая часть сонаты оп. 111 и др.), тогда как даже в его втором периоде трудно найти образцы музыки более страстной, как бы бросающей грозный вызов всему пытающемуся приковать его, как Прометея, к скале, к ограниченности человеческого существования (первая часть сонаты оп. 111, финал квартета оп. 131 и др.).

Таким образом, мы видим, какой разнообразный и сложный музыкальный мир представляют собой бетховенские сонаты. Со стороны конструкции мы среди них встречаем образцы как самой ясной и простой, так и самой сложной и самой свобод-

ной формы. Что же касается области настроения, то нет, кажется, такой стороны человеческого духа, которая не нашла бы себе отклика в той или другой из его сонат. Остается еще сказать несколько слов относительно фортепианного стиля сонат Бетховена. Стиль этот также не является единообразным во всех сонатах. Замечательно, что в сонатах Бетховена можно указать на приемы письма, присущие впоследствии тому или другому из последующих фортепианных композиторов. Насколько понятными являются присмы предшественников, настолько поражают отдельные штрихи, часто необыкновенно характерные для какого-нибудь из позднейших музыкантов. Для примера укажу на *Adagio* из сонаты оп. 106, где некоторые мелодические обороты до иллюзии напоминают шопеновские приемы изложения, а также на скерцо из той же сонаты, где Бетховен положительно «предваряет» Шумана.

Из этого беглого обзора сонат Бетховена ясно видно, какая огромная задача сыграть их все, и поэтому неудивительно, что так немногие из музыкантов достигали этого. Г. Пауэр не просто выучил и сыграл все бетховенские сонаты: он дал нам их поистине художественное воспроизведение.

Судьба композиторов такова, что им недостаточно сочинить музыку, чтобы ее могли воспринять другие: композитор нуждается в посреднике, который должен угадать его намерения, и, что самое важное, намерения, не поддающиеся передаче никакими самыми точными обозначениями на нотах, а которые может угадать чуткий художник только силой своего дарования. Г. Пауэр своим исполнением сонат Бетховена показал себя таким чутким художником. Главное свойство его игры — это так называемая «объективность» передачи: он не старается во что бы то ни стало везде говорить свое, он, напротив, всегда стремится к возможно точному и полному воспроизведению намерений автора, и если с его толкованием этих намерений иногда можно и не согласиться, тем не менее его исполнение никогда не носит на себе следов недодуманности или случайности, напротив, каждый штрих его передачи бетховенских творений является результатом глубоко продуманного, тонкого анализа. Слушая в его исполнении некоторые сонаты, которые сам знаешь наизусть, случалось впервые обращать внимание на такие подробности, которые казались чем-то новым, неожиданным, но не были в то же время придуманы пианистом «от себя»: это было только его «открытие» при исследовании того бесконечного музыкального богатства, которое заключается в сонатах Бетховена.

Я не буду вдаваться в подробный анализ исполнения г. Пауэром всех сонат, скажу только, что при передаче некоторых отдельных частей и целых сонат художник возвышался до удивительного совершенства. Для примера укажу на *Largo*

из сонаты оп. 10 № 3 и Allegretto оттуда же, на скерцо и финал сонаты оп. 28, на маленькую сонату оп. 79, наконец на сонату оп. 111, этот венец бетховенских фортепианных творений, и многое другое.

Честь и слава музыканту, совершившему этот подвиг, и музыкальная Москва должна быть ему глубоко за него признательна, что она, впрочем, уже и доказала: на концерты Макса Пауэра за несколько дней нельзя было достать ни одного места.

Мне удалось слышать еще г. Пауэра на двух «закрытых» вечерах в Большой зале консерватории, где им был исполнен целый ряд самых разнообразных музыкальных сочинений¹. Г. Пауэр и здесь показал себя, не говоря уже о виртуозной стороне, развитой у него в высокой степени, тонким художником, умеющим передавать творения авторов самых различных стилей и направлений. Особенно интересным явился в его исполнении ряд фортепианных цюсес Брамса, а также грандиозная C-dur'ная фантазия Шумана, Испанская рапсодия Листа и другие.

Сегодня г. Пауэр дает концерт в Большой зале консерватории, в котором «по желанию публики» им будут исполнены избранные сонаты Бетховена².

Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества

Первое отделение шестого симфонического собрания Русского музыкального общества заняла Пятая e-moll'ная симфония чешского композитора Дворжака. Дворжак — это наиболее плодовитый и, пожалуй, самый значительный из чешских композиторов, пользующийся в Германии, и особенно Австрии, большой популярностью. Материал для своего творчества Дворжак часто черпает из народной чешской музыки. Отличительными свойствами его таланта являются простота и ясность музыкальных мыслей и их изложения и значительная степень «мастерства» этого изложения — это свойства положительные; недостатки же его творчества выражаются в отсутствии ярко выраженной индивидуальности, как бы в недостатке потребности сказать звуками нечто «свое» и своим музыкальным языком. Произведения Дворжака дают ему право на полное уважение со стороны музыкантов и публики, но широкого распространения они, вероятно, никогда не будут, за исключением разве родины композитора, где крупный успех его творений легко объясняется естественным патриотическим чувством [...], а также — упомянутым уже мной обилием народных чешских мотивов в его сочинениях.

Исполнявшаяся в последнем симфоническом концерте симфония вполне носит на себе следы этих достоинств и недостатков. Лучшая ее часть, несомненно, первая, в которой сжатость и ясность изложения и здоровая свежесть народных тем подкупают слушателя. Вторая тема этой части странным образом напоминает кавказскую лезгинку (взятую, между прочим, Глинкой в «Руслане»). Вторая часть симфонии, *Largo*, хорошо звучит и может, пожалуй, доставить некоторое удовольствие слушателю, но при характеристике ее невольно напрашивается выражение «общее место»... Скерцо и финал (особенно последний) гораздо слабее. В финале, между прочим, проходят почти все темы предшествующих частей — прием принципиально желательный, служащий целям большего единства между отдельными частями сочинения.

Во втором отделении концерта оркестром были сыграны: музыкальный эпизод «Алеша-попович» А. С. Танеева и Вагнер — «Waldweben» из «Зигфрида» и «Полет валькирий» из «Валькирии».

А. С. Танеев — музыкант непрофессиональный, поэтому если судить его как любителя высшего порядка, то сочинение его заслуживает полной похвалы: оно написано со вкусом, хорошо звучит в оркестре, обнаруживает большую тщательность работы и пр. Насколько же оно заслуживает исполнения в симфонических концертах серьезнейшего музыкального учреждения России — вопрос другой.

Все оркестровые произведения были очень хорошо исполнены оркестром под управлением В. И. Сафонова, что же касается последнего номера программы — «Полета валькирий», то это поистине гениальное вагнеровское «полотно» было сыграно с замечательным воодушевлением и вызвало бурный восторг слушателей. Жаль, что быстро разошедшийся оркестр помешал удовлетворить настойчивые требования повторения этого произведения.

Солист вечера, пианист Эрнесто Консоло, сыграл известный концерт для фортепиано с оркестром Грига. Обладая хорошей техникой, артист не дает, однако, истинно художественного воспроизведения исполняемых им сочинений. Тон его в *forte* несколько деревянный, мало певуч при *pianissimo*, что же касается фразировки, то она не выходит из границ ординарности. Нельзя, кроме того, не упрекнуть пианиста за недостаточно точный музыкальный анализ исполняемого; весьма часто, например, артист разделяет паузами диссонансы от их разрешения, а иногда (как это было в аккордах первой темы финала) снабжает это разрешение совсем нежелательными акцентами. Эрнесто Консоло имел успех и дважды играл сверх программы.

Бетховенское камерное музыкальное утро гг. Шора, Крейна и Эрлиха

20 января в зале Синодального училища состоялось камерное музыкальное утро гг. Шора, Крейна и Эрлиха, посвященное Бетховену, в пользу Убежища для престарелых учителей и учительниц. В программу утра вошли два трио — оп. 1, Es-dur и с-шол, и знаменитая соната для фортепиано и скрипки оп. 47, посвященная Крейцеру.

Исполнение обоих трио отличалось обычными достоинствами игры концертантов: тонким иониманием классического стиля, безукоризненным ансамблем и пр. Я не могу удержаться только от одного замечания по адресу г. Шора: артист слишком часто применяет прием арпеджиования аккордов, а иногда берет бас раньше правой руки; если первое — арпеджиование аккордов — может быть употреблено в некоторых случаях как известный эффект (и то по возможности редко, обращенное же в «манеру» становится крайне неприятным), то второй прием (левая рука раньше правой) можно прямо назвать приемом «дурного тона».

В «Крейцеровой сонате» лучше всего была сыграна вторая часть — тема с вариациями. В первой части хотелось больше страсти передачи, а с некоторыми деталями исполнения трудно согласиться. Например, при появлении заключительной партии непосредственно после фортепиано у скрипки г. Крейн каждый раз значительно замедлял темп, что кажется мне ничем не мотивированным. Не вдаваясь в дальнейший детальный разбор, я укажу еще на одну мелочь: в самом конце первой части есть небольшой мотив (*c, e, c, a*), повторяющийся несколько раз подряд в партии фортепиано в движении половинными нотами; последний же раз он появляется у скрипки уже изложенный четвертными нотами и как бы сливаются с появляющейся дальше в фортепианной фигурации восьмыми. Исполнитель скрипичной партии по совершенно непонятной причине растянул этот мотив вдвое и уменьшил, таким образом, последующие паузы в партии скрипки на целый такт. Финал сонаты был сыгран с большим блеском.

Многочисленная публика, по обыкновению, принимала симпатичных, талантливых артистов очень горячо. По окончании концерта ими была повторена последняя часть первого трио.

Второе квартетное собрание

В четверг 24 января в Малой зале консерватории состоялось второе квартетное собрание второй серии. Первым номером программы был Квинтет для фортепиано и струнных

инструментов ор. 81 Антонина Дворжака. Квинтет этот, исполнившийся в Москве впервые, не представляет из себя ничего значительного: все благозвучно, ясно, хорошо написано, но не увлекает и не трогает слушателя. Третьим номером было малоизвестное «Rondo brillante» для скрипки и фортепиано h-moll, ор. 70, Франца Шуберта. Rondo это, несмотря на то что принадлежит перу Шуберта, — сочинение малозначительное по содержанию и чрезвычайно растигнутое по форме.

Исполнителем фортепианной партии в обоих произведениях был пианист Эрнесто Консоло, обнаруживший на этот раз лучшие качества своей игры — хорошую технику и чувство меры, которое так необходимо при исполнении «камерных» сочинений.

В середине программы гг. Гржимали, Прессом, Соколовым и фон Гленом был сыгран F-диг-ный квартет Бетховена ор. 135. Квартет ор. 135 — последнее произведение Бетховена, а третья часть этого квартета, *Lento assai*, — его «лебединая песнь». Удивительная кантилена этой части и небольшой глубоко трагический эпизод (cis-moll) в середине ее принадлежат к музыке такого рода, для понимания которой «несть ни эллин, ни иудей»: она захватывает в равной мере и музыканта, и непосвященного слушателя, унося их за собой далеко от повседневной прозы жизни. Финалу квартета Бетховен дал заглавие: «Der schwer gefasste Entschluss» и под основными мотивами его подписал слова: «Muss es sein?»? (Медленный мотив — Grave) и — «Es muss sein!» (Allegro). Это произведение имеет, мне кажется, огромное философское значение: умирающий, несчастный, глухой Бетховен как бы дает ответ на вечный роковой вопрос — стоит ли жить ту жизнь, которая все равно кончится смертью и которая полна страданий и скорби? И силой своего великого духа Бетховен, сам исстрадавшийся душой и телом, одной ногой стоя на краю могилы, смело, ясно и радостно говорит: «Es muss sein» — «Живите! Есть что в жизни любить, есть добро, свет, радость!» Кто из нас может его опровергнуть? Своими долголетними страданиями он лишил нас возможности противопоставить этому радостному призыву наши скорби и горести. Бетховен ценой этих своих страданий купил право сказать: «Хорошо жить на свете! Любите людей, будьте чисты и добры, и радостно и светло будет у вас на душе».

Исполнители квартета хорошо справились со своей трудной задачей, так что вся тонкая ткань бетховенского творения легко воспринималась слушателями, к слову сказать, весьма немногими. При малом числе камерных концертов в Москве такое небольшое количество публики, посещающей квартетные собрания, положительно труднообъяснимо.

Седьмое симфоническое собрание

Капитальным номером программы седьмого симфонического собрания Русского музыкального общества была Девятая симфония Бетховена. Об этом великом, быть может величайшем, из произведений музыкального искусства писалось и говорилось так много и так многими, отношения к нему так различны и часто противоречивы, что для разбора всех этих мнений и попытки дать объективную оценку их и самого произведения нужно написать не краткую газетную статью, а целое исследование. Поэтому я воздержусь от желания высказать свое отношение к этому сочинению и скажу только несколько слов об исполнении, на этот раз во многом очень хорошем. Особенно удачно провел г. Сафонов две последние части. Нельзя не одобрить одного нововведения: хор на этот раз вышел на эстраду между скерцо и *Adagio*, так что *Adagio* и финал можно было исполнить без перерыва, от чего художественно впечатление, разумеется, увеличилось, так как обычный выход хора перед финалом занимает много времени и развлекает присутствующих, ослабляя таким образом контраст предыдущих частей и финала. Хор последней части звучал прекрасно, что же касается солистов (г-жи Нежданова, Белевич и гг. Галактионов и Петров), то они, в особенности исполнители мужских партий, были, как, впрочем, это почти всегда бывает при исполнении Девятой симфонии, малоудовлетворительны. Симфония заняла второе отделение концерта. Мне кажется это распределение программы вполне правильным потому, что непосредственно после нее едва ли можно слушать какую-либо другую музыку. Известно, что Бюлов в берлинском филармоническом концерте, поставив однажды Девятую симфонию первым отделением, сыграл во втором ее же еще раз. Если эта эксцентрическая выходка и не может служить примером к подражанию, то во всяком случае она имеет за собой большие основания, чем исполнение после Девятой симфонии антракта Шабрие и даже сочинений Берлиоза, Сен-Санса и других.

Первое отделение концерта началось с «Дон-Кихота» Рубинштейна. Сочинение это принадлежит к тому типу «программной» музыки, где автор становится не самостоятельным творцом, а как бы иллюстратором чужих творений. Если такую роль можно счесть недостаточно высокой для самостоятельного искусства и если против попытки «изображать» звуками различные сцены из похождений героя можно многое принципиально возразить, то в то же время нельзя не признать, что в «Дон-Кихоте» Рубинштейна мы имеем один из лучших образцов музыки этого рода. Некоторые эпизоды (например, гардование Дон-Кихота на Россинанте) написаны с большим остроумием. «Дон-Кихот» вообще сочинение очень талантливое

и слушается живо и с интересом; несколько растянут и мало-содержателен только самый конец, изображающий смерть Дон-Кихота. Оркестром были еще исполнены: малоинтересный антракт из оперы «Гвидолина» Шабрис и скерцо «Царица Маб» из симфонии «Ромео и Юлия» Берлиоза. Если музыке свойственно вызывать в представлении слушателя какие-либо образы, то преимущественно образы фантастические. Психологически мне кажется это вполне понятным: фантастические образы фей, гномов, духов, русалок и т. д. не почерпнуты из реального мира, и именно эта их «нереальность» и дает возможность воплощать их в звуковых комбинациях. Музыкальный язык не допускает «подстрочного» перевода, но зато дает полный простор фантазии слушателя. «Царица Маб» Берлиоза — едва ли не высшее произведение из всей музыкальной литературы этого типа. Царица Маб — царица сновидений, она вызывает образы с невероятной быстротой и легкостью, но с той же легкостью бросает их и сменяет другими. Скерцо Берлиоза — это волшебный сон, здесь все воздушно, легко, необычно, начиная с удивительных оркестровых красок и кончая музыкальным содержанием — как будто странным и несколько бессвязным, но подчиненным какой-то своей логике, мне хочется сказать — логике сновидений... Скерцо было сыграно оркестром прекрасно.

Виолончелист Поль Базлер, пятнадцатилетний мальчик, обнаружил выдающееся дарование: у него отличный, хотя немного еще слабый тон, изумительная техника, и, что самое главное, в нем чувствуется самостоятельная артистическая индивидуальность. Как человек еще очень юный, он увлекается и берет часто слишком быстрые темпы, при которых тем не менее пассажи звучат у него замечательно ясно и чисто, но которые иногда не соответствуют намерениям автора. Поль Базлер сыграл с оркестром прекрасный виолончельный концерт Сен-Санса; артист имел шумный успех и несколько раз играл сверх программы.

Третье квартетное собрание Филармонического общества

В четверг 7 февраля в Малом зале благородного собрания состоялось третье квартетное собрание Московского филармонического общества. Концерт начался с впервые в Москве исполнявшегося квартета а-тотт, оп. 11 С. И. Танеева. Квартет этот в современной квартетной литературе представляет выдающееся, замечательное явление как по богатству музыкального содержания, так и по исключительному, не имеющему себе равного ни у кого из ныне живущих композиторов мастерству его автора. Квартет распадается на четыре части,

тематический материал которых в основании тождествен, но приобретает в каждой совершенко новый характер. Достаточно для примера сказать, что небольшое, мрачно-величавого характера, вступление к первой части, повторяющееся и в других местах сочинения, и игравая, полная юмора тема финала построены почти на одних и тех же нотах, а между тем, различны по настроению до неузнаваемого. Исполнители (гг. Каменский, Кранц, Борнеман и Буткевич) не вполне справились со своей трудной задачей: исполнение их оставляло желать многого и в смысле чистоты и ясности, и в отношении более высоких художественных требований. Зато сыгранный в конце программы поистине гениальный квартет f-moll op. 95 Бетховена прошел у них прекрасно и доставил высокое наслаждение мало-численным присутствующим.

Не могу при этом не указать на одно крайне ненормальное явление: как известно, число любителей квартетной музыки, так же как и число камерных концертов, в Москве очень невелико; поэтому является совершенно необъяснимым и крайне нежелательным «хроническое» совпадение квартетных собраний обществ Русского музыкального и Филармонического. Кто здесь прав, кто виноват, я разбирать не берусь, но могу сказать только, что если это случайность, то случайность, обнаружила большее невнимание к публике, желающей слушать камерную музыку и имеющей для этого так мало слушаев; если же это партийная вражда, то такая мелочность приемов борьбы недостойна ни того, ни другого учреждения.

Пианист г. Лялевич, принимавший участие в концерте 7 февраля (соната с-моль для скрипки с фортепиано Грига), известен уже московской публике по участию в одном из симфонических собраний Русского музыкального общества в прошлом сезоне. Г. Лялевич обладает отличной техникой, хорошим звуком и фразирует музыкально и умно. Передача скрипичной партии сонаты г. Каменским казалась по временам недостаточно простой и какой-то преувеличенно выразительной.

Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества

В субботу 16 февраля в Большой зале консерватории состоялся, под управлением В. И. Сафонова, восьмой симфонический концерт. Первое отделение концерта заняла кантата для голосов соло, хора и оркестра С. Н. Василенко «Сказание о граде Великом Китеже и тихом озере Светояре». Г. Василенко окончил Московскую консерваторию по специальному композиторскому классу весной 1901 года, и исполнявшаяся 16 февраля кантата была им представлена в качестве экзаменационной работы

при окончании курса. Сюжет канаты заимствован из заволжских старообрядческих преданий, текст написан Н. А. Маныкиным-Невстроевым. Кантата начинается вступлением, как бы прологом, в котором гусляр рассказывает легенду об озере Светояре, в глубине которого Господь чудесно скрыл Великий Китеж-град от татар и из глубины которого виден по временным потонувший город со своими храмами, — видны: князь с княгиней, инохи, народ, и слышится из-под воды звон колокольный. Вступительное соло гусляра (тенор) сразу захватывает слушателя. Это чрезвычайно широко и талантливо написанный рассказ — прямое наследие глинковского Баяна. Широкая кантилена, естественная, простая и благородная гармония и прекрасная инструментовка (инструментовано все сочинение превосходно — местами виртуозно, что особенно удивительно потому, что автору, если не опибаюсь, впервые приходится слышать свое произведение в оркестровом исполнении) обнаруживают в авторе здоровое, сильное дарование. Пролог — несомненно лучший эпизод канаты, чрезвычайно благодарно написанный для голоса; г. Донской спел его очень хорошо. Не разбирая дальше детально всей канаты, я укажу только на отдельные, особенно удачные, места, как, например, появление татар, заключительный хор с прекрасно задуманным эффектом пения с закрытым ртом и, наконец, хор инохов, в котором г. Василенко воспользовался «крюковыми» старообрядческими напевами, производящими своей сурою простотой своеобразное, прекрасное впечатление. Автор обнаружил большую художественную чуткость в том, что сохранил старообрядческим напевам их унисонный склад и не пытался их «гармонизовать». Появление вслед за голосами инохов реплик народа: «Боже, помоги! Боже, защити!» и т. д. — своей полной аккордовой звучностью составляют превосходный контраст с унисонным погребальным пением. Менее значительно ариозо отшельника и, пожалуй, квартет, прекрасно звучащий в голосах, но как-то выпадающий из тона своим слишком обыденно оперным «лиризмом». Заключительный «органный пункт» квартета можно прямо назвать неудачным по его шаблонности. Однако недостатков этих в сочинении г. Василенко так мало, а достоинств так много, что «Сказание о Китеже» можно назвать произведением во всех отношениях выдающимся и надеяться, что г. Василенко, блестяще начавший свое композиторское поприще, не остановится и пойдет вперед по так широко ему открытому пути.

Нельзя не указать на прекрасное исполнение канаты. Особенно хорошо звучал хор. Солисты (г-жи Добровольская, Белевич и гг. Донской, Галактионов, Драгош и Петров) все более или менее удачно справились со своей задачей. Г-ну Василенко по окончании канаты был поднесен лавровый венок. Кантата

имела шумный успех; заключительный хор ее был повторен.

В концерте оркестром под управлением г. Сафонова были исполнены также увертюра «Кориолан» Бетховена и «Ночь в Мадриде» Глинки. Увертюра Бетховена была по требованию публики повторена.

Солист вечера — знаменитый скрипач Пабло де Сарасате — сыграл «Шотландскую фантазию» для скрипки с оркестром Бруха и, также с оркестром, «Ноктюрн-серенаду» и «Тарантеллу» собственного сочинения. Нечего и говорить, что артист был предметом горячих оваций и много раз играл сверх программы.

Концерт Е. А. Каменцевой-Щербины

6 марта в Малом зале консерватории состоялся концерт молодой, талантливой пианистки Каменцевой-Щербины, два года назад кончившей с золотой медалью Московскую консерваторию, где она училась сначала у покойного П. А. Пабста, а по смерти его — у В. И. Сафонова. Г-жа Каменцева-Щербина представляет из себя на московском музыкальном горизонте явление чрезвычайно симпатичное: играет она очень музыкально и обладает прекрасной, а в некоторых отношениях исключительной, техникой. В концерте 6 марта ею была исполнена большая и очень интересная программа, в которую вошли: токката d-moll Баха — Брассена, соната оп. 101 Бетховена, вариации Шуберта — Таузига, мелкие пьесы и Allegro de concert Шопена, ряд небольших пьес русских авторов (между ними — прелестный этюд «Nagromies du soig» Пахульского) и в заключение интересная и колossalно трудная восточная фантазия «Исламей» Балакирева.

Если не все эти пьесы одинаково удались пианистке, то во всяком случае исполнение ее все время отличалось большим вкусом и технической законченностью. Наиболее удачно г-жа Каменцева-Щербина сыграла токкату Баха, Allegro de concert Шопена, мелкие пьесы и «Исламея». Надо надеяться, что молодая артистка не остановится в своем художественном развитии и займет в будущем одно из видных мест среди своих собратьев по профессии.

«Валькирия» и «Зигфрид»

1 февраля на сцене Большого театра была поставлена «Валькирия» Вагнера под управлением байрейтского капельмейстера г. Бейдлера. Опера шла четыре раза почти без изменения состава исполнителей. Только на четвертом представ-

лении партию Брунгильды пела вместо г-жи Дейши-Сионицкой г-жа Литвин, небольшую же роль Фрики на первом представлении пела г-жа Каменская, а на остальных г-жа Азерская. 7 марта, также на сцене Большого театра, состоялось еще раз представление «Валькирии», а 10 марта — «Зигфрида», но уже не в исполнении русских певцов, а на немецком языке, немецкими певцами, под управлением г. Кэса.

Оперы Вагнера вообще, а тетралогия — «Кольцо Нibelунга» в особенности, занимают такое исключительное место среди произведений этого рода и оказали такое влияние на всю музыку, сочинявшуюся после них, что постановку их можно назвать крупным событием в музыкальной жизни Москвы. «Музыкальные драмы» Вагнера — это попытка создать новый род искусства, в котором поэзия, музыка и пластика соединились бы в одно неразрывное целое. В результате как целое эти «музыкальные драмы» производят впечатление лжи и поэтической, и музыкальной. Музыка опер Вагнера гениальна, несмотря на его эстетические теории, даже вопреки им, а не благодаря им. Музыкальное дарование Вагнера так самобытно и ярко, что никакие искусственные и ложные «теории» не могли его заглушить, и в этой-то музыкально-творческой силе и лежит ключ к объяснению того огромного влияния, которое оказал Вагнер на развитие музыкального искусства. Между той музыкой, которая сочинялась до Вагнера, и той, которая сочинялась и сочиняется после него, — целая бездна. Он открыл совершенно новые горизонты в области гармонии и оркестровых звучностей и внес в современный музыкальный «обиход» такое богатство ранее неведомых звуковых сочетаний, что имя его павсегда останется одним из самых крупных и ярких среди имен композиторов всех времен. Но если смотреть на его «музыкальную драму» не с точки зрения исключительно звуковых комбинаций, а как на целое, то не ослепленный увлечением, а способный к непосредственному художественному впечатлению зритель и слушатель не вынесет ничего, кроме негодования и скуки. В продолжение четырех вечеров на сцене представляется никого не трогающая сказка, полная чудес, убийств, превращений и изображений самого отвратительного разврата, и главное — невыносимо скучная сказка, в которой нет ни одной живой фигуры, в которой никто и ничего не делает по своей воле, а всегда в силу каких-то проклятий, заклинаний, волшебных напитков и прочего. И сказка эта предназначается не для забавы, как феерия, а претендует на наименование последнего слова искусства — «искусства будущего». Музыкант, слушая «Нibelунгов», не может отрешиться от «специального» интереса: его увлекают и богатство гармонии, и поразительное разнообразие в применении «лейтмотивов» (мотивов, сопровождающих как действующих лиц, так и все главные события и

даже предметы, имеющие значение в тетралогии), беспримерное совершенство оркестровых красок; но когда тот же музыкант, даже в своей специальной области, станет на более широкую точку зрения и будет увлекаться не отдельными моментами и эпизодами, а захочет найти в операх Вагнера нечто музыкально целое, оформленное, то он в большинстве случаев встретит ничем органически не связанные звуковые комбинации, которые, увлекая сначала, чем дальше — все больше начинают утомлять и в результате создают неизбежную скуку... Замечательно, что все лучшие, музыкально оформленные эпизоды вагнеровских драм завоевали себе прочное место на концертных эстрадах, где положительно производят гораздо большее впечатление, чем при театральном исполнении, когда слушателя развлекает происходящее на сцене и когда он чрезмерно утомлен всем предшествующим.

Говоря о постановке «Валькирии», нельзя удержаться от сравнения двух исполнений — русских певцов под управлением г. Бейдлера и немцев под управлением г. Кэса. При этом сравнении нельзя не отдать преимущества первому. Главная заслуга в этом случае принадлежит, разумеется, г. Бейдлеру, который, хотя и грешит часто некоторой грубостью и даже неряшливоностью исполнения, но который зато внес много жизни и увлечения в это исполнение; «Валькирия» под его управлением слушалась живо и легко и мало утомляла слушателей. Что же касается постановки под управлением г. Кэса, то, несмотря на весьма значительное преимущество в смысле тонкой отделки деталей, — впечатление получилось гораздо меньшее. Главная причина, кажется мне, лежит в чересчур медленных темпах. Опера кончилась у него на полчаса позже, чем у г. Бейдлера (если исключить пропускавшийся в русском исполнении рассказ Вотана во втором акте, то все-таки останется лишних 20—25 минут).

Певцы русские, несмотря на то что голоса у них почти у всех хуже, чем голоса немецких исполнителей, производили положительно лучшее впечатление: они пели и играли гораздо проне, естественнее, тогда как немецкие певцы впадали в преувеличенный пафос, а иногда в шарж (г. Клейн в роли Миме) и, главное, невозможно затягивали темп. Из русских исполнителей наилучшее впечатление произвели: г-жа Дейша-Сионицкая (Брунгильда), и г-жа Салина (Зиглинда). Гг. Клементьев (Зигмунд) и г. Трезвинский (Гундинг) исполнили свои роли во многих отношениях также хорошо. Слабее были — г. Власов (Вотан) и восемь дев-валькирий. Г-жа Литвин, певшая Брунгильду один раз по-русски и в обеих операх по-немецки, обладает прекрасным, сильным и неутомимым голосом и поет безукоризненно музыкально. Как сценический образ ее Брунгильда значительно слабее, и в этом отношении, мне кажется, можно

отдать предпочтение г-же Дейше-Сионицкой, проведшей некоторые моменты своей роли замечательно художественно. Что касается г-жи Донгез, певшей Зиглинду, то, несмотря на прекрасный голос и совершенное знание своей партии, исполнение ее производило скорее отрицательное впечатление; особенно неприятна ее преувеличеннона, а часто и просто грубая жестикация. Очень хорош г. Перрон в роли Вотана, но и он часто грешит чрезмерной медленностью темпа. Г. Бургсталлер, певший Зигмуnda и Зигфрида, обладает сильным, но малоприятным тенором; игра его, преувеличенно подвижная, производила неприятное впечатление, а иногда делалось просто совестно за такого большого человека, резвящегося по сцене как мальчик до десятилетнего возраста.

Если разбирать отдельно исполнение «Валькирии» и «Зигфрида» под управлением г. Кэса, то нельзя не отдать предпочтения второму. «Зигфрид» прошел у него гораздо оживленнее и тоньше, хотя, разумеется, это исполнение не может быть названо «образцовым», как о том гласили объявления. Вообще, мне кажется весьма рискованным предварительное заявление об «образцовости» своего исполнения. Не лучше ли предоставить это сделать другим после представления?..

Но как бы то ни было, на постановку этих двух опер г. Кэсом было затрачено не мало труда и таланта, за которые он заслуживает полного уважения и благодарности со стороны музыкантов и публики, имевших возможность благодаря этим представлениям ближе ознакомиться с таким крупным явлением в области искусства, как тетралогия Вагнера.

Московские концерты

Музыкальный сезон в Москве — в полном разгаре. Писать обо всем было бы слишком много. Остановлюсь только на наиболее интересных концертах.

Начну с первого симфонического собрания императорского Русского музыкального общества, бывшего 16 октября, во-первых, потому, что он был первым в этом сезоне, а во-вторых, устроен учреждением, стоящим во главе нашей музыкальной жизни.

В программу концерта вошли: Вторая симфония Бетховена, увертюра к «Дон-Жуану» Моцарта и «Воскресная увертюра» Н. А. Римского-Корсакова. Оркестром дирижировал по обыкновению В. И. Сафонов. В исполнении двух «классических» произведений хотелось бы меньше тяжеловесности, больше жизни и простоты. У нас вообще слова «классический» и «скучный» стали чуть ли не синонимами. Мы забываем, что старые мастера, сочиняя свою музыку, отнюдь не воображали,

что они создают «классические» образы, а просто выражали в звуках свои душевые движения.

В жизни людей вообще форма меняется скорее сущности. То же и в искусстве. Если «классики» выражали свои настроения и чувства в иной, иногда, пожалуй, нам, современникам, чуждой форме, тем не менее чувства и настроения эти нам близки и понятны, и задача исполнителя не в том, чтобы в жертву «стилю» приносить живое чувство, а наоборот — раскрыть это чувство из-под оболочки, ставшей для нас несколько чуждой, устаревшей...

Из этого вовсе не следует, что классиков надо играть, как говорится, с *в* *о* *б* *о* *д* *и* *о*, то есть без точного соблюдения всего, что указано в нотах. Наоборот, я думаю, что можно с педантической точностью выполнять все указания автора, но делать это просто, как будто это выходит само собою.

Превосходно была сыграна увертюра Н. А. Римского-Корсакова — этот блестящий «этюд» инструментовки, поражающий слух удивительными оркестровыми красками, но не вызывающий, однако, в слушателе не только торжественного, праздничного, а никакого настроения... Г. Сафонов дирижирует в нынешнем году без палочки — просто руками. Едва ли это нововведение — к лучшему: палочка видней, да и размах она дает больший, чем рука. А впрочем, победителей не судят. Оркестр у г. Сафонова звучит великолепно.

Солистами первого симфонического концерта были певица г-жа Философова, спевшая арию из оперы «*Sosarme*» Генделя, и пианист Эмиль Зауэр, сыгравший концерт e-moll собственного сочинения. Г-жа Философова — певица, не лишенная некоторой музыкальности и голоса, но, кажется, еще мало подготовленная для публичного выступления. Г. Зауэр давно известен Москве как пианист. Он и учиться-то начал в здешней консерватории у ее основателя Н. Г. Рубинштейна. Как композитор г. Зауэр известен нам гораздо менее. Исполненный им теперь e-moll'ный концерт играла, впрочем, года два назад, также в концерте Музыкального общества, пианистка В. Маурица.

Так как г. Зауэр на другой день после симфонического в Большой зале консерватории давал свой собственный концерт, программа которого также была составлена им из его сочинений, то я буду говорить о том и о другом сразу.

Среди музыкантов-виртуозов пианисты издавна выделяются своей музыкальной развитостью. Это вытекает, мне кажется, из самого свойства их инструмента, дающего им возможность исполнять гораздо более сложную музыкальную ткань, чем исполнителям на других музыкальных инструментах, не говоря уже о певцах.

Но чтобы сочинять самому, недостаточно еще быть «музыкальным» и музыкально образованным, надо еще обладать

творческим даром. Это последнее свойство, по-видимому, отсутствует у г. Зауэра. Сочинения его бессодержательны, грубо виртуозны, а в большинстве... просто скучны.

Кроме того, автор часто грешит угловатыми, «жесткими» модуляциями, расплывчатостью и неясностью формы. Лучшим из сыгранных г. Зауэром сочинений показался мне e-moll'ный концерт, сыгранный им в симфоническом собрании. Две средние части этого сочинения, — особенно вторая, скерцо, — слушаются с удовольствием и доставили автору вполне заслуженный успех. Что же касается его второго, c-moll'ного концерта (исполненного, вдобавок, с аккомпанементом второго фортепиано) и двух фортепианных сонат, то, мне кажется, можно, не рискуя быть слишком строгим, назвать эти сочинения во всех отношениях малоинтересными.

Другое дело г. Зауэр-пианист. Если не со всем и не всегда у него можно согласиться, зато как все ярко, сколько силы, блеску, неподдельного увлечения! Истинным наслаждением было прослушать две-три пьесы Шопена, сыгранные им на «bis». Особенно тонко был сыгран As-dur'ный вальс op. 42.

Говоря о пианисте-композиторе Э. Зауэре, не могу не перейти к нашему московскому молодому композитору-пианисту Н. К. Метнеру, давшему 2 ноября в Малом зале Благородного собрания свой концерт (Sonaten-Abend).

В программу концерта г. Метнера вошли две сонаты Бетховена: e-moll (оп. 90), с которой концертант начал вечер, и C-dur (оп. 53), которой он его закончил. Кроме того, им были сыграны еще соната f-moll (оп. 5) собственного сочинения и соната для фортепиано и альта Es-dur (оп. 120) Брамса (вместе с А. К. Метнером — альт).

Две последние сонаты явились новинками для Москвы. Наиболее интересным номером программы была соната самого концертанта.

На этом в высшей степени талантливом сочинении (кстати, можно сказать, и сыгранным превосходно) я остановлюсь подробно в свое время в статье, специально посвященной сочинениям г-на Метнера. Теперь же несколько слов о г. Метнере-пианисте.

Г. Метнер обладает всеми данными для того, чтобы стать превосходным пианистом. Он очень талантлив, у него отличная техника, яркий темперамент, много силы, словом все элементы, из которых слагается хороший исполнитель. Между тем в концерте 2 ноября сонаты Бетховена он играл плохо. В его исполнении не доставало вдумчивости, даже должного уважения к намерениям того автора, сочинения которого им исполнялись.

Я мог бы указать в его игре десятки ничем не мотивированных отступлений не только от указаний автора, но и от

требований всякого музыкального исполнения. Ограничусь для примера тремя-четырьмя. Такой прекрасный музыкант, как г. Метнер, сплошь да рядом педализирует не чисто или берет педаль там, где это противоречит смыслу исполняемой им музыки.

Например, в первой части e-moll'ной сонаты фразу, начинаяющуюся в девятом такте, он играл так, что на педали остались ноты, составляющие мелодический голос (в первом такте фразы — *d, g, e*, в третьем — *c, a, c* и т. д.). Или во второй части той же сонаты, в эпизоде (в H-dur с трелью *gis — gis*) в первых тактах, было сделано ничем необъяснимое *ritenuto*, которое повторилось и при вторичном появлении этого места (в E-dur). Или в C-dur'ной сонате: первая фраза была взята в необыкновенно быстром темпе, который с появлением шестнадцатых как-то сразу стал скромнее; а при реprise мы услыхали первую тему опять в новом движении. В финале той же сонаты есть в заключительном *Prestissimo* почти неисполнимые на современных инструментах октавы (*glissando*). Обыкновенно их видоизменяют, играя эти гаммы двумя руками. Г. Метнер играл их октавами (не *glissando*), из-за чего пришлось сыграть весь отрывок чуть ли не вдвое медленнее всего предшествующего и последующего. Вот еще упрек: г. Метнер, играя свою сонату, точно исполнил указание автора и повторил экспозицию первой части. В первой части C-dur'ной сонаты он не оказал Бетховену этой чести...

Я никогда бы не кончил, если бы хотел перечислить все то, чего нельзя не порицать в исполнении г. Метнером сонат Бетховена.

Я потому так долго остановился на этом, что повторяю, считаю г. Метнера за талант, выходящий из ряда воин, и не только как композитора, но и как пианиста.

Исполненная Н. К. Метнером вместе с его братом А. К. Метнером соната для фортепиано и альта Брамса еще раз подтвердила всем давно известную истину, что покойный Брамс умел писать скучную музыку...

Заговорив о пианистах, упомяну еще об одном. Это г. Гамбург, игравший в первом симфоническом собрании Филармонического общества¹. Г. Гамбург обладает хорошими виртуозными данными; а во многих отношениях и очень хорошей техникой, но его отношение к исполняемым произведениям возмущает чуткого слушателя. Пианист этот ищет только — нельзя ли где-нибудь произвести эффект, и не брезгует эффектами самыми дешевыми, вроде подбрасывания чуть ли на сажень рук кверху (но предусмотрительно не перед, а после взятого аккорда), постоянного арпеджирования аккордов, педали, прикрывающей мазию в пассажах и т. д. Не стоило бы и говорить о таких

«артистах», если бы они находили должную оценку у публики.

Но, к сожалению, такая игра нравится, имеет успех... Это ясно показывает, какой не то что неразвитой — это бы еще не беда, — а какой испорченный вкус у нашей публики.

В том же концерте Филармонического общества оркестром под управлением г. Хессина были сыграны: Третья сюита Чайковского, скерцо «Фея Маб» Берлиоза, «Nibelungenmarsch» Вагнера.

Г. Хессин обладает недурной дирижерской техникой и, очевидно, отличный музыкант, но его исполнение оставляет слушателя равнодушным, не поднимает его. В рассматриваемом концерте отлично был сыгран марш Вагнера и многое в сюите Чайковского. Гениальное скерцо Берлиоза дирижеру не удалось. Все было грубо, недостаточно поэтично, а местами просто расплзлось по пивам².

Не могу не упомянуть в заключение о существующем в симфонических концертах Филармонического общества обычай ставить в конце программы номера солистов без оркестрового сопровождения. Не говоря уже о том, что это чрезмерно затягивает программу, — это вносит какой-то несерьезный дух в «симфонические» концерты. Эти концерты должны прежде всего быть серьезными.

Московские концерты

Злоба дня московской музыкальной жизни — двукратное исполнение симфонической поэмы Рихарда Штрауса — «Жизнь героя» («Ein Heldenleben») — в пятом симфоническом собрании Русского музыкального общества 11 декабря под управлением Макса Фидлера и в третьем симфоническом собрании Филармонического общества 18 декабря под управлением А. Б. Хессина.¹

Колоссальному оркестру Штрауса удалось на мгновенье разбудить сонное царство московских музыкантов. Слыщатся споры, резкие выражения негодования или, наоборот, восторга.

Оценить все недостатки и достоинства поэмы Штрауса — задача сложная. Необходимо для этого взглянуть на нее с разных сторон. Прежде всего — quasi-философское содержание поэмы. Еще так недавно новая идея о сверхчеловеке начинает мало-помалу выходить из моды. Еще немного — и об ней будут говорить серьезно только подростки. «Идеальный» герой, сверхчеловек — это, по-моему, попросту ограниченный эгоист, считающий целью жизни не любовь к людям, не служение им, а какое-то неопределенное стремление «вперед», «ввысь», «в горы», «на лоно природы», «прочь от толпы»; люди

для него всегда «толпа», неспособная понять его «величие» (?), достойная презрения... Иллюстрация жизни и настроений такого «героя» является содержанием поэмы Штрауса.

Несомненно, композитор, несмотря на неудачный сюжет и даже несмотря на свои ложные философско-музыкально-эстетические теории, может создать замечательное музыкальное произведение, если его гениальное дарование окажется сильней всяких «теорий». Достаточно указать на Вагнера. Но велик Вагнер несмотря на свои эстетические теории, а никак не благодаря им...

Рихард Штраус не обладает, как Вагнер, гениальным дарованием и поэтому становится жертвой своих «сверхчеловеческих» идей. В поэме «Heldenleben» несомненно есть прекрасные этюды, например, эпизод в Ges-dur (стр. 41 оркестровой партитуры), заключение поэмы и многие еще отдельные места огромной партитуры. Но все эти этюды — обыкновенная, никакой особенностью не отличающаяся музыка, отмеченная, кроме того, сильным влиянием Вагнера. Все же, что претендует на наименование «нового искусства», это — полное отрицание того, что до сих пор именовалось музыкой. Может быть, через 100—200 лет люди будут слушать одновременно несколько голосов в различных тональностях, образующих невообразимо фальшивые звуковые сочетания, и будут находить в этом занятии некоторое удовольствие (в чем я сильно сомневаюсь), но современному уху — это дико... И слава Богу! Ряды фальшивых сочетаний — это, по моему, не «сверхмузыка», а нечто, стоящее неизмеримо «ниже» музыки.

Самая сильная сторона творчества Штрауса — оркестр. Здесь он действительно дает много нового и интересного. В общем же, несмотря на несомненно значительное композиторское дарование автора, его богатую фантазию и удивительное знание оркестра, музыка Штрауса — явление отрицательное, знаменующее собою тот упадок музыкального творчества, который наблюдается теперь на Западе.

Оба дирижера отлично справились с трудностями этой партитуры; особенно удачным можно назвать исполнение «Жизни героя» г. Хессиним. Публика приняла сочинение Штрауса довольно сочувственно, что можно, мне кажется, приписать главным образом слухам о том успехе, какой имеют произведения Рихарда Штрауса в Западной Европе².

30 ноября в Большом зале Благородного собрания состоялся концерт А. И. Зилоти, в котором московская публика познакомилась с произведениями совершенно ей до тех пор неизвестного молодого композитора М. Шиллингса. По исполненным в этом концерте двум мелодекламациям («Элевинский праздник» и «Песнь ведьмы») трудно судить о дарова-

нии г. Шиллингса. Первая вещь — «Элевзинский праздник» — оказалась сочинением совершенно бесцветным; вторая — «Песнь ведьмы» несколько более содержательная, все-таки не привлекает особенных симпатий слушателя к автору. Было бы интересно услышать что-либо из самостоятельных оркестровых сочинений г. Шиллингса, пользующегося на Западе солидным успехом.

Мелодекламация представляется мне всегда чрезвычайно фальшивым родом искусства. В ней музыка не усиливает, как казалось бы, воздействие слова на слушателя, а, скорее, мешает ему. Слово не остается, в свою очередь, в долгу у музыки и усиленно мешает ей, — когда декламатор говорит без определенной высоты тона — как посторонний шум, — когда же он произносит слова на звуках, близких к тонам определенной высоты, — как фальшивые ноты. Кроме того, как искусство вообще, мелодекламация несимпатична мне своим пафосом, постоянной приподнятостью тона... Этими последними свойствами особенно отличается декламация г. Поссарта. Г. Поссарт обладает чудным голосом и несомненно — вдумчивый, талантливый артист, но он никогда не говорит, а все сползая «декламирует». Манера эта имеет своих сторонников; но нас, привыкших в русских лучших театрах слышать простую человеческую речь, декламация г. Поссарта, несмотря на весь его талант, оставляет, в лучшем случае, совершенно холодными.

Г. Зилоти выступил в этом концерте с тремя капитальными сочинениями для фортепиано с оркестром. Он сыграл Первый, b-moll'ный концерт Чайковского, Фантазию («Wanderer») Шуберта — Листа и «Пляску смерти» Листа.

А. И. Зилоти — артист первоклассный. Он обладает превосходной техникой, удивительной, чарующей прелестью тона, он весьма талантлив, но... у г. Зилоти есть два крупных недостатка: один врожденный, другой благоприобретенный. Первый — это отсутствие настоящего ритмического чувства. Все *rubato* г. Зилоти производят впечатление будто он вдруг полетел куда-то или, наоборот, чрезмерно затянул темп. Вообще во всех ритмических и динамических оттенках у него мало постепенности, все изменения наступают слишком сразу.

Другой, гораздо более заметный и совершенно необъяснимый недостаток — это стремление во что бы то ни стало сделать (а иногда и переделать) все по-своему: если у автора стоит *forte*, г. Зилоти играет *piano*, если *piano* — *forte*, если *Adagio* — *Allegro* и т. д. Для примера (им нет числа) укажу на первую часть Фантазии Шуберта, которую г. Зилоти начал почему-то не *Allegro*, а медленно, придав ей мечтательный, лирический характер вместо мужественного, энергического. Некоторые *rubato* в этой же Фантазии были совершенно непо-

шитны. Например, вторую тему третьей, As-dur'ной части г. Зилоти начинал (первые четыре такта) очень медленно, а потом оканчивал фразу почти втрое скорее, так что длительность четвертей чуть ли не превратилась в целые такты. Или, например, тему фугато последней части г. Зилоти начал Maestoso вполне в духе этого эпизода, но со вступлением второго голоса вдруг началось такое ускорение, которое не только изменило без всякого основания характер музыки, но и повлекло за собой совершенную ее неясность...

Как было бы хорошо, если бы г. Зилоти бросил эту свою «манеру» все переиначивать и играл бы просто! С его талантом и прекрасными виртуозными качествами он был бы несомненно одним из самых лучших современных пианистов.

[О творчестве Н. К. Метнера]

Имя Н. К. Метнера как композитора еще очень мало известно не только большой публике, но и «немосковским музыкантам». Это неудивительно: г. Метнер очень молод — ему 25—26 лет и, кроме того, не более полутора-двух лет как он выступил в свет со своими сочинениями. За это время в печати появились его пятнадцать небольших фортепианных пьес, фортепианская соната и три романса для пения.

Если о каждом композиторе, по крайней мере в начале его творческой деятельности, можно сказать на кого он похож, в каком композиторе его исходный пункт, — то можно это сделать и по отношению г. Метнера: его творчество носит на себе несомненные следы влияния Шумана. Я указываю на это отнюдь не в осуждение; во-первых, влияние Шумана — влияние Благотворное, а во-вторых (и это самое важное), сочинения г. Метнера отличаются очень ярко выраженной индивидуальностью — и индивидуальностью весьма оригинальною. Оригинальности этой не уничтожает даже ее самый опасный враг, так часто проявляющийся в сочинениях молодых авторов, и избежать которого не всегда удается и г. Метнеру, — оригинальничанье. Г. Метнер иногда как бы хочет быть во что бы то ни стало оригинальным, но не благодаря этим моментам оригинально его творчество, а скорее несмотря на них...

Не многие композиторы могут похвастать таким первым opus'ом, как «Stimmungsbilder» г. Метнера. Это — не робкие попытки сочинять, а произведения зрелого, самобытного таланта. № 1 — Пролог, эпиграфом которого взято начало стихотворения Лермонтова «Ангел» («По небу полуночи ангел летел и тихую песню он пел»), если и не совсем производит

впечатление «тихой песни», то, независимо от программы, является очень хорошей пьесой. Здесь сразу обнаруживается едва ли не самая яркая сторона творчества г. Метнера — живой, оригинальный и интересный ритм. Однако, при всех своих достоинствах, «Пролог» несколько растянут, чему отчасти способствует однообразие рисунка очень интересного, но на протяжении пяти страниц медленного движения постоянно одинакового.

№ 2, gis-moll. Здесь впервые чувствуется родство с Шуманом, но это не подражание, а более тонкое духовное родство. Эта короткая пьеса подкушает своей свежестью, интересной гармонией, своей сжатостью... Как будто читаешь хорошее стихотворение, из которого слова не выкинешь. Не могу не указать на одну подробность, придающую всей главной мысли особенную прелест: это — пониженная вторая ступень *a*, постоянно встречающаяся в конце первой фразы.

№ 3, es-moll, — еще лучше второго. Эта небольшая вещь полна какой-то суровой, холодной силы. Здесь в характере гармоний слышится что-то родственное Григу.

№ 4, Ges-dur, — слабее предыдущих. Первая тема несколько вялая; нельзя только не указать в ней на одну прекрасную подробность: первая фраза начинается тремя восьмymi — триолями, которые начиная с пятого такта удивительно тонко вводятся в фигуру аккомпанемента. В средней части постоянное чередование триолей с простыми восьмymi вносит какую-то искусственность в ритмическое построение.

№ 5, b-moll, — снова программная вещь. Здесь эпиграфом взяты опять лермонтовские четыре стиха: «Метель шумит — и снег валит, но сквозь шум ветра дальний звон порой, прорвавшись, гудит; то отголосок похорон». Эту пьесу нельзя считать особенно удачной. Она — не плод непосредственного творчества, а вся отличается «придуманностью». Однако придумана она интересно: пассажи, подражающие завыванию ветра, прекрасно звучат; хорошо «подобраны» колокола в басу; очень остроумно сделаны аккорды, которые среди шума пассажей беззвучно прижимаются рукой и, выступая по окончании пассажа как акустический феномен, производят интересный звуковой эффект.

№ 6, Des-dur, — интересная в ритмическом отношении, но менее содержательная вещь.

№ 7 и 8 — fis-moll и A-dur — лучшие вещи opus'a. В fis-moll'ной пьесе столько жизни в ритме, столько яркого вдохновения, что можно быть уверенными, что она сделается популярной среди пианистов. Последняя, A-dur'ная, пьеса очаровательна своим необыкновенно тонким, как бы вальсообразным ритмом. Вообще, повторяю, г. Метнер может гордиться своим первым opus'ом.

Три Импровизации оп. 2 («Nixe», «Eine Ball-Reminiscenz» и «Scherzo infernale») симпатичны мне гораздо меньше.

Здесь г. Метнер как бы умышленно оригинальничает. Гармония Импровизаций отличается часто мало мотивированными изысканностями (например, интервал увеличенной кварты, к которому в этих вещах г. Метнер чувствует особенное пристрастие), фортепианное изложение, хотя и очень интересное, уснащено не всегда нужными трудностями. Первая вещь — «Nixe» прекрасно звучит на фортепиано, но сложность конструкции этого сочинения, его объем и трудность исполнения не вполне соответствуют содержанию, которое, в конце концов, заключается в постоянно повторяющемся первом арпеджиированном аккорде (нонаккорд с предъемом терции минорного трезвучия) и в ритмическом качающемся мотиве, который бесконечно повторяется в самом разнообразном, а подчас и весьма интересном виде.

Вторая вещь этого opus'a — «Eine Ball-Reminiscenz» — мне совсем не нравится. Прежде всего здесь не слышится никакого бала — разве только какой-нибудь бал в преисподней, где ведьмы и черти пляшут свои дикие пляски. Многие гармонии в этой вещи «интересны», но в общем сочинение отталкивает своей искусственностью и какой-то умышленной изысканностью гармоний.

№ 3 — «Scherzo infernale» — пожалуй, лучшая из трех Импровизаций. В этой вещи особенно хорошо изложение первой темы (очень интересно соединение двухдольного построения — $\frac{6}{4}$ основной мысли с аккордами аккомпанемента на первой, третьей и пятой четвертях, дающих движение на три). Средняя часть, менее содержательная, может прекрасно звучать. Вся пьеса чрезвычайно трудна для исполнения.

Три романса оп. 3 («У врат обители святой», «Я пережил свои желанья» и «На озере») отличаются многими достоинствами: в них есть искреннее чувство (особенно в 1-м и 3-м), они довольно благодарны для певца и написаны недурно в отношении декламации. Здесь я, впрочем, укажу на неправильности в ударениях. Во втором романсе — «я рáзлюбил свои мечты», и в третьем — «дóзревающий плод». Во втором — вообще как бы менее искреннем — романсе мне кажутся искусственными гармонии на словах: «и жду; придет ли мой конец», и дальше, в конце, «трепещет обнаженный лист». Я не враг трудных аккомпанементов: по-моему, фортепианное сопровождение должно играть весьма важную роль в романсах, но тем не менее аккомпанемент этого романса кажется мне написанным слишком виртуозно. Очаровательно изящен третий романс — «На озере».

Четыре пьесы (Etude, «Caprice», «Moment musical» и Prélude) оп. 4 гораздо менее изысканны, чем «импровиза-

ции». Из них особенно хорош *Prélude Es-dur*, это несомненно одно из лучших и наиболее оригинальных вдохновений г. Метнера. Эта пьеса также написана сложно и трудно для исполнения, но как в ней все непосредственно вдохновенно и ярко! Нельзя не указать на интересную каноническую имитацию в средней части этой вещи. Из остальных пьес этого opus'a мне менее нравится несколько сухой пятидольный «*Саргис*». Этюд *gis-moll* (особенно первая тема) с его удивительно оригинальным ритмом и порывисто страстный «*Moment musical*» очень хороши.

Самым значительным как по объему, так и по содержанию сочинением г. Метнера является несомненно его фортепианская соната *f-moll* op. 5. Здесь проявились все лучшие стороны его дарования: тематическая содержательность, живой, оригинальный ритм, богатство гармоний. Лучшие части сонаты — две первые. Редко в произведениях современных авторов встречаются такие законченные по форме эпизоды, как экспозиция первой части сонаты Метнера: она кажется выкованной из одного куска, как бронзовая статуя. Чтобы не слишком вдаваться в технические подробности, укажу только на превосходную вторую тему, на мастерски написанную разработку и на коду, где первая и вторая темы сливаются в одно целое.

Вторая часть сонаты — *Intermezzo* — если не лучше, то во всяком случае не уступает первой; особенно она интересна в гармоническом отношении. В обеих первых частях сонаты более чем где-либо сказывается родство Метнера с Шуманом. Надо очень любить Шумана, чтобы, не подражая ему, а творя оригинально и вполне самостоятельно, быть ему так близким.

В третьей части — *Largo divoto* — много достоинств: интересная гармония, глубокая серьезность. Но в ней нет того непосредственного вдохновения, которым дышат первые две части. Здесь иногда заметно желание быть оригинальным, слышится какая-то «преднамеренность» автора, а преднамеренность — опасный враг творчества... Финал, как водится, слабее первых частей. В нем много хорошего (особенно небольшое фугато), но нет той содержательности, которой так отличаются две первые части. Портит финал еще то, что вторая его тема заимствована из второй темы первой части, но в первом своем изложении она гораздо лучше. Впрочем, и в этих двух частях не мало достоинств и в общем вся соната должна быть названа произведением выдающимся.

Итак, в лице Н. Метнера мы имеем несомненно оригинальное и крупное композиторское дарование, от которого мы вправе ожидать и в будущем многое. Будем надеяться, что ожидания эти сбудутся...¹

Музыка в Москве

В Москве уже несколько лет существует Кружок любителей русской музыки. Начав свою симпатичную деятельность с небольших, по преимуществу вокальных, утр и вечеров, Кружок разросся настолько, что вынужден был перенести свои исполнительные собрания в Большой зал Благородного собрания, а в настоящем сезоне объявил даже два симфонических концерта под управлением С. В. Рахманинова. Первый из этих концертов уже состоялся 16 января с участием С. И. Танеева.

Г. Рахманинов, завоевавший себе в короткое время репутацию прекрасного оперного дирижера, впервые выступил в этом концерте с целой симфонической программой. Успех этого «первого опыта» можно назвать выдающимся.

Капитальным номером программы была Пятая, e-moll'ная, симфония Чайковского. Симфония эта, не имевшая успеха при ее первом исполнении в Москве (10 декабря 1889 года — под управлением автора), не исполнялась потом несколько лет, как «несудачная». Как известно, воскресил эту симфонию к жизни Никиш, часто ставящий ее на программы своих концертов как в России, так и за границей.

Г. Рахманинов провел симфонию очень хорошо. В первой части было особенно приятно отсутствие преувеличенной экспрессии в D-dur'ном эпизоде. В разработке и вообще в мелостах характера драматического хотелось иногда больше силы — оркестр звучал чересчур мягко. Две средние части прошли отлично. Особеню тонко сыграл был средний эпизод вальса. Финал симфонии удался г. Рахманинову больше всего. До сих пор всегда, даже у Никиша, удивительно хорошо исполняющего эту симфонию, финал казался каким-то склеенным из кусочков. У г. Рахманинова из этой сложной и в высшей степени трудной для исполнения части получилось нечто совершенно целое — и это большая заслуга.

Оркестром в этом концерте были еще сыграны: музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова и знаменитая «Камарийская» Глинки. Особенно хорошо была исполнена из этих вещей первая.

В лице С. В. Рахманинова мы имеем крупный дирижерский талант. Г. Рахманинов обладает выдающимся чувством ритма, благодаря которому все градации ритмических и динамических оттенков выходят у него необыкновенно рельефно; оркестр звучит у него замечательно мягко; мягкость эта, составляющая безусловное достоинство в опере, казалась в концертном исполнении иногда даже преувеличеною. В высшей степени симпатично мне также строгое отношение г. Рахманинова к исполняемым произведениям: чувствуешь, что ему

прежде всего хочется угадать намерения автора и воспроизвести их возможно точно и просто, тогда как многие, и в особенности молодые, исполнители прежде всего стараются проявить свою так называемую «индивидуальность», наивно полагая, что она проявляется в том, чтобы *piano* играть то, что у автора обозначено *forte*, и медленно то, что нужно играть скоро... Индивидуальности исполнителя никогда не убьешь самым точным выполнением указаний автора, если эта индивидуальность действительно яркая. Проявляется она в таких бесконечно малых штрихах, которые нельзя обозначить никакими нотными знаками и с которых, собственно, только и начинается истинное искусство исполнителя. Те же исполнители, которые прежде всего стараются идти во что бы то ни стало вразрез с указаниями автора, обнаруживают этим по большей части только отсутствие у них собственной яркой индивидуальности. За примерами таких исполнителей далеко ходить едва ли придется...

Участвовавший в концерте 16 января С. И. Танеев сыграл с оркестром *G-dur*'юю Фантазию оп. 56 Чайковского. Сочинение это, редко исполняемое, кажется мне малозначительным и интересным как по своему музыкальному содержанию, так и по изложению фортепианной партии. Фортепианное изложение, отличающееся у Чайковского вообще примитивностью и некоторой грубостью, в этой вещи особенно непривлекательно⁴. Г. Танеев, весьма редко выступающий теперь публично в качестве пианиста, сыграл Фантазию с большим увлечением и имел прекрасный успех.

Оркестр, сформированный — как было сказано на программах — Московским обществом взаимопомощи оркестровых музыкантов, был очень хорош.

Шестым симфоническим собранием Русского музыкального общества 8 января дирижировал Камилл Шевильяр, дирижер концертов Ламурэ в Париже². Г. Шевильяр — дирижер, обладающий истинно французской технической законченностью и живым темпераментом. Однако этим кажется исчерпывающимся его достоинства. Нет у этого дирижера ни вдумчивости, ни поэзии — все у него выходит грубо, неинтересно. Особенно неожиданно было слушать в его передаче «Тамару» М. А. Балакирева. Сочинение это, несмотря на неопределенность и отрывочность своего построения, изобилует такими поэтическими, экзотически тонкими деталями и так удивительно инструментовано, что слушается с неослабным интересом. Камилл Шевильяр сделал все возможное, чтобы грубостью своего исполнения убить этот интерес, что ему и удалось в значительной степени.

Исполненная в этот вечер симфоническая поэма (?) «Дуб и Трость» самого г. Шевильяра оказалась сочинением ни в

каком отношении не интересным. Гораздо значительней симфонический отрывок из оратории «La rédemption» Цезаря Франка. Непонятным только кажется в конце этого отрывка, долженствующего иллюстрировать «видоизменение и просветление радостей жизни под влиянием слов Христа», слышать иллюстрацию проповеди Христа с помощью воинственных трубных фанфар... Странное недоразумение!..

2 февраля в Большом театре состоялся в высшей степени интересный сборный спектакль с благотворительной целью, устроенный Ф. И. Шаляпиным в пользу склада великой княгини Елизаветы Федоровны на нужды больных и раненых воинов. Г. Шаляпин выступил в этот вечер в «Алеко» Рахманинова, в первом акте «Евгения Онегина» и в сцене в корчме из «Бориса Годунова» Мусоргского.

Едва ли другой артист решился бы в один вечер выступить в трех ролях, столь различных по характеру и вокальным трудностям. Но г. Шаляпин с честью вышел из этой трудной задачи.

В «Алеко» г. Шаляпин гримируется Пушкиным, что имеет некоторое основание. Несомненно, в Алеко Пушкин вложил черты, живущие в то время в нем самом, отчасти под влиянием увлечения Байроном. Тип Алеко выдержан г. Шаляпиным удивительно цельно, и образ получается яркий. Голос певца звучал в этот вечер великолепно.

Я давно не слыхал «Алеко» и боялся, что впечатление от этой оперы будет гораздо слабее, чем когда-то, когда я был еще мальчиком, преклонявшимся перед удивительным талантом своего старшего консерваторского товарища («Алеко» — экзаменационная консерваторская работа г. Рахманинова) и неспособным относиться к нему критически. Но опасения мои оказались напрасными. Разумеется, в «Алеко» немало юношески наивного, незрелого; но что за свежесть дарования! Как все легко, живо слушается, как все талантливо, а местами самобытно и ярко! Чайковский не ошибся, предсказав после «Алеко» в Рахманинове крупную композиторскую величину.

Главный интерес вечера 2 февраля сосредоточивался, разумеется, на «Онегине». Сценический образ, данный г. Шаляпиным в Онегине, удовлетворил, однако, далеко не всех. Мне лично показался Онегин г. Шаляпина, пожалуй, слишком подвижным. В общем же, не говоря уже о бесподобном пении, исполнение г. Шаляпиным Онегина было чрезвычайно интересно, и если бы только не опасение, что баритоновые партии могут испортить превосходный голос артиста, можно было бы пожелать поскорей услышать всю эту роль в его исполнении.

Нечего и говорить, что сцена в корчме (Варлаам) у г. Шапкина прошла великолепно.

Остальные исполнители были более или менее на своих местах.

Музыка в Москве

13 и 19 февраля состоялись под управлением В. И. Сафонова седьмое и восьмое симфонические собрания Русского музыкального общества. Первый из этих концертов начался B-dur'ной (№ 12, Breitkopf) симфонией Гайдна. Прослушать эту симфонию было истинным наслаждением. Мы привыкли к взгляду на музыку Гайдна как на нечто отжившее, утратившее для нас если не всю свою прелест, то во всяком случае возможность увлечь, захватить. А между тем как это неверно! В произведениях Гайдна — неиссякаемый источник бодрости, свежести мысли, они — продукт непосредственного вдохновения, не отравленного никакой предвзятой целью.

В симфонии, исполнившейся 13 февраля, особенно хороши первая и последняя части. Первая часть начинается с маленького прелестного вступления (особенно хороши здесь небольшое отклонение и Des-dur). Следующее за вступлением Allegro vivace полно бодрости, силы и поражает своей сжатой, ясной формой, отличающейся какой-то «бетховенской» логикой. Удивительно хороша коротенькая вторая тема первой части. Разработка этой части отличается недосягаемым контрапунктическим совершенством старых мастеров. Две средние части (особенно Adagio) значительно беднее содержанием; зато финал — истинный перл гайдновского юмора.

Стиль этой симфонии, как и вообще симфоний Гайдна и Моцарта, по характеру стоит гораздо ближе к «камерному», чем не только к современному, но даже к бетховенскому оркестровому стилю. Изложение отличается прозрачностью, простотой и удивительной чистотой голосоведения.

Г. Сафонов провел симфонию очень хорошо, но совершенству исполнения мешала излишняя грубость звука. Симфония эта написана так прозрачно и так скромно инструментирована (даже без кларнетов), что огромная масса струнного квинтета в нашем оркестре совершенно не гармонирует с малым числом духовых в партитуре. Та звучность струнных, которая прекрасно уравновешивает колоссальный арсенал духовых, вводимый постоянно в дело с легкой руки Вагнера современными композиторами, совершенно неуместна при исполнении Гайдна. Я думаю, в этом случае можно ограничиться по крайней мере половиной нашего состава струнных.

Оркестром в концерте были еще сыграны: увертюра Вагнера

«Фауст» и сюита из оперы «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова. Увертюру «Фауст» нельзя назвать одним из лучших творений Вагнера, но в хорошем исполнении (как было на этот раз) она слушается с удовольствием.

Сюита Н. А. Римского-Корсакова принадлежит к мало мне симпатичному роду произведений, в которых роль музыки сводится к чисто внешней иллюстрации к рассказу. Программа сюиты часто вызывает даже недоумение. Очевидно, программа эта заимствована из ремарок, сделанных автором в опере к сведению декоратора и режиссера, но весьма мало поддающихся музыкальной передаче. Как, например, изобразить музыкально «поздний морозный вечер в Диканьке», «шествие кометы» или то, как «колдун, сидя в горшке, въезжает, погоняя ухватом (кого? — горшок?..), за ним другие ведуны (?) в котлах и ступах с вилами, сковородами и ухватами в руках», или — «густые облака, между которыми виден заходящий месяц. Вместе с облаками плывут пустые метлы (?!), ухваты, вилы и горшки» и т. п.?

Мне кажется, что если бы все это можно было выразить звуками, то такая роль для искусства по меньшей мере уничижительна. Разумеется, Н. А. Римский-Корсаков и здесь, как и везде, показал себя несравненным мастером инструментовки. Но искусство ли это?..

В симфоническом концерте 19 февраля оркестром под управлением В. И. Сафонова были исполнены: С-дур'ная симфония Шуберта и сюита «Из средних веков» А. К. Глазунова¹. Симфония была исполнена чрезвычайно грубо, а местами и неряшливо. Гораздо лучше прошла сюита Глазунова, в которой особенно удачны две средние части (скерцо и «Сerenада трубадура»). На программах было обозначено, что сюита эта исполняется в первый раз. Между тем это было уже третье исполнение ее в Москве: в первый раз она была исполнена (не вся) в концерте Союза оркестровых музыкантов, а во второй — в концерте Филармонического общества.

Заговорил я о программах, и хочется мне кстати указать на одно странное явление. На программах концертов Музыкального общества печатается в последнее время следующее заявление: «Переводы текста и объяснения к исполняемым сочинениям составляют собственность московского отделения императорского Русского музыкального общества». Цель этого заявления совершенно непонятна. Во-первых, «объяснения к исполняемым сочинениям» большей частью ограничиваются указаниями на то, когда и где родился и умер автор исполняемого сочинения, когда оно им написано и где исполнялось впервые, или же — представляют собой выдержку из пояснений, сделанных самим автором в нотах. Все эти сведения едва ли могут составлять «собственность московского

отделения императорского Русского музыкального общества», так как их можно отыскать в любом музыкальном словаре или в нотах. Но даже если некоторые пояснения к исполняемым сочинениям, сделанные московским отделением, действительно могут способствовать более сознательному отношению публики к этим сочинениям, то и тогда, тем более, указанное заявление непонятно. Музыкальное общество должно, мне кажется, содействовать, а не препятствовать музыкальному развитию публики. Если бы еще было сказано, что эти «пояснения» — собственность императорского Русского музыкального общества вообще, тогда фактически это почти ничему не мешало бы (в принципе это было бы все-таки ни с чем не сообразно), так как в России почти все концертные учреждения суть отделения Русского музыкального общества, но собственность эта ограничена одним московским отделением, что совершенно уже необъяснимо...

В симфоническом концерте 13 февраля участвовал пианист Л. Годовский (Пятый концерт Бетховена), давший, кроме того, два собственных концерта 15 и 25 февраля.

Г. Годовский представляет собой как пианист явление настолько замечательное, что на нем следует остановиться подробнее.

Нет ничего легче, как перечислять достоинства г. Годовского как пианиста: они хотя и многочисленны, но настолько ярки, что отыскивать их не придется. Г. Годовский обладает такой техникой, какой не имеет ни один из современных пианистов; игра его чужда всякой погони за внешними эффектами; недализирует он бесподобно; звук его превосходен; его природная музыкальность и музыкальная образованность слышны в каждой исполняемой им ноте. Словом, положительных свойств г. Годовского не оберешься. Гораздо трудней формулировать его недостатки — их как будто нет вовсе. А между тем почему же игра этого удивительного артиста не захватывает, не увлекает, не трогает?

Шопенгауэр говорит об учености, что «ее можно сравнить с тяжелыми доспехами, которые, конечно, могучего человека делают совершенно неодолимым, но для слабого являются лишь бременем, под тяжестью которого он совершенно изнемогает».

Это удивительно верное замечание можно, я думаю, с успехом применить не только к учености, но и ко всякому знанию, умению и даже способности, словом к тому, что составляет так называемые «данные» ученого или художника. Недостаточно еще иметь талант и умение, нужно еще обладать способностью творить из этого материала.

Для каждого человека, по-моему, есть тот предел способностей и знаний, с которыми он может справиться. Мне

кажется, что г. Годовский перешел этот предел... Его, разумеется нельзя назвать «слабым», но... он и не «могуч», а с его данными мог бы справиться только такой титан, каким был Антон Рубинштейн. Вот в чем, по-видимому, кроется причина того, что г. Годовский, при всех своих достоинствах, не захватывает, не увлекает слушателя.

Едва ли не лучше всего был сыгран г. Годовским гениальный Пятый концерт Бетховена (особенно вторая и третья части). Все в этом исполнении было глубоко продуманно, «стильно», безукоризненно с технической стороны, и, главное, здесь было то, что так не поддается определению словами, то, что можно назвать творчеством исполнителя. Полноте впечатления немало способствовал г. Сафонов, превосходно проведший оркестровое сопровождение концерта.

Соната Бетховена Es-dur, оп. 31, которую г. Годовский играл в своем первом концерте, удалась артисту гораздо меньше. Та удивительная, недосягаемая логичность построения — то, что мы называем музыкальной «формой», — которая является наиболее типичным свойством сочинений Бетховена вообще и его фортепианных сонат в частности, эта-то бетховенская логика и является камнем преткновения почти всегда и почти для всех исполнителей. Споткнулся об этот «камень» на этот раз и г. Годовский.

Из всего сыгранного г. Годовским в его двух концертах менее всего удались артисту обе сонаты Шопена (h-moll и b-moll). В h-moll'ной сонате превосходно был сыгран финал. Остальные же части — особенно первая и третья — остались слушателей совершенно равнодушными. Знаменитая b-moll'ная соната тоже, несмотря на многочисленные, превосходно удавшиеся г. Годовскому детали, не захватила слушателей. Невольно в памяти вставало гениальное исполнение этой сонаты Антоном Рубинштейном. А это уж плохой признак, когда, слушая артиста, начинаешь вспоминать, как хорошо то же произведение играл другой...

Гораздо ярче были исполнены г. Годовским «Карнавал» и «Симфонические этюды» Шумана. Если и здесь не все было одинаково удачно, зато некоторые эпизоды, особенно в «Карнавале», были бесподобны.

Нечего и говорить, что все виртуозные пьесы (увертюра «Тангейзер», Полонез, «Campanella», этюд f-moll Листа, этюды Шопена и т. д.) были исполнены выше всяких похвал.

Нельзя не упомянуть еще об этюдах Шопена в обработке самого г. Годовского («*Studien über Chopin'sche Etuden*»). Их у г. Годовского целых пятьдесят. Некоторые из них были им сыграны в первом концерте. Обнаруживая тонкого мастера фортепианного стиля в изложении — единственного в своем роде виртуоза в лице автора при их исполнении, они являются

в то же время несомненно профанацией Шопена. Такие «фокусы» можно, пожалуй, допустить для достижения виртуозных целей «у себя дома», но выступать с ними публично, как бы остроумно они ни были сделаны, едва ли следует.

Во всяком случае г. Годовский представляет собою чрезвычайно интересное явление среди современных пианистов, а как виртуоз едва ли имеет себе равного.

Музыка в Москве

17 февраля состоялся первый полузакрытый, с приглашенной публикой, вечер камерной музыки Нового московского квартета. Новый московский квартет (гг. Ю. Э. Конюс — 1-я скрипка, А. Я. Белоусов — 2-я скрипка, Н. К. Авверино — альт и Е. Я. Белоусов — виолончель) нужно приветствовать прежде всего как почин, сделанный в области исполнения квартетной музыки. Музыкальная Москва хронически страдает почти полным отсутствием камерных концертов. Кроме восьми квартетных собраний Русского музыкального общества и нескольких исторических концертов гг. Шора, Крейна и Эрлиха, в Москве камерных концертов почти никогда не бывает. Участники Нового московского квартета, сколько мне известно, имеют намерение придать своим концертам постоянный характер, что можно от души приветствовать. 17 февраля были исполнены два квартета: Шумана a-moll и Гайдна D-dur.

При исполнении ансамблей мало того, чтобы каждый исполнитель знал свою партию, недостаточно и того, если он, стремясь к своей цели, только не мешает своим партнерам; нужно, чтобы все исполнители объединялись стремлением к единой цели и содействовали друг другу в достижении ее. Вот этого-то единства цели и не замечалось пока у Нового московского квартета. Гг. Конюс, братья Белоусовы и Авверино пока еще не представляют собой «квартет», то есть четыре музыкальные индивидуальности, слившиеся воедино, а просто четырех исполнителей, более или менее удачно справляющихся со своими партиями и, по возможности, не мешающих друг другу. Но не следует забывать, что эти талантливые артисты только начинают свою совместную деятельность. Только бы ими было взято верное направление, а результаты скажутся. Будем надеяться, что так и случится, и пожелаем Новому московскому квартету всякого успеха в их хорошем начинании.

В концерте 17 февраля участвовал еще пианист Л. Конюс, игравший совместно с гг. Ю. Конюсом и Е. Белоусовым трио Г. Катуара. Это трио — сочинение весьма значительное. Оно обнаруживает в авторе тонкого музыканта, изысканного мастера изложения, вдумчивого, благородного, лишенного всякой ба-

нальности художника. Трудно указать, почему, несмотря на все достоинства, трио это слушается без увлечения, а местами просто «не звучит». Причина этого, мне кажется, лежит в упомянутой уже мною «изысканности» изложения. Собственно музикальные мысли этого композитора, так же как гармонический склад его сочинений, если и не просты, то в большинстве вполне удобопонятны; но фигурационная ткань, в которую автор их облекает, отличается чрезвычайной запутанностью, ритмической неясностью, а часто и неудобоисполнимостью. Слушая сочинения г. Катуара вообще, а в частности его f-moll'ное трио, часто говоришь себе: ничего не понимаю! А между тем если внимательно разобраться, под этими спутанными, причудливыми складками ткани часто скрываются стройные формы прекрасного тела. К сожалению, только в искусстве та красота, которую надо «отыскивать», никогда не производит полного впечатления... Лучшая часть трио — средняя, Скерцо, в которой на фоне современных сложных гармоний и ритма появляется девственно чистая, простая тема (русская народная песня). Конtrаст этих двух столь различных «стилей» здесь не только не кажется резким, а наоборот — дышит какой-то своеобразной прелестью. Финал.. надоело уже говорить, что финал слабее других частей, так это часто повторяется в сочинениях композиторов всех времен и народов, а современных в особенности.

Исполнено Трио было неважно. Исполнитель фортепианной партии недостаточно яркий пианист для выполнения этой трудной задачи, да и ансамбль оставлял желать лучшего.

Вообще этому Трио не везет. В первый раз оно было неудачно исполнено год или полтора тому назад в квартетном собрании музыкального общества (автор, и гг. Гржимали и фон Глен); не удалось оно и в концерте 17 февраля. Наконец 13 марта оно было исполнено на том «историческом камерном утре» гг. Шора, Крейна и Эрлиха. Это последнее исполнение, пожалее удачное, далеко нельзя все-таки назвать безукоризненным. Гг. Шор, Крейн и Эрлих давно уже завоевали себе симпатии московской публики и уважение среди музыкантов серьезностью своего отношения к исполняемым сочинениям, чрезвычайно добросовестной и тщательной срепетовкой, продуманностью деталей и пр. Но есть произведения, требующие от исполнителей (особенно от пианиста) более широкого размаха, больше силы, словом — больше того, что именуется «виртуозностью». В игре г. Шора последнее свойство проявляется в недостаточной степени, что и сказывается при исполнении сочинений, ставящих пианисту широкие виртуозные задачи...

Второе отделение «исторического утра» было посвящено фортепианным вариациям недавно и безвременно умершего

молодого композитора Амани. Сочинение это... лучше, впрочем, не буду говорить об нем. *De mortuis aut bene aut nihil...* Г. Шор отлично сыграл вариации. В заключение этого утра было сыграно Трио Гедике. Это сочинение молодого талантливого московского композитора дышит удивительной свежестью мысли, написано просто, изящно, отлично звучит и слушается с большим удовольствием. Трио Гедике имело у многочисленных посетителей «исторических камерных утр» отличный успех.

За два дня до этого концерта, в девятом симфоническом собрании императорского Русского музыкального общества 11 марта, была исполнена, под управлением автора, симфония того же г. Гедике.

В беглой заметке довольно трудно разобрать такое сложное и объемистое произведение, как симфония. Попытаюсь охарактеризовать эту симфонию в общих чертах. Симфония А. Ф. Гедике обнаруживает прежде всего недюжинную талантливость композитора. Г. Гедике не ищет музыкальных мыслей — они сами к нему приходят. Я даже готов сказать, что лучше бы ему не так легко сочинялось, так как иногда этот талантливый композитор недостаточно критически относится к своим мыслям, допуская кое-какие банальности (например, заключительная тема финала). В общем же симфония г. Гедике — сочинение, содержащее многие интересные детали. Неопытность композитора выражается только часто в недостаточной планированности в расположении материала. Как у художника в картине могут быть живые, яркие фигуры, но при неумении эти фигуры сгруппировать, объединить к достижению какой-нибудь одной цели его картина, все-таки, несмотря на все интересные подробности, впечатления не производит, — так и у композитора: он должен не только быть богат музыкальными идеями, он должен еще уметь распоряжаться своим богатством. А если он то не в меру расточителен, то не вовремя скуч, тогда как бы он ни был богат, он не использует своего богатства в той мере, в какой это было бы возможно и желательно.

Однако, повторяю, в симфонии много и много хорошего. Лучшая, представляющая наиболее законченное целое часть — скерцо. Самая слабая часть... Впрочем, здесь оговорка — первая тема финала удивительно хороша — одна из самых «счастливых» мыслей всего сочинения. Симфония, принимая во внимание полную дирижерскую неопытность автора и ограниченное число репетиций, прошла вполне удовлетворительно.

Концерт 11 марта был вечером новинок. Все номера программы исполнялись в первый раз.

Отрывки из канаты «Самсон», экзаменной консерваторской работы г. Кучеренко (для двух мужских соло, хора и оркестра) представляют собой вполне удовлетворительную экзаменную

работу — не больше. Если сочинение это не за что бранить, то этим исчерпывается все, что о нем можно сказать... Исполнена кантата была хорошо.

В конце программы хором Русского хорового общества были исполнены (с сопровождением оркестра) два хора Н. Черепнина — «Ночь» и «Старая песня». Не отличаясь оригинальностью, хоры эти отлично звучат и слушаются с удовольствием.

В концерте принимали участие: профессор консерватории А. Э. фон Глен, весьма корректно сыгравший малоинтересную Фантазию для оркестра и виолончели соло К. Давыдова, и певица М. С. Муромцева.

Г-жа Муромцева, дочь известной в свое время московской певицы М. Н. Климентовой-Муромцевой, еще очень молода. Она чрезвычайно музыкальна, поет чисто и фразирует просто и естественно; но голос молодой певицы слишком мал для большой залы и, особенно на фоне оркестра, совершенно пропадает. Сравнительно лучше звучала очаровательная ария из оперы «Le timbre d'argent» Сен-Санса, — удивительно удачное подражание стариинному стилю. Романс А. Гречанинова «Сирень», кстати сказать, — малоудачный и совсем неудачно инструментованный, не удался и певице: ее почти совершенно не было слышно.

Музыка в Москве

Седьмое и восьмое симфонические собрания Московского филармонического общества (14 и 28 марта) состоялись под управлением С. В. Рахманинова.

Первый из этих концертов начался с Пятой симфонии Чайковского, которую мы уже слышали в этом сезоне под управлением г. Рахманинова (в концерте Кружка любителей русской музыки). На этот раз исполнение симфонии было гораздо более ярким и законченным в техническом отношении. Особенно хорошо, как и в первый раз, прошел финал, казавшийся прежде неудачным, как теперь оказывается, только благодаря неудачному исполнению. Во втором отделении оркестром были сыграны: вступление к третьему действию оперы «Лоэнгрин» Вагнера и сюита «Пер Гюнт» Грига. Исполненный г. Рахманиновым вагнеровский отрывок кажется мне мало подходящим для концертного исполнения. Несколько загранная прекрасная сюита Грига прошла очень хорошо. В первых трех частях я невольно вспоминал Нижиша, бесподобно исполняющего эту сюиту, и воспоминание это мешало мне отдать должное г. Рахманинову. Финал же сюиты («В чертогах горного короля») был сыгран с таким увлечением, с таким порази-

тельным нарастанием силы и скорости, с какими мне никогда раньше не приходилось слышать этой вещи. В концерте 28 марта оркестром под управлением г. Рахманинова были сыграны: увертюра, скерцо, ноктюрн и финал из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, увертюра «Эгмонт» Бетховена и «Франческа да Римини» Чайковского. Увертюра и скерцо Мендельсона очень удались г. Рахманинову, довольно скучный ноктюрн не стал интереснее и на этот раз, знаменитый «Свадебный марш» прошел как-то вяло. Отчасти вина в этом лежит в инструментовке, в которой, благодаря отсутствию хроматических валторн и труб, среди полно и ярко звучащих эпизодов образуются какие-то прорехи. Впечатление от марша испортилось также недоразумением в конце, где медные духовые забыли сыграть второй раз свою фразу, отчего получилась неожиданная пустота.

Увертюра Бетховена оставила на этот раз слушателей также довольно холодными. Я думаю, что винаю этому слишком медленный темп, придававший всему сочинению какой-то вялый характер.

Бывший в этот вечер вообще как бы «не в ударе» г. Рахманинов вновь овладел своими силами во «Франческе» Чайковского. Это гениальное сочинение нашло в нем себе удивительного исполнителя как с технической, так и с чисто художественной стороны.

Обыкновенно равнодушная ко всему, кроме модных солистов, публика филармонических концертов проснулась на этот раз от своего равнодушия и сделала талантливому дирижеру шумную овацию.

Солистами восьмого и девятого концертов Филармонического общества выступили: скрипач, профессор Московского филармонического училища, К. К. Григорович и пианистка Фрица Кваст-Ходаш. Г. Григорович выступил с концертом недавно умершего польского композитора Машковского, которого не следует смешивать с известным композитором Мошковским (на программах концерта 14 марта была сделана эта ошибка). Концерт этот хорошо звучит, довольно изящен, но не представляет какого-либо значительного художественного интереса. Что же касается г. Григоровича, то это такой артист, каких весьма и весьма немногого. Все выходит у этого замечательного скрипача так легко, просто, изящно, что слушать его истинное наслаждение. Г-жа Кваст-Ходаш, сыгравшая с оркестром знаменитый Es-dur'ный концерт Листа и соло две песни («Auf dem Wasser zu singen», «Erlkönig») Шуберта в переложении Листа для фортепиано, обладает двумя свойствами, почти всегда обеспечивающими исполнителям успех у публики: физической силой и апломбом. Имела г-жа Кваст-Ходаш большой успех и на этот раз. Несомненно, что исполн-

нитель, если он хороший музыкант и виртуоз, много выигрывает от обладания большой физической силой, и также несомненно, что он не теряет своих положительных свойств, если на эстраде не теряется, а чувствует себя «господином положения»; но когда эти два «вспомогательных» достоинства являются единственными, то от такого исполнения до искусства еще весьма и весьма далеко...

7 апреля в зале Комерческого училища состоялось второе исполнительное собрание (опять исключительно с публикой «по приглашению») Нового московского квартета. Исполненного в начале программы f-moll'ного квартета op. 95 Бетховена, к сожалению, не слыхал. Сыгравший же в конце программы Пятый, As-dur'ный, квартет С. И. Танеева обнаружил, что самые лучшие надежды, возлагаемые на симпатичное начинание гг. Конюса, Авьерино и Белоусовых, начинают сбываться. Разумеется, исполнение их еще весьма далеко от совершенства, но, сравнительно с первым вечером, замечается такой шаг вперед, который позволяет ждать от талантливых артистов в будущем много хорошего.

Сыгравший на этот раз квартет Танеева отличается помимо изумительного мастерства письма весьма многими внутренними достоинствами. Скерцо же квартета (повторенное по единодушному требованию публики) — это истинный шедевр, которым охотно похвастал бы любой композитор.

В вечерсе принимал участие композитор-пианист Н. К. Метцер, сыгравший свои три новые фортепианные пьесы («Arabesques»). Пьесы эти, интересные и талантливо написанные, как почти все, что пишет г. Метцер, отличаются, однако, (кроме первой) неизрятно мне изысканностью, оригинальностью, граничащей с оригинальничаем, на которые я уже указывал, говоря о сочинениях этого талантливого композитора.

Говорят, Новый московский квартет собирается выступить в будущем сезоне с целой серией камерных концертов. В добный час!

Музыка в Москве

10 марта состоялся второй симфонический концерт Кружка любителей русской музыки под управлением г. Рахманинова. Программа этого концерта была составлена весьма интересно. Начался концерт с давно не исполнявшейся в Москве h-moll'ной симфонии Бородина. Сочинение это, несмотря на свои яркие достоинства, не производит цельного впечатления, главным образом благодаря несовершенству своей формы. [...] Разумеется, яркость дарования Бородина и Мусоргского долго еще будет увлекать слушателей (как это было, например,

в концерте 18 марта по отношению к знаменитой «Ночи на Лысой горе» Мусоргского), но сочинения их ярки и талантливы, несмотря на несовершенство техники, а никак не благодаря ему, как это когда-то думали, благоразумно заменяя слово «несовершенство» словом «отрицание»...

В программу концерта вошли еще коротенькая прелестная увертюра Балакирева на русские темы и в высшей степени интересные отрывки из балета Глазунова «Времена года». К сожалению, прелестные и превосходные отрывки эти, несмотря на превосходное исполнение, успеха почти не имели. Очевидно, вкусы посетителей концертов Кружка уже в значительной степени попорчены хронически посредственным (я не говорю о некоторых исключениях) исполнением романсов (и почти исключительно романсов) на обычных собраниях Кружка. Следовало бы серьезно подумать, с одной стороны, о более совершенном исполнении романсов, а с другой — о помещении в программы собраний кружка возможно большего количества нумеров инструментальной музыки.

Сезон симфонических концертов Филармонического общества закончился 4 апреля концертом под управлением германского придворного капельмейстера Карла Мука.

Г. Мук — несомненно один из лучших современных дирижеров. Это тощий, в высшей степени чуткий музыкант, с дохоляющей до виртуозности дирижерской техникой. Г. Мук не обладает особенно ярким темпераментом, он скорее холоден; но его исполнение классической музыки (в программу вошли: симфония d-moll Моцарта и A-dur (Седьмая) Бетховена, увертюра «Корiolан» Бетховена и «Мефисто-вальс» Листа) отличается глубоким пониманием стиля и удивительной простотой. Нельзя не отметить также чрезвычайнуюдержанность движений этого дирижера. Я никогда не видел дирижера, так мало жестикулирующего и достигающего при этом таких удивительных результатов. Особенно удались г. Муку симфония Моцарта, этот гениальный, неувядаемый шедевр моцартовского творчества, и финал симфонии Бетховена, где г. Мук, обычно предлагающий в *allegro* чересчур замедленное движение, как будто развернулся и показал слушателям, что при случае и в нем может ключем забить бодряя, молодая жизнь. Мало удовлетворил меня в исполнении г. Мука «Мефисто-вальс» Листа. Здесь обнаружился недостаток у этого талантливого дирижера того свойства, которое обычно называют темпераментом. В общем же надо сказать, что концерт под управлением берлинского гостя оставил самое лучшее впечатление и был несомненно одним из самых лучших художественных явлений нынешнего сезона.

Симфонические собрания Русского музыкального общества закончились 8 апреля десятым собранием, также под управле-

нием дирижера не московского: оркестром дирижировал на этот раз (по болезни В. И. Сафонова) молодой петербургский композитор и дирижер Н. Н. Черепнин. Дирижер г. Черепнин пока еще плохой, благодаря, главным образом, почти полному отсутствию у него так называемой техники. Нельзя, впрочем, отказать г. Черепнину в некоторых дирижерских способностях, почему и простим ему несовершенства его управления оркестром в концерте 8 апреля в надежде, что «он подрастет»...

Исполненные г. Черепниным отрывки из его балета «Павильон Армиды» отлично, хотя чрезсчур грузно инструментованы. По своему музыкальному содержанию они представляют интерес весьма слабый. Не отличаются эти отрывки и особой оригинальностью как по содержанию, так и в отношении инструментовки, где автор слишком заметно пользуется приемами уже использованными. Нельзя, да и едва ли и следует, избегать повторения старых «приемов», но старыми «эффектами» пользоваться едва ли следует. Если хочешь щеголять эффектами инструментовки, придумывай свои, новые, а повторение старых приемов, да еще такое откровенное, как у г. Черепнина, если и производит в этом случае какое-нибудь впечатление, то исключительно отрицательное. Особенно неприятным показался мне эпизод, который и музыкальным содержанием, и топальнстью, и инструментовкой являл поистине трогательное сходство с «Feuerzauber» из «Валькирии» Вагнера...

Прекрасная увертюра Н. А. Римского-Корсакова к «Псковитянке», с которой началось второе отделение концерта, вызвала, разумеется, шумные, почти переписдшие в «инцидент» аплодисменты и требования повторения. Увертюру пришлось повторить. Концерт закончился трескучей, длинной и баспословно бессодержательной симфонической картиной в трех частях под названием «Кремль» Глазунова. Зачем такие сочинения сочиняются и кто получает удовольствие от их исполнения, я не знаю, да и едва ли знает кто-нибудь.

Участовавший в концерте молодой московский пианист г. Беклемищев (концерт Грига) удивительно подходил к трескучему характеру программы. Колотил он неимоверно, и публика, очевидно, вошедшая во вкус этого треска, наградила его шумными аплодисментами, заставившими артиста (?) надругаться над Fis-dur'ным ноктюрном Шопена и отбарабанить *Prélude* из скрипичной сонаты Баха в переделке, кажется, Бузони. А между тем у г. Беклемищева несомненно есть отличные задатки для того, чтобы стать хорошим пианистом. Нужно только ему понять сначала, что музыкантом может быть только тот, кто слышит и вдумывается в то, что он слышит и что он играет; г. Беклемищев, очевидно, полагает, что искусство пианиста дальше движений рук не идет. И он жестоко наказан за это заблуждение...

Новые оперы С. В. Рахманинова

Вчера, 11 января, в Большом театре были впервые поставлены под управлением автора две новые оперы С. В. Рахманинова: «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

Почти все драматические произведения Пушкина, так же как и его поэмы, «Евгений Онегин» и некоторые из повестей послужили сюжетом для опер. Но из всех этих оперных произведений только два являются по типу аналогичными «Скупому рыцарю» г. Рахманинова. Я говорю о «Каменном госте» Даргомыжского и о «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова.

«Каменный гость» произвел в свое время целую бурю среди русских музыкантов. Это была смелая, гениальная попытка разбить оковы оперной условности, внести в этот род искусства жизненную правду, словом первый опыт «реализма» в опере. Но опыт этот, несмотря на гениальность замысла и удивительно благодарный сюжет, можно теперь уже не колеблясь назвать неудавшимся. Виной тому прежде всего недостаточная сила музыкального творчества Даргомыжского. В «Русалке», где Даргомыжский оставил еще в сфере общепринятого, ему удалось создать не мало хорошего, но для создания совсем нового рода искусства требовалось дарование большей силы. Как бы то ни было, заслуга Даргомыжского уже в том, что он указал новый путь, по которому если не должно, то во всяком случае могло бы идти оперное искусство.

Идеи автора «Каменного гостя» не остались без влияния даже на композиторов, как, например, Чайковский, державшихся в опере приемов в общем далеко не «новаторских». Тем не менее попытка создания целой оперы в духе «Каменного гостя» не повторялась до 1898 года (то есть почти 30 лет), когда появился «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Римский-Корсаков неизмеримо более «мастер», чем Даргомыжский, почему «Моцарт и Сальери» не страдает теми, подчас весьма грубыми, техническими промахами и недочетами, как «Каменный гость»; но это произведение сухое, рассудочное, оставляющее слушателя холодным.

Неуспех двух крупных композиторов и отсутствие других попыток в этом роде не могут, однако, быть названы случайными. Причины этого лежат, мне кажется, в самой условности оперного искусства. Пение вместо разговора само по себе — прием до такой степени условный, что стремление в этом роде искусства к реализму возможно лишь до известного предела. Дальше же этого предела слушатель сталкивается лицом к лицу с одной основной условностью: пение, заменяющее речь, с которой он уже не хочет мириться...

Тем не менее перед нами «Скупой рыцарь», новый опыт приложения к жизни идей автора «Каменного гостя». Этот но-

вый пример музыкально-драматического произведения, сплюшь написанного вне условностей оперного стиля, представляет собою явление настолько яркое, что лучше всяких рассуждений сторонников «новых путей» в музыкально-драматическом искусстве может привлечь на сторону этих «путей» прозелитов.

С. В. Рахманинов, как и его предшественники, отнесся с величайшей осторожностью к гениальному пушкинскому тексту и, допустив кое-где незначительные сокращения (в общем, впрочем, едва ли выущен десяток строф), нигде не позволил себе изменить ни единого слова. Иметь либреттистом для своей оперы Пушкина — великое счастье и в то же время великая ответственность. Г. Рахманинов заслужил это счастье и имел право взять на себя такую ответственность.

Не разбирая «Скупого рыцаря» детально, я укажу только на общий характер и приемы творчества этой оперы и отмечу некоторые, наиболее яркие, моменты. Вся опера (как и у Пушкина) распадается на три картины. Тем не менее по общности тематического материала и его развития она представляет собою от вступления до конца одно органически связанное целое, и в этом едва ли не главное ее достоинство. В приемах письма г. Рахманинов пользовался в широкой степени так называемыми «лейтмотивами», характеризующими действующих лиц и наиболее значительные черты их характеров. Но лейтмотивы в «Скупом рыцаре» не являются, как это часто бывает даже у Вагнера, только отдельными фразами, отмечающими как ярлык то или другое действующее лицо, то или другое событие; у г. Рахманинова это раз навсегда данный тематический материал, из которого развиваются или постепенно раскрываются перед слушателями характеры и драматические положения. Как у хорошего драматического писателя каждое лицо говорит своим языком, имеет свою «психологию», так и здесь душевный мир и внешние черты барона, Альберта, жида находят для своего воплощения у г. Рахманинова особые краски, особый язык. Наибольшей творческой силы достигает это замечательное произведение в центральной, главной сцене — в подвале. Здесь слушатель переживает на фоне удивительного пушкинского текста вместе с скучным рыцарем всю душевную драму, которую тот должен был пережить, прежде чем дошел до своего духовного омертвения. И мы чувствуем также ту бездну зла, страданий и слез человеческих, результатом которых выросли эти блестящие груды золота.

И когда барон говорит:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся бы
В моих подвалах верных ...

музыка Рахманинова достигает такой силы, что буквально делается холодно...

Не могу пройти молчанием удивительную, гениальную музыку, сопровождающую появление и все реплики «жизда»; музыка эта так замечательно иллюстрирует эту фигуру, что ее видишь и чувствуешь перед собою со всеми движениями души и даже старого тела, которое «жмется да кряхтит»...

Правы или не правы сторонники так называемого реалистического, сплошь речатативного склада в опере, С. В. Рахманинову в этом роде удалось сочинить произведение удивительно яркое и содержательное, мне хочется сказать гениальное...

Исполнен «Скупой рыцарь» в общем был хорошо. Прежде всего укажу на безукоризненную оркестровую звучность, обусловленную в равной мере превосходной инструментовкой и отличным исполнением. Из певцов прежде всего следует отметить г. Бакланова, исполнителя заглавной роли. Г. Бакланов обладает большим, полным голосом, поет музыкально и продуманно и недурно играет. Впрочем, в последнем отношении роль барона так трудна, что для исполнения ее требуется такой «большой» драматический артист, какие редко, почти никогда среди оперных певцов не встречаются...

В общем же г. Бакланов очень хорошо провел свою трудную партию. Г. Бонаничу (Альберт) сильно мешает плохая дикция. Местами, не зная текста, едва ли можно было бы догадаться в чем дело, а между тем в произведении, где соответствие между словом и музыкой — на первом плане, это недостаток весьма существенный. С вокальной стороны г. Бонанич провел свою партию гораздо лучше. Это певец, обладающий сильным, хотя и несколько несвободным голосом и достаточно музыкальным. Роль жида была хорошо передана г. Барсуковым, хотелось бы только поменьше утрировки в игре. Небольшие роли герцога (г. Грызунов) и слуги (г. Стрижевский) были исполнены вполне удовлетворительно. Г. Грызунов был только чересчур суетлив в своих движениях.

О «Франческо» и ее исполнении — до следующего раза.

Новые оперы С. В. Рахманинова

Трудно найти оперный сюжет более благодарный, чем «Франческа да Римпилли». Либреттист г. Рахманинова, М. И. Чайковский, воспользовался этим сюжетом весьма удачно. Опера начинается прологом, в котором Вергилий и Данте, проходя различные круги ада, встречают в адском вихре, несущем души умерших грешников, тени Франчески и Паоло. Данте с разрешения Вергилия спрашивает их, кто они. Тени Франчески и Паоло произносят известные слова: «Нет более

великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастье»... На этом пролог кончается, и следуют две картины, в которых зритель видит то, о чем тени рассказывают Данту. В первой картине Ланчотто Малатеста (муж Франчески), окруженный свитой, обещает папскому послу в ту же ночь двинуться походом на Гибеллинов и, отпустив посла и свиту, велит позвать жену. Желая испытать верность Франчески, он предлагает ей на время своего отсутствия оставаться с его братом Паоло, в любви к которому он ее подозревает. Тщетно пытаясь вызвать в жене к себе другое чувство, кроме чувства долга, и после признания ее: «Простите мне, но лгать я не умею» — Ланчотто ее отпускает. Во второй картине Франческа уже вдвоем с Паоло. Паоло читает вслух. Повесть любви, которую они читают, невольно увлекает сначала Паоло, потом и Франческу, и они всецело отдаются так долго скрываемому взаимному чувству любви... Внезапно возвращается Ланчотто... Облака заволакивают сцену, и когда они рассеиваются, перед нами снова ад, мятущиеся в вихре тени, и среди них тени Франчески и Паоло, как бы кончающие свой рассказ словами: «В тот день мы больше не читали»...

К сожалению, стихи г. Чайковского далеко не так удачны, как сценарий: в лучшем случае — они бесцветны, а часто режут слух своей банальностью. Такие выражения, как «жаркое блаженство поцелуя», «в твоих объятьях замирая» и т. д. можно было бы уже давно выбросить из поэтического лексикона...

Сюжет «Франчески да Римини» как нельзя больше подходит к дарованию С. В. Рахманинова; и действительно, произведение это чрезвычайно удалось композитору.

Опера начинается со вступления, большая часть которого представляет собою фугу, отличающуюся, кроме замечательного гармонического богатства, удивительным драматизмом; это превосходное вступление сразу вводит слушателя в тот мир скорби и безнадежного отчаяния, на вратах которого написано: «*Lasciate ogn' speranza ch'entrate*»*.

Вступление непосредственно переходит в пролог. В прологе чрезвычайно эффектно звучит невидимый хор, который поет все время с закрытым ртом, изображая стоны страждущих. Единственный недостаток этой сцены — некоторая растянутость вначале, до появления адского вихря. Виной этому, впрочем, в значительной степени плохая постановка этой сцены. Особенно плохо сделаны тени умерших, похожие просто на грязные тряпки.

В сцене Ланчотто с женой музыка г. Рахманинова достигает удивительной силы чувства. Образ Франчески сразу, при первом появлении, выступает со всей поэзией чистоты и какой-то

* «Оставь надежду всяк сюда идущий» (пер. Д. Мин). — Прим. ред.

душевной ясности, о которую невольно разбивается злоба Ланчотто. Его маленько ариозо («О снизойди, спустись с высот своих»...) — это похоронная песнь неразделенной любви, страстная, безнадежная мольба, слезы отчаяния... Только когда Франческа удаляется, Ланчотто, как бы очнувшись, снова полон ненависти и жажды мщения...

Но едва ли не высшей точки достигло вдохновение г. Рахманинова в следующей сцене — между Паоло и Франческой. Сначала полное тихой, чистой поэзии, чувство их все разгорается и доходит до неудержимого порыва страсти, для выражения которого г. Рахманинов нашел на своей музыкальной палитре удивительные краски... И когда мы вновь слышим ужасные, мучительные звуки ада, мы чувствуем, что действительно: «Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастье»...

Кроме всех отдельных достоинств, в «Франческе да Римини» так же, как и в «Скупом рыцаре», главное достоинство — необыкновенная законченность целого.

Здесь музыка не вытекает случайно из тех или иных слов, а развивается органически в одно стройное, прекрасное целое.

В исполнении «Франчески да Римини» также на первый план следует поставить оркестр, превосходно звучавший под управлением автора. Гг. Бакланов (Ланчотто) и Боначич (Паоло) пели в общем хорошо, г-жа же Салина, певшая Франческу, несмотря на свою музыкальность и вдумчивость, по своим данным мало подходит к этой роли. Остальные исполнители были удовлетворительны.

Музыкальное утро

15 января на музыкальном утре Кружка любителей русской музыки были исполнены десять романсов и два дуэта С. И. Танеева. Романсы г. Танеева недавно вышли из печати, и многие из них были исполнены на утре 15 января впервые; дуэты еще не напечатаны и исполнялись по рукописи.

Г. Танеев известен главным образом как композитор инструментальной, по преимуществу камерной музыки. Сочинения С. И. Танеева, обладая крупными музыкальными достоинствами, в особенности отличаются изумительным техническим мастерством, доходящим в последних камерных произведениях этого автора (квартеты и квинтеты для струнных инструментов) до высокой степени совершенства. Но сочинения г. Танеева — почти всегда результат как бы исключительно головной работы, в них редко слышится теплое непосредственное чувство; они часто приводят музыканта в восторг, но не всегда находят доступ к душе непосвященного слушателя...

Романс — это едва ли не самый интимный род музыкального творчества. Только всецело проникнувшись настроением стихотворения, можно написать на него музыку.

Вот почему романс кажется мне той областью музыкального творчества, которая менее всего подходит к дарованию С. И. Танеева. Тем не менее среди романсов г. Танеева есть такие, которые, кроме благозвучия и тонкого изящества письма, отличаются искренностью настроения и трогают даже непосвященного слушателя.

Укажу на наиболее, по-моему, удачные: «Островок» (на слова К. Баль蒙та, из Шелли) — романс, исполненный простоты и тонкой поэзии; этому романсу мешает только то, что на те же слова написан один из самых лучших романсов С. В. Рахманинова, сравнение с которым служит не к выгоде «Островка» г. Танеева. Прелестен романс: «Когда, кружась, осенние листы» (на слова Эллиса, из Стеккети), написанный в духе романсов Глинки. Не лишен поэзии романс на очаровательные слова Фета «В дымке-невидимке». Лучшие романсы — два последних: «Бьется сердце беспокойное» на слова Некрасова и «Люди спят» на слова Фета. В первом из этих романсов в характере музыки превосходно передается страстная порывистость настроения, а второй проникнут душистой поэзией фетовского стиха... Дуэты («Ночь» на слова Фета и «Вакхическая песнь» на слова Пушкина) очень хороши, особенно первый, вызвавший шумные знаки одобрения у публики.

В декламационном отношении романсы г. Танеева написаны очень хорошо. К сожалению только, в них часто встречаются повторения фраз и отдельных слов — прием устаревший и производящий расхолаживающее впечатление на слушателя, к которому, кажется мне, лучше не прибегать совсем или в тех редких случаях, когда это не нарушает цельности текста.

Для голосов все романсы г. Танеева написаны очень удобно. Аккомпанементы не трудны и хорошо изложены в фортепианном отношении. Исполнены они были г-жами Дейша-Сионицкой, Синицыной, Турчаниновой и гг. Райским, Сперанским и Мозжухиным вполне удовлетворительно. Очень хорошо спела два романса («Мечты в одиночестве вянут» и «В дымке-невидимке») г-жа Дейша-Сионицкая.

С. И. Танеев, сам аккомпанировавший, был все время предметом горячих оваций со стороны многочисленной публики.

Новый театр

15 же января вечером в Новом театре шла опера Верди «Риголетто». Спектакль этот, очевидно благодаря участию в нем г-жи Неждановой, собрал полный театр. Но, несмотря на

то что г-жа Нежданова прекрасно поет партию Джильды и несмотря на то, что опера Верди хотя и сильно устарела, но не утратила во многих отношениях своей прелести и для современного слушателя, все-таки присутствие на спектакле 15 января многих представителей московского музыкального мира объясняется обстоятельством, по-видимому, совершенно не замеченным публикой. В этот вечер впервые выступил в качестве дирижера небезызвестный в Москве как пианист и даровитый композитор Л. В. Николаев, несколько лет тому назад кончивший с Большой золотой медалью Московскую консерваторию. Г. Николаев, несмотря на всю свою неопытность и довольно многочисленные промахи, особенно выражавшиеся в неумении прийти на помощь певцам в критическую минуту, проявил несомненные дирижерские способности, и можно с уверенностью предсказать в нем в будущем отличного оперного дирижера.

Пели все, кроме г-жи Неждановой, более или менее плохо. Особенно же неприятен был г. Смирнов, имевший почему-то у публики шумный, но незаслуженный успех.

Четвертый филармонический концерт

Первое отделение четвертого филармонического концерта Московского филармонического общества, состоявшегося 21 января, было посвящено произведениям Моцарта (по поводу исполнившегося на днях полторастолетия со дня его рождения).

Моцарт сочинил, несмотря на свою недолгую жизнь, так много, и сочинял так хорошо, что не грех было бы и целый концерт, а то и целый цикл концертов посвятить его творениям. Но, по-видимому, составители программы последнего концерта Филармонического общества думали иначе...

Но, странное дело, я с радостью прослушал бы целый цикл концертов, составленных из сочинений Моцарта, но прослушать первое отделение концерта 21 января было для меня почти физическим мучением. После длинной гениальной С-диг'ей симфонии, после скрипичного концерта в трех частях прослушать не передохнув длиннейшую и, кроме первой части, довольно скучную оркестровую серенаду, да к тому же еще плохо исполненную, было подвигом, на который публика филармонических концертов и не отважилась. Во время серенады шел по всем концам зала далеко не тихий разговор, а в боковых залах тщетно ожидаемый антракт фактически начался до окончания серенады...¹

С-диг'яная симфония, называемая обыкновенно «Юпитер», а в особенности финал ее — это кульминационный пункт контрапунктического мастерства Моцарта. Но, несмотря на всю

сложность ткани, сочинение это звучит ясно, прозрачно, так что обыкновенный, не посвященный в тайны музыкально-технического мастерства слушатель и не заподозрит, слушая финал этой симфонии, что он слышит одно из самых удивительных чудес технической сложности и совершенства.

Симфония была проведена г. Хессином, обычным дирижером концертов Московского филармонического общества, вяло, безжизненно, а местами и с недостаточным ансамблем, причем некоторые места, повторяющиеся по нескольку раз, всякий раз не удавались...

Струнная серенада, написанная для оркестра, разделенного на четыре группы, могла бы быть прослушана, особенно первая часть ее, с удовольствием — если бы слушатели не были утомлены предшествовавшей продолжительной частью программы. Кроме того, благоприятному впечатлению в значительной мере повредило неправильное размещение оркестра. Серенада эта написана Моцартом так, что часть каждой фразы, сыгранной первой оркестровой группой, повторяется, как эхо второй, затем еще меньшая часть — третьей, и, наконец, четвертая группа играет только самый последний кусочек. Если оркестр разместить в разных, все более и более удаленных, пунктах залы, то может действительно получиться эффект эха. В концерте 21 января все четыре оркестровые группы были сосредоточены на одном ограниченном пространстве, и впечатление получилось скорее какого-то недоразумения, нежели эффекта...

Оркестром во втором отделении концерта были сыграны: увертюра Бетховена «Леопора» (№ 3) и «Токката» F-dur Баха, написанная Бахом для органа. На программах почему-то не было указано, кем оркестровано это сочинение.

Увертюра Бетховена проведена была г. Хессином вяло, чему виною, главным образом, чересчур медленный темп. Г. Хессин вообще склонен чересчур замедлять темпы, а на этот раз недостаток этот выступил как-то особенно резко.

Органная токката Баха, мало подходящая к оркестровому изложению, была сыграна хорошо.

Истинное наслаждение доставил слушателям скрипач Ж. Тибо, сыгравший в первом отделении чудный Es-dur'ный концерт Моцарта, а во втором — Романс Бетховена (с аккомпанементом оркестра). Чарующая прелесть звука, благородство фразировки и безусловная техническая законченность счастливо соединились в этом артисте. В концерте Моцарта хотелось бы только иногда большей ритмической определенности в пассажах. Ритмическая растрепанность, свойственная в большей или меньшей степени огромному большинству виртуозов-скрипачей, при исполнении классической музыки — особенно неприятна. Надо, впрочем, оговориться, что недостаток

этот свойствен г. Тибо в весьма слабой степени. Наиболее замечен он был в первой теме финала концерта.

Прекрасно удался г. Тибо Романс Бетховена. Сыгранная сверх программы в первом отделении (с аккомпанементом фортепиано) Ария Баха прекрасно звучала, но характер этого сочинения приобрел слишком «человеческий» оттенок... Во втором отделении г. Тибо играл (также с аккомпанементом фортепиано) дважды сверх программы маленькую пьеску К. Шуберта и полонез Вьетана. Прекрасному исполнению г. Тибо в значительной степени мешал из рук вон плохой аккомпанемент...

РЕЦЕНЗИИ В СОВЕТСКОЙ ПРЕССЕ

(1933—1960)

Концерт пианиста Г. М. Когана

Г. М. Коган уже лет восемь-девять живет в Москве и неоднократно давал здесь свои концерты. Однако прессой выступления его никогда не отмечались, музыкантами замалчивались, а для широкой публики имя его оставалось и остается совершенно неизвестным. Обо всем этом приходится весьма пожалеть.

В лице Г. Когана мы имеем выдающегося пианиста. Превосходный музыкант с исключительной эрудицией, много работавший в области истории и теории пианизма. При всем этом он сочетает в себе пианиста-исполнителя со своеобразной и интересной художественной индивидуальностью. При прекрасном техническом аппарате Г. Коган обладает умением, паряду с тщательной продуманностью всех деталей, создать из исполняемого произведения органическое целое, что удается далеко не часто даже весьма даровитым исполнителям.

В начале программы Г. М. Коганом была исполнена соната оп. 111 Бетховена. Из всей программы исполнение сонаты Бетховена было наименее удачным. На первой части сказалась, вероятно, естественная в начале концерта нервность артиста: не все удавалось технически, архитектоника не отличалась достаточной стройностью. Во второй части (тема с вариациями) многое прекрасно звучало; но стремясь точно выдержать сквозь все вариации один объединяющий темп (по существу, замысел правильный), Г. Коган осуществил это намерение слишком прямолинейно, из-за чего основное движение оказалось чрезмерно затянутым, и все исполнение получило некоторый оттенок надуманности, искусственности.

Среди ряда сочинений композиторов XVIII века, исполненных Г. М. Коганом, нужно отметить любопытные вариации

Жерве Куперена на тему песни Французской революции «Саїга» и Andante Иоганна-Христиана Баха, превосходная кантилена которого прозвучала особенно хорошо.

Второе отделение состояло из пьес Прокофьева, Рахманинова, песен Шуберта — Листа и труднейшей Тарантеллы Обера — Листа из оперы «Немая из Портичи». В исполнении всех этих вещей обнаружились лучшие свойства дарования и мастерства Г. Когана: разнообразие звука, тонкая педализация, чеканная отделка всех деталей, обдуманная законченность целого.

В лице Г. М. Когана мы имеем прекрасного пианиста, в индивидуальности которого элементы сознательности играют большую роль, чем элементы непосредственного увлечения. Можно только пожалеть, что этот выдающийся исполнитель так мало известен широкой публике и так мало используется нашими концертными организациями.

«Свадьба Фигаро» в концертном исполнении

Пушкин устами Сальери приписывает Бомарше такие слова:

Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Эти слова в еще гораздо большей степени приложимы к опере Моцарта «Свадьба Фигаро». При постановках гениальной оперы Моцарта передко велись споры о том, нужно ли ставить ее в обстановке Испании или же в обстановке Франции перед революцией 1789 года. Получалось более или менее (чаще менее) удачное внешнее оформление спектакля, но живого воплощения чудесного творения Моцарта не было. К «Свадьбе Фигаро» Моцарта больше всего подходит первое из двух заглавий Бомарше: «Безумный день». Начиная с увертюры веселый вихрь лиц и событий захватывает слушателя и не отпускает до последнего такта оперы. Несмотря на свое полутора вековое существование, краски оперы Моцарта не потускнели и сверкают как хорошо граненый алмаз.

Дирижер Георг Себастиан в постановке, показанной в концерте Всесоюзного радиокомитета в Доме ученых 29 октября, счастливо нашел верный темп и верное звучание в передаче «Свадьбы Фигаро». С первого такта увертюры ему удалось зажечь исполнителей и захватить слушателей, и радостно-возбужденное настроение и тех и других сохранилось до конца спектакля.

Обычным недостатком нашего оперного исполнения является чрезмерная перегрузка звучности: оркестр играет все

громче и громче, а певцы, форсируя голоса, тщетно стараются его перекричать. В «Свадьбе Фигаро» Себастиану удалось, несмотря на чрезвычайно быстрые темпы и исключительно темпераментное исполнение, избежать форсировки, певцы пели свободно, без всякого напряжения, слова постоянно доходили до слушателя¹.

Опера шла в концертном исполнении, но была сделана довольно смелая попытка ввести в исполнение элементы драматической игры. Попытка эта казалась рискованной, грозящей внести на эстраду ненужную суету и тем ослабить художественное впечатление от спектакля. Однако опасения эти оказались напрасны: опыт был проделан с большим художественным тактом.

Из отдельных исполнителей особенно следует отметить Рождественскую (графиня), показавшую кроме хороших голосовых данных значительную культуру, Абрамова, давшего живой образ Фигаро, Аматову (Сюзанна), Дейнеку (граф).

Приветствуя прекрасный опыт Всесоюзного радиокомитета, дающего возможность многомиллионным слушателям радио знакомиться с лучшими образцами оперной литературы, мы надеемся, что кроме опер Моцарта в будущем будут исполнены и другие, преимущественно редко исполняемые, произведения, например «Фальстаф» Верди, некоторые старые итальянские и французские оперы, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси и т. п.

Концерты Альфреда Корто

Концерты известного французского пианиста Альфреда Корто — выдающееся событие настоящего концертного сезона. В последний раз А. Корто был в Москве в 1911 году. За истекшие двадцать пять лет дарование А. Корто достигло полного расцвета. В его лице мы видим зрелого крупного мастера, всегда знающего, чего он хочет, всегда умеющего свои намерения довести до слушателя. Обладая прекрасной техникой, А. Корто никогда не делает достижение технических эффектов целью. Среди положительных качеств А. Корто хочется указать и на превосходное чувство ритма и замечательную, мудро экономическую педализацию. Звук А. Корто особенно разнообразен в различных оттенках *répétitif* и *pianissimo*; его *forte* менее разнообразно и недостаточно полнозвучично. В художественной индивидуальности А. Корто встречаются черты какой-то непоследовательности, какого-то внутреннего противоречия. Отдаваясь непосредственному художественному инстинкту, А. Корто в своем исполнении дает моменты пленительной искренности, простоты, превосходного лиризма.

Наряду с этим его исполнение изобилует моментами надуманности, нарочитости, как бы боязни, что если чего-нибудь не изобретешь, слушателю станет скучно. Получается как раз обратное: эти-то надуманные эпизоды и оставляют слушателя равнодушным, а иногда и вызывают в нем чувство протеста...¹

С легкой руки Бузони современные пианисты считают своим узаконенным правом играть не те ноты, которые написал композитор. Никому не придет в голову, читая стихотворения Гёте, Пушкина, Гюго, «исправлять» по своему вкусу стихи великих поэтов. Почему-то пианисты, исполняя, например, произведения одного из величайших поэтов звука и одного из величайших мастеров стиля — Шопена, позволяют себе на каждом шагу изменять по своему вкусу или для своего удобства авторский текст. Можно на многочисленных примерах указать, что все эти «улучшения» всегда искажают авторский замысел. Приведу один пример: в своей знаменитой последней (d-moll'ной) прелюдии, полной страсти и трагического вдохновения, Шопен, несмотря на чрезвычайную звуковую насыщенность изложения, нигде не затрагивает басовых звуков самых низких регистров. Зато в конце он помещает стремительный пассаж от самого высокого регистра фортепиано вниз и завершает пьесу тремя грозными ударами звука *d* в самом низком регистре. Этот замечательный эффект, производящий на слушателя неотразимое впечатление, совершенно пропал в исполнении А. Корто, так как басовые звуки во всей прелюдии с самого начала неоднократно удваивались (для полноты звучания) нижними октавами, вследствие чего гениальный замысел Шопена совершенно пропал. Таких примеров можно было бы привести много.

Нельзя не отметить превосходных программ концертов А. Корто, состоящих из лучших образцов фортепианной литературы и создающих необыкновенно цельное впечатление.

В заключение небольшое замечание. Государственной филармонией выпущены программы сразу на все три объявленных концерта А. Корто. По обилию опечаток и безграмотности программы эти превосходят всякое вероятие.

Концерты Жака Тибо

Жак Тибо несомненно один из самых замечательных скрипачей современности. Это артист превосходного природного дарования и исключительно высокой культуры, отличающийся необычайным благородством интерпретации. Обладая первоклассной виртуозностью, Тибо никогда не делает ее своей целью, никогда не гонится за внешними эффектами, чем часто грешат даже лучшие скрипачи в погоне за дешевым успехом.

Чудесный звук Тибо, одинаково пленительный во всех оттенках силы, — от самого прозрачного *pianissimo* до полного *forte* — абсолютно лишен всякого преувеличенного нажима, всякой форсировки; он льется естественно и свободно. Этой естественности и свободе исполнения следует поучиться нашим исполнителям — пианистам, скрипачам, а в особенности вокалистам, которые, к слову сказать, никогда не бывают в концертах исполнителей-инструменталистов, очевидно считая, что инструментальная музыка их совсем не касается.

Однако, главная ценность Тибо не во всех этих, хотя и первоклассных «внешних» качествах исполнения. Тибо — прежде всего подлинный исполнитель-поэт. Он в равной мере чувствует декламационную линию мелких построений и крупные контуры целого — Моцарта и Франка, Верачини и Дебюсси.

Превосходное, незабываемое исполнение концерта Моцарта отличалось великолепным чутьем моцартовского стиля; это не было искусственной эстетской «стилизацией», мертвящей живую музыку, это было проникновение в самый дух музыки Моцарта, то истинное творчество исполнителя, благодаря которому произведения великих мастеров ожидают и «зарождаются» слушателя.

Из разнообразных содержательных программ двух первых концертов Тибо хочется особенно отметить проникновенное, полное внутренней значительности исполнение превосходной «Поэмы» Шоссона, насыщенное яркой эмоциональностью: исполнение Сонаты Франка и изумительное по звуковым краскам и виртуозному мастерству исполнение «Фонтана Аретузы» Шимановского.

Пианист Тассо Янопуло, исполняющий в концертах Тибо партию фортепиано, не возвышается над уровнем доброкачественного аккомпаниатора-ремесленника.

Еще раз о филармонии: неужели нельзя найти грамотного музыканта для составления и корректуры программ? Соната Франка, например, на этот раз оказалась состоящей из шести частей вместо четырех. Вторая часть — *Recitativo-Fantasia* превратилась в две: *Recitativo* и *Fantasia*, четвертая — *Allegretto* *oso mossa* еще в две: *Allegretto* и *Poco mossa*. Слушатели, не знающие Сонаты, с недоумением ожидали по окончании Сонаты еще двух частей.

Концерты пианиста Эгона Петри

На рубеже XIX и XX столетий на европейском музыкальном горизонте появилась яркая фигура одного из замечательнейших пианистов своего времени — Ферруччио Бузони. Бузони

в области пианизма был типичным представителем так называемого импрессионизма. В своем исполнении Бузони стремился воздействовать на слушателя не путем непосредственной передачи своих переживаний, не путем живого проникновения в исполняемое произведение, а путем сопоставления и распределения красок своей богатой звуковой палитры. При этом зачастую не те или иные звучания вытекали из внутренней сущности исполняемого произведения, а, наоборот, самая эта сущность трансформировалась и теряла свой подлинный художественный облик под воздействием привнесенных извне звуковых приемов.

Бузони сделал множество обработок для фортепиано, преимущественно органных произведений Баха. Первым обрабатывать органные произведения Баха для фортепиано стал Лист. Лист подходил к этой задаче чрезвычайно осторожно, я бы сказал — целомудренно. Он старался возможно проще и ближе к оригиналу передать на фортепиано органный стиль Баха.

Бузони чрезвычайно обогатил своими обработками возможности фортепиано. Благодаря широкому использованию густо изложенных самых низких басовых регистров фортепиано с их обильными обертонами, явилась возможность применения разнообразных и смелых эффектов педализации. Обработка Бузони — своеобразная стилизация фортепиано под орган. Однако, эти новые, чрезвычайно интересные звучания фортепиано, в сущности, чрезвычайно далеки от подлинной органной звучности, хотя бы уже по той значительной роли, которую в этих звучаниях играет элемент «удара», совершенно не свойственный органу. От органа в противовес естественной фортепианной звучности Бузони было заимствовано сопоставление отдельных регистров, отдельных звуковых планов взамен интоационных, как бы речевых приемов обычной фортепианной фразировки.

Своебразный фортепианный стиль Бузони имел свою обратную сторону: фортепиано в значительной степени лишилось элементов живого дыхания, гибких повышений и понижений интонации, разнообразных штрихов, приближающих его к приемам игры на струнных инструментах, прозрачной легкости, лишилось и той интимной теплоты, которой было так полно, например, исполнение одного из величайших пианистов той же эпохи — Иосифа Гофмана.

Бузони и его школа оказали сильное влияние на пианизм начала XX века. Влияние это весьма ощутимо еще и в наши дни.

Ученик и друг Бузони Эгон Петри является самым значительным, самым ярким представителем его направления. Петри, несомненно, один из наиболее выдающихся пианистов

нашего времени. Его почти безграничное виртуозное мастерство, богатство красок, глубокая продуманность целого и деталей, его исключительно обширный и разнообразный репертуар, — все это делает Петри первоклассным мастером фортепианной игры¹.

Из исполненных Петри в трех интересных и разнообразных программах его концертов венцем хочется особенно отметить: каприччио Баха «На отъезд любимого брата», его же тройную фугу в обработке Бузони, «Wanderer-Fantasie» Шуберта, 12 этюдов оп. 25 Шопена, ряд вещей Листа, Прелюдию, хорал и фугу Цезаря Франка.

Во втором концерте Эгон Петри исполнил сверх программы вариации h-moll Шуберта в обработке Таузига. Кроме обычного высокого мастерства, исполнение это отличалось чарующей простотой и прозрачной ясностью.

В третьем концерте Эгон Петри исполнил «Контрапунктическую фантазию» (на темы Баха) Бузони. Это исключительно трудное и сложное произведение мало порадовало слушателей. «Контрапунктическая фантазия» — типичное головное, формалистическое произведение, в котором всенозможные сложности и ухищрения являются не средством для выражения музыкальных идей автора, а самодовлеющей целью. В результате слушатель не испытывает ничего, кроме недоумения и скуки...

Приезд Эгона Петри, не бывшего в Москве восемь лет, является, несомненно, крупным событием текущего музыкального сезона.

Концерты пианиста Р. Казадезюса

Роберт Казадезюс — прежде всего исполнитель, отличающийся высокой культурой. Превосходное пианистическое мастерство сочетается у него с замечательным чувством меры. В его исполнении изумительная отделка деталей идет об руку с глубоко продуманной концепцией целого. Из всех западных пианистов, приезжавших в СССР за последние годы, ни один не обладает в такой мере чувством стиля исполняемых произведений, как Казадезюс. От скучных клавесинных звучностей Рамо до пряных изысканных звучаний современных французских и испанских композиторов — все находит себе адекватное выражение в исполнительском мастерстве Казадезюса.

Превосходно исполнение пьес Рамо. Мне никогда не приходило слышать такого воспроизведения звучности клавесина на фортепиано. Хочется особо отметить здесь, а также в произведениях Моцарта безуокоризненно стильное исполнение

меллизмов (украшений), так редко встречающееся даже у лучших современных исполнителей.

D-dur'ная соната Моцарта с ее изумительной контрапунктической тканью в первой части, с ее Adagio, редким по красоте кантилены даже среди сочинений Моцарта, и, наконец, с полным юмора финалом была исполнена с исключительным совершенством.

Патетические с-moll'ные вариации и бурная соната «Appassionata» — одно из гениальных творений Бетховена — нашли исключительно яркое (особено соната) воплощение в исполнении Казадезюса.

Менее удачно был исполнен «Карнавал» Шумана, в котором Казадезюс как бы подчеркнул внешнюю пестроту и яркость проходящих перед слушателями карнавальных фигур, недостаточно выявив тонкую поэзию и разнообразие психологических характеристик этого единственного в своем роде произведения.

Превосходно была исполнена «Колыбельная» Шопена и в особенности его же «Тарантелла», сыгранная с совершенно исключительной яркостью и подъемом. В исполнении произведений современных (или близких к современности) французских и испанских композиторов (Дебюсси, Равеля и других) с их рафинированными гармониями и изысканными фортепианными звучаниями Роберт Казадезюс едва ли имеет себе равного. Однако в большом количестве эти внешние мастерские, но внутренне малосодержательные произведения быстро приедаются¹.

Чего же не хватает замечательному художнику Роберту Казадезюсу? И почему ему все-таки не удается достигнуть той впечатляющей силы, которой достигали гениальные артисты — Антон Рубинштейн, Никиш, Казалье и им подобные? Великий артист прежде всего является творцом своего неповторимого стиля. Казадезюс с величайшим совершенством передает стиль исполняемых композиторов, его игра часто овеяна ароматом тонкой поэзии или отличается энергией и вождеванием. Но своего большого стиля создать Казадезюсу, по-видимому, не дано...²

Однако не будем сожалеть о том, чего у этого замечательного художника нет, а будем благодарны ему за те прекрасные художественные впечатления, которыми он радует нас в своих концертах.

Музыка для детей

5 мая в Центральном детском театре состоялся концерт из произведений С. С. Прокофьева и Л. П. Половинкина. Идею организации концертов для детской аудитории из про-

изведений классиков и советских авторов можно всячески приветствовать. Атмосфера, царящая в театре, производит самое отрадное впечатление. Дети, видимо, любят свой театр, чувствуют в нем себя свободно, непринужденно, живо реагируют на исполняемую музыку. Н. И. Сац умеет вовлекать детей в исполнение припевов песен, что дети делают если не всегда стройно, то зато с большим увлечением.

Первое отделение программы было посвящено новым произведениям С. С. Прокофьева. Вначале была исполнена сказка «Как Петя поймал волка». Самая мысль соединения и чередования словесного и музыкального повествования кажется мне чрезвычайно удачной. Однако осуществление ее вызывает ряд сомнений. То музыкальное воплощение сказки, которое сделано Прокофьевым, может быть более или менее сознательно воспринято, может «дойти» до детей не моложе двенадцати — четырнадцати лет, а между тем сказка по своему содержанию рассчитана на ребят примерно шести-восьмилетнего возраста. Таким образом, тем детям, которым может быть интересна сказочка, мало доступна сопровождающая ее музыка, и, наоборот, дети, которые смогут воспринять музыку, не заинтересуются сказкой...

Не совсем верным кажется мне и избранный Прокофьевым способ музыкального воплощения сказки. Музыка сказки почти сплошьносит звуконизобразительный, я бы сказал, несколько прикладной характер. Вообще говоря, музыка не лишена средств изобразительности, и от применения приемов такой изобразительности я не предлагаю композиторам совершенно отказаться. Тем не менее главная сила воздействия музыки не в звукоподражании, не в более или менее удачных попытках создать у слушателя зрительные иллюзии. Главная сила музыкального воздействия — в передаче внутреннего содержания событий, в «заражении» слушателя теми эмоциями, тем идейным содержанием, которые, хотя и не могут быть переданы слушателю с конкретностью, доступной слову, зато передаются ему с той непосредственностью и живостью, которые, пожалуй, только музыке и доступны...

Я думаю, что, если бы музыкальная передача сказки заключала в себе по преимуществу начало песенное или танцевальное, а не попытки (хотя часто и удачные) звукописи, впечатляемость музыки была бы значительно большей.

С. С. Прокофьев максимально (может быть, даже слишком) упростил свой музыкальный язык, что, несомненно, во многом удалось ему. Лучшими эпизодами мне показались: лейтмотив Пети, изображение утки, заключительный марш. Надо надеяться, что дело не ограничится этим первым опытом, и попытки создания подобных «сказок» будут продолжены как Прокофьевым, так и другими композиторами.

Очень удачна забавная песенка «Болтуня» на слова Агнии Барто. Менее удачными показались мне фортепианные пьесы, несколько вялые, почти сплошь в довольно медленном движении. Кроме того, в них замечается разрыв между очень простым, доступным детям музыкальным языком и несколько сложным, слишком «широким» фортепианным изложением.

Второе отделение концерта было посвящено песням композитора Л. П. Половинкина, исполненным в сопровождении оркестра под управлением автора. Л. Половинкин в этих венцах удачно освободился от своего острого, несколько отравленного «модернистическим» влияниями музыкального языка. К сожалению, вместе с этим он утратил в значительной доле и своеобразие своей творческой индивидуальности.

Многие песни Половинкина очень приятны своей мелодичностью, доступны детскому восприятию (дети принимали большинство из них с большим воодушевлением), но лишены оригинальности, эклектичны.

Но в целом впечатление от концерта осталось чрезвычайно благоприятное. Найти прямой путь к детскому восприятию музыки — задача огромной трудности, и добиться сразу полной удачи едва ли кому-либо под силу.

Концерт Мариан Андерсон

Голос Мариан Андерсон, в первую минуту кажущийся несколько странным, обладает совершенно исключительным диапазоном (почти три октавы!); дыхание Андерсон кажется беспредельным, она владеет им с тем совершенством, с каким только самые лучшие скрипачи владеют смычком. Голос ее, исключительно богатый нюансами — от полновзвучного *forte* до нежнейшего *pianissimo*, — звучит всегда естественно, свободно, без малейшей форсировки.

Однако ни богатейшие голосовые средства, ни первоклассное вокальное мастерство этой известной американской певицы не составляют сущности ее замечательного искусства. Андерсон — прежде всего несравненный художник, замечательный поэт. Исполняет ли Андерсон монументальные произведения Генделя, песни Шуберта, арию Мейербера или негритянские «гимны», — всегда кажется, что это именно тот стиль, в котором она наиболее находится в своей стихии. Исполнение Андерсон песен Шуберта, например, «Девушка и смерть», я не могу назвать иначе, как гениальным. Это одно из тех художественных впечатлений, которое остается в памяти на всю жизнь...

Среди многочисленной публики, переполнившей Большой зал консерватории, странным образом я почти не заметил наших певцов — они могли бы многому у Андерсон научиться...

Концерты Отто Клемперера

Мне рассказывали, что на репетициях Клемперера постоянно сидел один из московских музыкантов и записывал все его замечания. Клемперер обратил на него внимание и спросил кого-то из оркестра:

— Что этот человек все время делает?

— Он записывает ваши указания.

Клемперер пожал плечами и сказал: — Странный человек! Лучше бы он взял партитуру и взглянул в нее... Там все написано...

Если это и не верно, то хорошо придумано. Действительно, Клемперер ничего не выдумывает, он просто и убедительно играет то, что написано в партитуре. Клемперер избегает даже ставших традиционными «улучшений» в инструментовке, применяемых почти всеми дирижерами при исполнении симфоний Бетховена. В простоте Клемперера — великая мудрость и великая сила. Сквозь тщательное выполнение авторского текста чувствуются стихийный темперамент и могучая воля этого замечательного дирижера. Подлинные мастера шахматной игры прекрасно знают, что угроза неосуществленная почти всегда гораздо сильнее воздействует на противника, чем угроза, приведенная в действие и тем самым расслабляющая создавшееся напряжение. То же и в музыкальном исполнении: нельзя сразу давать максимум энергий, так как у слушателя исчезает при этом напряжение ожидания, а с ним вместе исчезает и власть исполнителя над слушателем. Нужно, чтобы даже в моменты величайшего подъема слушатель чувствовал в исполнителе безграничный запас неиспользованной энергии. Когда же слушатель замечает, что исполнитель достиг своего предела, он сразу становится равнодушным и теряет способность испытывать на себе художественное воздействие исполнителя. Запас таких скрытых возможностей кажется у Клемперера поистине неистощимым. В концертах 23 и 27 мая Отто Клемперер исполнил четыре симфонии (Первую, Третью, Пятую и Девятую) Бетховена. Особенно замечательно были исполнены похоронный марш и финал из Третьей симфонии, финал Первой, скерцо и финал Девятой симфонии.

Мы не богаты выдающимися симфоническими дирижерами, и поэтому приезд Отто Клемперера, одного из лучших дирижеров нашего времени, является для нас подлинным художественным праздником.

Оркестр Всесоюзного радиокомитета прекрасно справился со своей трудной и ответственной задачей. Очень хорошо пел в финале Девятой симфонии хор Большого театра.

Концерт чехословацкого хора «Типография»

Первое выступление чехословацкого хора «Типография» вылилось в яркую дружественную демонстрацию по адресу чехословацких гостей. В антракте и перед началом второго отделения гостей засыпали цветами, подарками и т. д. Выступление хора «Типография» явилось настоящим художественным праздником. Хор «Типография» показал совершенно исключительную культуру хорового пения. Безукоризненная интонация, превосходное владение звуком, всегда естественным, никогда не впадающим в форсировку, виртуозное владение словом, замечательная техника дыхания — все эти качества делают хор «Типография» первоклассным коллективом. Особенно удивительно, и в то же время отрадно, что это не профессионалы, а любители.

Благодаря энергии и искусству руководителя хора профессора В. Б. Аим, коллектив «Типография» достиг превосходных художественных результатов. Кроме художественной радости, выступление чехословацкого хора в высокой степени поучительно. Вопрос о повышении у нас культуры хорового пения — один из важнейших на музыкальном фронте. И прежде всего, следует поставить на должную высоту преподавание хорового пения в нашей начальной и средней школе.

Первый концерт [Государственного симфонического оркестра Союза ССР]

Открытие сезона Государственной филармонии, состоявшееся 5 октября в Большом зале консерватории, было необычным. Впервые выступил в этот день вновь сформированный большой Государственный симфонический оркестр (130 человек). Москва никогда не имела своего первоклассного оркестра, и то, что, наконец, создан большой симфонический оркестр, имеющий в своем составе ряд превосходных исполнителей, является, несомненно, событием первостепенного значения в нашей музыкальной жизни.

Первый симфонический концерт сезона состоялся во вновь отремонтированном Большом зале консерватории. Зал стал светлым, чистым, радостным; но еще пахнет краской, еще с опаской дотрагиваешься до стены или двери, боясь испачкаться в краске. Такой же налет «сырости», незаконченности, несомненно, еще чувствуется и на исполнении нового оркестра. Это пока еще собрание отличных музыкантов (в частности, следует особенно отметить группу деревянных духовых), но не живой организм, не спаянный коллектив. Я далек от мысли ставить это кому-либо в упрек. Надо много поработать

вместе, чтобы стать настоящим живым оркестровым организмом. Но налицо все условия для достижения наилучших результатов, и мы вправе ждать их от нового Государственного оркестра.

Концерт 5 октября был посвящен творчеству Бетховена (первый концерт бетховенского цикла). Были исполнены Первая и Третья («Героическая») симфонии. Дирижировал концертом Эрих Клейбер — известный венский дирижер, впервые приезжавший в Москву в прошлом сезоне.

Эрих Клейбер — превосходный музыкант и первоклассный мастер дирижерского искусства. Клейбер принадлежит к тому, к сожалению, редкому роду исполнителей, которые не пытаются доказать, что они умнее Бетховена, а, глубоко проникая в гениальную бетховенскую партитуру, стараются передать ее творческое содержание слушателю. Если Эрих Клейбер и не обладает гениальной, титанической монолитностью Клемперера, то это, несомненно, большой, тонкий художник, в совершенстве владеющий оркестром и прекрасно чувствующий особенности стиля исполняемого произведения.

В прозрачной Первой симфонии, исполненной небольшим составом оркестра, Клейбер применил интересную «камерную» группировку оркестровых исполнителей. Оркестр, впрочем, не вполне применился к необычной посадке, и звучности отдельных групп недостаточно сливались.

В Третьей симфонии особенно цельно и значительно была сыграна самая трудная — первая — часть.

Концерт пианиста Боровского

Пианист А. Боровский, концерт которого состоялся 12 октября в Большом зале консерватории, давно и хорошо известен Москве. Одно время А. Боровский был профессором Московской консерватории. За последнее время Боровский ежегодно концертирует в Москве в качестве парижского пианиста.

У А. Боровского много качеств, нужных для того, чтобы быть пианистом крупного масштаба: прекрасные природные виртуозные данные, большая, хотя не всегда безукоризненная техника, красивый звук, значительное самообладание и т. д., но на всем его исполнении лежит мертвящий отпечаток ремесленного профессионализма и расчета (и передко верного) на внешний успех.

Программа 12 октября, как водится, началась с органной токкаты Баха (С-дур) в обработке Бузони и сонаты Бетховена (оп. 110). Включены были эти два превосходные произ-

ведения в программу, очевидно, не потому, что артист почувствовал к ним в данный момент художественное расположение, а просто в качестве «принудительного ассортимента». — Так уж водится — начинать программу с транскрипции Баха — Бузони и с Бетховена. Делать нечего, сыграю и я... Это учла и публика: концерт начался в наполовину пустом зале, хотя билеты были все проданы. Оба сочинения были исполнены совершенно формально, безо всякого увлечения. Дышащая ароматом весны поэтическая соната Бетховена была лищена в исполнении Боровского всякой поэзии и прозвучала просто скучно.

Первое отделение концерта закончилось Вариациями Брамса на тему Паганини. Превосходные вариации эти состоят, как известно, из двух тетрадей, которые можно исполнять отдельно или вместе. Некоторые пианисты завели обыкновение устраивать винегрет из обеих тетрадей, играя по несколько вариаций из обеих тетрадей в произвольном порядке, грубо нарушая этим замысел автора. Выбираются при этом, разумеется наиболее «выигрышные» вариации. Так же поступил и Боровский, придавший в своем исполнении великолепному сочинению Брамса сугубо виртуозный характер в самом специфическом смысле этого слова. Некоторые вариации технически чрезвычайно удались пианисту, некоторые же прозвучали грубо и не всегда чисто.

Второе отделение концерта носило пестрый характер: Равель, Альбенис, Стравинский, Лист... Наиболее удалась Боровскому Токката Мориса Равеля. Яркий лубок Стравинского «Петрушки» и фортепианном переложении производит на меня всегда отталкивающее впечатление: от оркестровых красок не остается ничего, а фортепиано превращается в «ударный» инструмент в самом прямом и самом неприятном смысле этого слова.

Боровский сыграл этюд *Dis-dur* и Первую рапсодию Листа. Этюд артисту просто не удался, а рапсодия была сыграна как бы с целью доказать, что это произведение не без основания редко встречается в программах пианистов.

Сверх программы А. Боровский играл все те же неизменно приносящие ему желанные аплодисменты пьесы своего репертуара: марш из «Афинских развалин» Бетховена, «Табакерку» Лядова, этюд Скрябина и т. д. Венци эти, надо отдать справедливость, Боровский играет отлично.

Какой же вывод можно сделать из всего этого? Вот какой: когда художник забывает завет великого Пушкина — «служенье муз не терпит суеты», он неминуемо, несмотря на свое дарование и техническое мастерство, из художника превращается в ремесленника, поставляющего на рынок ходкий, хотя и не всегда доброкачественный товар.

«Фиделио»

Бетховен написал всего одну оперу — «Фиделио», над которой упорно работал в течение длительного времени. Окончательная редакция оперы относится к 1814 году — к периоду полного расцвета гения и мастерства композитора. До конца жизни Бетховен мечтал вновь взяться за сочинение оперы, но сму не удалось найти ни подходящего сюжета, ни хорошего либреттиста.

Ходячее мнение утверждает, что единственная опера Бетховена — произведение неудачное, мало прибавляющее к его богатому творческому наследству.

Мнение это, как часто бывает с установившимися, традиционными мнениями, — в корне неверно. «Фиделио» — одно из замечательнейших творений Бетховена. В опере совершенно нет пустых, незначительных мест. От первого до последнего такта музыка остается на одном высоком уровне — начиная с мюцартовского первого дуэта Марцелины и Жакино до ликующего финала оперы — своеобразного гимна «к Радости». Первая картина второго акта — в подземелье — навсегда останется одной из величайших вершин драматической выразительности в музыке.

Опера «Фиделио» в концертном исполнении несколько раз уже прошла в Московском Доме ученых. Дирижер Георг Себастиан дал чрезвычайно яркое воплощение вдохновенного произведения Бетховена.

Исполнители отлично справились с трудной оперой. Особенно хочется отметить: Шухат — Леонору, Аматову — Марцелину и Абрамова — Рокко. Менее удовлетворил аудиторию Беркович, исполнявший партию Флорестана.

Очень хорошо пел хор, но своей статичностью он несколько мешал солистам. Особенно заслуживает всяческой похвалы оркестр Радиокомитета, с исключительной ясностью и гибкостью передававший все намерения дирижера. Хочется еще подчеркнуть естественность пения артистов радио. В их исполнении нет обычного у наших певцов напряжения, форсировок. В этом большая заслуга Себастиана, а также и результат воспитания артистов у микрофона, не терпящего никакой утрировки.

Шестнадцатая симфония Мясковского

Советских композиторов часто и заслуженно упрекают в том, что ими не создано произведений монументального «большого» стиля, созвучного напеи великой эпохи. Новая симфония Н. Я. Мясковского в значительной степени является именно таким произведением.

До Бетховена композиторы сочиняли симфонии десятками, а Гайдн написал их даже свыше ста сорока. Бетховен придал симфонии настолько монументальную форму, настолько углубил ее содержание и стиль, что творческая работа над симфонией стала занимать у композиторов годы.

Сам Бетховен, как известно, написал девять симфоний, если не считать юношеской, не напечатанной при его жизни. В течение ста лет эта цифра оставалась рекордной. Те же немногие композиторы, которым удавалось дойти до десятой симфонии, обычно не успевали ее закончить (Брукнер, Глазунов, Малер).

Мясковский первый перешел этот рубикон. Им уже написана Шестнадцатая симфония. Он — крупнейший современный симфонист.

В творчестве Мясковского в целом и в его симфониях, разумеется, можно найти немало недостатков. В частности, в Шестнадцатой симфонии, на мой взгляд, главная тема второй части мало значительна, третья часть — несколько статична. Оркестр Мясковского отличается некоторой вязкостью, отсутствием свободного, живого дыхания.

Но ведь «недостатков» при желании можно немало найти у любого композитора. В искусстве, в конце концов, важно только одно: есть ли у художника свое слово? Имеет ли он что сказать слушателю своим произведением? Уйдет ли слушатель после исполнения его произведения внутренне обогащенным?

Шестнадцатая симфония Мясковского — произведение большой внутренней значительности, большого стиля. После его же Шестой, Шестнадцатая симфония кажется мне наиболее глубоким, наиболее цельным из его произведений.

Симфония была прекрасно сыграна оркестром Государственной филармонии под управлением Эугена Сенкара, исполнившего эту сложную и труднейшую партитуру (наизусть!) с большим подъемом и замечательным мастерством.

Симфония имела выдающийся успех. Автору и Сенкару по окончании симфонии была сделана шумная овация.

Большое радостное событие [О гастролях Тбилисского театра оперы и балета]

Прекрасная Грузия цветет не только своей растительностью, она как бы цветет чудесной песней, радостью своего танца. Даже самая печаль ее песен «светла», по превосходному слову Пушкина.

Первые два произведения, с которыми нас познакомила происходящая сейчас в Москве декада грузинского искусства, — оперы «Даиси» Палиашвили и «Коварная Дареджан» Баланчивадзе. Оба эти композитора, прошедшие серьезную

музыкальную школу (Палиашвили — у Таеева в Москве, а Баланчивадзе — у Римского-Корсакова в Петербурге), удачно сочетали в своих операх непосредственную свежесть народного творчества с технической закопченностью подлинного мастера. Музыкальные мысли развиваются у них естественно, оркестр звучит красочно, нередко ярко, никогда не мешает голосам. Благодаря этому певцы поют непринужденно и просто, не форсируя своих голосов.

Исполнение всего коллектива находится на большой высоте. Оркестр (дирижеры — заслуженные артисты Евгений Микаладзе и Ш. Азмайпаришвили) прекрасно звучит; он отличается чистым строем, безукоризненной сыгранностью, чутким выполнением намерений дирижера. Отличный хор (хормейстер А. Капульский), которому в обеих операх (особенно в «Даиси») отведено очень значительное место, великолепно звучит. Исключительно хороши балет (постановка Д. Джавришвили). Пленительная грация движений и живой темперамент артистов-балета неудержимо захватывали публику.

Я не буду останавливаться на отдельных исполнителях-певцах. У большинства из них хорошие голоса, естественная манера пения, и все они вместе — безукоризненный ансамбль.

Постановка опер (народный артист А. Ццунаев) отличается здоровым реализмом, проста, лишена каких-либо выдумок и вычурности.

Приезд коллектива грузинской оперы и балета в Москву, организованный Всесоюзным комитетом по делам искусств, — большое радостное событие, праздник советского искусства. Мы, к стыду нашему, мало были знакомы с прекрасным творчеством композиторов братской Грузии. Можно выразить уверенность, что приезд Тбилисского Государственного театра оперы и балета в Москву послужит счастливым началом постоянного дружеского обмена между музыкантами Тбилиси и Москвы.

«Кето и Котэ»

Прелестный, веселый спектакль. Незатейливая музыка Долидзе — несколько наивная смесь итальянской музыки с национальными напевами Грузии, сделана свежо и непринужденно, слушается легко и весело. Поставлена опера превосходно: отличные декорации, живая, естественная игра артистов, прозрачная звучность оркестра, хорошие голоса и отличное пение солистов, прекрасный хор и, наконец, совершенно исключительный по своей свободной грации и какому-то непосредственному очарованию балет. Особенно хочется отметить прекрасное исполнение М. Накашидзе роли Кето и товарищей

Кавсадзе и Сванидзе в ролях Сако и Сико, заражавших публику своим непосредственным комизмом, нигде не впадавшим в шарж.

Про спектакль «Кето и Котэ» хочется сказать, что это образец той веселой, легкой музыки, которая так нужна слушателю и которую, к сожалению, так плохо умеют сочинять наши композиторы и так редко умеют исполнять наши артисты.

Бетховен на советской музыкальной эстраде

26 марта этого года исполняется 110 лет со дня смерти гениального композитора, величайшего симфониста Бетховена. Как творчество Бетховена было показано в текущем музыкальном сезоне в Москве?

Прежде всего следует отметить цикл из всех девяти симфоний Бетховена под управлением венского дирижера Эриха Клейбера, организованный Государственной филармонией в Большом зале консерватории в октябре — ноябре 1936 г.

В индивидуальности Клейбера отсутствуют те черты стихийной силы, тот огромный заряд волевой энергии, которыми так насыщено творчество Бетховена. Зато ему чрезвычайно близка и понятна живая связь музыки Бетховена с народной песней и пляской, близость Бетховена к простору полей, аромату леса, к живому голосу природы. Главное же, Эрих Клейбер — превосходный музыкант и большой мастер дирижерского искусства. Четвертая и Восьмая симфонии, а в особенности финал Седьмой надолго останутся в памяти всех, прослушавших этот исторический цикл. Девятая симфония в настоящем сезоне исполняется часто и стала доступна самому широкому кругу слушателей.

Чрезвычайно удачным было исполнение единственной оперы Бетховена «Фиделио» оркестром, хором и солистами Радиокомитета под управлением Георга Себастиана. Несмотря на то, что опера была дана только в концертном исполнении, она благодаря тонко осуществленному Георгом Себастианом приему актерской игры на эстраде (без декораций и бутафорий) воспринималась слушателями как спектакль. Жаль, что исполнение гениальной оперы Бетховена, так во многом созвучной нашей эпохе, повторяется редко и совершенно не дается массовому слушателю.

Государственной филармонией был организован в Малом зале консерватории цикл всех струнных квартетов Бетховена в исполнении квартета имени Бетховена в составе Д. Цыгапова, В. Ширинского, В. Борисовского и С. Ширинского. Этот заслуженный коллектив уже двенадцать лет неизменно работает в данном составе и достиг высокого уровня мастерства. Этому превосходному квартету еще не хватает только того выс-

шего «чувствия меры», без которого нет настоящего совершенства в искусстве. Как в ритме, так и в динамике их исполнения не всегда соблюдено равновесие. За последнее время, однако, и в этом отношении у талантливых квартетистов замечается несомненный художественный рост.

Филармонией были объявлен также цикл всех фортепианных трио Бетховена, но после одного концерта, состоявшегося месяца три тому назад, цикл почему-то не продолжается.

В настоящее время Государственная филармония совместно с Московской консерваторией объявила в Большом зале консерватории цикл из пяти концертов, в котором силами студентов консерватории будут исполнены все тридцать две фортепианные сонаты Бетховена. Лет тридцать пять тому назад в Москве все сонаты Бетховена исполнял известный пианист Макс Пауэр. Исполнение же всех сонат Бетховена студентами консерватории осуществляется впервые. Хотелось бы, чтобы концерты эти широко посещались рабочим слушателем и учащейся молодежью.

Концерт лауреатов

25 мая в Большом зале консерватории состоялся концерт лауреатов Международного конкурса скрипачей имени Изая в Брюсселе.

О значении блестящих побед наших молодых исполнителей — пианистов и скрипачей — на международных конкурсах уже много говорилось. Эти победы свидетельствуют не только о том, что мы богаты музыкальными талантами, но и о высоком уровне нашей музыкальной культуры, о прекрасных достижениях наших педагогов.

Из победителей Брюссельского конкурса — Ойстров, Гильельс, Козолупова, Фихтенгольц — один Давид Ойстров является вполне законченным зрелым артистом; остальные — почти дети.

Дарование Миши Фихтенгольца чрезвычайно привлекательно. Сквозь юношескую незрелость, даже некоторую угловатость пробивается подлинная артистическая индивидуальность. Игра его проникнута теплотой, подкупающей искренностью.

Марина Козолупова обладает прекрасным звуком и чувством музыкальной линии. Замечавшиеся в ней раньше некоторая неуравновешенность, недостаток чувства меры почти совершенно исчезли. Самый выбор исполненных ею вещей свидетельствует о хорошем вкусе и здоровом направлении. Прекрасно прозвучала у Марины Козолуповой песня Шуберта. Особенно же ярко исполнила она Прелюдию и allegro Пунианы — Крейслера. В отлично сыгранной Чаконе Баха не хватало еще

той внутренней значительности, той художественной зрелости, которых нельзя и требовать от столь юной исполнительницы [...]

Чрезвычайно отрадное впечатление произвела Лиза Гилельс. Эта даровитая юная скрипачка необыкновенно быстро и гармонично развивается. Ее игра отличается молодым увлечением и подлинной артистичностью. С замечательным техническим мастерством сыграла она «Кампанеллу» Паганини. Первая часть концерта Виотти, с которой Лиза Гилельс начала свое выступление, была сыграна с несколько преувеличенной выразительностью. Это чудесное в своей наивной простоте произведение от излишней, подчеркнутой выразительности теряет значительную часть своего очарования.

Завершивший программу исполнением концерта Мендельсона Давид Ойструх еще раз подтвердил свою репутацию превосходного артиста. Исключительное благородство и простота, безукоризненный вкус и чувство меры, первоклассная выразительность, никогда не становящаяся целью исполнителя, а только средством для осуществления его художественных намерений, — все эти качества делают Ойструха несомненно одним из лучших скрипачей современности¹.

Следует особенно отметить превосходное исполнение фортепианной партии А. Б. Дьяковым, аккомпанировавшим всем выступавшим лауреатам. Он доставил своим исполнением фортепианного сопровождения подлинное художественное наслаждение.

«Травиата»

7 октября в Филиале Большого театра состоялась премьера оперы «Травиата» Верди, поставленной под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева.

Написанная свыше восьмидесяти лет тому назад, «Травиата» сделалась одной из самых популярных и даже избитых опер; ее мелодии давно уже стали достоянием шарманок всего мира. Музыкальный язык «Травиаты» до крайности прост, изложение примитивно. Казалось бы, все условия для того, чтобы опера за изношенностью и банальностью давно была сдана в архив...

Однако, сила подлинного гения творит чудеса. «Травиата» живет, трогает и захватывает слушателя, несмотря на попытку и безнадежную устарелость мелодрамы Дюма «Дама с камелиями», текст которой положен в основу ее либретто. В центре оперы — драма Виолетты, переданная Верди с подкупающей искренностью. Мелодическое богатство Верди неисчерпаемо. Его мелодии запоминаются, поются и играются уже десятки лет и все-таки не теряют своего очарования¹.

Роль Виолетты исполняла 7 октября народная артистка СССР В. В. Барсова.

Превосходный голос, первоклассное вокальное мастерство, безукоризненная музыкальность, верный сценический образ, — все эти качества захватили слушателей. Роль Виолетты — прекрасное достижение Барсовой.

Роль Альфреда исполнял заслуженный артист РСФСР С. Я. Лемешев.

Певец очень хорошо владеет голосом. В упрек Лемешеву можно поставить несколько напряженный, несвободный верхний регистр.

Неплохо, но несколько суховато и в вокальном и в сценическом отношении исполнил роль Жермона заслуженный артист РСФСР П. М. Норцов.

Всяческой похвалы заслуживает оркестр под управлением заслуженного деятеля искусств А. Ш. Мелик-Пашаева, естественно, просто и одухотворенно передавшего несложную, но далеко не легкую партитуру Верди. При малейшем недостатке чувства меры музыка «Травиаты» из гениальной легко может стать невыносимо банальной.

Сценическое воплощение оперы сделано с несколько преувеличенной, не лишенной известной красивости «роскошью», слегка, к сожалению, напоминающей отдельные кабинеты ботанических ресторапов старого времени.

Несколько слов о публике.

Постоянные аплодисменты среди действия (и не только после удачно слетого номера, но и при появлении артиста на сцене) нарушают цельность впечатления и давно должны быть изъяты из обихода. На грустные размышления наводят также вопли и визги девиц по адресу некоторых артистов. Это — распущенность, совершенно неуместная в советском театре.

«Песни наших дней»

На днях Государственным симфоническим оркестром СССР и Государственным хором СССР под управлением дирижера заслуженного артиста РСФСР А. В. Гаука впервые была исполнена оркестрово-хоровая сюита С. С. Прокофьева — «Песни наших дней».

Сюита состоит из марша и восьми песен для хора и голосов соло.

Новая сюита — прекрасное достижение Прокофьева. Мелодическая изобретательность, ясность и простота фактуры, превосходная инструментовка и отличное использование голосов — все эти качества делают сюиту легко воспринимаемой слуша-

телями: Из песен особенно удачны: «Брат за брата», «Двадцатилетний», «Колыбельная». Менее удалась автору последняя песня — «От края до края», несколько ординарная и малозначительная, мало соответствующая тексту.

В целом, повторяю, отличное произведение, которое ждет, вероятно, большое распространение.

Очень хорошо исполнили сольные партии заслуженная артистка РСФСР Ф. С. Петрова и артисты Всесоюзного радиокомитета Абрамов и Захаров.

«Кола Брюньон»

«Кола Брюньон» — шедевр Ромена Роллана — написан, как известно, в форме повести. Несмотря на избранную автором «неторопливую» форму рассказа, в мировой литературе мало пайдется произведений, равных этой чудесной повести по сочной красочности, по той полнокровной, подлинно народной жизни, которой она насквозь пронизана.

Автору либретто оперы «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»); написанного В. Г. Брагиным по мотивам «Кола Брюньон», представлялась благодарная задача: из богатого материала повести, из ее живых и ярких персонажей, из ее разнообразных, волнующих событий и лиц выбрать наиболее яркое; сообщить ему «единство места и действия», дать живое, красочное, насыщенное социальным содержанием целое.

Результаты, полученные В. Брагиным, едва ли можно назвать удовлетворительными. Если еще первое действие оперы сделано живо, имеет достаточно удачную экспозицию, то в дальнейшем автор либретто обнаруживает свою беспомощность — он явно не знает, что ему делать со своими персонажами. На место драматического действия становятся бесконечные «вставные эпизоды» — чумный возница, пьяные солдаты, сумасшедшая женщина с факелом и т. д. и т. п. до бесконечности. Все это утомляет и расхолаживает зрителя, не дает цельного художественного впечатления и сильно снижает глубокую идеиную значительность повести Ромена Роллана.

Нельзя также согласиться с выбором и трактовкой действующих лиц повести. Не использовав очень благодарный в драматическом отношении материал женитьбы Кола на девушке, его глубоко любившей и всю жизнь ревниво мстившей ему за его холодность, Брагин вместо этого ввел в оперу несуществующую у Роллана сестру Кола, роль которой, видимо, сводится только к тому, чтобы кроме меццо-сопрано, была в партитуре еще одна — высокая женская партия и чтобы Кола не оставался слишком долго на сцене один. Живые, красочные фигуры друзей Кола — нотариуса и, особенно, кюре — превра-

тились в мертвые трафаретные штампы, не производящие на зрителей никакого впечатления. Основной конфликт между революционером, народным вождем Гамби и Кола разработан слабо; Гамби отведена слишком незначительная роль. Между тем, его «пропаганда» среди крестьян и горожан могла бы гораздо больше заинтересовать и захватить зрителя, чем многочисленные «вставные» эпизоды. Внутренний конфликт Кола — любовь к произведениям его искусства, его ненависть к герцогу и к жизни его замка — почти не выявлен. И личность Кола, такая цельная, яркая и убедительная у Роллана, у Брагина производит впечатление в достаточной степени неопределенное...

Однако, в опере главное все-таки музыка, музыка и музыка! Какова же музыка Кабалевского? В ней много бесспорных достоинств. Прежде всего, у него несомненно наличие подлинного композиторского дарования и значительного мастерства. Музыка Кабалевского льется непринужденно, никогда не производит впечатления надуманной, «деланной» (худший вид музыки). Композитор, видимо, много поработал над французской народной песней. Только в незначительной степени использовав подлинные народные нацевы, Кабалевский сумел в достаточной мере придать своей музыке свежесть, непосредственность подлинной французской народной песни. Музыка оперы слушается легко, заинтересовывает слушателя и имеет многое, как мне кажется, для того, чтобы стать популярной.

В опере три действия. В каждом из них три картины. Опера начинается довольно длинным оркестровым вступлением. Антракты между отдельными картинами также заполнены музыкой. Все эти, довольно значительные по объему оркестровые номера дают автору возможность музыкально развить драматическую ситуацию оперы, нередко в большей мере, чем это позволяет мало удачное либретто. Не все, однако, в этих оркестровых эпизодах в равной степени удалось автору. Однако в общем музыка их достаточно яркая, живая, струйная по форме, органически связанная с музыкальным и драматическим содержанием всей оперы. Недостаток этих оркестровых «интермедин» — их некоторое однообразие, временами шумливость и какая-то нарочитая «бодрость», которые в конце концов утомляют слушателя. Кстати, об утомлении. Самый этот, последовательно проведенный через всю оперу прием — не давать в течение всего вечера слушателю от музыки «ни отдыха, ни срока» — вызывает значительное сомнение. Как бы хороша ни была музыка, слушателю хочется иногда перевести дух.

К положительным качествам музыки Кабалевского относятся ее мелодичность, гармоническая естественность и сочность, и хорошее владение всеми сторонами композиторского мастерства.

Что же можно поставить Кабалевскому в упрек? Прежде всего некоторое однообразие приемов. «Бодрость» его музыки, как я уже сказал, начинает в конце концов утомлять. В опере мало широких лирических эпизодов, ее язык несколько тяжеловесен. Кабалевский отлично владеет оркестром, но его оркестровая палитра несколько однообразна. Его оркестр слишком много и громко играет. Это утомляет слушателя и перестает производить на него художественное впечатление. Кабалевский в своей оркестровке злоупотребляет ударными инструментами. Вкус Кабалевского не всегда непогрешим: ему не всегда удается различить в своей музыке полноценное и малозначительное, примитивно-грубое, снижающее ее значительность.

В общем же следует признать музыку оперы «Мастер из Кламси», первого оперного опыта Кабалевского, значительной его удачей и приветствовать обогащение советского оперного репертуара новой хорошей оперой.

Что сказать о постановке оперы, премьера которой состоялась 22 февраля в Ленинградском Малом оперном театре? На первое место, несомненно, надо поставить оркестр под талантливым руководством Б. Э. Хайкина, в руках которого музыкальная ткань от начала до конца живет, не затемняя второстепенным основную линию. Несмотря на временами излишне грузную инструментовку, оркестр нигде не заглушал певцов.

Из отдельных артистов прежде всего следует отметить исполнителя партии Коля Брюньона — Модестова, обладателя хорошего голоса, создавшего довольно верный сценический образ Коля, исполнительниц партии Селины — Н. Л. Вальтер и Е. В. Лелива (генеральная репетиция). Обе в сценическом отношении дали немало удачного. В вокальном отношении они удовлетворили меня меньше. У Вальтер хороший голос, но он несколько тяжел, как бы утомленный — результат несвободной манеры петь. У Лелива наблюдается недостаток вокального мастерства. Б. О. Гефт не мог извлечь из роли Гамби (она должна бы быть наряду с Коля центральной) большего, чем позволило ему либретто. Его исполнение было сценически недурным. Его голосу несколько не хватало силы и блеска. А. Н. Коробейченко в роли герцога сделал, несомненно, большую ошибку, изобразив герцога «севшим на ноги» рамоли. Такая опереточно-карикатурная трактовка роли только снижает социальную значимость происходящей борьбы.

Постановка И. Шлепянова в общем удовлетворительна, но еще нуждается в дальнейшей работе. Замысел художников Пименова и Зеленского часто лучше выполнения, в котором много технических несовершенств.

В общем, несмотря на недостатки, — хорошая опера, неплохой спектакль.

Симфония Гедике

Александр Федорович Гедике — один из выдающихся советских композиторов старшего поколения. Это первоклассный мастер.

Творчество Гедике отличается глубокой содержательностью, богато и разнообразно. Им написаны три оперы, три симфонии, ряд крупных и мелких оркестровых произведений, два фортепианных квintета (со струнными и духовыми инструментами), трио, скрипичная соната, много произведений для фортепиано и других инструментов, струнный квартет и т. д.

А. Ф. Гедике сделан ряд превосходных оркестровых обработок органных произведений Баха. Большой популярностью пользуется его обработка «Пассакалии» Баха. Большинство этих обработок почему-то до сих пор не издано и даже ни разу не исполнено...

Третья симфония — одно из наиболее зрелых и значительных произведений Гедике. В симфонии три части. Первая часть начинается широким вступлением, в котором оригинально использована звучность арфы. Первая тема *Allegro*, несолько тревожного характера, остается и в момент появления второй темы. Она сопровождает ее как ритмический фон. В разработке превосходно развиваются все темы первой части.

Вторая часть ясная и светлая. В ней замечательно использованы деревянные духовые инструменты. Ее спокойное, несколько идиллическое настроение отлично контрастирует с тревожной первой частью и финалом, полным героического пафоса.

Яркая, широкая первая тема финала, прерывающаяся патетически-стремительными аккордами всего оркестра, сменяется пленительной второй темой. Разработка финала чрезвычайно обширна и содержательна. Вторая тема, изложенная в экспозиции в духовых инструментах, дана в репризе *divisi* струнных (с сурдинами). В заключительной партии чрезвычайно удачно использована звучность скрипок, флейт и челесты. Кoda финала начинается как бы тревожными звуками *pianissimo* и постепенно переходит в яркий, торжественный апофеоз. В целом симфония — одно из лучших произведений русской симфонической литературы.

А. Ф. Гедике справедливо считается прекрасным знатоком и исполнителем Баха. Постоянное общение с творчеством великого лейпцигского композитора не могло не оказать влияния на собственное творчество Гедике. Это прежде всего выражается в той значительной роли, которую играют в произведениях Гедике элементы полифонии. Ярким примером этого влияния служит концерт Гедике для органа с сопровождением струнного оркестра, исполнявшийся автором в одном из концертов советской декады. Финал концерта — токката — прекрас-

ный пример попытки перенести баховские приемы на современный музыкальный язык.

К сожалению, творчеству А. Ф. Гедике наши концертные организации уделяют недостаточно внимания: его произведения редко появляются в программах, а многие еще ни разу не исполнялись. Это тем более непонятно, что произведения Гедике пользуются любовью широких кругов слушателей, и исполнение их неизменно сопровождается значительным успехом.

«Алмаст»

15 октября в Большом театре состоялся общественный просмотр первого спектакля декады армянского искусства. Шла опера «Алмаст» Спендиарова.

Умерший в 1929 году Александр Афанасьевич Спендиаров был одним из лучших учеников Римского-Корсакова. Свое прекрасное дарование, свое выдающееся мастерство он всецело посвятил национальному искусству родной ему Армении. В его произведениях счастливо сочетается живая связь народного творчества Армении с использованием средств современного ему музыкального искусства. Чудесные напевы народных песен и плясок не просто вписываются в его сочинения как фольклорный «материал», — эти напевы органически сливаются с музыкальными идеями самого Спендиарова и так, что даже искушенный слушатель не всегда может отличить, где композитор использовал подлинные народные напевы и где он просто сочинял в «духе» армянской народной музыки.

Спендиаров не был особенно плодовитым композитором. «Алмаст» — единственная его опера. Задумав оперу в 1919 году, Спендиаров работал над ней до самой смерти. Сюжет оперы заимствован из поэмы известного армянского поэта Ованеса Туманяна «Взятие Тмкаберта», либретто написано поэтессой Софьей Парнок. Либретто, дающее богатый красочный материал для песен, плясок, массовых сцен, в общем, однако, страдает некоторой вялостью, недостатком живого драматического действия. Слишком много мест (значительная часть третьего акта) проходит на сцене совсем без пения, в виде пантомимы.

Кроме упомянутого уже мелодического богатства к положительным сторонам оперы «Алмаст» следует отнести прекрасное владение Спендиаровым гармонией и превосходную инструментовку.

На всем спектакле лежит печать высокого уровня культуры. Отлично играет оркестр, отлично поет хор, красочен балет. Среди певцов хочется особенно отметить тов. Габриеляна, исполнявшего трудную партию ашуга. На совершенно исключительной высоте стоят замечательные декорации художника М. Сарьяна.

Опера «Алмаст» осталась у Спендиарова не вполне законченной — недописаны некоторые куски, кое-что недодинструментовано. Ответственную работу по завершению оперы мастерски, с большим художественным тактом выполнил известный ленинградский композитор Максимилиан Штейнберг.

Концерт из произведений Чайковского

В ознаменование столетия со дня рождения П. И. Чайковского Московская государственная филармония проводит десять концертов из симфонических произведений Чайковского.

В пятом концерте этого цикла, состоявшемся 3 марта в Большом зале консерватории, исполнялись произведения, редко появляющиеся в программах наших симфонических концертов.

Юношеская увертюра к драме Островского «Гроза» написана Чайковским еще в годы учения в Петербургской консерватории в 1865 году. Увертюра эта, опубликованная только после смерти Чайковского, несмотря на черты яркого дарования — произведение незрелое: форма увертюры пестрая, мало органична, инструментовка несовершенная.

Симфоническая баллада «Воевода», написанная на сюжет одноименного стихотворения Пушкина (из Мицкевича), наоборот, — одно из последних произведений Чайковского (1891). [...]¹

Во втором отделении было исполнено одно из самых зрелых произведений Чайковского — Третья сюита, написанная в 1884 году. Из четырех частей этой сюиты — «Элегия», «Меланхолический вальс», «Скерцо» и «Тема с вариациями» — только последняя, «Тема с вариациями», иногда появляется в концертных программах. Первые три почему-то почти никогда не исполняются. Прелестная, полная светлой печали «Элегия» и мрачный, почти похоронный «Вальс» принадлежат к лучшим страницам гениального композитора.

Программа была исполнена оркестром Московской государственной филармонии под управлением К. П. Кондрашина. Этот молодой дирижер, несомненно, обладает дирижерским дарованием и неплохой техникой. Однако, излишняя «суетливость движений и ненужное обилие их (непрерывное использование левой руки), а главное, неумение из отдельных моментов создать цельный звуковой образ сильно мешают исполнению Кондрашина. Надо надеяться, что постоянной работой над собой Кондрашин преодолеет свои недостатки и разовьет свои хорошие дирижерские данные.

В концерте принимал участие скрипач Самуил Фурер, исполнивший с оркестром прелестную «Меланхолическую се-

ренаду». Этот, несомненно, весьма одаренный скрипач упорно не хочет повысить уровень своей художественной культуры. И на этот раз безвкусные «подъезды» совершенно искажали благородно-простую кантилену Чайковского.

Победа советского симфонизма [О двадцать первой симфонии Мясковского]

[...] Не многим композиторам после Бетховена удалось написать девять симфоний, и то они обычно умирали, не дописав своей девятой симфонии. И только в наши дни Николай Яковлевич Мясковский не только увеличил это число, но и довел его до двадцати одной симфонии. Для совершения этого исключительного подвига нужны были исключительные творческие силы и исключительное мастерство.

И тем и другим в полной мере обладает Н. Я. Мясковский. В начале своего творческого пути Мясковский находился под значительным влиянием Чайковского, но вместе с творческой зрелостью определился и его самобытный композиторский стиль.

Стилю Мясковского чужда всякая погоня за внешним эффектом. Музыка его отличается глубокой серьёзностью и внутренней значительностью; музыкальный язык его несколько суров, оркестровый колорит лишен внешнего блеска; однако оркестр Мясковского в полной мере передает его замысел, в полной мере отвечает содержанию его музыки.

Среди двадцати одной симфонии Мясковского, естественно, не все одинаково значительны. Некоторые из них, например, замечательная Шестая, отличаются большой творческой силой и глубиной.

Написанная летом текущего года Двадцать первая симфония — одно из наиболее замечательных произведений Мясковского. Симфония одночастна, форма ее предельно лаконична. Темы симфонии интонационно родственны русской народной песне. Симфония полна чарующей светлой грусти. Она начинается широким, напевным вступлением, производящим, несмотря на сложную контрапунктическую ткань, впечатление ясности и простоты.

Вся симфония воспринимается как повествование о чём-то прекрасном и глубоко замечательном и оставляет слушателя внутренне обогащенным.

Двадцать первая симфония — большая творческая победа Мясковского. Вместе с тем и большая победа советского симфонизма.

Бетховенские вечера С. Фейнберга

Среди величайших памятников искусства одно из первых мест принадлежит фортепианным сонатам Бетховена. Великие предшественники Бетховена Иосиф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт — довели сонатную форму до высокой степени совершенства. Но всю гибкость, все богатство пристине неисчерпаемых возможностей, которые таит в себе эта форма, раскрыл Бетховен. Бесконечное многообразие человеческого духа, страсть и глубина мысли, радость общения с природой и титаническая борьба с ее стихийными силами — все это гениально воплощено в тридцати двух фортепианных сонатах Бетховена.

Исполнение всех бетховенских фортепианных сонат одним пианистом настолько трудно, что подобные примеры в истории пианизма насчитываются единицами. Случай же исполнения в одном сезоне всех сорока восьми прелюдий и фуг («Das Wohltemperierte Clavier») Баха и всех сонат Бетховена беспримерен.

Этот творческий подвиг совершает в нынешнем сезоне заслуженный деятель искусства профессор С. Е. Фейнберг. Им были уже даны (в концертах Московской филармонии) четыре вечера, на которых в числе других произведений Баха были исполнены сорок восемь его прелюдий и фуг. В настоящее время в концертах Московской консерватории профессор Фейнберг исполняет все фортепианные сонаты Бетховена. Недавно состоялся уже четвертый концерт этого цикла, состоящего из шести вечеров¹.

Феноменальная память, первоклассная техника и высокая музыкальная культура — вот качества, благодаря которым С. Фейнберг является несомненно одним из самых выдающихся наших пианистов.

В исполнении Фейнберга проявляются два свойства, весьма редко сочетающиеся у одного исполнителя: своеобразная, имеющая мало сходства с другими, артистическая индивидуальность и безусловно точная передача авторского текста. Фейнберг блестяще подтверждает, что индивидуальность исполнителя менее всего должна выражаться в том, чтобы допускать чрезмерные вольности в изложении замыслов композитора, вносить в них свои «поправки».

Если с интерпретацией Фейнберга и не всегда соглашаешься, то яркость его дарования, глубина мысли и мастерство настолько значительны, что покоряют слушателя.

Бетховенские вечера Фейнберга постоянно проходят при переполненном зале и пользуются большим, заслуженным успехом.

Концерты Иосифа Крипса

Состоявшиеся в истекшем январе концерты дирижера Венской государственной оперы, профессора Иосифа Крипса являются значительным событием в концертной жизни Москвы.

Вопрос о сущности дирижерского искусства недостаточно разработан и заключает в себе немало невыясненного и спорного. Римский-Корсаков, например, склонен был считать дирижерское искусство воображаемым и, сводя его к отсчитыванию такта, отрицал возможность творческого воздействия дирижера на оркестр. Может быть этим и объясняется то, что сам Римский-Корсаков — гениальный композитор — был плохим дирижером...

Не подлежит сомнению, что возможности творческого воздействия дирижера на оркестр — огромны; однако, технические трудности, возникающие перед дирижером, исключительно велики, и преодоление их удается далеко не всякому.

Дирижер, прежде всего, должен быть, не говоря уже о природной одаренности, музыкантом высокой культуры и широкой эрудиции; он должен обладать даром овладевать вниманием и волей оркестрового коллектива, оказывать на него как бы гипнотическое воздействие.

У Иосифа Крипса все эти предпосылки несомненно имеются в полной мере. Это музыкант превосходной культуры, прекрасно владеющий всеми техническими средствами дирижерского мастерства.

Первый концерт Крипса был посвящен творчеству Чайковского. С первых же звуков Струнной серенады обнаружилось его замечательное мастерство: оркестр зазвучал стройно и ярко, как один прекрасный инструмент. Исполнение Струнной серенады было одной из лучших удач Крипса.

Пятая симфония Чайковского, несмотря на безукоризненное исполнение в техническом отношении, не произвела глубокого впечатления. Многие темпы были непривычно замедлены. Вся значительность этого гениального произведения не была дирижером выявлена достаточно глубоко.

Наименее удачным был второй концерт, посвященный творчеству Бетховена. Исполнение произведений Бетховена всегда было и остается наиболее трудным и ответственным. Можно многое хорошо исполнять и все-таки не удовлетворить слушателя играя Бетховена; тот же, кто может по-настоящему хорошо исполнять Бетховена, может хорошо играть все.

Исполненная в начале концерта увертюра к «Эгмонту» была сыграна даже несколько небрежно; что же касается Девятой симфонии, то её исполнение отличалось какой-то примитивной грубоватостью. Философская глубина первой части, лапидарный юмор скерцо, светлая радость финала — все это было

как-то стерто, приобрело несколько обывательский характер. Лучше всего было исполнено труднейшее Adagio, требующее от исполнителя исключительно «большого дыхания». Совершенно не удовлетворило исполнение в финале солистов, первых плохо в вокальном отношении и, попросту, не потрудившихся хорошо выучить свои партии.

В третьем концерте Давид Ойстрах превосходно исполнил скрипичный концерт Хачатуриана. Здесь сказалось исключительное мастерство Крипса-аккомпаниатора, чутко следившего за всеми намерениями солиста. Солист и оркестр слились в единый художественный ансамбль.

Во втором отделении этого концерта была исполнена Пятая симфония Шостаковича.

Из всех исполнений этой симфонии, какие мне приходилось слышать, исполнение Крипса было, несомненно, самым удачным. Все замечательные звучности оркестра Шостаковича были показаны с предельной ясностью, а главное — внутренняя значительность произведения была ярко выявлена и доведена до слушателя.

В четвертом концерте была прекрасно исполнена гениальная первая часть Неоконченной симфонии Шуберта и Седьмая симфония Антона Брукнера. Очень хорошая музыка! Я все думал — чего же в ней не хватает? Вот что мне думается: Брукнер — «хорошо устроенный немец», как сказал Тургенев об одном из персонажей своего произведения, а он старается выжать из себя титаническую личность бетховенского масштаба. Получается гигантское здание без больших линий, без широты концепций. Как бывает: возьмешь как будто кусок тяжелого рельса, а он окажется из папье-маше. Чтобы быть большим человеком, одной музыкальной одаренности недостаточно. Очевидно, Брукнер «большим» человеком не был.

Пятый концерт был посвящен творчеству Иоганна Штрауса. Я не принадлежу к числу ригористов, которые презрительно отворачиваются от «легкой» музыки. Однако, нужно сказать, что этот жанр, в котором так часто подвигаются посредственности, менее, чем какой-либо другой допускает посредственность в творчестве и исполнении. В таких случаях эта музыка превращается в трудно переносимую пошлость.

В области легкой музыки Иоганн Штраус — непревзойденный гений. Его вальсы, его оперетты искрятся как шампанское и наполняют слушателя радостным весельем, возбуждают в нем бодрость. Крипс изнутри чувствует истинно венский дух этой прекрасной музыки. Концерт из произведений Штрауса прозвучал как радостный праздник.

Приезд профессора Крипса оставил в общем прекрасное впечатление. Его превосходное мастерство должно послужить для наших дирижеров поучительным примером.

Песни борьбы и побед. Хоровая сюита Д. Шостаковича

Недавно в Большом зале Московской консерватории впервые была исполнена сюита «Десять поэм» Д. Шостаковича для хора без сопровождения.

Культура хорового пения а cappella имеет на Руси много вековую историю. Русский народ создал несравненную по красоте песню, всегда многоголосную, с богатой, своеобразной подголосочной полифонией. Русские церковные песнопения — в старину одноголосные, а впоследствие многоголосные — также всегда исполнялись без инструментального сопровождения. Широкой популярностью пользовались талантливые, правда, сладкогласные, на итальянский лад, песнопения Бортнянского. Для хора а cappella создали замечательные произведения Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, позже — Танеев, Калинников, Кастальский, Рахманинов.

В дореволюционные времена в России было два первоклассных хоровых коллектива: Петербургская придворная капелла и Московский синодальный хор при Синодальном училище. Сейчас у нас в Советском Союзе существует много отличных хоровых коллективов: Ленинградская хоровая капелла, Краснознаменный имени А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии, Хор русской песни под управлением А. В. Свешникова, украинские «Думка» и «Трембита», прекрасные коллективы Латвии, Эстонии, Литвы и ряд других, не говоря уже о превосходных народных хорах имени Пятницкого, Воронежском, Северном, Уральском.

Советские композиторы, к сожалению, недостаточно используют богатейшие возможности, которые таятся в хоре а cappella. Поэтому опыт Шостаковича, создавшего хоровую сюиту «Десять поэм», следует всячески приветствовать.

Темой своих поэм Шостакович взял стихи революционных поэтов (Л. Радина, Е. Тарасова, А. Гмырева, А. Коца) периода от 1905 года до Октября, используя и напевы, близкие к революционным песням.

В целом поэмы оставляют сильное впечатление. Они напевны, по своей ладовой структуре близки русской песне, превосходно звучат в хоре; в них нет тёх гармонических экстравагантностей, которые встречаются во многих произведениях Шостаковича. Общий недостаток хоровой сюиты: во-первых, отсутствие в ней хотя бы одной поэмы с запоминающейся музыкой песенного склада, поэмы, обобщающей характер духа революционных песен того времени; во-вторых, почти полное отсутствие поэм светлого, радостного характера. Русский народ создал грустные, протяжные песни, в которых отражалась его тяжелая доля, но наряду с этим он сложил множество жизне-

радостных, веселых песен. Поэмы в целом выиграли бы, если бы отразили и моменты бодрого веселья.

Разберем весь цикл, состоящий из десяти поэм.

Первая — «Смелей, друзья, идем вперед!» — бодрая, лаконичная, яркая. Но на словах «проснется Русь для жизни новой» музыка затихает и кончается *pianissimo*, что противоречит тексту.

Начало и конец второй поэмы — «Один из многих» — трогательно напевны и превосходно отображают переживания большого юноши в мрачной тюрьме. Отлично использована звучность хора, поющего без слов. Глубоко драматический подъем в середине поэмы производит сильное впечатление. Несколько портит ее не всегда удачный текст.

Ярким, подлинно революционным призывом звучит третья поэма — «На улицу». Ее содержание (изложенное, кстати сказать, в малоудачных стихах) превосходно выражено музыкой и захватывает слушателя.

Чрезвычайно интересен замысел четвертой поэмы — «При встрече во время пересылки». Речитативный, очень выразительный голос теноров носит повествовательный характер. Он звучит на фоне остальных голосов, поющих без слов. Выразительная музыка и превосходная звучность этого хора оставляют глубокое впечатление.

Пятая поэма — «Казненный» — начинается с четырехголосного, красиво звучащего фугато. Вторая половина — небольшой речитативный эпизод, переходящий в заключение, не сливается органически с первой. В целом поэма оставляет слушателя не вполне удовлетворенным.

Шестая поэма — «Девятое января» — одна из самых ярких. Трагедия народа, еще питавшего иллюзии, что царь поможет в борьбе против злых «опричников», и получившего от царя вместо хлеба свинец, выражена с потрясающей силой. Слова «Обнажите головы!», сначала тихие, в конце поэмы переходят в протестующий возглас негодующего, восставшего народа.

Седьмая поэма — «Смолкли залпы запоздалые» — глубоко выразительная похоронная песнь. Она производит незабываемое, глубокое впечатление. Наряду с «Девятым января» это наиболее удачная из поэм. Менее удалась композитору восьмая поэма — «Они победили», ритмически монотонная, надуманная. Две последние также не принадлежат к лучшим. Радость девятой — «Майская песнь» — как-то менее радостна, чем хотелось бы: все звучит ярко, но мало заражает. Отличающаяся превосходной хоровой инструментовкой (как, впрочем, и весь цикл) десятая поэма, носящая название «Песня», построена на неудачном, слишком длинном тексте. Начало поэмы слегка напоминает церковное пение; второй эпизод со своим шаблонным пунктированным ритмом мало значителен. И вся поэма,

иссмотря на то, что многое в ней превосходно, кажется надуманной и не производит особенно сильного впечатления.

В целом, хотя не все поэмы равнозначны, хоровая сюита Дмитрия Шостаковича — произведение ярко талантливое, написанное с исключительным техническим мастерством. Надо надеяться, что композитор еще не раз обратится к этому прекрасному роду музыкального искусства.

Хор под управлением А. В. Свешникова отлично справился с最难нейшей задачей исполнения поэм, чем в значительной степени способствовал доходчивости и успеху у слушателей этого выдающегося произведения.

[Концерт артистов Германской Демократической Республики]

27 ноября в Малом зале Московской консерватории состоялся концерт артистов Германской Демократической Республики. В концерте участвовали: квартет в составе профессора Герхардта Боссе, Ганса Герхардта, Карла Зуске и профессора Вальтера Шульца, пианист Лауреат Национальной премии профессор Гуго Штойрер и певица Ева Флейшер; аккомпанировал пианист Гюнтер Котц.

Приезд артистов Германской Демократической Республики для музыкантов и широкой общественности Москвы — радостное событие, — символ мира, символ нерушимой дружбы народов Германии и Советского Союза.

Программа концерта была составлена весьма интересно. Струнным квартетом были исполнены два квартета: f-moll'ный квартет Бетховена соч. 95 и Первый квартет Шостаковича. Квартетистам особенно удался квартет Шостаковича, вызвавший горячие аплодисменты многочисленной публики, переполнившей Малый зал консерватории.

Пианист профессор Гуго Штойрер исполнил Итальянский концерт Баха и Фантазию С-дур («Wanderer-Fantasie») Шуберта. В концерте Баха профессор Штойрер показал себя, как серьезный музыкант, хорошо владеющий полифоническим стилем Баха. В чрезвычайно трудной, гениальной фантазии Шуберта пианист свободно преодолевал технические трудности произведения. Хотелось бы только больше поэзии, больше духа романтизма, которым овеяно это сочинение; хотелось бы также больше разнообразия звука.

В высокой степени приятное впечатление произвела певица Ева Флейшер, скорее меццо-сопрано, чем контратанто, как было объявлено в программе. Ева Флейшер исполнила ряд произведений Шуберта, Брамса и Мусоргского. Ева Флейшер обладает небольшим голосом, однако, пение ее производит сильное впечатление глубокой выразительностью, чувством стиля и отлич-

ным произнесением слов. Певица имела в концерте шумный успех и вынуждена была несколько вещей исполнить сверх программы. Особенно удались Еве Флейшер произведения Брамса.

Следует также отметить прекрасное фортепианное сопровождение молодого пианиста Гюнтера Котца.

[О концертах Гоар Гаспарян]

Концерты певицы Гоар Гаспарян — истинный праздник искусства. У Г. Гаспарян чудесного тембра небольшой силы голос. Она с предельным совершенством владеет всеми тайнами вокального мастерства: дыхание, *legato*, *staccato*, безукоризненная интонация, изумительное *piano* во всех регистрах до предельно высокого, дикция на разных языках и т. д. Голос Г. Гаспарян с свободой, граничащей с чудом, преодолевает такие высокие ноты, которые недоступны ни одной из слышанных мною певиц (соль, *ля-бемоль* третьей октавы). Берет она эти звуки легко, без всякого напряжения, одинаково свободно и *piano* и *forte*; чувствуется, что и это не предел ее возможностей. Вообще, свобода, отсутствие всякого напряжения — отличительное свойство этой выдающейся певицы: она поет без всякого утомления, как бы сама радуясь своему мастерству.

Однако, все эти качества мастерства Г. Гаспарян являются только средством для достижения художественных целей. В медленных ариях — Джордона, Моцарта, Баха — Гуно, Годара и других, в предельно виртуозных ариях Царицы ночи, «Лакмэ», в вариациях Адама или Проха наряду с изумительным вокальным совершенством исполнение Гаспарян всегда благородно, просто и проникновенно выразительно.

Небольшой упрек: если бы в гениальном «Вокализе» Рахманинова темп был взят более спокойный, исполнение намного выиграло бы.

Еще раз повторяю: выступления Гоар Гаспарян для всех любящих пение — праздник искусства.

Великолепное искусство [О концертах Маргариты Лонг]

12 апреля в Большом зале консерватории в симфоническом концерте выступила выдающаяся французская пианистка, почетный профессор Парижской консерватории Маргарита Лонг. Выступление прекрасной артистки было поистине праздником искусства. С изумительным техническим совершенством, с юношеской свежестью Маргарита Лонг исполнила концерт Равеля, посвященный ей знаменитым французским композитором. Мно-

гочисленная, переполнившая зал публика восторженно приветствовала замечательную артистку, повторившую финал концерта и сверх программы поэтично сыгравшую Балладу Форе для фортепиано с оркестром.

Государственный симфонический оркестр Союза ССР (дирижер — К. П. Кондрашин) отлично аккомпанировал пианистке, и также очень хорошо исполнил прекрасную, жизнерадостную Первую симфонию Шостаковича и блестящий «Вальс» Равеля.

Выступление замечательной артистки Франции было исключительно тепло встречено московскими слушателями.

Танеевские канцаты

На днях в Большом зале консерватории Ленинградская академическая капелла имени М. И. Глинки и Государственный симфонический оркестр Союза ССР под управлением Константина Симеонова исполнили канцату С. И. Танеева «По прочтении псалма».

Творчество Танеева занимает особое место в русской музыке конца XIX и начала XX века. Всю жизнь он боролся за осуществление органической связи между собственным творчеством и мастерством старых полифонистов начиная от «нидерландцев» в лице Жоскина де Пре, Орландо Лассо и других и великого итальянца Палестрины и кончая замечательными немцами: Гендлем и великим из великих — Иоганном Себастианом Бахом.

Связь эта, так замечательно осуществленная для своего времени Моцартом и никогда не прерывавшаяся у лучших западных композиторов XIX века, а из русских — особенно у Чайковского и Римского-Корсакова, начала в годы жизни Танеева в результате увлечения достижениями в области гармонии, эмоциональной выразительности, инструментовки ослаиваться и забываться. Появились признаки декаданса, упадка подлинного композиторского мастерства.

Достигнув предельного мастерства в искусстве многоголосного изложения-развития музыкальной мысли-темы, так называемого контрапункта, и пережив длительный период накопления средств выражений, Танеев в своих зрелых произведениях дал такие замечательные образцы глубоких по содержанию, ясных по форме превосходных произведений, как опера «Орестея», симфония с-полл, ряд замечательных инструментальных и вокальных камерных произведений.

Среди сочинений Танеева выдающееся место занимает канцата «Иоанн Дамаскин» на слова А. К. Толстого (посвящена памяти Н. Г. Рубинштейна). Здесь впервые проявилось в полной мере изумительное полифоническое мастерство Танеева.

Кантата эта — одно из его лучших произведений — слушается всегда с глубоким волнением.

В конце жизни Танеев создал свою «лебединую песнь» — грандиозную кантату «По прочтении псалма» на слова А. С. Хомякова. В кантате использованы сложнейшие контрапунктические формы: двойные хоры, тройные фуги и т. д. Все эти сложные эпизоды не звучат как сухие схоластические формы: они насыщены теплым человеческим чувством и богаты мелодически.

Ленинградская Академическая капелла неплохо справилась со своей задачей. Трудные партии солистов в общем удовлетворительно были спеты ленинградскими артистами Е. Барановой, Д. Клиот, И. Тяговым, Ю. Шифриным.

Сопровождение оркестра в данном исполнении не было на высоте: полного ансамбля между хором, солистами и оркестром часто не получалось, что вероятно объясняется недостаточным количеством репетиций для столь сложной партитуры.

Несколько слов о тексте: кантату «Иоанн Дамаскин» исполняют обычно с искаженными виршами вместо превосходных стихов Алексея Толстого. В кантате «По прочтении псалма» в отличных стихах Хомякова не заключается ничего одиозного, а между тем, кантата была исполнена с измененным текстом, часто вызывавшим недоумение у слушателя.

[О концерте государственного квартета Грузии]

Музыкальное искусство прекрасной Грузии переживает период яркого расцвета. В области оперы и балета, симфонии, камерных инструментальных и вокальных произведений создано за последнее время много прекрасной музыки. Всем известны наряду с выдающимися произведениями композиторов прошлого — Палиашвили, Аракишвили и других — произведения ряда композиторов современных — уже вполне зрелых и еще молодых: Баланчидзе, Туския, Мачавариани, Тактакишвили, Мшвелидзе, Цинцадзе и многих других.

В дни «грузинской декады» Москва познакомилась наряду с другими отличными сочинениями с замечательным балетом Мачавариани «Отелло» в превосходной постановке Чабукиани и художника Вирсаладзе.

28 марта в Малом зале Московской консерватории состоялся концерт Государственного квартета Грузии в составе Б. Чиаурели, А. Бегалишвили, Г. Хатишвили, Г. Барнабишвили. Талантливые квартетисты уже ряд лет играют в этом составе, добились ансамбля высокого качества и заслужили премию на Международном конкурсе в Праге.

В концерте 28 марта были исполнены: Фортепианный квинтет Шаверзашвили с участием талантливого молодого пианиста

А. Нижарадзе, Четвертый квартет Цинцадзе и сверх программы ряд его же обработок для квартета прекрасных грузинских народных песен.

Квintет Шаверзашвили произвел весьма благоприятное впечатление. Музыка Квintета, близкая к интонациям грузинской народной музыки, отличается свежестью, мелодическим богатством, хорошим стилем, отлично звучит в инструментах; Квintет, прекрасно исполненный, имел у публики большой успех.

Имя Цинцадзе, питомца Московской консерватории, давно широко известно музыкальной Москве. Новый, Четвертый, квартет Цинцадзе отличается свойственными этому композитору яркой талантливостью и выдающимся мастерством. С. Цинцадзе, сам отличный виолончелист, превосходно владеет всеми особенностями квартетного стиля, которые он использует с предельным мастерством, не впадая в нарочитое виртуозничанье. Исполненные сверх программы прекрасные грузинские песни в превосходной обработке Цинцадзе для струнного квартета, «чудесно» прозвучали в мастерском исполнении квартета.

Концерт грузинского квартета был истинным праздником искусства. От души можно поздравить талантливых артистов с выдающимся художественным успехом.

Чудесное дарование [О концерте Вана Клиберна]

Я, как и многие, с известным волнением ждал появления на эстраде Вана Клиберна после двухлетнего перерыва: сохранился ли обаяние неповторимого таланта или оно потускнеет, и Клиберн превратится в отличного пианиста, каких много? Мы не ошиблись: чудесное дарование Клиберна осталось таким же, единственным в своем роде. Дело не в том, что его виртуозность стала еще совершеннее, что он стал зрелым, законченным художником. Художественная личность, индивидуальность Клиберна так же покоряют, как и два года назад. В исполненных вчера концертах — в Третьем Прокофьева и Втором Брамса — были в полной мере раскрыты их внутренняя сущность, их мелодическое богатство. Эти произведения прозвучали у Клиберна, как живой рассказ, как поэтическое повествование. В замечательном концерте Брамса — этой симфонии для фортепиано с оркестром, — великолепно сыгранном Клиберном, особенно своеобразно прозвучала вторая часть, в которой было взято спокойное, как бы вальсообразное движение и вместо внешней виртуозности была раскрыта ее поэтическая, романтическая сущность.

Геннадий Рождественский и оркестр Московской филармонии составили с Клиберном отличный ансамбль. Московская публика с энтузиазмом приветствовала любимого артиста.

СТАТЬИ О МУЗЫКАНТАХ И ВОСПОМИНАНИЯ



СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ О РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ МУЗЫКАНТАХ

(1919—1961)

[О Глинке]

Полтора века прошло с того дня, как родился великий музыкант, гениальный Михаил Иванович Глинка. Глинка прожил недолгую жизнь и оставил сравнительно с другими великими композиторами не очень много сочинений, но его сочинения — величайшее достижение русского народа, величайшее достижение мирового музыкального искусства.

Глинка поставил перед собой задачу создать русское национальное музыкальное искусство, и эту задачу он блестяще выполнил. Песня русского народа — бесконечная сокровищница музыкального богатства. Известно изречение Глинки: «творит народ, а мы только аранжируем». Однако Глинка сравнительно редко прибегал к цитированию народных песен. Ему удалось сочетать предельное композиторское мастерство с своеобразной ладовой природой и подголосочной полифонией русской народной песни.

Музыкальное дарование Глинки отличается изумительной ясностью, лаконичностью, простотой и какой-то предельной, несравненной непогрешимостью. Замечательное мелодическое и

гармоническое богатство, в высшей степени своеобразная, превосходная инструментовка, естественность и простота его языка делают музыку Глинки равно близкой как широкому слушателю, так и профессиональному музыканту.

Так же как Пушкин, Глинка обладал замечательным даром перевоплощения. В своих произведениях он дал великолепные образцы музыки польской, испанской, музыки Востока.

Величайшие классики русской музыки — Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков — такие яркие и своеобразные в своем искусстве — истоком его всегда справедливо считали творчество и техническое мастерство Глинки. Учиться у Глинки — должно быть девизом каждого советского композитора.

Произведения Глинки, так же, как произведения великого Пушкина, навсегда останутся лучшим достоянием и гордостью русского народа.

[Николай Рубинштейн]

[...] Николая Рубинштейна я никогда не видел и не слыхал: он умер, когда мне исполнилось только шесть лет. Но мой первый учитель, Василий Павлович Прокунин, превосходный музыкант, известный знаток и собиратель русских народных песен, был его учеником. Его же учеником был Сергей Иванович Танеев, у которого я учился контрапункту и фуге, и с которым я был близок до конца его жизни. Кроме того, я еще застал в Москве обаяние, почти что культ имени Николая Рубинштейна, которого вся Москва звала не называя фамилии — Николай Григорьевич. Обладая качествами исполнителя и мастера, во всяком случае не меньшими, чем его великий брат (некоторые отдавали даже ему предпочтение), Николай Григорьевич Рубинштейн все свои силы и весь свой огромный талант принес в жертву делу насаждения в Москве музыкальной культуры и укреплению Московской консерватории. Только один раз совершил он артистическую поездку по России (в 70-х годах) в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии и один раз выступил с огромным успехом на выставке в Париже. В остальном Рубинштейн ограничивался ежегодным собственным концертом и выступлениями в симфонических и камерных концертах в Москве и иногда в Петербурге!.

Все многочисленные и чрезвычайно выгодные предложения артистических поездок по Европе и Америке он (часто с большими колебаниями) отклонял, не считая возможным надолго покидать свою деятельность в Москве.

Эта жертва замечательного артиста может быть полностью оценена нами только сегодня, когда дело, начатое великими основателями русских консерваторий, Антоном и Николаем Рубинштейнами, столь чудесно расцвело в Советской стране².

Цезарь Кюи

Цезарь Антонович Кюи — один из членов так называемой «могучей кучки» в которую входили Балакирев, Бородин, Мусоргский, Кюи, Римский-Корсаков. Кюи родился в Вильно в 1835 году. Отец его — француз, офицер наполеоновской армии, мать — литвинка. Систематического музыкального образования Кюи не получил; он обучался в Военном инженерном училище, был впоследствии профессором фортификации в высших военных учебных заведениях Петербурга и дослужился до чина генерал-лейтенанта. В области военных наук Кюи был выдающимся специалистом.

Музыкальные способности Кюи проявились с детских лет. Он брал уроки контрапункта и гармонии у известного польского композитора Мопюшко, по занятия эти продолжались всего полгода. Переселившись в 50-х годах в Петербург, Кюи познакомился с Даргомыжским и, несколько позже, с Балакиревым. Кюи сблизился с Балакиревым и его кружком, став проводником художественных идей «могучей кучки» не только как композитор, но и как талантливый литератор¹.

Творческая индивидуальность Кюи, однако, довольно резко отличается от остальных членов знаменитой «пятерки». Прежде всего это отличие выражается в отсутствии в творчестве Кюи живой связи с русским народным творчеством, тогда как эта связь является определяющей в творчестве его товарищей. Кроме того, присущие Кюи черты салонной рафинированности, неумение создать крупную монументальную драму — все это делает творческий облик Кюи в достаточной степени далеким от остальных членов «могучей кучки». Я склонен считать причисление Кюи к этому яркому музыкальному созвездию в значительной степени случайным. Да и по глубине, значительности своего дарования Кюи стоит несравненно ниже Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева.

Несмотря на длинный ряд написанных Кюи опер, в которых есть немало хорошего (например, любовный дуэт из «Вильяма Ратклифа»), лучшее, что создано Кюи, принадлежит к области музыкальной миниатюры. Здесь прежде всего следует указать на его многочисленные романсы, среди которых очень много чудесных вещей.

К сожалению, Кюи разделяет участь многих выдающихся русских композиторов: произведения его почти никем не исполн

няются, они всеми забыты, ни одного экземпляра их нигде купить нельзя, гравировальные доски уничтожены...²

Пора, давно пора приступить к «воскрешению из мертвых» произведений русских композиторов как нашему Музыкальному издательству, так и нашим музыкантам-исполнителям.

Э. Ф. Направник

Русский чарод — один из самых музыкальных в мире. Он создал несравненную по красоте и внутренней значительности песню. Песней пропитана также вся жизнь украинцев. Исключительно богато песенное творчество всех народов, входящих в великий Советский Союз.

Однако крепостное право, самодержавие, жестокое подавление всяких признаков национальной культуры привели к тому, что музыка в дореволюционной России стала развиваться на несколько столетий позже, чем в Западной Европе. О первых проявлениях музыкальной культуры можно серьезно говорить только с последних десятилетий XVIII века.

Естественно, что первыми ее проводниками были преимущественно иностранцы. Только с эпохи Глинки и появившейся вскоре после него плеяды гениальных композиторов — классиков русской музыки возникло в середине XIX века великое русское музыкальное искусство.

Среди приехавших в середине XIX столетия в Россию музыкантов-иностранцев было особенно много чехов. Чехами были такие выдающиеся дирижеры, как Вячеслав Сук, Прибик и другие¹. Наиболее замечательным из дирижеров-чехов был Эдуард Францевич Направник, столетнюю годовщину со дня рождения которого мы отмечаем сегодня. Вся деятельность Направника неразрывно связана с судьбами русского музыкального театра.

Направник приехал в Петербург в 1861 году молодым человеком двадцати двух лет в качестве дирижера домашнего оркестра князя Юсупова. В 1867 году он стал вторым дирижером Мариинского театра в Петербурге, а с 1869 года начал работать в этом же театре первым дирижером и оставался им до самой смерти.

Первоклассный дирижерский талант Направника, особенно ярко проявившийся в опере, где у него было мало соперников в мировом масштабе, соединялся у него с безукоризненным мастерством, высокой культурой, огромной энергией и исключительной добросовестностью в работе.

Направником были продирижированы в Мариинском театре все лучшие оперы мирового репертуара. Однако, главной его

заслугой перед русским музыкальным искусством является то, что им были впервые поставлены почти все лучшие оперы русского классического репертуара. Тогдашние заправили императорского Мариинского театра и значительная часть его публики, состоявшая преимущественно из придворной и велико-светской знати, относилась в лучшем случае равнодушно, а нередко и враждебно к произведениям русских композиторов. Направник же настойчиво добивался их постановки, и в значительной степени благодаря ему оперы Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского были поставлены и прочно вошли в репертуар².

Направник был довольно плодовитым композитором. Им написано несколько опер, из которых «Дубровский» до сих пор пользуется популярностью. Он создал много симфонических и камерных — вокальных и инструментальных — произведений. Сочинения Направника написаны уверенной рукой мастера, но мало оригинальны.

Заслуги Направника перед русским музыкальным искусством незабываемы. Он был поистине русским народным артистом.

[«Чешский квартет»]

Когда в Москву впервые приехал знаменитый «Чешский квартет» в составе: К. Гофман (первая скрипка), И. Сук (вторая скрипка), О. Недбал (альт), Г. Виган (виолончель), первые трое были еще молоды; виолончелист Гануш Витал — превосходный музыкант, великолепный артист — был значительно старше их и был руководителем и душою этого замечательного коллектива.

В первый же приезд (в 90-х годах прошлого века) «чехи» имели выдающийся успех и стали любимцами московской публики. Исполнение «Чешского квартета» отличалось ярким артистическим темпераментом, неподдельным увлечением, живым, свободным ритмом, безукоризненным ансамблем, превосходным звуком.

«Чехи» стали частыми гостями московской концертной эстрады. Ими переиграно было множество квартетов Бетховена, квартеты Шуберта, Шумана (все три), Брамса, Чайковского (все три), Бородина (оба), Глазунова, Танеева, Грига, д'Энди, Дебюсси, Равеля, Сметаны, Дворжака и т. д.

Каждый приезд «чехов» был для любителей квартетной музыки, которых в те времена в Москве было очень много, истинным праздником искусства. Несмотря на то, что с тех пор прошло свыше полувека, я до сих пор не могу забыть чудесное исполнение этого замечательного коллектива.

«Чешский квартет» посетил Льва Николаевича Толстого в его Хамовническом доме и произвел настолько сильное впечатление, что Толстой пришел в их концерт в Малый зал Дворянского собрания, хотя в те годы Толстой ни в какие концерты не ходил.

Когда «чехи» после смерти Вигана и ухода из коллектива превосходного альтиста Недбала приезжали в другом составе, впечатление было уже значительно менее ярким.

[Скрябин и его творчество]

Бесконечно богатая природа бесконечно расточительна и безжалостна в своей расточительности. Там, где минуту назад сияла многоцветная дуга прекрасной радуги, видна сеть скучного серого дождя; гениальный человек погибает жертвой развития болезнетворных организмов, как погиб недавно Александр Николаевич Скрябин.

Мировая бессознательная жизнь вечно течет, вечно есть. Человек — природа, сознавшая себя, несет в себе сознание своей конечности. Сливаясь с бесконечным по обе стороны своей земной жизни, человек утрачивает свое ограниченное личное сознание.

Божественный огонь сознания, хотя слабого и ограниченного — та прометеева добыча, которой гордится человек, и за которую он держится всеми своими силами. Создать вечное, вневременное, бессмертное — вот постоянное стремление человека-творца. Сам природа, человек, проявляясь в конечном, стремится создать вечное, но принужден, однако, всегда создавать ограниченное и конечное. Всякое творение человеческого духа — компромисс между безграничной идеей, его породившей, и ограниченной формой, в которой эта идея воплощена. Художественное творчество человека — недостижимое стремление воплотить бесплотное, остановить вечно действенное, выразить невыразимое, остановить вечно текучее.

Человек, как Иисус Навин, дерзновенно восклицает: «Стой, солнце!» и верит, хочет верить, не может не верить, что солнце остановилось. И когда, очнувшись, он с удивлением замечает, что чудо не совершилось, что солнце продолжает свой вечный путь, и давно уже наступили сумерки, он не теряет своей веры. Он начинает снова.

В тот день, когда человек скажет себе, что он достиг своей цели, что он осуществил свою мечту, в тот день кончилось его искусство. Вместо живого языка, вместо своего стиля, этот остановившийся искатель найдет свою манеру, из которой уже не выбьется до конца дней.

Из всех средств выражения своего внутреннего сокровенного мира нет во власти человека языка менее материального, менее косного, более непосредственного и могучего, чем язык музыкальный.

Музыку можно прекратить или окончить, но ее нельзя остановить. Она вся — движение. Музыка — единственное из искусств, ограниченное извне одним временем, в своем существе абсолютно чуждое форм пространственных. В бесконечной борьбе человека с природой за лично-бессмертное нет в его руках орудия более гибкого, более могущественного, чем музыка. Вот почему вечный искатель в области духа — Скрябин — должен был стать музыкантом. Вся его жизнь была неустанным движением вперед, борьбою и стремлением от одного достижения до другого.

«Полагаешь ли ты свою жизнь в дровах, которые сгорают, или в огне, который горит?» — спрашивает себя Толстой в своем дневнике. Этот вопрос — вопрос Скрябина. Горящие огнем, как Скрябин, а не дровами сгорающие, тоже гаснут, как угас и Скрябин, но от них остается не пепел, а свет, который светит во тьме.

Мне хотелось бы отметить в кратких чертах тот путь, который прошел Александр Николаевич Скрябин в своем музыкально-творческом развитии.

Как известно, он начал, как подражатель Шопена. Я помню, очень давно, еще учеником консерватории, он говорил, что делает это сознательно, считая, что всякий композитор должен сначала подражать другому, стремясь к его стилю, как к идеалу, и только постепенно освобождаясь, создавать свой стиль. Период сознательного подражания длился недолго. В дальнейшем можно только указать на неизбежные для всякого человека влияния предшественников, из которых яснее других заметны следы воздействия Листа и Вагнера.

Скрябин не заслужил того упрека, который так часто можно сделать новаторам, что они отрицают технику своих предшественников в значительной степени потому, что это гораздо легче и проще, чем этой техникой овладеть. Скрябин владел композиторской техникой в совершенстве и был настоящим мастером во всем, что он писал. Безуокоризненной тщательности в отделке всех мельчайших деталей в его произведениях не рискнет, я уверен, отрицать ни один из его честных принципиальных противников.

Все усложнения гармоническую ткань своих сочинений, Скрябин вышел из рамок господствующей в музыкальном искусстве системы тональных соотношений и как бы окончательно порвал с одним из важнейших до сих пор средств музыкальной речи — с чередованием моментов неустойчивых с устойчивыми: диссонирующих и консонирующих созвучий.

Сам Скрябин, а в еще большей степени некоторые из его друзей делали попытку объяснить шестизвучный, построенный на квартовом соотношении, аккорд, составлявший главный, а один период времени даже единственный гармонический материал, из которого творил Скрябин свои позднейшие сочинения, как аккорд консонирующий, состоящий из ряда призвуков (обертонов), а потому и не нуждающийся ни в каком «разрешении».

Это теоретическое объяснение страдает немалыми натяжками, и явно искусственно. Достаточно уже указать на то, что основой системы обертонов, так называемой натуральной гаммы, служат звуки, составляющие наше мажорное трезвучие, которое, тем не менее, не только не составляет основы скрябинской шестизвучной гармонии, но даже и заключается в ней не вполне, так как третий звук натуральной гаммы — чистая квинта — в этом аккорде совершенно отсутствует.

Но дело не в этих музыкально-теоретических соображениях. Дело в том, что ни шестизвучный аккорд «Прометея», ни еще более усложненные сочетания последующих произведений, ни, паконец, какие-то новые, в значительной мере снова сближающиеся с терцовыми соотношениями, замечательные гармонии последнего большого произведения А. Н. Скрябина — Десятой сонаты — все эти гармонии не должны быть консонирующими и тем не менее должны остаться неразрешенными.

«Люди, ища разрешенных созвучий, им чуждых касаются струн». Эти слова из «Предварительного Действа» Скрябина являются ключом к объяснению его гармонии. Разрешение, успокоение — это смерть, а человек должен жить, и поток его жизни не должен прерываться, успокаиваться. Тут, как и во всем, полное соответствие в развитии религиозно-философского пути, по которому шел Скрябин с наиболее ярким проявлением его духа вовне — с его музыкой.

Указывая на полное отрицание Скрябиным в последние годы принципа разрешения диссонирующих созвучий, я далек от той мысли, что это тот единый путь, по которому должно идти в дальнейшем музыкальное искусство, путь, упраздняющий все другие возможные пути. Искусство так же безгранично, как жизнь, а музыка — самое свободное из искусств — бесконечно разнообразна и вмещает в себе самые крайние противоположности.

Скрябин не мог и не должен был говорить не тем музыкальным языком, который вытекал из его внутренней сущности; но тот же живой язык, которым он творил свои удивительные произведения, делается вместо свободы рабством, вместо живого творчества — мертвой доктриной, когда его вводят в непреложный принцип, упраздняющий все прежние

способы выражения музыкальных мыслей, отныне и бесповоротно признанные устаревшими. Такое проведение в жизнь скрябинских гармонических принципов является по-моему огромной эстетической ошибкой, не расширяющей, а суживающей те безграничные пути, которые открыты для музыканта.

Говоря об элементах творчества Скрябина, я не могу обойти молчанием одного явления, удовлетворительного внутреннего обоснования которого я не умею найти. Дело в том, что в то время, когда другие стороны скрябинского музыкального творчества — гармония, мелодический и ритмический рисунок фразы, способы изложения, словом, то, что именуется стилем — шли почти непрерывно по пути все большего усложнения и иногда доходили в своем усложнении до изощренности почти парадоксальной, во всяком случае неизбежной для многих музыкантов, даже не отличающихся консерватизмом своего направления, — в то же время то, что именуется в музыкальном искусстве формой в широком значении этого понятия, отличалось у Скрябина, наряду с безукоризненной законченностью и совершенством, почти примитивной простотой, симметричностью, и, я бы даже сказал, некоторой схематичностью.

Было бы проще всего, исходя из того факта, что нет в мире солнца без пятен и нет Ахиллеса без пятны, считать творчество в области формы Ахиллесовой пятой Скрябина, и на этом успокоиться. Но если и считать это свойство творений Скрябина недостатком, то происхождение этого недостатка должно иметь свои внутренние причины.

Часто говорят, что порывая с традициями, вступив на путь переоценки музыкальных ценностей, Скрябин держался за симметричную квадратную форму, как за единственный якорь спасения от полной анархии.

Я считаю это объяснение совершенно несостоятельным. Менее всего Скрябин был лишен смелости, даже дерзости в своих достижениях и едва ли кто-либо меньше его был способен из каких бы то ни было соображений сознательно налагать узду на свое творчество.

Наконец, порвать со сколастической формой не значит сделать музыку бесформенной. И здесь, как и в других отношениях новаторство бывает истинное и «так называемое». В области гармонии, например, истинный новатор Скрябин — остается до самых крайних своих достижений мастером, собственно, не разрушающим, а только ведущим неустанно и смело вперед развитие своей изощренно-тонкой и совершенной гармонической ткани. Какие же причины удержали его от попытки пойти тем же путем и по отношению к форме?

Мне кажется, что удовлетворительного внутреннего объяснения

ния прямолинейной простоты и постоянной устойчивости скрябинской формы покуда не найдено:

Переходя к фортепианному стилю Скрябина, я хотел бы сказать, что, если разницу между просто даровитым и гениальным художником можно формулировать так: даровитый художник создает свою манеру, гениальный создает свой стиль, то и с этой стороны Скрябин в полной мере заслуживает наименование композитора гениального, так как он несомненно создал свой фортепианный стиль. Скажу больше: я думаю, что сочинять в наши дни для фортепиано, не считаясь с завоеваниями, сделанными в этой области Скрябиным, едва ли возможно.

В нескольких словах трудно охарактеризовать особенности фортепианного стиля Скрябина. Я укажу только на некоторые наиболее типичные его свойства скорее внешнего характера. В фортепианных произведениях Скрябина чрезвычайно расширено использование скачков на самые отдаленные интервалы, а также смелых скачков целыми аккордами, едва ли казавшихся возможными в предшествовавшей ему технике.

У Скрябина в его фортепианном изложении почти совершенно отсутствует движение по ступеням. Гаммообразные ходы встречаются даже в его ранних сочинениях крайне редко, а в позднейших отсутствуют совершенно. Никто до Скрябина не заставлял так часто одновременно звучать разные регистры фортепиано и ничьи фортепианные сочинения не предъявляют таких изысканных и совершенно необычных требований к педализации, как его сочинения.

Многие из последних сочинений Скрябина нельзя, так сказать, проявить вовне, не прибегая к очень изощренным приемам в пользовании педалью, без чего гармонический смысл их станет не только неясным, но часто прямо противоречащим намерениям автора.

Заговорив о фортепианных сочинениях Скрябина, я не могу не остановиться несколько на Десятой сонате, которая входит в программу нынешнего вечера.

В смысле быстроты Скрябин сочинял разно: некоторые сочинения он вынашивал чрезвычайно долго и трудно, другие создавались сразу, как бы одним порывом. Известно, например, что крайне сложная и довольно длинная Пятая соната была сочинена чуть ли не в несколько дней.

Весною 1912 года я довольно долго не видался с Александром Николаевичем, но слышал, что он сочиняет две сонаты. Когда мы увидались, он, на мою просьбу сыграть новые две сонаты, которые, как я слышал, были уже почти готовы, сказал мне:

«У меня три сонаты. Я на днях сразу, совершенно неожиданно сочинил новую поэму или сонату». И потом прибавил:

«Она мне очень дорога».

Это была Десятая соната.

В техническом отношении в Десятой сонате много нового: гармония ее, хотя и необычайно изощренная, отличается удивительной прозрачностью. Замечательно, что в ней снова большую роль играют сочетания, построенные на терцовом отношении, почти совершенно исчезнувшие в предшествовавших сочинениях Скрябина. Фортепианное изложение Десятой сонаты, несмотря на свою прозрачность, едва ли не сложнее изложения остальных скрябинских сонат. Между прочим, в ней отведена исключительно большая роль своеобразным не то трельям, не то tremolo, вообще часто встречающимся в позднейших сочинениях Скрябина, и представляющим очень значительную трудность для исполнителя. Особенно поразительна звучность конца разработки, где вторая тема сонаты изложена *fortissimo* на сверкающем фоне трелей в верхнем регистре. Но главное значение этого сочинения, разумеется, не в технических подробностях. Едва ли в каком-либо другом крупном произведении Скрябина больше проявилась мистическая сторона его духа, чем в Десятой сонате. Вся она слышится мне не просто как музыка, а как какое-то мистическое действие, как пропикновение ясповидца в такие глубины человеческого духа, проникать в которые дано немногим, и в редкие минуты исключительного подъема.

Скрябин ушел от нас, не завершив дела своей жизни. Та попытка создать синтез искусств, преддверие Мистерии, к осуществлению которой он был, как ему казалось, так близок, осталась неосуществленной. Идея такого синтеза продолжает быть мечтой, путь к достижению которой пока заказан и, бояться, откроется ли когда-нибудь в будущем. Вероятно так было нужно. Скрябин должен был остаться навсегда стремящимся, ищущим, зовущим вперед к безграничным достижениям, и жизнь его, прерванная на полуслове, сама является прекрасным символом тех неразрешенных созвучий, о которых он говорит в своем «Предварительном Действии».

[О Н. К. Метнере и его Первом фортепианном концерте]

Н. К. Метнер — явление выдающейся самобытной силы среди современных музыкантов. Едва ли не единственный в наше время, он нашел путь от, казалось, мертвого уже языка великих классиков вперед к новым достижениям. Во всеоружии современного гармонического мастерства, Метнер никогда не увлекался краской, колоритом, как целью, и оставался одиночно-равнодушным к весьма подчас резким упрекам в архаичности, отсталости, даже «сухости»... На творчестве Метнера ле-

жит печать «монументальности», присущая творчеству только самых «больших». Современникам трудно делать непреложные оценки, но знаменательно уже то, что, сопоставляя Метнера с другими именами, хочется назвать Баха, Бетховена, Вагнера... Не преувеличивая, можно, например, сказать, что после Бетховена ни один композитор не владел так сонатной формой, как Метнер. Гармония его, чуждая прямой изысканности «модернистов», всегда интересна, разнообразна, а в некоторых случаях и чрезвычайно сложна. Ритмическое богатство Метнера несравненно, а контрапунктическая ткань достигает изумительного совершенства и сложности. Тем не менее нигде в сочинениях Метнера сложность изложения не является привнесенной извне, а всегда органически вытекает из его замысла, причем ему почти всегда удается найти самое простое и сжатое выражение его музыкальных идей.

До сих пор творчество Метнера проявлялось исключительно в области так называемой камерной музыки, где им написано уже весьма много (фортепианные сочинения, среди которых девять сонат и многочисленные изумительные по богатству и разнообразию содержания сказки, песни, сочинения для фортепиано со скрипкой).

Многочисленные вокальные сочинения Метнера на слова, главным образом, Гете, Пушкина, Тютчева и Фета — целый мир вдохновения и самобытного мастерства, проникнуть в который почти еще не пытались наши певцы...

Что касается фортепианных сочинений, то в них, как и в песнях, Метнер создал свой в высшей степени оригинальный стиль (тоже один из признаков большого художника), в котором сложнейшие ритмические и контрапунктические комбинации воплощаются с изумительной четкостью и отсутствием нагромождения.

Исполняемый в настоящем концерте впервые фортепианный концерт — первый опыт Метнера в области симфонической музыки. Концерт этот, только что законченный — результат свыше трехлетней напряженной работы, в промежутках которой написано, впрочем, довольно много небольших фортепианных и вокальных сочинений. По форме — это сонатное allegro с широко изложенной экспозицией, в которой следует отметить интересное сопоставление тональностей первой и второй тем: с-моль и D-dur. Весьма обширная разработка написана в форме свободных вариаций. Реприза сжата (без изложения второй темы) и переходит в грандиозную коду, заканчивающуюся просветленным апофеозом (C-dur). Оркестровое изложение просто и экономно: оркестровые краски у Метнера средство, а не цель.

Концерт Метнера отличается всеми лучшими свойствами его замечательного дарования: яркие темы, поразительные рит-

мы, почти невероятное контрапунктическое мастерство. Главное же, — Концерт, несмотря на сложность формы и ткани, весь проникнут вдохновением и целен, как монолит. Появление этого нового произведения Метнера — крупное событие в жизни музыкального искусства...

О трех опусах Метнера

Среди современных композиторов Н. К. Метнер занимает совершенно особое место. Он единственный продолжает линию великих немецких классиков, ни в какой мере не являясь их эпигоном, создавая, казалось бы невозможные в наши дни, образцы подлинного монументального искусства. В противоположность расплывчатым неясным формам многих представителей современного музыкального искусства, произведения Метнера кажутся как бы выкованными из одного куска с какой-то несравненной, им присущей, законченной цельностью. Ни краски колорита, ни гармония, ни проблемы фортепианного изложения, ни контрапунктическое мастерство, к слову сказать, стоящее у него на совершенство исключительной высоте, ни, наконец, ритмические формы, в изобретении которых его фантазия неистощима, — ни один из этих элементов никогда не делается у Метнера целью. Внутри его как бы звучит постоянно некий властный голос внутренней художественной правды, подчиняющий себе все отдельные элементы творчества и обращающий их только в средства к достижению одной неуклонной цели.

Суровый, иногда даже музыкально жесткий дух творчества Метнера, отсутствие в его сочинениях внешней «красивости» и таких обычных в наши дни эффектов колорита, так часто, увы, под собой скрывающих внутреннюю пустоту, а также огромные трудности для исполнителя, до сих пор мешают широкому распространению произведений Метнера. Заключающиеся в них свойства монументальности и глубокой органичности делают их однако наименее подверженными разрушающему влиянию времени среди произведений композиторов современности, в большинстве плохо выдерживающих «испытание на время». Тускнеют краски и ветшают все сочинения. Сочинения Метнера, даже самые ранние, не звучат устаревшими, что весьма знаменательно в наши дни, когда срок в двадцать лет является целой эпохой.

Сказки оп. 34 и 35, давая образцы возвышающейся до гениальности (особенно оп. 34) глубокой значительности и содержательности, не представляют на творческом пути Метнера нового этапа — это дальнейшее продолжение и развитие прежнего пути. Первый цикл «Забытых мотивов», наоборот,

вносит какую-то новую, необычайно свежую струю. Вступительная фраза сонаты a-moll («Sonata Reminiscenza») открывающей собою цикл, несмотря на свою почти наивную простоту, овеяна несравненным ароматом поэзии — эта мысль как бы «лейтмотив», объединяющий весь цикл. Я не буду, ограниченный размерами настоящей заметки, разбирать все восемь отрывков цикла, знакомство с которым доставит много радостей всякому истинно любящему музыкальное искусство. Скажу только несколько слов о Сонате. Совершенно необычная по форме, особенно в смысле изложения «второй темы» (которых две, а в репризе появляется еще новая), она в то же время отличается сжатой ясностью, логичностью и стройностью, со временем Бетховена не достигнутой никем из композиторов. Дух же истинной поэзии и глубокой внутренней значительности делает ее одним из самых замечательных достижений творчества Метнера. Высказав по поводу трех опусов Метнера несколько мыслей об его творчество в целом, я надеюсь в ближайшем будущем поговорить о нем более подробно, остановившись особенно на его глубоко оригинальных и замечательных вокальных сочинениях.

Гений музыкальной культуры [О И. С. Бахе]

Почему музыка Баха, умершего двести лет тому назад, продолжает мощно воздействовать на современного слушателя, несмотря на то, что ее сложный многоголосный стиль, казалось бы, не должен был легко восприниматься мало подготовленным слушателем?

Причина этого прежде всего лежит в личности Баха, в бесконечном богатстве его внутреннего мира, в его способности в своем искусстве передавать все многообразное богатство человеческой души. Баху, наряду с глубокими, нередко трагическими переживаниями, присущи настроения, полные лирической напевности, а его многочисленные произведения, написанные в танцевальной форме, полны здорового юмора, близкого к интонациям народной музыки.

Крупные хоровые произведения Баха, написанные на религиозные тексты, так полны здоровой жизнью, так богаты мелодически и гармонически, так декламационно выразительны, что их воздействие на современного слушателя так же сильно, как воздействие архитектуры Парфенона или Кельнского собора, несмотря на их ритуальное значение¹.

К сожалению, несмотря на самый горячий отклик широкой публики на музыку Баха, только фортепианные и органные и, значительно реже, камерные его произведения постоян-

но появляются в программах наших исполнителей. Самые замечательные произведения Баха — вокальные, в особенности хоровые, исполняются у нас как редкое исключение.

Полифонический (многоголосный) склад музыки Баха, в котором им достигнуто непревзойденное мастерство, несмотря на его сложность, легко воспринимается слушателем. Музыкальное наследие Баха особенно близко нам и потому, что хоровые песни русского народа насквозь пронизаны полифонией, что широко использовано русскими классиками, часто применявшими русскую народную песню в качестве материала в своих произведениях. Замечательный пример этому дал Глинка в своей гениальной «Камаринской».

Мы широко отмечаем двухсотлетие со дня смерти Баха, национальная музыка которого заключает в себе лучшие общечеловеческие черты.

Бессмертное творение [О «Хорошо темперированном клавире»]

Известно, что Бах предпочитал клавесин тем видам фортепиано, которые существовали в его время. Это вполне понятно, так как фортепиано той эпохи было инструментом еще весьма несовершенным.

Орган с его изумительным богатством тембровых красок, с его неограниченными возможностями передачи сложной многоголосной ткани не позволяет, однако, исполнителю придать индивидуальную выразительность отдельному голосу. Все звуки каждого отдельного голоса звучат на органе ровно, с одинаковой степенью силы, с одинаковой тембровой окраской, в зависимости от включенных органистом регистров. Возможность декламационной выразительности каждого голоса на органе совершенно исключена¹.

Клавесин с его коротким, сухим, щипкового характера звуком является во многих отношениях антиподом органу с его тягучим, полногласным, мощным звучанием. Однако возможность только тембровой (с помощью применения комбинаций клавесинных педалей) окраски голосов и невозможность придачи каждому голосу декламационной выразительности присуща клавесину в той же степени, как и органу.

Предпочитая совершенный клавесин плохим фортепиано своего времени, Бах, однако, гениально предчувствовал грядущие возможности фортепиано. Если мы сравним органные фуги Баха с его фортепианными (в особенности с фугами сборника «Das wohltemperierte Clavier»), то увидим, что индивидуальное развитие отдельных голосов, их декламационная самостоятельность в фортепианных фугах в большинстве слу-

чаев гораздо ярче выражена, чем в фугах органных. Предчувствуя скрытые возможности убогого еще в его времена инструмента, Бах предъявлял к исполнителю своих фортепианных фуг и прелюдий такие требования в смысле индивидуальной выразительности отдельных голосов, которые и на современных инструментах, даже для лучших исполнителей, представляют техническую и художественную задачу исключительной трудности.

Во времена Баха стал входить во всеобщее употребление так называемый «темперированный» строй. Известно, что при акустически точном, так называемом «натуральном» строе композиторы были лишены возможности пользоваться тональностями с большим количеством знаков и в своих сочинениях применять модуляции в отдаленные тональности, так как по мере удаления от первоначальной тоналии сочетания звуков делались все более и более фальшивыми. Темперированный строй, слегка понижая каждую квинту, свел весь звукоряд к равным полутонам и ценою некоторого компромисса дал возможность композиторам в равной мере пользоваться всеми тональностями, независимо от числа диезов и bemолей. Этот «компромисс» сыграл огромную роль в деле обогащения музыкального языка, что было в полной мере оценено Бахом. В своем сборнике «Хорошо темперированный клавир» Бах создал темперированному строю бессмертный памятник.

В наши дни очень модно восставать против темперированного строя и его «фальши». Я считаю эти нападки в значительной степени плодом недоразумения. Нашему слуху (в зависимости от его природного уровня и степени развитости) присуща способность вносить поправки в воспринимаемые звуковые комбинации. Известно, например, что постоянно играя на расстроенном фортепиано, мы в конце концов начинаем это все меньше ощущать. Когда мы вновь садимся за инструмент после промежутка в несколько дней, то ужасаемся и не можем понять, как мы могли играть на таком расстроенном инструменте.

Музыка, которую мы постоянно слышим, нередко фальшина: рояли расстроены, духовые инструменты оркестра не строят, исполнители на струнных инструментах интонируют печисто. Вся эта фальшь неизмеримо дальше от «натурального» строя, чем те микроскопические «коммы», которыми отличается темперированный строй от натурального. Наш слух не хуже зрения умеет вносить корректизы в получаемые впечатления. Во всяком случае, прежде, чем бороться за «коммы», нам следует бороться за чистоту строя (пусть темперированного!) и интонации в наших оркестрах. А с темперированным строем, пользуясь которым Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен, Шопен, Вагнер, Чайковский, Римский-Корсаков и многие

другие великие музыканты создали свои замечательные произведения, мы еще кое-как проживем².

Написав сборник в двадцать четыре прелюдии и фуги во всех мажорных и минорных тональностях, Бах спустя двадцать лет закончил второй такой же сборник. Таким образом получилось знаменитое собрание сорока восьми прелюдий и фуг — настольная книга всякого культурного музыканта.

На этих фугах воспитывались величайшие музыканты прошлого, начиная с Бетховена, Мендельсона, Шопена и т. д. Этот сборник и в наши дни является непревзойденным образцом сочетания высшей степени творческого вдохновения с величайшим, недосягаемым техническим мастерством.

Исполнение прелюдий и фуг Баха представляет собой для пианиста задачу исключительной трудности. Технически точное выполнение сложного сплетения голосов само по себе уже требует от исполнителя значительной степени мастерства. Художественная задача сообщения каждому из этих голосов единой художественной линии, синтез их — одна из труднейших творческих проблем фортепианного исполнения. К этому еще нужно добавить значительную трудность, которую исполнение фуг Баха представляет для памяти пианиста.

Неудивительно поэтому, что случаи исполнения одним пианистом всего собрания «Wohltemperiertes Clavier» крайне редки и насчитываются в истории пианизма немногими единичными примерами³. [...]

[Вольфганг Амадей Моцарт]

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в городе Зальцбурге, расположенному у подножья немецких Альп. Жители Зальцбурга говорят, что там дня не проходит без дождя. В этом-то дождливом месте суждено было родиться Моцарту — наиболее солнечному из музыкантов классической эпохи. Музыка Моцарта как бы залита солнечным светом и только иногда темные трагические блики врываются в это светлое царство радости.

Жизнь Моцарта была коротка: он умер 5 декабря 1791 года, не дожив до тридцати шести лет. Творческое дарование Моцарта проявилось сказочно рано: четырех лет от роду он уже сочинял, а к отроческим годам был совершенно законченным мастером.

Детство — эти дни, когда нам бывают «новы все впечатленья бытия», кладет печать на всю последующую жизнь человека. Кто не видал ласки в детстве, кто с колыбели не был окружен атмосферой материнской любви, у того на всю жизнь остается горький осадок в душе, тот входит в жизнь с какой-то

внутренней отравой, мешающей ему радоваться самому дыханию жизни и принимать ее, как благо.

Детство Моцарта было лучезарно: любящие родители, сестра, мир звуков, приобщенным к которому он был чудесным образом с самой колыбели. Маленького Вольфганга любили все, знавшие его. И душа у него была нежная, как цветок. «Ты меня любишь?» спрашивал он ежедневно одного из друзей семьи и, когда однажды получил в шутку отрицательный ответ, горько заплакал...

Атмосфера любви и счастья радостным светом озарила детство Моцарта, и свет этот светит в его музыке до самого конца, несмотря на то, что радостная в детстве, жизнь Моцарта была в дальнейшем путем труда, борьбы за существование, горькой нужды и тяжелых разочарований, путем, преждевременно истощившим его силы и приведшим его к ранней могиле...¹

Великие художники делятся как бы на два главные типа: завершителей эпохи, им предшествовавшей, и созиателей новой эры. Смежные по времени их жизни, два великих музыканта, Моцарт и Бетховен выполнили ярко и типично эти две миссии: Моцарт — завершитель, Бетховен — революционер, поднимающий новь, взрывающий гранитные глыбы на своем победном пути.

Если принято в искусстве различать царства Аполлона и Диониса — завершением красоты формы и трагического, страстного порыва, то Моцарт — жрец первого.

Пушкин, в бесконечно более сложной и хаотической, чем у Моцарта, натуре которого были, тем не менее, черты, родственные духовному облику Моцарта, гениально воплотил его образ в своем «Моцарте и Сальери». В самом конце пьесы Моцарт, как бы сам себя характеризуя, говорит:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Было бы, однако, совершенно неправильно думать, что музыке Моцарта чужды элементы трагического. Наоборот, — трагические ноты часто слышатся в его произведениях, а к концу его жизни начинают как будто преобладать, и — кто знает? — проживи Моцарт дольше, как бы мог еще преобразиться его творческий лик...

Моцарт был глубоко религиозен. Наивная религиозность царила в семье его родителей. Трогательно читать в письмах

его отца к своему другу Хагенауэру в Зальцбург во время артистических поездок с детьми в Вену и за границу постоянные поручения отслужить мессу в той или иной церкви, чтобы бог даровал им благополучный переход в Англию или выздоровление от болезни кого-либо из членов семьи. А в одном из писем к тому же лицу он наивно восклицает: «Бог не оставит ни одного благочестивого немца!»².

Та же наивная вера отрока сына, просиящего почти в каждом письме сестру или мать молиться за него, чтобы бог помог ему удачно закончить начатую работу, с годами является все глубже. В зрелые годы Моцарт был масоном и относился к масонству с глубокой серьезностью. Масонство Моцарта отразилось, между прочим, в последней его опере «Волшебная флейта», где в лице жреца Зороастра и окружающих его жрецов воплотился масонский мистицизм и масонский ритуал. Мысль о смерти постоянно стояла перед Моцартом во всей своей трагической значительности. Главную и наиболее трудную задачу нашей жизни — выработку разумного отношения к предстоящему всем нам роковому концу Моцарт выполнил в высокой степени поучительно. Вот что пишет он в письме к отцу в 1787 году:

«Так как смерть в существе своем поистине является конечной целью нашей жизни, то за последние два-три года я настолько освоился с этим истинным, лучшим другом человека, что ее образ не представляет более для меня не только ничего ужасного, но наоборот, — весьма много успокоительного и утешительного. Я благодарю бога, что он ниспослав мне счастье и дал возможность узнать Его, как ключ к нашему истинному душевному счастью. Я никогда не ложусь в постель, не подумав о том, что может быть, как я ни молод, но на другой день уже более не буду существовать. И, однако, никто из знающих меня, не может сказать, чтобы я был мрачен или печален. И за это счастье я всякий день благодарю создателя и от души желаю его всем своим ближним»³.

Творчество Моцарта проявилось одинаково ярко во всех областях музыкального искусства. В нем счастливо сочетались гениальное природное дарование с изумительным техническим совершенством. Под руководством своего отца, Леопольда Моцарта — первоклассного музыканта, выдающегося композитора, автора не утратившей и до нашего времени своего значения школы скрипичной игры⁴, Моцарт получил превосходную теоретическую подготовку. Контрапунктическое мастерство его несравненно: самые сложные и замысловатые комбинации голосов сочетаются в его сочинениях с такой легкостью и естественностью, что непосвященному слушателю и в голову прийти не может, что он слышит не просто свободно и легко льющуюся музыку, а нечто весьма сложное, а места-

ми даже хитроумное по своей фактуре. Мелодический дар Моцарта неиссякаем, гармония его всегда безуказненно совершенна, форма ясна и прозрачна. Он одинаково велик в инструментальной и вокальной музыке, светской и духовной. Художественное наследие Моцарта, даже не принимая во внимание краткость его жизни, необычайно велико. Вот краткий перечень его сочинений. Вокальная музыка: до 20-ти опер, множество отдельных арий, романсов и прочее, 15 месс, реквием и весьма большое количество более мелких духовных сочинений. Музыка инструментальная: свыше 40 симфоний, 31 дивертисмент и многочисленные мелкие сочинения для оркестра; 25 фортепианных концертов, 7 концертов для скрипки, концерт для двух фортепиано и концерт для трех фортепиано с оркестром, концерты для духовых инструментов и пр. Камерная музыка: 26 струнных квартетов, 7 квинтетов, много ансамблей для струнных инструментов с духовыми и для духовых, 42 сонаты для фортепиано со скрипкой, фортепианный квартет, 5 трио, фортепианные сонаты, многочисленные мелкие фортепианные сочинения, сочинения для двух фортепиано и фортепиано в четыре руки, сочинения для органа и прочее⁵.

Инструментальный и вокальный стиль Моцарта отличаются совершенство исключительным изяществом, чистотою и хрустальной прозрачностью. Прозрачность эта делает исполнение музыки Моцарта исключительно трудным: всякий неверный штрих, малейшая неточность сказываются, как грубая ошибка, нарушающая стройность целого. Для чего бы Моцарт ни писал: для пения, фортепиано, струнных или духовых инструментов, оркестра — изложение его всегда совершенно. Несмотря на простоту средств, его инструментовка колоритна, разнообразна и интересна, фортепианный стиль превосходен, знание человеческого голоса безуказненно⁶.

В области оперы Моцарт, может быть более, чем где-либо, является новатором. Соответствие драматического положения и характера музыки в его позднейших операх является непревзойденным и до наших дней. Особенно удивительно искусство, с каким Моцарт сохраняет в вокальных ансамблях живой лик каждого действующего лица, искусство, дающее ему, особенно в «Дон-Жуане» возможность одновременного сочетания элементов комического и глубоко трагического.

Музыка Моцарта чрезвычайно богата юмором. Юмор Моцарта, в отличие от наивно простоватого, слегка грубого юмора Гайдна, несравненно более облагороженный. Юмор Моцарта искрится и пенится, как старое вино...

Из опер Моцарта особенно знамениты три: гениально веселая, светлая — «Женитьба Фигаро», трагический «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» — смесь наивно-сказочного с глубоко мистическим, возвышенным.

Последним, оставшимся незаконченным, произведением Моцарта был, как известно, его «Реквием». Смертельно уже больному, мистически настроенному Моцарту был заказан познакомцем, обставившим свой заказ странной таинственностью, реквием. Заказ этот, художественно захвативший Моцарта, произвел на него потрясающее впечатление рокового предсказания близкой смерти. И действительно, Моцарт умер, не успев до毕шить своего Реквиема...

История таинственного заказа объясняется, впрочем, весьма прозаически. Таинственным лицом был любитель, заказавший Моцарту реквием с целью выдать его среди своих друзей за собственное произведение, чем и объясняется таинственность, какую им был обставлен его визит.

Главной физической причиной преждевременной смерти Моцарта было, как я уже говорил, полное истощение сил, вызванное постоянной напряженной творческой работой и непрерывной тяжелой борьбой за существование. Нужда Моцарта была так велика, что похоронили его в общей могиле. Жена его была больна и на похоронах не присутствовала, друзья, кто из-за плохой погоды, а кто за недосугом, до кладбища не дошли. Когда же жена, выздоровев, пришла на кладбище, то могилы мужа ей никто уже указать не смог...⁷

Перечисляя главнейшие сочинения Моцарта, я не имел возможности более подробно останавливаться на отдельных из них. Считаю, однако, необходимым сделать несколько замечаний по поводу тех, которые будут исполнены сегодня.

Струнный квартет C-dur, написанный Моцартом в январе 1785 года в Вене — один из шести, посвященных Гайдну квартетов. Сам Моцарт говорил о них: «Это поистине плоды долгой и трудной работы». Он сознается, что вложил в создание их свои лучшие силы, «чтобы сделать нечто, что послужило бы к чести моей и моего учителя Гайдна». И действительно эти квартеты — лучшее, что создал Моцарт в этом роде музыки.

Для характеристики того уважения, которое Моцарт питал к Гайдну, может служить еще следующий случай: однажды, при исполнении нового квартета Гайдна, сидевший рядом с Моцартом венский музыкант Кожелух, услыхав неожиданно смело написанное место, прошептал Моцарту на ухо: «Я бы это сделал не так». Моцарт тотчас ответил ему: «И я тоже! и знаете почему? Потому что, ни вам, ни мне это не пришло бы в голову». Уважение было взаимное. Отец Моцарта в письме к дочери от 14 февраля 1785 года, сообщая ей о только что исполненном сыном его новом прекрасном фортепианном концерте d-moll (тот, который вы услышите нынче), писал ей дальше: «В субботу вечером был у нас Иосиф Гайдн... Гайдн сказал мне: «Я говорю вам перед богом, как честный человек:

ваш сын — величайший композитор, которого я лично или по имени знаю».

С-диг'ный квартет состоит из обычных четырех частей. Первому *Allegro* предшествует вступление в темпе *Adagio*, сделавшееся знаменитым благодаря своим острым диссонансам и смелым перечениям. Современникам гениальные гармонии этого вступления казались настолько необычными, что они воспринимали их, как фальшивые, и склонны были думать, что в партитуру попросту вкрались ошибки...

Вторая часть квартета — *Andante cantabile* — один из наиболее совершенных образцов возвышенной глубины, которой достигало творчество Моцарта в наиболее счастливые минуты. В менюэте особенно значительна минорная средняя часть — трио — полная драматического возбуждения и ритмической жизни. Радостный финал — образец контрапунктического мастерства Моцарта. Контрапунктическое совершенство ткани, соединенное с прозрачной легкостью, сжатой ясностью формы и богатством тематического материала делают этот квартет вообще одним из лучших образцов музыки этого рода.

D-moll'ный фортепианный концерт, написанный в том же 1785 году в феврале, непосредственно после С-диг'ного квартета, принадлежит по праву к числу наиболее знаменитых сочинений Моцарта. Это один из ярких примеров тех его сочинений, в которых в ясный мир радости и света врываются темные, трагические звуки, как статуя Командора из «Дон-Жуана» «тяжелым пожатием каменной десницы» извлекающие нас из царства света и радости в глухое царство мрака и вечной ночи. Трагическое слышится в первой теме концерта; трагическое неожиданно нарушает безмятежно небесную красоту второй части — исключительную даже у Моцарта по своему мелодическому совершенству. Конtrаст тьмы и света есть (хотя и менее резко выраженный) и в третьей части, в которой радостное начало решительно одерживает верх. Интересно отметить родство темы, с которой вступает фортепиано в первой части, с темой в финале. Прием использования в разных частях крупного сочинения одного тематического материала, так часто применяемый композиторами более позднего времени, здесь встречается едва ли не впервые⁸.

Об опере «Волшебная флейта», ария из которой исполняется сегодня, я уже говорил. Укажу еще, что эта последняя из опер Моцарта наряду с «Дон-Жуаном» — высшее из достижений его в области оперы. «Волшебная флейта» написана на немецкий текст. Почти все другие оперы Моцарта написаны на текст итальянский. Но не эта, чисто внешняя причина делает «Волшебную флейту» национальной немецкой оперой. Самый дух ее, сказочно-волшебный и мистический, далек от традиций итальянской оперы. В «Волшебной флейте» Моцарт

заложил первое звено великой цепи национальной немецкой оперы. Главными вехами на ее дальнейшем славном пути можно назвать: «Фиделио» Бетховена, оперы Вебера и, наконец, оперы и музыкальные драмы Рихарда Вагнера.

Ария царицы ночи, исполняемая сегодня — одна из труднейших колоратурных арий всей вокальной литературы. Но, в отличие от обычных колоратурных арий, музыка ее содержательна и полна драматического оживления.

Последним номером сегодняшней программы исполняется музыка к балету «*Les petits riens*». Музыка эта была написана в 1778 году в Манигейме для парижского балетмейстера Новерра, бывшего новатором в области балета, стремившегося влить в балет драматическое содержание. Моцарт, лично знавший Новерра и сочувствовавший его идеям, написал для него по дружбе половину музыки (12 номеров) к балету. Балет этот шел в том же 1778 году с большим успехом, но об авторстве Моцарта при этих исполнениях нигде не упоминалось. Музыка Моцарта к балету «*Les petits riens*» считалась бесследно пропавшую. Найдена она только недавно и опубликована фирмой Брейткопф и Гертель в 1907 году.

Я не хочу закончить своего слова, не постаравшись ответить на главный вопрос, который можно поставить в отношении Моцарта, как и всякого художника и деятеля в других областях, отдаленного от нас более или менее длинным промежутком времени: каково его значение для нас в настоящее время? Представляет ли его личность и творчество теперь интерес и значение, как это принято говорить, только «исторический» или же, живой некогда Моцарт, жив и поныне и в своих творениях живет подлинной, полной жизнью?

В жизни человека и в делах его есть две стороны: одна — преходящее, внешнее, временнопространственное проявление, другая — истинная, вневременная, неповторяемая духовная сущность. Всякий из нас по существу своему принадлежит этой сущности, но не все мы в одинаковой мере способны проявить ее вовне. В области искусства всякое техническое умение, всякое мастерство цепны лишь постольку, поскольку они служат проводниками, внешними выражителями этой вневременной сущности. Если художнику нечего сказать нам из этого таинственного внутреннего мира, тогда бесплодно все его мастерство, как бы велико оно ни было, как бы новы и интересны ни были внешние приемы его письма.

Всякое поколение всегда является в свое время последним, и в этом нет еще никакой заслуги и никакой положительной ценности. А между тем, нам свойственно стремление гордо провозглашать отжившим все старое и ценным только то,

что ново. Мы легкомысленно забываем при этом, что если даже и верить в постепенное совершенствование человека и его дел на земле — и я готов разделять эту веру — тем не менее никогда не наблюдалось такого исторического закона, чтобы вчерашний день всегда был хуже нынешнего, прошлое — поколение — ничтожнее последующего. Наоборот, мы знаем вымершие народы и культуры, создавшие безгранично великое, и знаем эпохи безвременья и духовного оскудения и упадка... Только со временем, когда все, что во внешних приемах творчества может устареть, устарело, что в красках способно тускнеть — потускнело, выявляется истинный безвременний лик художника; и если вместе с красками этот его лик не стирается, тогда мы знаем, что перед нами истинная духовная ценность, перед которой бессильно и самое время. И если мы отрешимся от своей кичливой самонадеянности, претендующей во что бы то ни стало на «новые слова», и сознаем, что ценено не то, что старо или ново, а то, что прекрасно независимо от того — вчера, сегодня или тысячу лет назад оно создано, тогда мы почувствуем сквозь старомодную одежду и несколько архаическую внешность моцартовой музыки тот «дух жив», которым только и цenna наша жизнь и для выявления которого только и нужно, и стоит заниматься музыкальным искусством.

[Людвиг ван Бетховен]

Почему гений Бетховена так жив, так действенен в наши дни, так созвучен нашей эпохе?

Напоенный с юности идеями французской революции, Бетховен до конца своих дней остался им верен. Он воплотил в своих творениях лучшие идеи той замечательной эпохи.

Произведения Бетховена полны страстью, насыщены огромным творческим темпераментом, исполнены трагического величия и в то же время непосредственной, наивной простоты, иногда простодушного, но нередко и острого, даже злого юмора; они, несмотря на трагическую силу, полны бодрости и здорового оптимизма, безграничной веры в глубокий смысл жизни, в ее беспредельную, всепобеждающую радость...

В творчестве Бетховена бьющая ключом, кипящая жизненная сила, яркое волевое начало чудесным образом сочетаются с изумительным, никем из композиторов до сих пор не превзойденным «чувством художественной меры», благодаря которому Бетховен сделался величайшим мастером музыкальной формы. Каждое произведение Бетховена — живой, естественно развивающийся организм, все части которого соподчинены основной идее целого, в котором нет ничего лишнего, ничего недосказанного.

В руках Бетховена сонатная форма сделалась гибкой, жизненной, бесконечно разнообразной. В зависимости от воплощенного в ней содержания, сонатная форма в его руках, сохранив основные черты, становится чеканно ясной, симметричностройной, лаконичной, предельно сжатой (например, первая часть фортепианной сонаты оп. 101). И эта же форма разворачивается у Бетховена в грандиозное полотно (Девятая симфония, фортепианная соната оп. 106 и т. д.), стихийно захватывающее слушателя своим мощным потоком¹.

Творчество Бетховена получило в России признание очень давно — еще при жизни композитора. Знаменитые три квартета оп. 59 были посвящены Бетховеном графу Разумовскому. В двух из них Бетховен использовал русские народные песни. Русскими песнями Бетховен пользовался и в других своих сочинениях; особенно в этом отношении замечательно трио из скерцо Девятой симфонии². Последние квартеты написаны Бетховеном по заказу князя Голицына. Первое исполнение одного из величайших созданий Бетховена — его Торжественной мессы («Missa Solemnis») состоялось еще при жизни композитора в концерте Петербургского филармонического общества в 1824 году.

Многие поколения русских музыкантов воспитывались и воспитываются на произведениях Бетховена. Его фортепианные сонаты — настольная книга каждого русского пианиста.

После Великой Октябрьской революции в СССР произведения Бетховена получили особенно широкое распространение. Циклы из девяти его симфоний, всех струнных квартетов, трио и всех фортепианных сонат постоянно встречаются в программах советских филармоний. Известный советский пианист профессор Фейнберг неоднократно исполнял в несколько вечеров все тридцать две фортепианные сонаты Бетховена. Был случай, когда даровитая юная пианистка Елена Зайцева, кончая Московскую консерваторию, в свою дипломную работу включила все фортепианные сонаты Бетховена. На выпускном экзамене, кроме обычной разнообразной программы, она исполнила грандиозную сонату оп. 106 и еще одну по вынуженному ею на экзамене жребию.

Один из лучших исполнительских коллективов, существующий в СССР уже около тридцати лет — квартет в составе Цыганова, братьев Ширинских и Борисовского — носит наименование квартета имени Бетховена.

Одна из первых биографий Бетховена написана русским музыкантом-писателем Ульбышевым. На русском языке имеется обширная литература оригинальных работ — монографий, статей, посвященных жизни и творчеству Бетховена³.

Конкурсы на исполнение концертов и сонат Бетховена почти ежегодно устраиваются не только в Московской и Ленинградской консерваториях, но и в консерваториях Союзных республик.

Единственная — по музыке гениальная — опера Бетховена «Фиделио», вследствие своей малой сценичности редко прочно удерживается в репертуаре оперных сцен всего мира. Опера «Фиделио» неоднократно ставилась и ставится на наших оперных сценах, а также в концертном исполнении.

Известно, как высоко ценил творчество Бетховена Владимир Ильин; соната «Аппассионата» была его любимым музыкальным произведением. Русские писатели много раз, начиная с замечательного, энциклопедически образованного искусствоведа, ученого музыканта и композитора князя Одоевского, написавшего вскоре после смерти Бетховена повесть «Последний quartet Бетховена», и до наших дней часто в своих повестях и романах говорят о глубоком впечатлении, оставляемом произведениями Бетховена. Великий писатель Лев Толстой много в своих произведениях говорил о музыке, которую страстно любил; одно из наиболее ярких своих творений он назвал, как известно, «Крейцерова соната».

На мою долю выпало редкое счастье быть одним из близких к великому писателю людей в последние пятнадцать лет его жизни. Как пианист я много играл ему и могу засвидетельствовать, что ряд фортепианных и скрипичных сонат Бетховена, некоторые его песни, а также исполняемые в четыре руки на двух фортепиано симфонии и увертюры производили на него глубокое впечатление. Известно также, как высоко ценили творчество Бетховена Тургенев, Чехов, Горький и другие великие русские писатели, а также художники.

Сила бетховенского гения сильнее времени. Его гениальные творения, несмотря на прошедшие почти 125 лет со дня его смерти, продолжают захватывать и глубоко волновать людей всего мира. У нас в СССР вольнолюбивый, глубоко демократический дух сочинений Бетховена находит отклик не только среди музыкантов и знатоков, но встречает неизменное сочувствие среди широчайших масс слушателей. Произведения Бетховена постоянно и в большом количестве передаются по радио.

Циклы и отдельные концерты, посвященные творчеству Бетховена, всегда проходят при переполненных залах. Можно с уверенностью сказать, что наряду с русскими музыкальными классиками — Глинкой, Чайковским, Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и другими, Бетховен является в СССР любимейшим композитором всего народа.

Отдаленный от нас свыше, чем столетием, гений Бетховена сияет в своем отдалении среди великих композиторов прошлого, как светлая громада Эльбруса среди Кавказских гор.

Слушая произведения Бетховена, изучая их, никогда не доходишь до предела их значительности, всегда чувствуешь в них нечто, пока еще не открывшееся, недоступное, что ты почувствуешь и поймешь, когда поумнеешь⁴.

И еще долго, еще многие поколения, пока будет живо великое музыкальное искусство, будут черпать из этого великого источника музыкальной красоты и мысли, которому имя — Людвиг ван Бетховен.

[О Шопене]

Моя мать очень любила музыку, неплохо играла. Ее музенирование производило на меня большое впечатление, и я с наслаждением слушал в ее бесхитростном исполнении шопеновские nocturnes, вальсы и мазурки.

Как-то раз мать повела меня на концерт Антона Григорьевича Рубинштейна в зал Благородного собрания (нынешнего Дома союзов), в котором он играл и произведения Шопена. Помню, как она восхищалась, ее взволнованность передавалась и мне. А через три года, в 1886 году, громадное впечатление произвел на меня один из «исторических концертов» Рубинштейна, посвященный творчеству Шопена. Среди других сочинений великий пианист играл b-moll'ную сонату Шопена. На всю жизнь его исполнение оставило след в моей душе. Мощь, стихийность и чарующая поэтичность сливались в единое целое.

Рубинштейн всецело владел слушателем. В интонационном строе шопеновской музыки Антон Григорьевич выпускло выявлял славянские источники, и это запечатлелось в моем сознании. Моим учителем в 1883—1889 годах был известный собиратель русских народных песен Василий Павлович Прокунин. Он знакомил меня с богатствами русского народного песнетворчества и, хотя приемы его фортепианной игры всецело коренились в старой школе, умел направить мое музыкальное развитие по верному пути. Василий Павлович целесообразно определял изучаемый репертуар. Я получил разрешение пройти под его руководством лишь одну шопеновскую пьесу — популярную Фантазию-экспримт. Эта педагогическая строгость не помешала однако Прокунину сделать мне ценный подарок — пятитомное собрание сочинений Шопена. Я любил разбирать их самостоятельно; с этого и началось мое изучение Шопена.

В музыкальном исполнительстве все индивидуально. Динамическая сторона исполнения, например, всецело зависит от творческой индивидуальности артиста.

Самое важное — как сделать *rubato*, как распределить градацию, в каком звуковом соотношении объединить го-

лоса: И, между тем, не нужно изменять оттенков автора. По свидетельству одного из лучших исполнителей Шопена И. Гофмана, А. Рубинштейн на уроках педантично требовал соблюдать все, что написано в нотах. В отношении Шопена это правило следует понимать с оговорками, так как установить точный текст его сочинений иногда невозможно. Как известно, тексты первых изданий шопеновских сочинений во Франции, Англии и Германии не совпадают, либо композитор не соблюдал скрупулезной точности и нередко изменял уже написанное.

Здесь вступает в силу вкус исполнителя. Сравнивая, сопоставляя редакции, вслушиваясь в сочинение, мы останавливаемся на избранном тексте. Я бы сказал, что не доверяю вполне ни редакциям учеников Шопена Фонтана либо Микули, ни оксфордскому, ни польскому изданиям. Укажу для примера на многие разнотечения в таком сочинении, как h-moll'ная соната. Определить единственно правильный вариант невозможно. Здесь дело зависит от вкуса и фантазии исполнителя.

Вспоминаю, как играл Шопена И. Гофман — просто, естественно, не внешне, а изнутри. Его исполнение было подлинно художественным. Как это ли странно, большинство других известных польских пианистов, в их числе и И. Падеревский, нередко придавали исполнению Шопена изысканный, салонный характер. Народные источники шопеновских мазурок и полонезов у Падеревского часто заслонялись внешним блеском, либо сентиментальностью. А у Гофмана некоторые мазурки, например, С-диг'ные оп. 56 и 68, звучали, как народные сценки, и будто слышался маленький деревенский оркестр (дудка, ударные, контрабас). Из нынешних исполнителей старшего поколения назову Р. Казадезюса. У него предельная законченность без малейшей вычурности.

Как это ни грустно, многие наши молодые пианисты, играя Шопена, увлекаются показной виртуозностью, быстрыми темпами, преувеличенной силой, что приближает их исполнение к механической игре. Вместо естественного, простого чувства у них чуждая Шопену, ходульная приподнятость, так называемый «темперамент»¹. А ведь в музыке Шопена переданы глубочайшие переживания человека, его чувства и мысли. Безгранично мелодическое и гармоническое богатство шопеновских сочинений. Совершенно их форма. Нужно уметь читать и видеть в нотах.

В молодости я увлекался программными обозначениями и даже написал свою программу к Двадцати четырем прелюдиям Шопена². Ныне мне чуждо это стремление. Музыка способна поведать о самых глубоких чувствах помимо конкретных программных обозначений.

Хочу напомнить верную мысль А. Рубинштейна: «Я стою за угадывание и вкладывание в музыкальное сочинение про-

граммы, а не за определенную, данную программу. Я убежден, что всякий сочинитель пишет не только в каком-нибудь раз-
мере и в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное-
душевное настроение, то есть, программу в свое сочинение с
уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать.
Иногда он дает своему сочинению одно общее название, то есть,
путеводную нить исполнителю и слушателю; больше и не тре-
буется, потому что обстоятельную программу настроения сло-
вами не выразишь...»³ Поможет исполнителю глубже попять
Шопена и его творчество чтение богатейшей литературы, по-
священной гению польской музыки. Особенно ценю я «Письма
Шопена», переведенные моей покойной женой А. А. Гольден-
вейзер⁴. Не знаю более очаровательной книги.

[Ференц Лист]

В середине XIX века в концертной жизни ведущую роль
стали играть пианисты. Появилось чрезвычайно большое число
пианистов, среди которых было много весьма выдающихся. Но
только трех из них можно назвать поистине великими — это
Лист, Амтон Рубиштейн и — уже в наши дни — Сергей Рах-
манинов.

Лист сыграл в развитии исполнительского искусства совер-
шенно исключительную роль. Он первый стал давать концерты
типа современных клавирабендов, первый стал играть на
эстраде наизусть¹. В своей исполнительской деятельности он
совсем не был, как это часто думают, только ярким, непревзой-
денным виртуозом. Концертные выступления Листа играли
большую просветительную роль. Он первый начал включать в
программы своих фортепианных вечеров последние сонаты
Бетховена. Им сделаны переложения для фортепиано многих
лучших симфонических произведений, например, увертюру Ве-
бера, сочинений Мендельсона и т. д. Кроме того, Лист сделал
фортепианное переложение всех девяти симфоний Бетховена,
которые в те времена, когда Лист начинал свою концертную
деятельность, еще очень мало исполнялись симфоническими
оркестрами². Листом сделаны также транскрипции свыше вось-
мидесяти песен Шуберта, которые до сих пор являются укра-
шением репертуара пианистов.

Весьма значительна роль Листа как композитора. Им со-
здана форма симфонической поэмы, которая после него широко
использовалась и используется большинством композиторов.
Листом также создана форма одночастной фортепианной сонаты
в современном смысле слова, не имеющей ничего общего с
классической одночастной сонатой типа сонат Скарлатти.

Лист широко использовал прием монотематизма, когда все

основные темы данного произведения рождаются из одного тематического зерна; до него прием этот встречается у классиков лишь кое-где, например изредка у Моцарта, значительно чаще у Бетховена и у современного Листу Шумана. В этом отношении особенно замечательна h-moll'ная соната Листа.

Лист в своем творчестве чрезвычайно обогатил гармонию. Многие замечательные достижения, отмечаемые в произведениях Вагнера, на самом деле были использованы Листом раньше, чем они появились у Вагнера³.

Кроме того, Лист был превосходным дирижером и педагогом, из школы которого вышла целая плеяда замечательных пианистов⁴. Был он и талантливым писателем, перу которого принадлежит целый ряд очень интересных музыкальных очерков, из которых особенно известен его очерк о Шопене.

Лист первый на Западе понял значение русских композиторов и высоко оценил творчество Глинки и «кучкистов»⁵.

О Листе можно написать и написаны большие исследования, охарактеризовать же его деятельность и личность в небольшой статейке совершенно невозможно.⁶

Со смерти Листа прошло 75 лет, но его творчество нисколько не потускнело и до сих пор занимает одно из ведущих мест в репертуаре пианистов и дирижеров.

Эдвард Григ

Неиссякаемый живой источник, которым питалось музыкальное искусство во все времена — это народные песни и народные танцы. Если мы наудачу начнем называть великих композиторов разных народов и разных эпох: Баха, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Глинку, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Брамса, Римского-Корсакова и т. д., мы увидим тесную связь этих художников с народной песней, с народной пляской. Я готов даже утверждать, что связь эта в подавляющем большинстве случаев является одним из определяющих признаков при оценке значительности того или иного композитора.

Едва ли есть композитор, в большей мере, чем Григ, отвечающий этому условию. Во всех его произведениях, кажется, нет такта, в котором не ощущалась бы органическая связь с народной песней или танцем Норвегии. Связь эта, однако, не сводится к фотографическому воспроизведению норвежской народной музыки. Гармонический стиль музыки Грига ярок, смел и весьма далек от простой «записи» народной музыки из какого-нибудь этнографического сборника. Подобно сонатам Скарлатти или мазуркам Шопена, произведения Грига, сохра-

ияя теснейшую связь с музыкой народа, ярко отображают самобытную творческую индивидуальность самого Грига.

Природа Норвегии с ее прозрачными, тихими фиордами, мрачными скалами, изумрудными горными лугами и голубыми озерами воплощена в музыке Грига с яркостью и ясностью, которым мог бы позавидовать любой живописец.

Несмотря на то что Григ оставил нам несколько чудесных произведений крупной формы (фортепианные баллада и соната, три сонаты для фортепиано и скрипки и одна виолончельная, струнный квартет, гениальный фортепианный концерт), крупные полотна симфонических форм не были его стихией. Подлинная стихия Грига — миниатюра. Григом создано бесчисленное множество пьес для фортепиано — истинных перлов фортепианной литературы. Кстати сказать, произведения Грига почему-то почти не встречаются в программах наших пианистов. Может быть, они считают их недостаточно «выигрышными»?

Особенно следует отметить замечательную музыку Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт», а также его многочисленные романсы для пения, принадлежащие к лучшим образцам музыки этого рода¹.

ВОСПОМИНАНИЯ. ЗАМЕТКИ ОБ УЧЕНИКАХ

(1910—1961)

Мой творческий путь

Свои первые музыкальные впечатления я получил от матери. Мать моя не обладала выдающимся музыкальным дарованием; в детстве она некоторое время брала в Москве уроки фортепианной игры у небезызвестного Гарраса. Она также немного пела. У нее был отличный музыкальный вкус. Она играла и пела Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Мендельсона. Отца по вечерам часто не бывало дома, и, оставаясь одна, мать целыми вечерами музиковала. Мы, дети, часто слушали ее, а ложась спать, привыкли засыпать под звуки ее музыки.

Мне не было еще шести лет, когда я стал играть на фортепиано. Мать и старшая сестра научили меня читать ноты, и я стал самоучкой с увлечением играть на фортепиано и даже пытался немного сочинять. Мне было восемь лет, когда я стал брать уроки у Василия Павловича Прокунина, известного знатока и собирателя русских народных песен, ученика Н. Г. Рубинштейна. Прокунин не был педагогом, который мог дать крепкую фортепианную подготовку, дать хорошую пианистическую школу своим ученикам, но он был превосходный музы-

кант. Он воспитал меня на лучших образцах классической музыки. Благодаря ему я на всю жизнь полюбил песню русского народа.

В 1889 году, четырнадцати лет от роду, я поступил в «профессорский» класс Московской консерватории к А. И. Зилоти, а когда он через два года уехал из Москвы, я перешел в класс П. А. Пабста, у которого и окончил курс в 1895 году, оставаясь на двух последних курсах по два года (тогдашняя форма консерваторской «Мейстершколе»).

Зилоти и Пабст — артистические индивидуальности совершенно разные, — каждый из них в своем роде был первоклассным пианистом, и уровень их художественной культуры был очень высок. Я многим обязан им обоим в отношении своего музыкального развития. Однако никаких обобщающих методических установок ни от Зилоти, ни от Пабста я не получил. В этом отношении за консерваторские годы я больше всего получил от В. И. Сафонова, у которого я несколько лет обучался в классе камерного ансамбля. Сафонов не был пианистом такого крупного масштаба, как Зилоти или Пабст, но он был, как и они, превосходным музыкантом и одним из лучших пианистов-педагогов своего времени.

Вследствие тяжелого материального положения нашей семьи с пятнадцати-шестнадцатилетнего возраста я стал зарабатывать деньги, давая частные уроки. Старая консерватория не давала никакой педагогической подготовки учащимся; этот важнейший пробел, к сожалению, далеко не изжит еще и в наши дни.

Те ценные методические указания, которые давал Сафонов на своих уроках, воспринимались мною с жадностью и послужили толчком для пробуждения интереса к педагогическим вопросам, интереса, который не ослабевал во мне всю мою дальнейшую жизнь.

С осени 1892 года я поступил в консерваторию в класс композиции. Два года я проходил под руководством С. И. Танеева контрапункт строгого письма и фугу и три года курс сочинения — у Аренского и Ипполитова-Иванова.

Занятия у Танеева и впоследствии близкое личное общение с ним до самой его смерти оказали на меня огромное влияние. Танеев — музыкант и человек — тема; еще ждущая своего исследователя. Музыкальный и нравственный авторитет Танеева для всех русских музыкантов был совершенно беспримерный. У Аренского я раньше проходил «обязательный» курс гармонии и «энциклопедии». В классе свободного сочинения я пробыл у него всего полгода, так как он вскоре покинул консерваторию и уехал из Москвы. Аренский совершенно не обладал ни опытом, ни талантом педагога, но музыкальный талант был из него ключом, и его личное обаяние, несмотря на многочисленные слабости и недостатки, было чрезвычайно велико.

После ухода Аренского я продолжал занятия по сочинению под руководством М. М. Ипполитова-Иванова, у которого и окончил курс свободного сочинения в 1897 году. По фортепианной игре я окончил курс в 1895 году. По окончании консерватории я получил Малую золотую медаль — высшую награду за одну специальность. Я мог бы получить Большую золотую медаль, так как окончил консерваторию по двум специальностям: по фортепиано и сочинению; однако по сочинению мие медали не присудили. Как и почему это произошло — не лишено интереса для характеристики тогдашней атмосферы консерватории, но об этом я расскажу когда-нибудь в другом месте.

Еще будучи учеником консерватории, я весною 1896 года поступил преподавателем в московский Николаевский спортивный институт, где преподавал до 1918 года. С этого и началась моя непрерывная педагогическая служба в течение сорока лет.

Выступать публично я начал рано — еще в первые годы моего обучения в консерватории. В 1895 году я впервые играл с оркестром в симфоническом концерте, а в 1896 году дал свой первый клавирабенд в Москве. В Москву приезжали все лучшие исполнители мира: дирижеры, пианисты, певцы, скрипачи, виолончелисты и т. д. Присаживали и лучшие ансамбли: чешский квартет, квартет Капэ, Брюсельский квартет, ансамбль старинных инструментов братьев Казадезюс, трио Корт, Тибо, Казальс и т. д. В Москве мы слышали Никиша, Малера, Мука, Вейнгарнера, Моттля, Колонна, Рихарда Штрауса и других лучших дирижеров эпохи. В годы 1883—1894 я по несколько раз в год слышал игру Антона Рубинштейна. Одиннадцатилетним мальчиком посещал и его знаменитые Исторические концерты. Д'Альбер, Бузони, впоследствии Годовский, Гофман, скрипачи — Сарасате, Изай, Крейслер, виолончелист Казальс и другие — все часто бывали в Москве. Были еще жив Чайковский, Римский-Корсаков, Балакирев, Юи, выдвигались новые композиторы — Глазунов, Лядов, Аренский, а из нашего поколения — Скрябин, Рахманинов, Метнер и другие.

У меня постоянно собирались музыканты, составился квартет: Сараджев, Глиэр, альтисты менялись — А. Метнер, Семенов и другие, виолончель — Букиник. Играли классиков и все новинки. Бывали из старших — Танеев, Зилоти, Катуар, бывал Шаляпин. Молодые — Скрябин, Рахманинов — играли свои новые сочинения. Первые опыты Глиэра впервые исполнялись на этих вечерах. Мы ходили с партитурами на репетиции симфонических концертов, жили в атмосфере музыки.

В те времена я довольно много сочинял, но издал только мелкие фортепианные и вокальные сочинения. В силу целого ряда причин субъективного порядка я в начале 900-х годов совсем прекратил композиторскую работу и вернулся к ней.

только в 1930 году. Считаю это для себя большой и непоправимой ошибкой, так как чувствую, что мог бы в этой области кое-что сделать, во всяком случае не хуже, чем то, что было мною сделано в области фортепианного исполнительства и в области педагогической.

В январе 1896 года счастливый случай ввел меня в дом Л. Н. Толстого. Постепенно я стал близким к нему человеком до самой его смерти. Влияние этой близости на всю мою жизнь было громадно. Как музыканту Лев Николаевич впервые раскрыл мне великую задачу приближения музыкального искусства к широким массам народа. По его совету и при его содействии и участии мною в конце 900-х годов были организованы концерты в чайных обществах трезвости в Москве. Л. Н. дал мне мудрый совет: в таких концертах следует играть музыку ясную, удобопонятную, но самую высококачественную и в наилучшем исполнении. К сожалению, подавляющее большинство концертов для рабочих слушателей устраивалось обычно кое-как; исполнялось в них что попало и как попало, в результате чего они часто не воспринимали, а разворачивали слушателя¹.

В январе 1904 года я был приглашен профессором частной консерватории при Филармоническом обществе в Москве, имевшей те же права, что и консерватория Русского музыкального общества. Профессором филармонии я оставался до весны 1906 года. В январе 1906 года я был приглашен профессором Московской консерватории, каковым состояю по настоящее время.

Несмотря на свою молодость, я к тому времени имел уже довольно продолжительный педагогический стаж; тем не менее, из-за отсутствия какой бы то ни было методической подготовки, мне приходилось в своей новой ответственной педагогической работе на первых порах бродить ощупью, учась на собственных ошибках и на своих учениках.

К чему я стремился и стремлюсь в своей педагогической работе? Я стараюсь научить своих учеников работать и уметь достигать положительных результатов в работе с максимальной экономией времени и сил; стараюсь воспитать в них уважение не только к своему искусству, но и к своему ремеслу и помочь им стать прежде всего культурными музыкантами. Главное же, к чему я стремлюсь, это — сохранить индивидуальность ученика, тщательно избегая опасности стричь всех под одну гребенку. Оглядываясь на пройденный педагогический путь и видя длинный ряд ошибок и неудач на своем пути, я все-таки с удовольствием замечаю, что кое-что в этом направлении мне удалось. Например, мои ученики С. Е. Фейнберг и Г. Р. Гинзбург — оба превосходные пианисты. Оба они учились у меня с детства, и оба всецело мои ученики и таковыми себя

считают, а между тем трудно найти двух исполнителей с более различной артистической индивидуальностью, чем эти два замечательных артиста. То, что я не помешал развитию их художественной личности, мне хотелось бы поставить себе в некоторую заслугу...

Вскоре после окончания консерватории я начал постоянно выступать в концертах в Москве и в других городах России, а также неоднократно играл и за границей. Мои, одно время ежегодные, клавирабенды в Берлине заставляли меня поднимать уровень своего исполнительского умения, служили стимулом для работы. Самые же концерты проходили так: была удовлетворительно наполненная зала (берлинское концертное агентство Вольфа всегда умело сделать так, что зала имела «прилично наполненный» вид), две-три более или менее сочувственные заметки в несколько строк в очередном недельном отчете руководящих газет (рецензент бывал обычно в один вечер в трех-четырех концертах по двадцать-тридцать минут и давал отчет обо всех!) и... все. Я не имел ни денег, ни охоты устраивать себе рекламу, а без этого сделать на Западе «карьеру» было абсолютно невозможно. Думаю, что я не ошибусь, что скромные результаты моих берлинских «успехов» происходили не только от скромных размеров моего дарования...

Упомяну еще, что от времени до времени я выступал в роли музыкального критика в газетах и журналах. Одно время регулярно писал рецензии в московской газете «Курьер».

Летом 1905 года по заказу издательства П. Юргенсона я начал работу над редактированием полного собрания фортепианных сочинений Шумана. С тёх пор под моей редакцией изданы: Шуман — полное собрание сочинений для фортепиано (5 томов); Скарлатти — 60 сонат (4 тома); Моцарт — все фортепианные сонаты; Бетховен — все фортепианные сонаты (2 тома); Бах — партиты и французская увертюра (2 тома). Фортепианные концерты: Баха (d-moll), Моцарта (6 концертов), Бетховена (5 концертов), Вебера («Konzertstück»), Шумана (концерт и два «Konzertstück'a») и Листа (концерт Es-dur, «Венгерская фантазия», «Афинские развалины», «Пляска смерти»).

В своих редакциях я старался помочь инструктивными указаниями (аппликатура, лиги, педали, расшифровка украшений и т. п.) недостаточно квалифицированному исполнителю разобраться в тексте; главной же своей задачей я считал достижение того, чтобы сквозь мои редакторские добавления всякий мог ясно узнат авторский текст в возможно неискаженном виде.

После Великой пролетарской революции характер моей музыкальной деятельности резко изменился. Я стал много

времени и сил отдавать общественной и организационной работе.

Сейчас же после революции, по инициативе покойного А. В. Луначарского и Е. К. Малиновской был организован Музыкальный совет, председателем которого я был избран: в то время не было ни музыкального отдела Наркомпроса, ни союза Рабис. Вскоре был создан Музыкальный отдел НКП, и органом связи его с музыкальной общественностью стал Музыкальный совет. Совет просуществовал до организации профсоюза Рабис, с возникновением которого роль Музыкального совета, естественно, оказалась лишней. В годы 1919—1921 я возглавлял в Москве, сначала при «Неторговом» отделе Рабочего кооператива, а потом при Художественном подотделе МОНО, сектор концертной работы. В эти годы мы организовывали при участии лучших артистических сил Москвы многочисленные бесплатные концерты и циклы концертов на фабриках, заводах, в клубах, казармах, учебных заведениях и т. д. Все концерты сопровождались вступительным словом и пояснениями лектора во время всего концерта. Я лично провел огромное количество концертов и много концертных циклов. Во всех этих концертах я выступал как лектор, пианист-солист и аккомпаниатор.

В устраиваемых мною для рабочей аудитории концертах постоянно участвовали такие исполнители как Обухова, Барсова, Катульская, Эль-Тур, Райский (певцы), скрипачи — Могилевский, Мец, виолончелисты — Ступин, покойный Эрлих; чтецы — Блюменталь-Тамарина, Смирнова и многие другие. Аудитория, в те времена совершенно еще не привыкшая к серьезной музыке, и подавляющим большинством слушала хорошо, а передко и с большим сочувствием (особенно там, где проводились тематические циклы концертов). Об этой работе и о том, как она велась, я надеюсь когда-нибудь рассказать подробнее.

С переходом концертных организаций на «хозрасчет» наша работа быстро сошла на нет.

В то время устраивались многочисленные совещания и конференции по вопросам реформы музыкального образования, в которых я неизменно принимал самое активное участие.

В консерватории в последнее время ректорства М. М. Ипполитова-Иванова я был его заместителем, а с 1922 по 1924 год — ректором Московской консерватории. В эти годы в консерватории возникли все партийные и общественные организации, проводились учебные реформы и реорганизация всей структуры консерватории. По моей инициативе был организован педагогический факультет. В 1924 году, в феврале, я тяжело захворал, взял отпуск по ректорству, а весною и совсем отказался от ректорских обязанностей, после чего на

несколько лет отошел от административной работы в консерватории.

За все время существования при ГУСе Художественной секции я был ее членом.

В годы 1925—1927 я вел довольно энергичную борьбу против засилия «ладоритмистов» и левацких загибов (снижение технического уровня, «болгология» вместо дела и т. д.), царивших главным образом на педфаке Московской консерватории.

По причинам совершенно личного характера, я с 1928 года почти совсем прекратил публичные выступления в качестве пианиста, выступая только изредка без упоминания моего имени в афишах. Когда директором консерватории был назначен С. Т. Шацкий, заместителем его назначен был вскоре я.

Заслуга Шацкого перед Московской консерваторией очень велика. Он сразу (до исторического постановления от 23 апреля) взял верный курс на восстановление в консерватории нормальной учебы, за поднятие дисциплины, а главное — за достижение студенчеством высокого культурного и технического уровня. За время нашей совместной работы были проведены следующие главнейшие мероприятия: выработаны новый учебный план и программы по всем дисциплинам учебного плана; организованы Школа высшего художественного мастерства, Научно-исследовательский институт, Оперная студия, Детское отделение и Особая детская группа, Военно-капельмейстерское отделение; присоединен к консерватории областной техникум, организованы вокальные студии — татарская и башкирская, восстановлен оркестр; организованы многочисленные камерные и симфонические концерты консерватории и т. д.

Если в методах работы у нас с покойным Шацким часто и бывали разногласия, приведшие (в связи с сильным переутомлением) к отказу моему весной 1934 года от обязанностей заместителя директора, то в основном направлении работы мы с ним были совершенно солидарны и в личных взаимоотношениях сохранили взаимное уважение и — по крайней мере скажу о себе — любовь.

С организацией Союза советских композиторов я был избран заместителем председателя его, каковым состоял до 1935 года. Отказавшись за отсутствием времени от этого поста, я остался членом президиума Союза.

В 1926 году мне было присвоено звание заслуженного деятеля искусств, а 10 декабря 1935 года — звание народного артиста Республики.

Если судьба даст мне еще возможность и силы поработать, я надеюсь еще поиграть на фортепиано, сочинять музыку, учить других, может быть, написать ряд намеченных работ литературного характера и помочь на музикально-обществен-

ном фронте своим опытом и энергией в строительстве новой радостной жизни.

Мне хочется верить, что я сумею оправдать то высокое звание народного артиста, которым я награжден не в меру своих скромных заслуг².

Толстой и музыка

Музыка в жизни Толстого — человека и художника — играла до самой его смерти значительную роль и, как он сам признавался, побуждала его к художественному творчеству. Она была для Льва Николаевича едва ли не самым дорогим искусством, наиболее его захватывавшим.

Лев Николаевич любил музыку с определенно выраженным ритмом, мелодически ясную, веселую или полную страстного возбуждения. Музыка с сентиментальным оттенком или ноюще-грустная мало его трогала.

Любимым композитором Толстого был Шопен. Повидимому, в самой индивидуальности Шопена ему было что-то особенно близкое. Толстой любил у Шопена все: баллады (меньше вторую), скерцо, сонату b-moll (h-moll'ную я ему не играл и не знаю, слыхал ли он ее), nocturnes, полонезы, особенно A-dur, Cis-dur, es-moll и As-dur, вальсы. Особенно Лев Николаевич любил прелюдии, которые я играл ему все. Первую он всегда просил сыграть еще раз. Очень также любил Толстой мазурки. Я как-то сыграл ему сразу десять — двенадцать мазурок подряд, и он не находил слов, хваля их. Любил он также многие этюды.

Слушая музыку Шопена, Лев Николаевич, по его словам, испытывал чувство полной художественной удовлетворенности, чувство, что это должно быть именно так — ничего лишнего, ничего недосказанного.

Музыку Моцарта Толстой любил чрезвычайно. Высоко ценил его оперы, особенно «Дон-Жуана». Наряду с необыкновенным мелодическим богатством, особенно высокоставил в этой опере замечательное отражение в музыке характеров и положений.

Музыку Шумана Лев Николаевич не очень любил, хотя многие крупные и мелкие его произведения ему очень нравились, например, «Фантастические отрывки», соната fis-moll, «Карнавал» и, в особенности, «Davidsbündler», которые он неоднократно слышал от Танеева и от меня, и от некоторых эпизодов которых приходил в восхищение.

Одно время мы с женой часто играли в Ясной Поляне в четыре руки, особенно часто симфонии Гайдна, которые Толстой очень любил, как и вообще музыку Гайдна.

Отношение Льва Николаевича к Бетховену было двойственным: когда он его слушал, он им восхищался, Бетховен захватывал его, когда же он о нем говорил или писал, то часто отзывался отрицательно. Помню, однажды после исполнения «Крейцеровой сонаты» Толстой сказал: «Я не вижу в этой сонате того, что приписал ей в своей повести». После исполнения «Аппассионаты» он воскликнул: «Вы меня примирili с Бетховеном!».

Как-то Лев Николаевич сказал:

— Всегда в музыке чувствуешь самого человека. Юноша, светлый, непосредственный — Моцарт, наивный Гайдн, суровый Бетховен.

За те почти пятнадцать лет, в течение которых я бывал в доме Льва Николаевича, я переиграл ему множество произведений. Сознание, что я мог доставлять Льву Николаевичу своей игрой хоть немного радости, осталось во мне, как величайшее счастье.

Антон Рубинштейн

В музыкальной жизни России с конца 50-х до начала 90-х годов прошлого века исключительно видное место занимала колossalная фигура Антона Рубинштейна — композитора, общественного деятеля, великого пианиста.

Рубинштейн начал свою артистическую карьеру как вундеркинд, с девятилетнего возраста; был он почти самоучкой. В детстве и отрочество он прошел, правда, довольно суровую школу фортепианной игры под руководством небезызвестного Виллуана, но обучение это носило, по-видимому, характер узко технической тренировки и едва ли оказало заметное влияние на развитие его художественной индивидуальности. Музыкально-теоретическое образование Рубинштейна ограничилось уроками, которые он брал непродолжительное время у выдающегося теоретика Дена, учителя Глинки.

Огромное значение имела деятельность Антона Рубинштейна как основателя Русского музыкального общества и Петербургской консерватории — первого рассадника музыкального просвещения в России. Но этой темы я сейчас не буду касаться, а постараюсь восстановить облик Рубинштейна-исполнителя. Тут мне помогут личные воспоминания, так как я имел счастье много слушать его игру в Москве. Впервые я был на концерте Рубинштейна девятилетним ребенком в 1884 году; в последний раз — в 1892 году. За этот довольно длинный период я слушал его иногда по нескольку раз в год.

Сама внешность Рубинштейна производила неотразимое впечатление. Выше среднего роста, могучего сложения, с гри-

вой слегка седеющих волос, с большой головой бетховенского типа, он выходил на эстраду тяжелой поступью льва. Рубинштейн был скорее неуклюж; при разговоре он шамкал старчески беззубым ртом. Он плохо видел, так как на глазу у него была катаракта, и на эстраде казался старше своих лет. Но, садясь за инструмент, он превращался в титана. Те, кому посчастливилось его слышать, едва ли когда-нибудь забудут его игру. С первых же звуков Антон Григорьевич неудержанно захватывал аудиторию, как бы подчиняя ее гипнотическому воздействию своей мощной художественной личности; слушатель терял способность рассуждать и анализировать, он вполне покорялся стихии вдохновенного искусства, на время забывая себя и свое отношение к исполняемому произведению.

Помню, еще мальчиком после одного из концертов Рубинштейна я встретился с нашим хорошим знакомым, студентом-юристом, очень мило, но совсем по-дилетантски игравшим на фортепиано. Он долго восторгался услышанным, а потом с наивной радостью, лишенной и тени самохвальства, заявил: «И представь, Рубинштейн все играл совершенно так, как я играю». Игра великого артиста была настолько убедительна, что этому довольно беспомощному дилетанту казалось, что иначе играть нельзя, что он и сам так играет.

По богатству красок исполнение Антона Рубинштейна было несравненно. Громовое *fortissimo*, в котором при всей его мощности никогда не чувствовался звук мертвого механизма рояля, и в то же время бесконечное разнообразие оттенков *piano* и *pianissimo*... Мне особенно отчетливо вспоминается C-dur'ная фантазия «Wanderer» Шуберта с ее величественными начальными аккордами, суровым могучим финалом и необычайной по красоте кантиленой медленной части. А что сказать об изумительном очаровании рубинштейновской игры в чудесной пьесе «На берегу ручья» Листа? Звучность фортепиано напоминала здесь прозрачный, звенящий плеск капель воды. Это впечатление до сих пор сохранилось живым в моей памяти.

Из фортепианных сочинений Бетховена нельзя не назвать первую часть cis-moll'ной сонаты («Quasi una Fantasia»): при чрезвычайно экономном пользовании педалью или, скорее, полупедалью триольный фон приобретал матовую окраску, что оттеняло яркую насыщенную звучность певучего верхнего голоса. А в неудержанном, страстном потоке финала аккорды *sforzato* как бы обрушивались под пальцами Рубинштейна. Неповторимо играл он и d-moll'ную сонату оп. 31. Ее финал был проникнут ласковым обаянием, которое я так явственно помню и так тщетно пытаюсь воспроизвести в собственном исполнении. Хорошо запомнилась мне также интерпретация

сонат оп. 90, 101, 109 и в особенности оп. 111 и 57. Все это встает в памяти как высокие образцы искусства.

Рубинштейн очень много играл Шумана. Романтическую поэзию шумановских произведений он передавал с благоухающей свежестью. Незабываемой была его трактовка гениальной «Крейслерианы». Каким-то чудом кажется мне до сих пор исполнение пьесы Шумана «Вещая птица», предварившей фортепианную звучность поздних сочинений Скрябина. Такая прозрачность, легкость, «нереальность» звука, какой достигал в этой пьесе Рубинштейн, не привидится и во сне.

Особенно любил и особенно ярко исполнял он Шопена, которого в детстве успел однажды слышать в Париже. Трагическая сила первых двух частей b-moll'ной сонаты, неумолимая поступь похоронного марша, звучность финала, опять-таки совершенно выходящая за пределы обычных возможностей, — величайшее достижение гениального искусства Рубинштейна...

Перечислить все, что замечательно играл Рубинштейн, значило бы почти полностью переписать его программу. Упомяну только о поразительной физической выносливости артиста. Объем его программ был просто невероятен. Например, в историческом концерте, посвященном Бетховену, он сыграл восемь сонат: оп. 27, Cis-moll; оп. 31, d-moll; оп. 53; 57, 90, 101, 109 и 111. В концерте из сочинений Шумана были исполнены Фантазия, «Крейслериана», «Симфонические этюды», Соната fis-moll, четыре пьесы из «Фантастических отрывков» оп. 12, «Вещая птица», Романс d-moll и «Карнавал». С какой силой должна была действовать игра Рубинштейна на публику, если она не замечала невероятной перегруженности подобных программ и от начала до конца слушала их, затаив дыхание! Я бесконечно счастлив, что мне довелось много бывать на концертах этого несравненного художника, но, к сожалению, бессилен передать с помощью слов глубину его творческой индивидуальности.

Когда мне было 11 лет, я слышал все Исторические концерты Рубинштейна, за исключением третьего и пятого. В этот цикл вошло семь программ, многие из которых были исключительно обширны. Со своими Историческими концертами Рубинштейн выступал не только в Петербурге и Москве, но и объездил все крупнейшие центры Западной Европы.

Концерты эти пользовались огромным успехом и принесли Рубинштейну значительный доход. Вырученную сумму он положил в банк с тем, чтобы на проценты с нее каждые пять лет устраивался конкурс пианистов и композиторов. Первый конкурс был намечен в Петербурге, второй — в Берлине, третий — в Вене, четвертый в Париже, пятый — опять в Петербурге. На петербургском конкурсе 1890 года, состоявшемся еще при жизни Рубинштейна, первый приз (едва ли справедливо)

был присужден его ученику Дубасову. В соревнованиях участвовал Бузони, ставший впоследствии мировой знаменитостью, но он получил премию не как пианист, а как композитор. Следующий, берлинский конкурс был организован после смерти Рубинштейна — в 1895 году. Премии достались московскому пианисту Иосифу Левину и польскому композитору Мельцеру. На конкурсе в Вене среди пианистов победителем оказался бельгиец Боске, а композиторскую премию завоевал москвич Гедике. После революции эти конкурсы уже не возобновлялись.

Исторические концерты состоялись в сезон 1885/86 года. В дальнейшем Рубинштейн выступал исключительно с благотворительной целью. Еще в разгар своей артистической деятельности он совершил поездку по США, но условия американских гастролей, когда пианист должен в течение нескольких месяцев чуть ли не ежедневно играть то в одном, то в другом городе, показались ему настолько утомительными и настолько тяготили его как художника, что эта поездка, несмотря на самые заманчивые предложения, так и осталась единственной. Незадолго до смерти Рубинштейну предлагали, как говорят, миллион рублей за концертное турне по Америке, но он категорически отказался.

Запомнился мне один эпизод, свидетелем которого я был. В те времена программы концертов Русского музыкального общества продавались в пользу неимущих учащихся консерватории. Определенной цены не было, каждый платил что хотел и мог: обычно от двугривенного до нескольких рублей, а иногда и больше. Такой же порядок был введен на Исторических концертах. Ноиню, как однажды в Немецком клубе Антон Григорьевич вышел из артистической, подошел к подносу, на котором лежали деньги, уплаченные за программы, сгреб их в кучу и рассовал по карманам своей довольно неказистой, старой шубы. Усталый после концерта, заботливо собирающий деньги, вырученные для неимущих учащихся, ради которых он повторил безвозмездно труднейшую программу, — Рубинштейн в этот момент был необыкновенно трогателен.

Очень сильное впечатление я вынес от его концерта в Москве, состоявшегося в январе 1890 года. Почему-то концерт был назначен на дневные часы. Входные билеты в зал Благородного собрания (ныне Колонный зал Дома Союзов) стоили по тем временам необычайно дорого — пять рублей, а нумерованные, разумеется, еще больше. Весь сбор, достигший очень крупной суммы, приблизительно тысяч в пятнадцать, артист пожертвовал в фонд строительства нового здания Московской консерватории; тогда это называлось постройкой зала имени П. Г. Рубинштейна. Программа концерта включала сонату Бетховена оп. 90, Фантазию Шуберта, b-moll'ную сонату Шо-

пена, «На берегу ручья» Листа и ряд других пьес. Рубинштейн в этот день играл особенно вдохновенно.

В последний раз, как я уже говорил, мне довелось слышать его в 1892 году. Он исполнил с оркестром три своих произведения: Пятый концерт, «Концертштюк» и «Русскую фантазию». Днем я зашел на репетицию. Рубинштейн только что принялся за «Концертштюк», который начинается с напевной As-dur'ной фразы. Эта фраза прозвучала с непередаваемым очарованием, памятным мне и сейчас. По окончании своего авторского концерта Рубинштейн сыграл на бис две пьесы Шопена — Ges-dur'ный экспромт и As-dur'ный этюд. Он долго не соглашался бисировать, а потом, когда огни уже потушили и в зале было почти темно, вышел на эстраду и сел за рояль.

Рубинштейн умер внезапно. Он любил иногда после рабочего дня поиграть с друзьями по маленькой в преферац. В последний раз он встретился с друзьями за преферацом в Петергофе 20 ноября 1894 года. После игры он скоропостижно скончался.

В то время я еще учился в Московской консерватории. На похороны Рубинштейна от консерватории была послана делегация во главе с Сафоновым. Из учащихся в ее состав вошли Григорий Алчевский, Кенеман и я. Это была моя первая поездка в Петербург. Мы приехали утром в тот день, когда гроб с телом Рубинштейна привезли из Петергофа, где он жил, и поставили в Троицком соборе. Антон Григорьевич умер 64 лет, но в его пышных густых волосах было очень мало седины; он казался живым. Мы днем и ночью дежурили у гроба, стояли в почетном карауле. Помню, как неприятно поразила меня надпись на ленте многочисленных венков: «Действительному статскому советнику Антону Григорьевичу Рубинштейну от любящей жены». Эта надпись ясно доказывала, что в семье Рубинштейна не понимали значения его художественной деятельности. Зато друзья и почитатели артиста были ему глубоко и искренне преданы. Десятки людей приходили к гробу прощаться, многие плакали. Видно было, какая любовь окружала Рубинштейна.

[Воспоминания о П. И. Чайковском]

Чайковского я много раз видел, так как он наезжал в Москву из-за границы, а впоследствии, когда он поселился под Клином и в Клину, он приезжал в Москву довольно часто, бывал в консерватории, в концертах. Его облик был полон обаяния. Он был всегда необыкновенно просто и изящно одет (часто носил бархатный пиджак); от всего его внешнего вида веяло каким-то врожденным благородством. В то же время

Чайковский держался чрезвычайно просто и внешним своим видом ни в какой мере не драпировался в «знаменитость». Я много раз слышал Чайковского в качестве дирижера, слышал под его управлением чаще его собственные произведения, но иногда и произведения других композиторов, в том числе однажды Девятую симфонию Бетховена. Из его собственных сочинений я хорошо помню исполнение «Франчески да Римини», Пятой симфонии, Третьей сюиты, b-moll'ного фортепианного концерта в фортепианном исполнении Зилоти, симфонической поэмы «Воевода», сюиты из «Щелкунчика» и т. д. Кроме того, под его управлением слышал оперу «Евгений Онегин» (в частной опере). Я уже говорил о курьезном случае, когда он играл на кастаньетах в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова.

Чайковский не был выдающимся дирижером и не обладал большим техническим дирижерским мастерством; кроме того, он, благодаря своей нервности, панически волновался во время исполнения, что серьезно мешало его дирижированию. Тем не менее, несмотря на техническое несовершенство, которое стушевывалось тем, что оркестр в Москве (а я слышал дирижирование Чайковского только в Москве) относился к Чайковскому с большой любовью и уважением, всячески старался играть хорошо и помогал ему скрывать технические недостатки своего дирижерства, в его исполнении было и большое обаяние. Обаяние это заключалось главным образом в естественности и простоте исполнения. В исполнении Чайковского не было ничего надуманного, никакой погони за внешним эффектом. Эта простота, хотя иногда и делала его исполнение менее ярким и впечатляющим для широкой аудитории, заключала в себе много пленительного, о чем теперь я вспоминаю и что теперь, в старости, я ретроспективно переживаю гораздо глубже, чем в те годы, когда я его слышал.

Познакомиться с Чайковским мне, к сожалению, пришлось только перед самой его смертью, в октябре 1893 года. Чайковский из Клина приехал в Москву, если не ошибаюсь, на похороны Н. С. Зверева, и из Москвы уехал в Петербург, где должна была впервые исполняться только что им законченная Шестая «Патетическая» симфония. Чайковский пришел в консерваторию, зашел в класс Танеева, у которого мы в те времена занимались фугой. В классе было нас трое: я, Григорий Алчевский и ученица Мальковская. Танеев показал Чайковскому наши работы и сказал нам, что Чайковский согласился с будущего учебного года заниматься с перешедшими в класс свободного сочинения учениками с тем, чтобы они свои работы посыпали ему, а иногда приезжали к нему в Клин и занимались под его руководством. Мы были очень счастливы перспективой заниматься с Чайковским, которого мы боготворили;

Танеев нас с ним познакомил. После этого урока мы все поднялись наверх в зал, где было для Чайковского дано маленькое ученическое «утро». Помню, органист Мерозов сыграл с-мoll'ную фугу Баха. Что еще было, я не помню; помню только, что был исполнен недавно написанный Чайковским вокальный квартет на музыку, заимствованную из «Фантазии» Моцарта. Это исполнение было вообще первым исполнением этого нового произведения и единственным, которое слышал Чайковский. В тот же день Чайковский уехал в Петербург и, как известно, через несколько дней после исполнения Шестой симфонии скончался. О болезни Чайковского мы узнали в симфоническом концерте, в котором участвовал удивительный английский певец-баритон Удэн. Этого певца Чайковский слышал в Лондоне, пришел от него в восторг и рекомендовал Русскому музыкальному обществу пригласить его для участия в симфонических концертах, что и было сделано. Удэн пел в Москве, и потом должен был поехать в Петербург. Это был совершенно изумительный певец с чудесным голосом; он пел одинаково хорошо на разных языках. Удэн сам себе аккомпанировал на фортепиано при исполнении на «бис». Впечатление и от его голоса, и от его исполнения, и от его внешнего облика было несравненно. Удэн благоговейно относился к Чайковскому. Приехав в Петербург, он попал там только на похороны Чайковского. Роковым образом, вернувшись в Англию, он скоро и сам умер от какой-то острой болезни.

Чайковский был очень прост и скромен. К своим произведениям он относился строго. Степан Васильевич Смоленский рассказывал, что при приездах Чайковского в Москву в Синодальном училище обычно устраивалось для него исполнение хоровых произведений. Однажды, сидя рядом со Смоленским, Чайковский во время исполнения одного из вокальных церковных песнопений обратился к нему с вопросом: «Что это за дрянь?». А исполнялось какое-то песнопение самого Чайковского. Забыл ли он его (это не был один из номеров его известной Литургии или Всенощной); или просто оно было ему неприятно — не знаю. Степан Васильевич говорил мне, что ему было чрезвычайно трудно и неловко сказать Петру Ильичу, что это его сочинение.

Чайковский в наши дни

Значение художника окончательно определяется только испытанием на время. Сто лет прошло со дня рождения Чайковского — срок вполне достаточный для того, чтобы подвести исторические итоги.

Начало творческой деятельности Чайковского совпало с

расцветом деятельности так называемой «могучей кучки», идеологи которой во главе со Стасовым стали в резкую оппозицию к основателям Русского музыкального общества и консерваторий Петербургской и Московской — братьям Антону и Николаю Рубинштейнам, особенно к первому. По существу правы были обе стороны. Правы были «кучкисты», провозгласившие рождение новой, самобытной русской школы, выросшей на основе народной музыки, своим предтечей справедливо считавшей гениального Глинку.

Правы были и Рубинштейны, настаивавшие на связи русской музыки с музыкой западных классиков и на необходимости освоения русскими композиторами технического мастерства, достигнутого великими представителями западноевропейского музыкального искусства. Апологеты новых идей, так же как и сторонники лучших достижений прошлого, впадают обычно в крайность и становятся односторонними. В данном случае первые совершенно недооценивали исторического значения преемственности художественной культуры и объективной ценности творений великих музыкантов Запада, а вторые не понимали всей значительности и самобытности русской музыки, не укладывавшейся механически в выработанные Западом формы, а требовавшей своего языка, своей формы. На почве этих крайностей и взаимного непонимания создались совершенно ненормальные отношения, в результате которых оценка творчества композиторов получилась весьма далекой от объективности.

Ведущими критиками того времени были: в Петербурге один из членов «могучей кучки» — Кюи, а в Москве — Семен Кругликов. И тот и другой давали уничтожающие оценки произведениям Чайковского, предсказывая им плачевную судьбу скорого забвения и объявляя каждое новое сочинение Чайковского «еще более слабым, чем предыдущее». Такой оценки не избежали даже лучшие его произведения, как Четвертая симфония, «Евгений Онегин», Трио и т. д. [...] ¹

Целый мир чудесной лирики оставил Чайковский в своих романсах. Интересно припомнить следующий случай: как-то в 80-х годах Кюи, написавший очерк о русском романсе, прочитал в Москве лекцию на тему о русском романсе, сопровождавшуюся иллюстрациями. Говоря о романах Чайковского, он подвергал их резкой критике, но когда для демонстрации их отрицательных свойств тот или другой романс исполнялся, публика реагировала на это исполнение шумным выражением восторга.

Подлинное музыкальное искусство рождается из неиссякаемых источников творчества народа, из его песен, из его танца. Из этого источника черпали все величайшие музыканты прошлого — и Бах, и Гайдн, и Бетховен, и Шуберт, и Шопен, и

Григ, и Глинка, и многие, многие другие. Из этого же источника черпал и Чайковский. Неистощимое мелодическое богатство его музыки своими корнями тесно связано с народным песенным началом, а элемент танца занимает весьма значительное место в его творчестве. Ярче всего любовь к танцевальным формам проявилась у Чайковского в создании трех балетов: «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик». Эти три балета — несомненно лучшие балеты во всем мировом музыкальном искусстве. [...]

Скромность Чайковского была удивительна. Приведу два характерных примера... В сезоне 1889/90 года одним из симфонических концертов Русского музыкального общества в Москве дирижировал Римский-Корсаков. В концерте впервые исполнялось «Испанское капричио» Римского-Корсакова. В антракте обнаружилось, что артист, игравший на кастаньетах, почему-то в концерт не пришел. Тогда Чайковский предложил свои услуги и вызвался исполнить в оркестре партию кастаньет. Храбро сделав свое предложение, Чайковский по мере приближения этого номера программы стал волноваться и при исполнении нередко сбивался.

Еще один пример. К началу 90-х годов в Московской консерватории стал ярко выделяться своим талантом юный Рахманинов. Чайковский сразу очень высоко оценил его дарование, и когда девятнадцатилетний Рахманинов весной 1892 года для выпускного экзамена написал оперу «Алеко», эта опера по рекомендации Чайковского была принята к постановке в Большой театр. В том же году Чайковский написал свою «Иоланту», также принятую к постановке в Большой театр. И вот Чайковский в зените своей славы пишет юному начинающему Рахманинову письмо, в котором спрашивает его, не будет ли Рахманинов иметь что-либо против, если его «Иоланта» пойдет в театре в один вечер с «Алеко».

В наши дни никому уже не надо доказывать, что Чайковский — великий композитор. Его музыка стала самой любимой музыкой советского слушателя. Столетие со дня рождения Чайковского празднуется во всем Советском Союзе поистине как всенародный праздник.

Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове

После отъезда из Москвы известного немецкого дирижера Макса Эрдмансдерфера, бывшего после смерти Николая Рубинштейна ряд лет дирижером симфонических концертов в Москве, дирекция московского отделения Русского музыкального общества решила до приискания постоянного русского дирижера для симфонических концертов в Москве, в сезон

1889—1890 года пригласить для каждого из бывавших тогда в Москве двенадцати симфонических концертов в сезоне особого дирижера. Первым концертом этого сезона дирижировал Николай Андреевич Римский-Корсаков. В программу вошли, между прочим, симфоническая поэма Балакирева «Тамара», Фортепианный концерт Римского-Корсакова в исполнении Феликса Михайловича Блуменфельда, «Испанское капричио» Римского-Корсакова и ряд других менее крупных произведений. В концерте принимала также участие петербургская певица М. Д. Каменская. Концерт состоялся 21 октября 1889 года. В этом концерте я впервые увидел Римского-Корсакова. У него была очень характерная фигура: высокого роста, сухой, державшийся очень прямо, в очках и с длинной еще в то время бородой, которую он часто брал в левую руку. Римский-Корсаков и в более поздние годы, когда у него уже была значительная дирижерская практика, никогда выдающийся дирижером не был; он высказывался в своих писаниях скептически о той большой роли, которая обычно приписывается дирижерам: [...]¹

В этом концерте москвичи впервые услыхали, тогда еще очень молодого, выдающегося петербургского музыканта—композитора, дирижера и пианиста Феликса Михайловича Блуменфельда.

Познакомиться в то время с Римским-Корсаковым мне, тогда еще четырнадцатилетнему мальчику, разумеется, не пришлось.

В декабре 1897 года в Петербург приехал знаменитый дирижер Никиш и дал там только один концерт. Танеев, который очень восхищался Никишем, решил поехать в Петербург на этот концерт и пригласил с собой Игумнова, меня и своего юного ученика Померанцева.

В Петербурге мы слышали в этот приезд, кроме Никиша, много интересного: в день приезда — «музыкальное утро» в Певческой капелле, директором которой в то время был Аренский. Вечером я был у Беляева («пятница»), где Танеев показывал свою с-*moll*ную симфонию, произведшую на всех сильное впечатление. Танеев играл по партитуре. Ему подыгрывал превосходно читавший ноты Ф. М. Блуменфельд. На этом вечере я познакомился со многими петербургскими музыкантами, среди которых были: Римский-Корсаков, Лядов, братья Блуменфельды и другие.

На другое утро мы были в Мариинском театре на оркестровой репетиции только что тогда написанного Глазуновым балета «Раймонда» и слушали два акта. Днем были у Аренского, который играл нам только что им законченную оперу «Наль и Дамаянти», а вечером был концерт Никиша.

На другой день (в воскресенье) Римский-Корсаков позвал

к себе (на Загородный проспект, где он жил много лет, до самой смерти) ряд музыкантов, в числе которых был и я. Здесь я с ним ближе познакомился. Сначала Танеев еще раз сыграл свою симфонию, а после этого Римский-Корсаков познакомил собравшихся с написанными им в то лето произведениями: оперой «Моцарт и Сальери» и с рядом романсов (в числе сорока), среди которых были две большие вещи — «Пророк» и «Анчар». Все эти произведения были еще в рукописи. В некоторых вещах Николай Андреевич сам пел вокальную партию своим деревянным и довольно грубым голосом, а в других вещах вокальную партию пела его дочь Софья, обладавшая недурным голосом. Партию фортепиано в некоторых вещах (например, помню, в «Моцарте и Сальери») играл Танеев, а в других заставили играть меня, неплохо читавшего ноты.

Этот вечер был одним из самых сильных и ярких впечатлений, которые у меня остались от личных встреч с Н. А. Римским-Корсаковым².

После окончания мною консерватории Танеев рекомендовал меня в качестве солиста Беляеву, организатору Русских симфонических концертов в Петербурге. Концерт, в котором я должен был играть, состоялся 13 февраля 1899 года под управлением Римского-Корсакова. В концерте этом исполнялась вначале первая часть из тогда только что написанного Глазуновым балета «Времена года» — «Зима»; вторым номером я играл Концерт Аренского; во втором отделении впервые исполнялась симфония B-dur Н. Н. Черепнина, а затем я играл соло: Вариации F-dur Чайковского и «Исламей» Балакирева. Римский-Корсаков отнесся ко мне, молодому, никому в Петербурге не известному пианисту, очень внимательно и тщательно провел репетицию, на которой присутствовал автор — Аренский. Между прочим, Римский-Корсаков вспомнил, что Аренский написал этот Концерт при окончании консерватории по его классу в качестве дипломной работы, и сказал, что это произведение является идеалом ученической дипломной работы.

Беляев, который, очевидно, благодаря рекомендации Танеева, отнесся ко мне очень дружески, предложил мне остановиться у него в доме и просил меня в дальнейшем в свои приезды в Петербург всегда останавливаться у него.

Перед концертом Беляев уехал из дома раньше меня, а я, так как я играл не первым номером, еще остался; и тут у меня произошел неприятный инцидент — случилось какое-то недоразумение с запонками, я никак не мог застегнуть рубашку, очень нервничал, запаздывал. Так же нервничали в концерте из-за моего отсутствия. Я явился в концерт как раз в тот момент, когда Римский-Корсаков уже решил переменить

программу и собирался выйти на эстраду, чтобы начать другой номер. Скинувшись пальто, я прямо отправился на эстраду. Я думаю, что все это происшествие отразилось на моем исполнении скорее благоприятно, так как сначала я волновался только из-за запоев, а потом мне уже никогда было волноваться, а сразу пришло играть³.

Когда Римский-Корсаков впоследствии неоднократно приезжал в Москву для дирижирования или для присутствия на постановках его опер, обычно происходили небольшие банкеты, на которых я присутствовал.

Помню, когда Василенко написал свою выпускную консерваторскую работу, кантуту «Сказание о граде великом Китеже», я с ним играл это произведение на двух фортепиано у него на дому в присутствии Николая Андреевича. Николай Андреевич одобрительно отозвался об этом сочинении и, если я не ошибаюсь, предложил исполнить его в одном из Русских симфонических концертов в Петербурге. Но так как Римский-Корсаков в это время уже задумал свою оперу на этот сюжет, у меня было впечатление, что ему это совпадение сюжетов не было особенно приятно. Тем не менее, как известно, оперу он написал⁴.

Однажды, в один из приездов в Петербург, я показал Римскому-Корсакову только что написанные мною в то время девять романсов, которые впоследствии были напечатаны фирмой Юргенсона под опусом первым, после того, как я их еще переработал и сделал; Римский-Корсаков указал мне на ряд технических недостатков и впоследствии, когда я написал ему, не рекомендует ли он эти романсы для издания у Беляева, он ответил мне письмом (единственное имеющееся у меня письмо Римского-Корсакова), в котором он сказал, что лучше всего, по его мнению, обратиться мне по поводу моих романсов к Танееву, что я впоследствии и сделал⁵.

В конце жизни Римский-Корсаков сочинял почти ежегодно по опере. Беляев печатал всегда партитуру, клавир и голоса оперы, что стоило ему очень дорого, тем более что партитуру и голоса опер мало кто покупал. Однажды, когда Римский-Корсаков пришел к нему с новой оперой (это была, если не ошибаюсь, «Сервilia»), Беляев сказал: «Тяжеленько, Николай Андреевич...». Римский-Корсаков обиделся, взял ноты и больше у Беляева не издавался.

Глубоко поражала личность Римского-Корсакова простотой и скромностью. В нем не было никакой позы, никакой драпировки в знаменитость. В то же время он не скрывал своих убеждений и в своих отзывах о людях, явлениях общественной и частной жизни, а главное, о явлениях жизни музыкальной высказывался прямо, нередко сурово, не считаясь с тем, приятно или неприятно это тому, с кем он говорил.

[В. П. Прокунин]

1 мая скончался в Москве известный музыкальный педагог и собиратель русских народных песен Василий Павлович Прокунин. Покойный родился в январе 1848 года в селе Сосновке Моршанского уезда Тамбовской губернии. Выдающиеся музыкальные способности Василия Павловича стали проявляться чрезвычайно рано: еще не зная нот, он подбирал и фантазировал на фортепиано; шести лет он уже принимал участие в концерте, устроенном его первым учителем, Ф. Б. Гровертом в Моршанске. Переселившись в 1861 году в Москву, Василий Павлович брал уроки сперва у Виллуана (учителя братьев Рубинштейнов), а потом у Оноре. Впрочем, систематические занятия музыкой были скоро прерваны надолго, так как Василий Павлович сначала вновь уехал в деревню, а позже, хотя и вернулся в Москву, но поступил в пансион Циммермана, где получил среднее образование, а по окончании пансиона — на юридический факультет Московского университета. Только в 1871 году, когда по совету Николая Григорьевича Рубинштейна, с которым Василий Павлович встречался у общих знакомых, он поступил в Московскую консерваторию, начались более правильные занятия музыкой. В консерватории Василий Павлович учился по классу фортепианной игры сначала у Н. С. Зверева, а потом у Н. Г. Рубинштейна. Специальные теоретические предметы Василий Павлович проходил под руководством Чайковского и Губерта.

Позднее начало правильных занятий помешало прекрасным способностям Василия Павловича развиться в полной мере, и покойный, отказавшись от карьеры виртуоза, посвятил себя педагогической деятельности. Кроме частных уроков, Василий Павлович состоял преподавателем в музыкальных школах Муромцевой и Коваленской, а также много лет в московском Николаевском сиротском институте. Из многочисленных учениц и учеников Василия Павловича многие пользуются известностью в музыкальном мире.

Кроме педагогической деятельности, покойный не чужд был и композиторства. Из его сочинений напечатано немногое (несколько романсов). Но наиболее ценным из его трудов являются без сомнения его сборники народных песен: первый, вышедший в 1872/73 году под редакцией Чайковского, и особенно второй (вышедший в 1889 году), составленный им вместе со знатоком и любителем русской народной песни, ныне уже умершим Н. М. Лопатиным. В этом последнем сборнике Василий Павлович, одна из первых, стал при гармонизации народных песен вместо сочинения более или менее удачного фортепианного «аккомпанемента», записывать вместе с главным голосом так называемые «подголоски» и из них делать фор-

тепианное сопровождение. Сборник В. П. Прокунина и Н. М. Лопатина до сих пор остается одним из лучших сборников русских народных песен. Выросший в деревне в те времена, когда старые русские песни еще не были вытеснены пошлыми «частушками», как это случилось почти цовсеместно теперь, Василий Павлович с детства своим музыкальным ухом впитал в себя самый дух народной песни. Поэтому в его записях и не чувствуется тога чуждого народной песне элемента гармонической изысканности, которым так часто грешат даже наиболее талантливые составители сборников — такие, например, как Римский-Корсаков и Балакирев.

Но, как ни значителен след, оставленный Василием Павловичем — музыкантом, еще большую память о себе оставил В. П. Прокунин — человек во всех, кто его знал и имел счастье личного с ним общения. Это был человек исключительной доброты и чистоты душевной. В нем особенно драгоценно было редкое свойство — относиться добро и любовно даже и к таким людям, которые своим отношением к нему вовсе того и не заслуживали... И, я думаю, все, знавшие его близко, согласятся со мной, что память о Василии Павловиче Прокунине до конца дней останется для них одним из самых дорогих и светлых воспоминаний, одним из тех, которые дают бодрость в трудные минуты разочарований и душевной слабости.

Я, как бывший ученик Василия Павловича, от всей души приношу благодарность его светлой памяти за его труд над моим музыкальным развитием, но еще большую за те нравственные уроки, которые я получил от общения с ним и о которых он сам, разумеется, и не подозревал. И теперь только, когда его уже нет, чувствуешь, в каком неоплатном долгу — и как непоправимо — остался перед ним на всю жизнь...

Артур Никиш

В 90-х годах прошлого столетия на мировом музыкальном горизонте появилась новая звезда первой величины — дирижер Артур Никиш.

Никиш скромно начал свою карьеру как оркестровый скрипач Венской оперы. Когда впоследствии он стал пробовать свои силы как дирижер, его услыхал в Вене Чайковский и сразу оценил. Вскоре освободилось место дирижера Лейпцигской оперы и Чайковский рекомендовал дирекции театра Никиша.

Благодаря авторитету Чайковского Никиш был приглашен дирижером оперы в Лейпциг. Он сам рассказал однажды в моем присутствии о своем лейпцигском дебюте. Шел «Тангей-

зер». Все исполнители превосходно знали эту оперу, которая шла обычно без репетиций. Для дебюта нового дирижера была дана одна репетиция. «Я, — рассказывал Никиш, — сидел ни жив, ни мертв, чувствовал недоброжелательное недоверие оркестра и робко начал увертюру. Но вот — *Gott sei Dank!* (слава богу!) — я слышу фагот врет и берет с вместо *cis*. Я останавливаю оркестр и указываю музыканту его ошибку. Он с негодованием восклицает: «Я тридцать лет играю здесь *c!*» — Вы тридцать лет играете фальшивую ноту, — сказал я ему. Этим счастливым случаем я сразу закрепил свою репутацию, и дело пошло».

Вскоре Никиш сделался главным дирижером знаменитых симфонических концертов «Gewandhaus» в Лейпциге и одновременно главным дирижером Берлинской филармонии.

В Россию Никиш впервые приехал в середине 90-х годов, уже после смерти Чайковского.

Трудно передать то ошеломляющее впечатление, которое произвело первое его выступление в Москве как на музыкантов, так и на широкую публику. В самой внешности Никиша было какое-то покоряющее очарование, хотя он и был невысок. Темные волосы спускались низко на большой лоб, лицо у него было бледное, чуть желтоватое, как слоновая кость, походка медленная, величавая, голос удивительной красоты, глубокий, довольно низкий.

Никиш в высочайшей степени обладал способностью гипнотически овладевать волей оркестра и захватывать слушателей. Его ярко выраженный, смелый жест никогда не нарушал присущего ему чувства меры. Артистический темперамент Никиша захватывал как волна безбрежного океана и музыкантов, и слушателей, как бы лишая их собственной воли и способности критически воспринимать его исполнение.

Нередко, всjomиная исполненное им, можно было не со всем в его трактовке соглашаться, но эта критика всегда умолкала, когда Никиш становился за пульт и брал в руки палочку. Несравненное наслаждение доставляли репетиции Никиша. Мы, консерваторская молодежь, старались не пропускать ни одной. Никиш был скончен на словесные указания, но, когда он останавливал оркестр и объяснял, часто пропевая своим удивительным голосом ту или иную фразу, слушать его было истинным наслаждением.

Никиш старался не раздражать оркестровых музыкантов многочисленными повторениями одного места. Зачастую, остановив оркестр, он подробно объяснял музыкантам все свои намерения, после чего, не повторив этого места, шел дальше. Музыканты умели ценить это доверие: и надо было слышать, как при дальнейшем исполнении пьесы они играли этот эпизод.

зд! Другой дирижер, много раз повторяя данное место, не сумел бы добиться и десятой доли такого результата.

Несмотря на то что во ~~внешних~~ манерах Никиша был, несомненно, некоторый элемент позерства — следствие избалованности повседневным головокружительным успехом, — в самом исполнении ~~его~~ все было искренно, в нем поистине пела душа гениального художника. Никогда ни одному дирижеру не удавалось довести оркестр в кульминационном моменте до такого, я бы сказал, экстатического подъема, как это делал Никиш. У него был один удивительный технический прием: когда ему нужно было получить мощный аккорд всего оркестра (например, начало разработки первой части Шестой симфонии Чайковского), он давал этот удар неожиданно, на какую-то долю секунды раньше времени. В эту долю секунды, когда вместе с его взмахом не раздавалось никакого звука, у слушателя захватывало дух, делалось страшно, — неужели не вступили? Но не успевала эта мысль дойти до сознания, как раздавался аккорд такой яркости и мощи, какого никому достигать не удавалось!

Помню, после первого приезда в Россию Никиш на следующий год приехал почему-то только в Петербург. Танеев, сразу сделавшийся страстным поклонником искусства Никиша, предложил мне поехать с ним в Петербург послушать великого дирижера. Если не ошибаюсь, поехали кроме него Рахманинов, я и Померанцев.

От этой поездки у меня остался в памяти один характерный эпизод. На генеральную репетицию пришел Балакирев, который в те годы давно уже не появлялся ни на каких концертах (это был единственный раз, что я видел Балакирева). Балакирев слушал, обменивался впечатлениями со своим соседом и, видимо, восхищался Никишем. Но когда в программе дошла очередь до увертюры Вагнера к «Тангейзеру» (одного из недосягаемых шедевров в репертуаре Никиша), Балакирев демонстративно встал и вместе со своим спутником все время, пока длилась увертюра, ходил по фойе и о чем-то беседовал. Музыку Вагнера Балакирев последовательно и убежденно ненавидел.

Никиш хорошо отблагодарил Чайковского за его рекомендацию. Он сделался страстным пропагандистом его музыки и был несомненно лучшим ее интерпретатором.

В 1888 году Чайковский написал свою Пятую симфонию. Он в первый раз исполнил ее в Москве в симфоническом концерте Русского музыкального общества. Чайковский был плохим дирижером, и симфония успеха не имела. Композитор сам решил, что она не удалась, и сожалел, что поторопился ее напечатать до исполнения, что помешало ему после первого исполнения ее уничтожить.

Специалисты и «энтитики» по большей части плохо разбираются в произведениях по первым исполнениям и редко дают им верную оценку. Они и на этот раз попали впросак, объявив Пятую симфонию П. И. Чайковского сочинением неудачным.

Когда в свой следующий (второй, кажется) приезд в Москву Никиш поставил Пятую симфонию в программу, многие пожимали плечами и недоумевали: о какой стати он выбрал такое «неудачное» сочинение.

Я никогда не забуду того захватывающего впечатления, которое произвел на этот раз Никиш. Это было поистине второе рождение гениального создания Чайковского. Все были ошеломлены и, встречаясь, чуть ли не поздравляли друг друга. Теплый лиризм, нарастания и подъемы, столь характерные для музыки Чайковского, нашли себе конгениального интерпретатора в лице Никиша.

В 1903 году, когда исполнилось десять лет со дня смерти Чайковского, брат его, Модест, пригласил в Москву Никиша вместе с оркестром Берлинской филармонии (в то время одним из лучших оркестров мира). В цикле концертов из произведений Чайковского были исполнены все его симфонии и главнейшие оркестровые сочинения. Это был достойный памятник великому композитору. Бесконечно жаль, что в те времена еще не умели записывать музыкальное исполнение на пластиинки и плёнки...

Кто не слыхал подъема в среднем эпизоде «Франчески», второй темы «Ромео», скерцо из Шестой симфонии или первой части Четвертой (когда!) в исполнении Никиша, тот не может даже представить себе того внутреннего трепета, того самозабвения, в котором этот художник-чародей умел держать слушателей. Если же вспомнить, как исполнял Никиш Пятую симфонию Бетховена, его же Вторую и Третью, увертюры Вебера, «Прелюдии» Листа, увертюры к «Тангейзеру» и «Мейстерзингерам» Вагнера, его же «Смерть Изольды» и «Полет валькирий», «Фантастическую» Берлиоза и многое, многое другое, то хочется сказать: какое счастье, что я жил на свете и слышал это великое искусство!

Никиш был последним романтиком-исполнителем. Сфера, где он царил, была человеческая душа с ее страстями и тревогами, с ее песенной природой. Эта душа человеческая пела в каждом взмахе палочки Никиша, и потому никогда ни один исполнитель не вызывал такого отклика у аудитории, как Никиш, который умел заставить плакать слезами счастья даже таких слушателей, которые, казалось бы, давно утратили эту способность.

Память о Никише — великом художнике — должна быть жива пока живо музыкальное искусство¹.

Из моих воспоминаний [О С. И. Танееве]

Из моих консерваторских воспоминаний мне прежде всего хочется остановиться на фигуре С. И. Танеева. Это был музыкант и человек исключительной значительности и оригинальности. Трудно понять, почему о Танееве, у которого было столько учеников, о котором так знают и помнят, в конце концов так мало написано. До сих пор еще никто не приступил к такой нужной работе, как составление полной биографии Танеева. Между тем, это следует сделать скорее, пока живы люди, которые знали Танеева лично.

Танеев был человеком большой прямоты и правдивости. Мне приходилось наблюдать, что почти каждый человек способен хотя бы несколько изменяться в обращении — в зависимости от того, с кем он имеет дело. Я уже не говорю о крайнем полюсе этого свойства — о людях, которых иллюстрировал Чехов в своем превосходном рассказе «Хамелеон». Но до некоторой степени эти черты свойственны почти всем. У Танеева это свойство отсутствовало совершенно. Кто бы к нему ни пришел — великий ли человек или простой смертный, кто бы с ним ни говорил — высокопоставленный человек или нянька Пелагея Васильевна, он несколько не менялся. У него было глубокое уважение к личности человека, вследствие чего он был одинаков со всеми.

Танеев был очень работоспособным и добросовестным в исполнении взятых им на себя обязанностей. Когда я учился у него в классах коптрапункта и фигу, уроки у нас начинались с девяти часов утра, а если нам случалось приходить в пять минут десятого, то Сергей Иванович всегда сидел уже в классе и что-нибудь играл. Не было случая, чтобы он пришел после девяти часов.

Танеев был скромным в своих потребностях выше всякой меры. Я помню, он мне как-то пожаловался: «Хочется мне, Александр Борисович, поехать еще раз весной в Италию. Я был там в молодости. Когда я был профессором консерватории, я весной всегда был занят экзаменами, а теперь досуг у меня есть, но зато так мало денег, что я не могу поехать».

Однажды мы гуляли с Сергеем Ивановичем в сквере около храма Христа Спасителя. Танееву незадолго перед этим минуло пятьдесят два года. Он мне сказал: «Когда я был очень молод, я составил себе расписание того, что я должен сделать до пятидесяти лет, — и все, что я наметил себе, я сделал. Так как я рассчитываю прожить сто лет, то я занят теперь тем, что составляю себе расписание на вторые пятьдесят». К сожалению, Сергей Иванович прожил после этого всего семь лет.

О Танееве — композиторе, педагоге, ученом — говорится во всех статьях и воспоминаниях, ему посвященных. О Танееве-

шианисте пишут очень мало. Между тем, в то время, когда Танеев ни как композитор, ни как педагог и ученый еще не успел себя проявить, его как пианиста ставили уже чрезвычайно высоко все, начиная с Чайковского.

В зрелые годы Танеев сравнительно редко выступал как пианист, однако пианизм его до самого конца жизни оставался на самом высоком уровне. Не занимаясь на фортепиано систематически, он за некоторое время до концерта прекрасно знал все свои работы и играл на фортепиано буквально с утра до вечера.

Мне случалось слышать много концертных выступлений Сергея Ивановича. Я слышал в его исполнении с оркестром С-дур'ный концерт Моцарта и его же Es-дур'ный концерт для двух фортепиано (с Зилоти), каденцию для которого Танеев сам сочинил; Четвертый и Пятый концерты Бетховена и его же Фантазию с хором; Фантазию, Третий концерт и Анданте и Финал Чайковского. С эстрады я слышал от Танеева мелкие пьесы Чайковского и Аренского. Первую и Вторую сюиты Аренского для двух фортепиано я слышал в его исполнении с Зилоти, Вторую, кроме того, несколько раз играл с ним публично сам. Из камерных сочинений я неоднократно слышал в исполнении Танеева Трио Чайковского, Трио, Квартет и Квинтет самого Сергея Ивановича, а также аккомпанементы его романсов и отрывков из «Орестеи». Кроме того, в доме Толстых в Москве и в Ясной Поляне я многое от него слышал, например сонаты Бетховена d-moll (оп. 31), оп. 101, оп. 109, «Davidsbündler» Шумана и другие. Какова была игра Танеева? Создав себе представление о Танееве — мудреце, ученом, чуть ли не педанте, легко вообразить исполнителя мудрого, «академического», зрело уравновешенного. Однако такое представление весьма далеко от истины. Танеев был исполнитель ярко темпераментный, игравший с большим увлечением и подъемом, иногда даже слишком горячим, что приводило подчас к преувеличению силы и к некоторой торопливости ритма. Во всяком случае яркая, темпераментная игра Танеева, всегда безукоризненно законченная технически, неизменно захватывала слушателей и вызывала восторженный прием аудитории.

Нельзя не упомянуть также о том, что Танеев был замечательным чтецом нот с листа, свободно игравшим не только оркестровые партитуры, но и сложные, многоголосные хоровые партитуры, написанные «в ключах», вплоть до ключей меццо-сопранового и баритонового.

Будучи совершенно исключительным музыкантом, Танеев в то же время был человеком необычайно и разносторонне образованным. Как музыкант он поражал знанием литературы. Если ему нужно было в классе фуги привести какой-нибудь

пример хоровой фуги, например фугу из оратории Генделя, он не задумываясь играл эту фугу наизусть, и таких хоровых фуг помнил много. Помню — однажды в Ясной Поляне, говоря со Львом Николаевичем о Бетховене, Сергей Иванович упомянул о его большом Es-dur'ном трио, сел за фортепиано и сыграл на память вторую часть трио (вариации), исполняя одновременно партии фортепиано и струнных, и сыграл прекрасно.

Чем бы Танеев ни занимался, он подвергал изучаемое тщательному и глубокому анализу. Я помню, мне случалось брать у него некоторые томы произведений Жоскина де Пре и Палестрины: поля этих нот испещрены всевозможными выкладками и анализами тех или других видов контрапунктических соединений, которые в этих произведениях встречались.

Однажды как-то у меня собралось несколько музыкантов, и за чаем, не помню по какому поводу, зашел разговор о русских былинах. Оказалось, что Сергей Иванович глубоко их изучал и имеет весьма своеобразные взгляды на ритм и стихосложение былин, взгляды, которые он нам тут же довольно подробно изложил. К сожалению, с тех пор прошло уже очень много лет, я тогда этих его мыслей не записал и сейчас не могу их восстановить в памяти. Также и в других самых разнообразных областях, в которых он совершенно не был специалистом, Сергей Иванович неожиданно обнаруживал глубокие познания и оригинальную точку зрения.

На моей памяти Сергей Иванович изучил итальянский язык. Увлекался он одно время эсперанто и даже писал музыку на тексты эсперанто.

С Танеевым, у которого я в консерватории учился в классах контрапункта и фуги, у меня впоследствии были постоянные близкие отношения¹. Я всегда бывал у него на собраниях музыкантов, где мы знакомились с малоизвестными произведениями прежних композиторов и с современными новинками. Молодые композиторы на этих собраниях выступали со своими новыми произведениями. Играли там свои новые сочинения Скрябин и Рахманинов².

Кроме этих собраний, я часто бывал у Сергея Ивановича один, пользовался книгами и нотами из его библиотеки. Нередко он бывал и у меня.

В Ясной Поляне Сергей Иванович проводил лето в 1895 и 1896 годах. Я с Толстым познакомился в 1896 году, летом 1896 и 1897 годов бывал в Ясной Поляне и проводил там много времени с Сергеем Ивановичем — как в музыкальном общении, так и в совместных прогулках и беседах. Мы неоднократно играли с ним Льву Николаевичу: исполняли фортепианные концерты, аккомпанируя друг другу, играли перело-

жения для двух фортепиано различных произведений и, наконец, произведения, написанные специально для двух фортепиано. Впоследствии мы несколько раз играли с Сергеем Ивановичем на двух фортепиано публично.

Помню, как мы с Танеевым ездили в Петербург слушать Никиша. Во второй приезд известного дирижера Артура Никиша в Россию он выступал только в Петербурге, а в Москву не заехал. Сергей Иванович был в восторге от замечательного исполнения Никиша и предложил мне, Игумнову и Померанцеву поехать в Петербург, чтобы послушать Никиша. Мы взяли в почтовом поезде четырехместное спальное купе третьего класса и на другой день рано утром были в Петербурге, успев попасть на генеральную репетицию бывшего в этот же день концерта.

На репетиции присутствовал весь цвет тогдашнего петербургского музыкального мира. Здесь я единственный раз видел Балакирева. Балакирев в конце жизни от всех отдалился и нигде в публике не показывался. Его появление на репетиции было неожиданностью. Он сидел в середине залы, с правой стороны партера, вблизи колонн, с Ляпуновым и еще с кем-то.

Назад мы также поехали вместе. Когда мы ехали туда, мы пожалели, что не взяли шахмат. По дороге на вокзал я купил на Невском неплохие шахматы за 5 рублей (они до сих пор у меня целы) и картонную доску. Перед тем как начать играть, Сергей Иванович спросил меня: «Как вы играете со Львом Николаевичем?» — Я сказал ему, что большей частью у Льва Николаевича выигрываю. «Ну а я, — сказал Сергей Иванович, — почти всегда ему проигрываю. Значит, вы играете значительно сильнее меня». Мы стали играть. Не знаю, что со мной случилось, но я играл из рук вон плохо и проиграл шесть или семь партий подряд. Сергей Иванович громко хохотал. После этого он больше никогда не соглашался играть со мной в шахматы и говорил, что вполне удовлетворен своим результатом.

Несмотря на большую серьезность, Сергей Иванович любил шутку, веселый разговор и часто заливался очень своеобразным смехом. Он любил каламбуры и иногда очень удачно острил. Однажды при Сергееве Ивановиче кто-то рассказал о помешике, купившем имение и вскоре разорившемся. Сергей Иванович рассмеялся и сказал: «На имение нужно на и более денег». Вот еще две его маленькие шутки: «Ложная скромность — лучшее украшение артиста», «Ни одно оказанное благодеяние не проходит безнаказанно».

Хотя Сергей Иванович жил всю жизнь в Москве, он по рассеянности часто запутывался в московских улицах. Он мне рассказывал, например, что однажды, выйдя через Пет-

ровские линии на Петровку, он никак не мог сообразить, куда ему идти, направо или налево. Не решившись спросить у кого-нибудь дорогу, он сел на извозчика, в надежде что тот его вывезет, но извозчик сам обратился к нему и сказал: «Барин, я первый день езжу по Москве, Вы мне покажите куда нужно ехать!»

Еще мелочь: Сергей Иванович сказал мне однажды: «Я придумал способ считать шаги. Если вы идете куда-нибудь и хотите узнать число шагов, проиграйте в уме какую-нибудь пьесу, которую вы знаете на память, и идите в такт. Запомните, где вы остановились, и потом сосчитайте число тактов и помножьте их на число единиц движения в такте — и вы узнаете число шагов».

Когда Танеев (это было в сезоне 1911/12 г.) написал свой фортепианный квintет, он решил собрать кое-кого из друзей на первое, домашнее, исполнение. Случилось так, что незадолго до этого у Сергея Ивановича разболелись руки, и он не смог играть. Не желая откладывать намеченной пробы, тем более что он пригласил нескольких друзей — Масловых, Катуара, которому посвящен Квintет, меня с женой, Риземана, Гедике, Григория Алчевского и не помню еще кого-то, — Сергей Иванович обратился незадолго до исполнения ко мне с просьбой просмотреть его рукопись и вместо него сыграть Квintет с намеченными исполнителями. Несмотря на то что это сочинение очень трудное, я не был уверен, в какой мере мне удастся подготовить его в такой короткий срок, мне не хотелось Сергею Ивановичу отказывать. Я согласился. Мне удалось настолько познакомиться с Квintетом, что я его довольно благополучно сыграл. Не припомню сейчас всех партнеров. На виолончели играл Козолупов, партию альта как будто бы исполнял Александр Метнер или Эмме, первую скрипку играл Могилевский. Кто играл вторую скрипку — не помню³. Фортепианный квintет этот — одно из наиболее совершенных произведений С. И. Танеева; на всех тогда присутствовавших он произвел превосходное впечатление.

Сергей Иванович прожил всю жизнь холостяком и жил со своей нянькой Пелагеей Васильевной, которую он чрезвычайно любил и которая его любила как родного сына. Она о нем заботилась: зная его рассеянность, проверяла — все ли, что нужно, он надел, не забыл ли взять носовой платок или необходимые ему ноты, книги и документы. Особенно поразительно было то, что она, будучи неграмотной, тем не менее всегда каким-то образом умела находить все, что Сергею Ивановичу было нужно. Если он хотел пришедшем дружьям показать какую-нибудь книгу, иногда иностранную, или какое-нибудь музыкальное произведение, которое ему недавно прислал автор, и не знал, где это лежит, он обращался к Пелагею

Васильевне, и она по каким-то признакам всегда находила то, что нужно было, и приносила ему.

В конце жизни Пелагеи Васильевны, когда она стала стара и ей одной было трудно управляться, Сергей Иванович взял еще пожилую женщину, кажется, какую-то родственницу Пелагеи Васильевны, которая прожила у него до самой смерти.

Пелагея Васильевна обычно ходила в концерты, когда исполнялись произведения Сергея Ивановича. Однажды приехавший в Москву знаменитый чешский квартет в программу своего концерта включил один из квартетов Сергея Ивановича, причем программа была составлена таким образом, что исполнялись три произведения — три струинных квартета, из которых на афише вторым стоял квартет Таинеева. Сергей Иванович, как всегда, дал Пелагеи Васильевне билет и сказал, что его квартет будет исполняться после антракта. На самом концерте квартетисты почему-то переменили порядок программы и квартет Сергея Ивановича исполняли не вторым, а третьим номером. Сергей Иванович об этом Пелагею Васильевну не предупредил. Она, прослушавши второе произведение и будучи уверена, что это квартет Сергея Ивановича, ушла после этого домой. Когда Сергей Иванович вернулся и узнал об этом, он стал дразнить ее, она же пришла в полное отчаяние и долго не могла успокоиться.

Когда Пелагея Васильевна умерла, Сергей Иванович был глубоко опечален. Он написал цикл романсов на слова Полонского и посвятил их ее памяти. Некоторым друзьям Сергей Иванович подарил по экземпляру этих романсов и приложил к нему портрет Пелагеи Васильевны. Мне очень дорого, что такой экземпляр он подарил и мне.

Когда Сергей Иванович написал свой C-dur'ный квартет, он исполнялся в первый раз по рукописи в квартетном собрании Русского музыкального общества. Исполнителями были Гржимали, Крейн, Соколовский, фон Глен⁴. Исполнение оказалось посредственный. В то время ни один квартет Таинеева не был еще напечатан, и этот квартет в программах был назван: квартет C-dur, № 6. Вскоре вышел из печати квартет b-moll, напечатанный Юргенсоном и обозначенный как № 1, а после него (у Беляева) был издан и C-dur'ный — как № 2. На следующий год после первого исполнения C-dur'ного квартета в Москву приехал знаменитый Чешский квартет. В программу одного из концертов чехи включили C-dur'ный квартет Таинеева и сыграли его с исключительным совершенством. Один из московских музыкальных критиков в рецензии об этом концерте написал: «Исполненный чехами Второй квартет Таинеева значительно уступает другому, C-dur'ному квартету того же автора — № 6, исполненному в прошлом году».

Таинеев был первым исполнителем всех произведений

Чайковского для фортепиано с оркестром (кроме Первого концерта), а также его Фортепианного трио. Когда инструментовка «Анданте и финала» была им закончена, произведение это было включено в программу одного из Русских симфонических концертов Беляева в Петербурге. Сергей Иванович поехал в Петербург и исполнил «Анданте и финал» Чайковского в этом концерте⁵. Сочинение это, несмотря на все свои достоинства, почему-то при первом исполнении успеха не имело: Сергея Ивановича из уважения один раз вызвали, и этим все кончилось. Рахманинов, который был в концерте, рассказывал мне, что после концерта они с Сергеем Ивановичем вышли вместе и довольно долго шли молча. Сергей Иванович молчал, а Рахманинову было неловко заговорить; он думал, что Танеев не в духе из-за того, что произведение не имело успеха и, видимо, никому не понравилось. Так, рассказывал Рахманинов, они прошли с полдороги. Вдруг Сергей Иванович остановился у какого-то фонаря и стал неистово хохотать. Когда наконец он пришел в себя, Рахманинов обратился к нему с вопросом: «Что с Вами, Сергей Иванович?» — Танеев сквозь хохот произнес: «А я ведь три биса подготовил!».

Аренский, будучи еще молодым, серьезно заболел, его послали лечиться на Кавказ: с ним вместе поехал Танеев, очень его любивший. Позже Сергей Иванович мне рассказывал, что там, на Кавказе, Аренский написал свои 24 пьесы (оп. 36). Он отметил 24 краткие темы, которые легли в основу этих пьес, свернул каждый отрывочек в трубку и 24 такие трубки положил в вазочку, стоявшую на столе. Каждое утро он наугад вынимал одну из свернутых бумажек и в этот день писал ту пьесу, тема которой была намечена на бумажке. Таким образом, в 24 дня он написал все эти пьесы.

Незадолго до смерти Чайковский сочинил симфоническую поэму «Воевода» на одноименное стихотворение Пушкина (из Мицкевича). Я был на репетиции, присутствовал и в концерте, когда она исполнялась. Это был один из концертов, которые устраивал Зилоти в Москве уже после своего ухода из консерватории. И на концерте, и на репетиции что-то не ладилось. Чайковскому не нравилась звучность бас-кларнета, который он своеобразно применил в этом сочинении. Он моргался и явно не был удовлетворен тем, как звучит эта вещь. Не ладилось что-то и в исполнении Серенады Глазунова, которую играл Брандуков. Чайковский был не в духе. После концерта, когда Чайковский спросил у Танеева его мнение по поводу «Воеводы», Танеев, не умевший кривить душой, откровенно сказал, что произведение ему не понравилось. Чайковский сам не был доволен «Воеводой» и, придя к себе в номер, скжег в камине партитуру. После смерти Чайковского Зилоти, который предусмотрительно сохранил оркестровые голоса

«Воеводы», восстановил по голосам партитуру, и она была напечатана фирмой Беляева. Однажды, когда я был у Сергея Ивановича Танеева, ему принесли с почты бандероль с вышедшей из печати партитурой «Воеводы». Сергей Иванович предложил мне сыграть с ним по партитуре «Воеводу» в четыре руки. Мы сыграли эту вещь и оба были поражены чудесными достоинствами произведения. Проиграли несколько раз. Сергей Иванович, с одной стороны, был восхищен красотами «Воеводы», а с другой — ему было чрезвычайно тяжело вспомнить, что благодаря его неодобрительному отзыву Чайковский это произведение уничтожил и пережил, вероятно, в связи с этим тяжелые минуты⁶.

Припоминаю здесь небольшой курьез. У Танеева в одной из комнат висела записка с высказыванием Толстого против курения, и в квартире его курить не было принято; кто хотел курить, тот должен был отправляться на кухню и курить там в отдушины для самоварной трубы. Однажды к Сергею Ивановичу пришел в гости бывший тогда в Москве известный скрипач Ауэр и, разговаривая с Танеевым, вынул из портсигара папиросу и собрался закурить. Сергей Иванович сказал: «Курить нельзя!» — Тогда Ауэр спросил: «Вам вредно?» — «Нет, Вам нельзя». — «Почему?» — «Это вредно, и у меня не курят». Удивленный Ауэр спросил: «Как же, когда у Вас Петр Ильич бывает, он тоже не курит?» — «Когда он бывает, он уходит на кухню и курит там», — отвечал С. И. Танеев. Тогда Ауэр успокоился, пошел на кухню и стал курить в отдушины.

После смерти родителей Танеев всегда жил в маленьких старомодных домиках, то на Сивцевом Вражке, потом в Мертвом переулке — в доме Александрова-Дольника и, наконец, в последние годы, в маленьком домике на углу Гагаринского и Малого Власьевского переулка.

Прямота и принципиальность Танеева доходили до преувеличенной степени. Танеев всегда прямо высказывал свое отношение ко всем явлениям жизни, музыкального исполнения, произведениям искусства и т. д. Если Танеев бывал в концерте, то, зайдя в артистическую, он тут же делал исполнителям те или другие замечания или указания, всегда очень меткие и ценные.

Танеев очень любил Скрябина и высоко ставил его дарование, но последние произведения Скрябина были ему чужды. К стилю их он относился отрицательно и при встречах со Скрябиным решительно и резко высказывал ему свое отношение к этим произведениям. Скрябин никогда не обижался, и отношения их до конца оставались самыми сердечными. Скрябин постоянно говорил, что в его последних сочинениях все строго закономерно и что он может это доказать,

однако, все откладывал изложение этих доказательств. Наконец он позвал однажды Танеева и меня к себе (это было в первый его приезд из-за границы, когда он останавливался у Кусевицкого в его особняке в Глазовском переулке) с тем, чтобы изложить нам свою теорию. Однако, когда мы собирались, он долго не приступал к делу и в конце концов заявил, что у него болит голова и поэтому он свои объяснения откладывает до другого раза. Этот «другой раз» так никогда и не состоялся. Скрябин явно опасался уничтожающей критики Сергея Ивановича.

Хорошо известна позиция Танеева в нашумевшем тогда деле Конюса. Г. Э. Конюс не соглашался принципиально с некоторыми установками преподавания теоретических предметов в консерватории и резко полемизировал с ее директором Сафоновым. Постепенно их отношения обострились до такой степени, что Сафонов уволил Конюса. Танеев же горячо поддерживал Конюса. История эта очень нашумела в Москве, и в результате, когда после увольнения Конюса Сафонов стал за дирижерский пульт в одном из симфонических концертов, его освистали, и свист продолжался так долго, что в течение нескольких минут Сафонов не мог начать концерт. Подобного скандала я в жизни своей больше не припомню.

Осенью 1905 года, в результате своего несочувствия тогдашнему освободительному движению и той позиции, которую заняли в нем учащиеся Московской консерватории, принявшие участие во всеобщей забастовке, Сафонов покинул консерваторию⁷. Как известно, к управлению консерваторией и преподаванию в ней он больше не вернулся. Уезжая в Америку, Сафонов объявил, что на время его отсутствия директором консерватории остается Ипполитов-Иванов.

На заседании Художественного совета, где он сделал это сообщение, Танеев выступил и сказал, что если Сафонов уходит совсем, то тогда должен быть поднят вопрос о выборе нового директора, если же он уходит только временно, то, по положению и уставу, на время отсутствия директора обязанности его исполняет инспектор, каковым была в то время А. И. Губерт. Поэтому он считает назначение Сафоновым нового директора незаконным и неправильным. Сафонов пришел в ярость и осыпал Танеева в полном смысле слова плохими ругательствами. К стыду педагогов консерватории — никто из них ни одним словом за Танеева не вступился и не выразил своего протesta против непристойной выходки Сафонова. Танеев ушел с заседания Совета и на другой день послал заявление о своем уходе из консерватории, а также письмо в редакцию «Русских ведомостей», в котором написал, что вследствие той грубости, какой он подвергся на заседании Художественного совета со стороны директора консерватории.

тории, он считает себя вынужденным уйти из состава ее профессоров⁸. Впоследствии, сколько Танеева ни просили вернуться в консерваторию, он не соглашался. Не вернулся он отчасти потому, что хотел посвятить себя всецело творческой и научной работе, а в значительной степени, я думаю, и потому, что он был оскорблена равнодушным отношением к себе товарищей во время грубой выходки Сафонова и работать вместе с ними охоты больше не имел. [...]

Когда Рахманинов написал свою замечательную «Всенощную», она в первый раз исполнялась Синодальным хором в помещении Синодального училища на Большой Никитской. Сергей Иванович, не помню по какой причине, не присутствовал на этом исполнении, а так как это был конец сезона и исполнения «Всенощной» больше уже не предполагалось, он обратился к Рахманинову с просьбой, чтобы тот сыграл ему «Всенощную» на фортепиано. Мы договорились, что это произойдет у меня. Я жил тогда на Пречистенке. У меня собрались Танеев, Рахманинов и Метнер. Было это в начале апреля 1915 года. Рахманинов сыграл свою «Всенощную», которая в его удивительном исполнении на фортепиано произвела на нас глубокое впечатление. Мы были как-то особенно хорошо настроены и очень приятно потом посидели за чаем. Уговорились в дальнейшем периодически собираться примерно раз в месяц — играть новые музыкальные произведения и проводить совместно время так же приятно, как провели его в тот вечер. К сожалению, этим предположениям не удалось осуществиться. Через несколько дней после этого нашего свидания неожиданно заболел Скрябин и через три-четыре дня умер. На похоронах его Сергей Иванович жестоко простудился (была очень холодная погода). Тяжелый грипп вызвал резкое ослабление сердечной деятельности. Сергей Иванович, который был довольно тучен и страдал ожирением сердца, трудно поправлялся. В конце мая мы с женой собирались уехать на летние месяцы в Крым. Перед отъездом я вместе с Метнером пошел проститься с Сергеем Ивановичем. Я застал его только что вставшим с постели после болезни. Он нам очень обрадовался, сказал, что как раз в эти дни просматривал оперу Моцарта «Così fan tutte», наслаждался ее чудесной музыкой и предложил нам поиграть ее. Мы были рады это сделать. Я на одном из инструментов играл сопровождение, а Сергей Иванович на другом — вокальные партии. Мы проиграли почти всю оперу и испытали большое наслаждение от этой замечательной музыки. Затем мы посидели еще немного у Танеева и простились с ним. Я пожелал ему поскорее поправиться. Он собирался через два-три дня переехать в Дюдьково, неподалеку от Звенигорода, где он в последние годы проводил обычно летние месяцы. К сожалению,

это свидание с Танеевым оказалось последним. Я уехал в Крым, а он, приехавши в Дюдьково, через сутки скоропостижно скончался от паралича сердца, о чём я по приезде в Крым, узнал из газет. Смерть Сергея Ивановича на пятьдесят девятом году жизни, в расцвете творческих сил, была огромной, невознаградимой утратой для русской музыки и для всех знативших и любивших его.

[Эжен Изай]

В начале настоящего столетия в Москву неоднократно приезжал знаменитый бельгийский скрипач Эжен Изай, которого мне пришлось много раз слышать, а однажды я играл с ним сам.

Мне пришлось слышать от Изая ряд концертов с оркестром (Баха — E-dur'ный, Моцарта — G-dur'ный, Бетховена, Мендельсона, Бруха g-moll'ный, Сен-Санса — h-moll'ный и ряд других), а также много других, менее крупных произведений.

От игры Изая у меня осталось незабываемое впечатление. Это был скрипач с чрезвычайно ярким, превосходным звуком и безукоризненной виртуозностью. Отличительным свойством его техники было исключительное владение смычком — умение в кантанене менять смычок так, что казалось — он обладает каким-то бесконечным смычком, смена которого совершенно не ощущается слушателем.

Может быть недостаточно целомудренно простой при исполнении классиков, Изай был неподражаем при исполнении романтиков.

Вообще, это был один из величайших скрипачей, которых мне пришлось слышать.

19 января 1910 года по приглашению Русского музыкального общества Изай дал совместно со мною сонатный вечер в Большом зале консерватории. Мы исполнили три сонаты: Моцарта — D-dur'ную, Брамса — d-moll'ную и Франка — сонату, посвященную Изая. Накануне концерта мы условились репетировать утром на квартире Сибора, с которым Изай по встречам за границей был довольно коротко знаком и который звал к себе (дело было на масленице) на блины.

Репетиция у нас закончилась довольно скоро. Изай, убедившись, что он имеет дело с опытным музыкантом, видимо стремился поскорее кончить репетицию и перейти к блинам. После блинов, прошедших очень весело, Изай заявил, что он любит играть на виолончели, и предложил сыграть какое-нибудь трио. Сибор достал Трио Аренского и мы, в составе: Сибор — скрипка, Изай — виолончель и я, сыграли это довольно виртуозно написанное Трио. Изай если не с большим

техническим совершенством, то, во всяком случае, без всяких недоразумений сыграл с листа нелегкое Трио и был очень доволен.

Вечером на эстраде я почувствовал, с каким замечательным артистом я играю. Особенно удивительно, поистине вдохновенно была сыграна им превосходная соната Франка¹.

Я никогда не забуду художественного удовлетворения от этой встречи как одной из самых интересных артистических встреч в своей жизни.

М. М. Ипполитов-Иванов

Впервые я увидел Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, когда он в сезон 1889/90 года дирижировал в Москве симфоническим концертом Русского музыкального общества. В концерте принимала участие и жена его, Варвара Михайловна Зарудная-Иванова, тогда еще молодая певица с прекрасным, необыкновенно ясным, чистого тембра голосом — soprano¹.

Вскоре после этого, в 1893 году, Ипполитов-Иванов по приглашению тогдашнего директора Московской консерватории Василия Ильича Сафонова переехал из Тифлиса в Москву и начал свою работу в качестве профессора Московской консерватории.

К. Н. Игумнов, я и Г. А. Алчевский составили первую группу учеников Михаила Михайловича, с которыми он вел курс специальной инструментовки (для студентов композиторского отделения). На первом уроке мы, несколько смущенные, ждали прихода нового, незнакомого нам профессора. Однако мы быстро успокоились, увидав, что наш профессор смущен не менее нас... Отношения между нами быстро наладились и приобрели характер дружеских отношений старшего товарища к младшим.

Михаил Михайлович, не обладая, подобно Танееву или Г. Э. Конюсу особым педагогическим дарованием, просто делился с нами своим опытом, давая мудрые советы и указания. Самым ценным его свойством как педагога было бережное отношение к индивидуальности учащегося. Он каждому позволял оставаться самим собой, относясь с легкой, добродушной иронией к молодому задору некоторых из нас, особенно ко мне, прослывшему среди тогдашних студентов-композиторов «модернистом». Против этой моей музыкальной «дерзости» Сергей Иванович Танеев всегда ополчался, тогда как Ипполитов-Иванов только добродушно посмеивался, иногда ворча сквозь зубы: «Эка, наворотил!».

По окончании консерватории я несколько лет мало сталкивался с Михаилом Михайловичем.

В начале 1906 года я был приглашен в Московскую консерваторию в качестве профессора фортепианной игры. Как раз в это же время, вскоре после ухода В. И. Сафонова из Московской консерватории, Ипполитов-Иванов стал первым избранным директором консерватории. В это время в высших учебных заведениях Москвы была введена так называемая «автономия», согласно которой должность директора стала выборной и директор избирался из числа профессоров консерватории ее Советом. Бывший до того в течение шестнадцати лет директором Московской консерватории В. И. Сафонов был превосходным музыкантом, энергичным, талантливым организатором, но в его властной натуре были черты самодурства, делавшие его совершенно неспособным понять всю широту того общественного подъема, который охватил всю Россию в 1905 году. То, что студенчество Московской консерватории примкнуло к забастовочному движению, охватившему все высшие учебные заведения страны, он рассматривал с узкой точки зрения нарушения учащимися учебной дисциплины; от этого и возникли тяжелые конфликты, которые и привели к отставке Сафонова и отъезду его из Москвы².

Михаилу Михайловичу сразу удалось завоевать всеобщее доверие и любовь. Учащиеся увидели в нем не грозного начальника, а старшего товарища и почувствовали к нему полное доверие, благодаря чему учебная жизнь стала протекать совершенно нормально.

После Великой Октябрьской революции Михаил Михайлович, несмотря на то что он в то время был уже далеко не молод и по своему воспитанию был далек от идей революционного коммунизма, сразу стал в ряды той части русской интеллигенции, которая с первых же дней после Октября стала работать с советской властью, всеми силами помогая строительству новой жизни, новой культуры.

Михаил Михайлович оставался ректором консерватории до 1922-го³. Последние годы его ректорства я был его ближайшим помощником. В тяжелый период материальной разрухи после мировой и гражданской войны консерватория переживала трудные времена. Однако Михаил Михайлович никогда не падал духом и к моей склонности нервничать и волноваться относился с легкой иронией. Благодаря его мудрому спокойствию, безукоризненному такту и врожденному здравому смыслу, Михаилу Михайловичу удалось провести Московскую консерваторию сквозь все материальные затруднения настолько благополучно, что она смогла оказать значительную материальную помощь Ленинградской консерватории, находившейся в трудном положении.

Последние годы жизни, отойдя от административной работы в консерватории, Михаил Михайлович продолжал свою работу в качестве профессора.

Мне часто приходилось встречаться и вместе с ним работать на различных съездах, конкурсах, конференциях⁴. Я всегда изумлялся его бодрости, его живому сочувствию всему новому, молодому, свежему...

[Воспоминания о Г. Л. Катуаре]

Мне хотелось бы остановиться на одной очень интересной фигуре московского музыкального горизонта, стоявшей несколько особняком, не принадлежавшей ни к моему поколению, ни к более старшему поколению Сафонова, Танеева и т. д., на человека, который долгое время стоял от консерватории в стороне и с которым я был связан близкими дружескими отношениями. Это — Георгий Львович Катуар.

Во все времена бывало так, что иногда очень даровитые люди проходили свой жизненный путь незамеченными и неизвестными. [...]¹. К числу незамеченных принадлежал и замечательный музыкант Георгий Львович Катуар.

Катуар происходил из обрусевшей французской семьи Катуаров, довольно богатых людей, имевших в Москве оптовую торговлю чаем и винами. Они жили в собственном доме на Петровском бульваре. Семья оставалась католической, и отец их был старостой французской церкви в Москве, но образование все дети получили русское и совершенно обрусили. У родителей было несколько сыновей. Все получили высшее образование, но продолжали в то же время заниматься коммерческими делами. Георгий Львович, или, как его обычно называли близкие люди, Егор Львович, окончил математический факультет Московского университета, но всю жизнь стремился быть музыкантом. Он играл на фортепиано и был учеником Клиндворта. Особенного пианистического дарования у Катуара не было, хотя в молодые и даже в более поздние годы он несколько раз выступал публично как пианист. В семье на Егора Львовича смотрели как на какого-то урода и считали, что в то время как все братья занимаются «делом», он один ничего не делает и мнет себя без достаточного основания музыкантом. К его дарованию все они относились скептически. Виртуозного дарования у Катуара действительно не было, а в сочинениях его родные ничего не понимали и поэтому, хотя они и были культурными людьми и не считали, что «музыкант» — это недостойная профессия, но полагали, что у Егора Львовича для этой профессии нет достаточных данных и незачем ему лезть в музыканты. Может быть, если бы

Катуар остался без всякой поддержки, его музыкальный талант так и заглох бы, но он встретился с Чайковским и показал ему некоторые свои сочинения. Чайковский, ознакомившись с ними, написал ему одобрительное письмо, признал у него настоящее композиторское дарование и настоятельно советовал ему работать и его развивать². Благоприятный отзыв Чайковского Катуара в значительной степени поднял, и он стал продолжать свои занятия сочинением. В области композиции Катуар почти самоучка. По окончании университета он поехал в Петербург и стал брать там уроки у Лядова, но из этих уроков как-то ничего не вышло, и они быстро прекратились. Катуар был близок с Таиневым и пользовался иногда его советами, но систематически никогда с ним не занимался и вообще систематического музыкального образования, за исключением фортепианных уроков у Клиндворта и упомянутого короткого периода занятий с Лядовым, не получил. Я должен сказать (в данном случае к чести себе), что если бы меня не было на свете, то при жизни Катуара его сочинения почти совершенно не исполнялись бы. Все его крупные сочинения: Фортепианный концерт, фортепианные Квинтет и Квартет, Трио и обе скрипичные сонаты, одна из которых — «Поэма» — посвящена мне, один я многоократно играл в концертах.

Сам Катуар на моей памяти публично играл только один раз свое Трио в Квартетном собрании. Кроме меня, почти никто не хотел играть его сочинения. Почти не играют их, к сожалению, и сейчас. Причина этого явления кроется отчасти в своеобразной их фактуре. По существу, они вовсе не являются малодоступными, слишком изысканными или слишком сложными гармонически. Но Катуар был необычайно нервным человеком, типичным неврастеником, и эта его нервность отчасти отразилась на стиле его сочинений. Он как будто боялся излагать ткань своих сочинений так, чтобы она имела твердую опору. Если взять движение ткани в его сочинениях, то там постоянно чередуются квинтоли, септоли и т. п., причем первый звук почти никогда не ударяется: он или слизован, или на сильном времени стоит пауза. Все это значительно затрудняет схватывание ритмической основы сочинения. Когда группа исполнителей начинает играть какой-нибудь его ансамбль, они с первого раза ничего не понимают и, вместо того чтобы разобраться, решают, что разбираться и не стоит, и бросают играть. Этим дело и кончается. А между тем сочинения Катуара — превосходная музыка, всегда эмоционально насыщенная и мелодически содержательная. Катуар никогда не мог сочинять равнодушно, он всегда горел, и его музыку нельзя играть равнодушно.

В 1911 году Катуар написал превосходный фортепианный концерт, который я играл по рукописи в Москве в январе.

1912 года и в Петербурге в сезоне 1913/14 года. С тех пор я почему-то его больше не играл, а никто другой так и не удосужился его выучить и сыграть. Впрочем, раза два-три ученики консерватории в моем классе и в классе Гедике его играли с аккомпанементом второго фортепиано. Теперь во всей Москве нельзя даже достать нот этого концерта. Смешно сказать, но исполнение произведений Катуара находилось почти исключительно в зависимости от того, играл я их или нет. Так это продолжается и по сей день. Я рад только, что записал все его ансамбли с фортепиано на магнитную ленту. Почему это происходило и происходит — трудно все-таки понять. Симфония его так никогда целиком исполнена не была, а другое его симфоническое произведение, поэма «Мцыри» по Лермонтову, исполнялось только однажды в Киеве. Одновремя талантливая московская певица Ян Рубан довольно часто пела чрезвычайно интересные вокальные произведения Катуара. Несколько раз аккомпанировал в концертах ей я.

Личность Катуара была нарядкость обаятельна. Это был человек тонкой культуры, исключительно скромный, абсолютно не обладавший никаким самомнением, никогда не выдвигавший себя. Катуар очень тяжело и болезненно переживал свое неизлечение. Первая система его была в тяжелом состоянии. На него находили периоды, когда он никуда не мог ходить (чечто вроде боязни пространства) и совершенно не мог работать. Он лечился, но лечение плохо ему помогало. Странным образом, даже музыканты склонны были смотреть на него чуть ли не как на дилетанта. Впоследствии оказалось, что этот «дилетант» не только был превосходным композитором, но и глубоким музыкантом-ученым, написавшим два крупных научных труда: по гармонии и по форме. Вторая работа осталась не совсем законченной и вышла из печати уже после его смерти. Можно соглашаться или не соглашаться с его выводами, но что его труд имеет глубокое научное обоснование, не подлежит никакому сомнению³.

Помню, как-то Рахманинов, когда я при нем с большим сочувствием отозвался о сочинениях Катуара, пожал плечами и также сказал: «Это дилетант». Сочинений Катуара он в то время, очевидно, совершенно не знал. Через некоторое время, когда Рахманинов жил в Дрездене, ему из Российского музыкального издательства прислали на просмотр представленный к изданию струнный квартет Катуара. Познакомившись с этим произведением, Рахманинов был удивлен красотами и техническим мастерством Квартета и написал по этому поводу Катуару письмо, в котором выразил свое восхищение его Квартетом⁴. Как раз в это время (это было зимой 1905/1906 года) мы с женой были за границей в Берлине и Лейпциге, где я с Кусевицким концертировал. Мы с женой заехали в Дрезден

посмотреть знаменитую картинную галерею. Мы были у Рахманиновых, которые в это время жили в Дрездене, и Рахманинов сам мне рассказал эту историю с Квартетом Катуара.

Катуар был не только глубокий музыкант и прекрасный композитор, но он был человеком большой культуры, прекрасно владел языками, отлично знал европейскую литературу, как я уже говорил, был математик по образованию. Помню, уже незадолго до смерти он мне как-то сказал, что ему попалось какое-то новое сочинение по высшей математике и что он, начав его читать, почувствовал, что не потерял способности оперировать математическим аппаратом, и книгу эту с интересом прочел.

Два крупных западных композитора, Вагнер и Брамс, долго не пользовались сочувствием московских музыкальных кругов, относившихся к их творчеству или равнодушно, как к Брамсу, или резко отрицательно, как к Вагнеру. Катуар глубоко изучал их творчество и преклонялся перед обоими. Может быть, тут сказалось и влияние вагнериста и личного друга Вагнера — Клиндворта, у которого Катуар учился. Впоследствии Катуар неоднократно ездил в Байрейт и слушал там оперы Вагнера. В 1886 году там при нем умер Лист.

Катуар так в значительной степени непризнанным и умер, но в последние годы жизни его все-таки ценили больше. Он был приглашен профессором в Московскую консерваторию по классу композиции. Из его класса вышел ряд даровитых музыкантов, среди которых — Евсеев, Мазель, Кабалевский, Фере и другие.

Злой рок преследовал его и после смерти. Я подарил Московской консерватории довольно хорошо сделанные, сильно увеличенные фотографические снимки в хороших рамках — Танеева, Катуара и Скрябина. Портреты Танеева и Катуара висели на эстраде Малого зала, а портрет Скрябина — в фойе Малого зала. В один прекрасный день во времена царствования в Московской консерватории «блаженной памяти» Пшибытовского, все это было вышвырнуто в подвал. Так же были вынуждены: портрет основателя консерватории Николая Рубинштейна, портрет Сафоцова и Кашикина и отличный портрет, специально мною заказанный художнику Вышеславцеву, Ипполитова-Иванова. Все эти портреты по счастью были разысканы и подобранны директором Музея П. И. Чайковского в Клину, покойным Жегиным, и свезены им в Клин. Они сейчас находятся в Музее П. И. Чайковского.

Как я уже говорил, я в 1912 году играл в Москве в симфоническом концерте фортепианный концерт Катуара⁵. В сезоне 1913/14 года меня пригласили сыграть этот концерт в Беляевском симфоническом концерте. Глазунов, с которым я вел переписку по поводу этого выступления, сообщил мне,

что концертом будет дирижировать Штейнберг. Я решил, что это композитор Штейнберг Максимилиан Асеевич — один из лучших учеников Римского-Корсакова, женатый на его дочери, Надежде Николаевне, профессор Петербургской консерватории. Я написал ему письмо, хотя не был с ним знаком, в котором выразил удовольствие играть с ним, и указал на то, что концерт Катуара исключительно труден для ансамбля, ввиду чего предложил выслать ему заблаговременно партитуру для ознакомления. В скором времени я получил от него очень любезный ответ, в котором он сообщил мне, что я ошибся, что он вообще не дирижер и поэтому этим концертом дирижировать не будет, а что концертом должен дирижировать Штейнберг Лев Петрович, дирижер в те времена небезызвестный в провинции, часто дирижировавший симфоническими концертами на разных курортах России. Я попросил в лице Глазунова дирекцию Балаковских концертов сообщить Штейнбергу о трудностях концерта Катуара и послать ему заблаговременно партитуру, которую сейчас же выслал в Петербург.

Когда за два дня до концерта я приехал в Петербург и, сговорившись с Штейнбергом, пришел вечером к нему в номер гостиницы, где у него был инструмент, я застал его нездоровым. У него была повышенна температура, а кроме того, он казался чрезвычайно сконфуженным. Он сказал мне, что партитуры он не видел и концерта совсем не знает, а теперь, увидевши партитуру, испытывает страх перед этим выступлением. Я просидел с ним довольно долго, играл ему концерт и ушел от него в достаточной степени смущенным.

В концерте, кроме концерта Катуара, исполнялись еще в первый раз крупные оркестровые произведения, для которых также требовалось много репетиций⁶. Придя на другой день на репетицию, я присутствовал при работе Штейнберга над этими произведениями, а затем, после антракта, мы приступили к репетиции концерта. Из исполнения этого ровно ничего не получилось. Штейнберг партитуры не знал; концерт исключительно труден для ансамбля, так что получилось нечто совершенно невообразимое. Я был до крайности возмущен, хотел отказаться от выступления, но меня уговорили отложить до завтра, когда утром была назначена генеральная репетиция. На концерт предполагалось отвести на этой репетиции больше времени. Я довольно открыто возмущался тем, что несмотря на то что я заблаговременно прислал в Петербург партитуру, она не была послана Штейнбергу. Придя на другой день на репетицию, я увидел направлявшегося ко мне навстречу довольно миниатюрного человека, уже пожилого, имевшего несколько раздраженный вид. Это оказался библиотекарь Петербургской консерватории, некий Фрибус, очень почтенный и чрезвычайно аккуратный человек. Он подошел ко мне и ска-

зал: «Я слышал, что вы, естественно, возмущались тем, что партитура не была послана Штейнбергу, но я должен сказать вам, что вы неправы: получив партитуру от вас, я сейчас же послал ее Штейнбергу». В доказательство этого Фрибус, как аккуратный человек, тут же предъявил мне квитанцию на принятие заказной бандероли. Таким образом, Штейнберг хотел свалить вину с большой головы на здоровую. На репетицию нам отвели час, и после того, как и из этого опыта ничего путного не получилось, я сказал Катуару, который приехал в Петербург послушать концерт, что так играть я не могу, и что я сейчас же закажу себе билет и уеду в Москву. Он, как это ни было ему неприятно, одобрил мое намерение, так как ему казалось, что лучше не играть концерт, чем играть его в таком виде. Когда я об этом заявил членам дирекции Беляевских концертов, они были очень обеспокоены и, в результате маленьского совещания, сказали, что в виде исключения назначают специальную дополнительную репетицию в два с половиной часа — от четырех до шести тридцати (концерты в Петербурге в те времена начинались в восемь часов), с тем, чтобы в эти два с половиной часа поучить концерт и постараться привести его в такое состояние, чтобы его можно было вечером исполнить. Мы старательно учили концерт, но большого толка все-таки не получилось. Несмотря на то что я концерт знал хорошо, мне очень трудно было играть, так как ткань его очень сложна, а оркестр все время играл невпопад. В финале, например, есть одно место, где пианист вместе с оркестром останавливается на нонаккорде; на этом аккорде имеется фермата, после которой начинается совершенно новый эпизод. Во время подхода к этой остановке деревянные духовые играют небольшую восходящую фигуру. Мы пришли к этой остановке. После ферматы я начал следующий эпизод (а надо сказать, что остановка происходит на нонаккорде из Des-dur, а следующий эпизод начинается в C-dur). Когда я уже играл этот C-дюймовый эпизод, я к ужасу услыхал, что деревянные духовые только здесь начали играть ту фигуру, которую они должны были играть перед этим. Легко себе представить, какая получилась какофония! В этом же стиле было и все исполнение концерта, от которого слушатели не вынесли ничего, кроме недоумения, а так как Катуар как композитор в Петербурге почти не был известен, то все решили, что его концерт — просто плохая музыка.

Катуар был чрезвычайно расстроен; не могу сказать, чтобы это было приятно и мне.

Умер Катуар неожиданно. Смерть его произвела на меня очень тяжелое впечатление. У меня в классе был ученик, некий Раймист, который должен был в концерте моего класса играть Концерт Катуара. Играли он его очень неплохо. На пред-

последнюю репетицию, которая происходила у меня в классе, я попросил Георгия Львовича прийти. На другое утро должна была состояться генеральная репетиция уже в Малом зале. Катуар пришел ко мне в класс. Пока Раймист играл, он кое-что отмечал на своей визитной карточке карандашом, а после его исполнения, которое он в общем очень одобрил, он сделал целый ряд замечаний, после чего разорвал карточку и бросил ее на подоконник. На другой день, придя в класс, я нашел эту разорванную карточку и сохранил ее. По окончании репетиции мы уговорились, что завтра утром в 10 часов Катуар придет на репетицию в Малый зал и послушает Раймиста еще раз. Когда на следующее утро я пришел в консерваторию, меня вызвали к телефону. Звонила дочь Катуара и сказала, что отец утром против обыкновения долго не вставал, и когда, наконец, вошли в его спальню, оказалось, что он лежит мертвый... Он умер, очевидно, во сне.

На нас, друзьях, а также на учениках Катуара лежит долг — восстановить его память. Мы должны принять решительные меры к тому, чтобы его музыка опять зазвучала, чтобы наши молодые товарищи ближе узнали его прекрасные сочинения и полюбили их так, как они этого заслуживают⁷.

[Воспоминания об А. С. Аренском]

Аренский был блестяще одарен от природы. У него было прекрасное композиторское дарование, гармоничное и безукоризненное в смысле музыкального инстинкта, но, к сожалению, Аренский как-то продешевил свою жизнь, прожил ее в значительной степени легкомысленно, не углублял своего дарования и поэтому создал целый ряд хотя иногда очаровательных произведений для фортепиано, вокальных и иных, вплоть до опер, тем не менее большого, значительного следа как композитор не оставил, и то, что он сделал, было гораздо ниже его природного дарования. Тем не менее его сочинения и в наши дни часто и успешно исполняются. Музыкант Аренский был превосходный. Например, в консерватории, ведя класс так называемой «энциклопедии» (так тогда называлось то, что сейчас называется «анализом форм»), он вел этот класс преимущественно на изучении фортепианных сонат Бетховена. В классе Аренского никогда не было нот, и все сонаты Бетховена, которые он в классе разбирал, он играл с любого места наизусть. Хотя Аренский не был профессионалом-пианистом, он владел фортепиано достаточно хорошо, причем с необыкновенной ловкостью умел играть, держа между пальцев мундштук с папироской. Иногда он даже переворачивал руку ладонью кверху и при этом ухитрялся довольно свободно играть.

Как пианист Аренский со своими сочинениями выступал и публично. Он много раз аккомпанировал певице Збуевой, певшей в концертах его вокальные произведения, играл неоднократно в концертах свои Трио и Квинтет и, наконец, играл свою Фантазию на темы Рябинина в симфоническом концерте с оркестром.

В классе свободного сочинения, находя в работах учеников те или другие недостатки, он очень быстро ориентировался и давал чрезвычайно меткие советы¹.

Внешне Аренский был некрасив, но был очень изящен, всегда просто, но изысканно одет. От него постоянно пахло очень тонким одеколоном; вообще, в нем была большая внешняя благообразность.

У Аренского была слабость: он терпеть не мог бездарных учеников, и когда ученик или ученица приносили плохую задачу, он довольно едко над ними издевался.

Вспоминается мне маленький случай, как Рахманинов, незадолго перед тем окончивший консерваторию, однажды поссорился, правда, не на очень продолжительное время, с Аренским. Дело было так: однажды Аренский в присутствии Рахманинова рассказал довольно пустой анекдот, который заключался в том, что в раю Христос встретился с апостолом Петром. Они начали играть в кости. Христос все время выигрывал. Тогда Петр заподозрил его добросовестность и сказал: «Учитель, нельзя ли без чудес». Когда Аренский написал свои очаровательные ньесы на забытые греческие ритмы, Рахманинов в это время выпустил из печати какие-то свои фортепианные ньесы. Он посыпал их Аренскому с надписью: «Учитель, нельзя ли без чудес». Аренский на это очень обиделся, и некоторое время они были в ссоре. [...] ²

В конце 1895 года или в начале 1896 группой художников в Москве, не помню по какому поводу, был устроен художественный праздник в зале Дворянского собрания (теперешнем Колонном зале)³. Для этого праздника художники заказали Аренскому небольшую одноактную оперу «Рафаэль». Исполнение должно было происходить на эстраде Колонного зала; декорации к этой опере написал Пастернак. Опера разучивалась исполнителями под фортепиано. Репетиции происходили в консерватории на небольшой оперной сцене в Малом зале. Аренский обратился ко мне с просьбой, чтобы я во время этих репетиций, прежде чем опера будет идти с оркестром, аккомпанировал на фортепиано. Я с удовольствием, конечно, согласился, любя Аренского, как своего учителя, и, таким образом, на этих репетициях присутствовал. Музыка «Рафаэля» очень приятна, исполнялась она очень хорошо. Особенно чудесно пела, тогда еще студентка консерватории, Полякова, замечательное меццо-сопрано, — один из лучших голосов, какие я

когда-либо слышал (партия Рафаэля написана для женского голоса). Режиссировал этот спектакль известный превосходный актер Малого театра Александр Павлович Ленский. Его режиссерские указания были чрезвычайно ярки и интересны, так что вся эта работа оставила во мне очень хорошее воспоминание. Партию Форнарины пела также ученица консерватории, княжна К., довольно полная девушка, исключительной красоты и неплохая певица.

В классе свободного сочинения я у Аренского учился только полгода. Раньше я учился у него в обязательных теоретических классах. После отъезда из Москвы Аренский был в Петербурге одно время директором императорской Певческой капеллы, но там у него вышли (как, впрочем, у всех больших музыкантов, которые в этом учреждении работали) какие-то неприятности с придворными людьми и он, недолго пробыв на этом посту, ушел оттуда⁴.

Вскоре результаты образа жизни Аренского оказались: он тяжело заболел чахоткой, уехал на юг, в Ниццу. Там он плохо поправлялся и вскоре после возвращения в Россию умер. Когда Аренский вернулся в Москву из этой своей заграничной поездки, мы у меня па дому устроили маленькое его чествование, которое заключалось в том, что многие из нас играли его произведения. Я играл Трио с Сибором и Букиником, с Тавеевым на двух фортепиано его Вторую сюиту и играл соло. Рахманинов с Вильшау сыграли его шесть детских пьес в четыре руки. Помню, играл А. Ф. Гедике, играл Пахульский и ряд других исполнителей. Все это носило сердечный характер. После этого мы все отправились в Эрмитаж или «Прагу» и вместе обедали⁵.

[Воспоминания об А. И. Зилоти]

Александр Ильич Зилоти, к которому я в 1889 году поступил в класс, чрезвычайно привлек меня; в нем было большое обаяние: он был красив, талантлив, приятен в обращении. Зилоти был хороший человек, сердечно относившийся к ученикам.

Зилоти и Рахманинов — двоюродные братья: мать Зилоти и отец Рахманинова — брат и сестра. Мальчиком Зилоти, так же как впоследствии Рахманинов, жил и учился у Н. С. Зверева... Впоследствии он перешел в класс Н. Г. Рубинштейна, у которого учился до его смерти, то есть до марта 1881 года. Одновременно с Зилоти у Рубинштейна учился другой чрезвычайно даровитый юноша, знаменитый впоследствии пианист Эмиль Заэр, которого родители специально послали в Москву для того, чтобы учиться у Николая Рубинштейна. После смерти

Н. Рубинштейна и Зауэр, и Зилоти, оба завершили свое музыкальное образование у великого Листа. Лист незадолго перед этим потерял единственного, любимого сына Даниэля; увидав Зилоти, Лист был поражен, быть может, казавшимся ему сходством между ним и покойным своим сыном, вследствие чего он сразу очень полюбил Зилоти, чему, разумеется, способствовала большая одаренность Зилоти. Таким образом, Зилоти был в период своего обучения у Листа его любимцем¹. По возвращении в Россию Зилоти женился на дочери основателя и владельца всемирно известной картинной галереи П. М. Третьякова. Жена Зилоти, Вера Павловна, была очень красивой женщиной.

Зилоти жил в период своего профессорства в консерватории в нижнем этаже дома графа Бобринского в Гранатном переулке. Я помню, в первый или второй год обучения у него я проходил с ним фортепианный концерт Шарвенки. Мне не удавалось в одном из эпизодов финала этого концерта добиться той звучности, которой хотелось Зилоти. Узнав, что у меня дома очень плохой инструмент, он предложил мне прийти к нему домой в то время, когда он занимался в консерватории, и поработать над этим эпизодом на его хорошем рояле. В назначенное утро я отправился к нему. Несмотря на то что Зилоти не было дома, я чувствовал себя необыкновенно робким. Войдя в его довольно комфортабельно обставленный кабинет, где стоял действительно очень хороший рояль Шредера, я увидел тронувший меня знак внимания: на рояле было приготовлено угощение: прекрасный, большой апельсин и еще что-то. Я чувствовал себя настолько робко, что, прозанимавшись часа два, ушел и к угощению не притронулся. Особенно меня поразило в квартире обилие часов; часы были очень хорошо наложены и почти одновременно били — одни густым, башенным звуком, другие, напротив, мелодическим, высоким. Эти перезвоны каждые четверть и полчаса производили своеобразное впечатление. Эта любовь к часам была унаследована Зилоти от Зверева, который был большим любителем часов и у которого в квартире было такое же обилие всевозможных часов.

Зилоти, у которого я проучился два года — на шестом и седьмом курсах, весной 1891 года отказался от профессорства в консерватории и уехал за границу². Основной причиной этого было то, что он стремился к артистической деятельности, а так как он благодаря жене обладал довольно значительным состоянием и полной материальной независимостью, то работа в консерватории его не особенно привлекала. Однако внешним поводом его ухода былассора с Сафоновым. Произошла она по довольно мелкому поводу: одна из учениц, державших экзамен с пятого на шестой курс, когда учащиеся от преподавателя

переходили к профессору, некая Хейфец, впоследствии бывшая женой известного музыкального критика Энгеля, произвела на комиссию очень хорошее впечатление. После экзамена она заявила о своем желании поступить в класс Зилоти. В то время в консерваторию был недавно приглашен профессор Шлецер из Варшавы, которому Сафонов очень протежировал. Желая составить Шлецеру хороший класс, Сафонов, несмотря на желание ученицы поступить в класс Зилоти, зачислил ее в класс Шлецера. Зилоти обиделся и, придравшись к этому поводу, ушел из консерватории. [...] ³

Когда Зилоти наездами из заграницы бывал в Москве, я обыкновенно приходил к нему и играл. Останавливался он тогда в доме своего тестя Третьякова в Лаврушинском переулке, там, где и тогда помещалась его галерея.

Я уже говорил, что Зилоти был прекрасный музыкант и весьма одаренный пианист, но в его исполнительском облике были некоторые недостатки. В своих исполнительских традициях он не стеснялся менять темпы, динамические оттенки, а иногда и текст, написанный композитором. Несмотря на это, Зилоти как исполнитель-пианист был несомненно весьма выдающимся.

После возвращения из-за границы, поселившись в Петербурге, Зилоти организовал там симфонические концерты, для которых благодаря своим связям получил впоследствии помещение Мариинского оперного театра. Концерты эти пользовались большой популярностью, так как программы их составлялись чрезвычайно интересно: исполнялись лучшие произведения классической литературы, многие интересные русские и западные новинки, и, кроме того, в этих концертах участвовали выдающиеся солисты ⁴.

Зилоти жил тогда в одном из чрезвычайно роскошных домов на Крюковом канале и занимал превосходную большую квартиру. Я там бывал у него несколько раз в свои приезды в Петербург. Мне случалось дважды принимать участие в его концертах. Однажды я играл с известным Мекленбургским квартетом ⁵ в камерном концерте Квинтет Танеева, и, в другой раз, в декабре 1916 года в Мариинском театре я играл с оркестром под управлением Зилоти Концерт Шумана. Это исполнение мне особенно памятно тем, что оно произошло в тот самый день, в ночь на который в Петербурге совершилось убийство Распутина. О том, что Распутин убит, в течение дня понемногу узнал весь Петербург, и вечером в концерте музыку, можно сказать, никто не слушал, а только и говорили что об этом событии, явившемся одним из толчков, ускоривших Февральскую революцию. Концерт происходил в период первой империалистической войны. Программа была посвящена произведениям Шуберта и Шумана, которые оба —

немцы, но на афишах их имена отсутствовали, а было написано, что концерт посвящен романтикам XIX столетия. А Бетховен в те времена назывался голландским композитором, что имело некоторое основание: частица «ван», присоединенная к его фамилии, действительно голландская. [...]⁶

Зилоти прожил в Петербурге до 1917 года, после чего уехал за границу и жил в Нью-Йорке. Он умер 8 декабря 1945 года на восемьдесят третьем году жизни.

[С. В. Розанов]

Когда я в 1889 году четырнадцатилетним мальчиком поступил в Московскую консерваторию, Сергей Васильевич Розанов приближался к ее окончанию. Мы одновременно учились всего года два-три. Сергей Васильевич тогда уже выделялся как превосходный кларнетист, отличавшийся прекрасной техникой и звуком несравненной красоты.

При окончании консерватории Сергей Васильевич был награжден Большой серебряной медалью. Это был, если не ошибаюсь, первый случай присуждения в Московской консерватории медали играющему на духовом инструменте.

Вскоре Сергей Васильевич поступил в оркестр Большого театра, где сначала, сидя рядом с профессором консерватории Фридрихом, играл партию второго кларнета; впоследствии партию первого кларнета играл он, а Фридрих пересел на вторую. Сергей Васильевич много и успешно выступал как солист и участник камерных ансамблей. Он первый в Москве исполнил сонаты Брамса для кларнета (или альта).

После Великой Октябрьской революции Сергей Васильевич, бывший тогда уже профессором консерватории, стал в ряды наиболее передовой профессуры, активно содействуя перестройке всей жизни консерватории¹. Будучи деканом духового отделения оркестрового факультета, Сергей Васильевич боролся за повышение культурного уровня учащихся-духовиков. Он выпустил ряд превосходных учеников и пеизменно пользовался любовью и уважением товарищей и студенчества. Уже тяжело больной, Сергей Васильевич продолжал до самой смерти с той же энергией и увлечением работать в консерватории.

А. Н. Скрябин

Завтра музыкальная общественность отмечает 25-летие со дня смерти замечательного русского композитора Александра Николаевича Скрябина.

Скрябин умер в расцвете творческих и физических сил от случайной болезни. Он мог бы и сейчас еще жить среди нас.

Однако его творческий путь, оборвавшийся так неожиданно, не кажется остановившимся на полуслове, а дает законченную, цельную линию развития.

Начав в своих ранних работах с подражания Шопену, Скрябин прошел через влияние Листа и Вагнера и создал затем свой, чрезвычайно своеобразный фортепианный стиль. Многие его фортепианные сочинения в настоящее время стали уже поистине классическими.

Сравнительно поздно Скрябин начал писать для оркестра. Им написаны три симфонии, «Поэма экстаза» и «Прометей». В первых симфониях Скрябина наряду с превосходной музыкой проявил и некоторую техническую неопытность в овладении оркестровым письмом. Однако в двух своих последних оркестровых произведениях Скрябин явился смелым новатором и в этой области. Оркестровые краски «Поэм экстаза» с ее ослепительной кодой, ни с чем не сравнимые сумрачные огни «Прометея», совершенство своеобразное использование в этом произведении фортепиано — все это изумительно и глубоко оригинально¹.

Блаженной памяти «римовцы», развенчав как «упадочного» и «ненужного советскому слушателю» веникого Чайковского, заклеймили и Скрябина ярлыком декадента и мистика и добились в свое время полного изгнания его музыки из концертных программ. Но философско-мистические заблуждения Скрябина, хотя и нанесли некоторый ущерб его творчеству, все же никогда не могли заглушить и исказить его яркое дарование².

Творчеству Скрябина чужд налет упадничества — оно ярко, радостно и победно. В дни серых будней предреволюционной России, в дни всеобщего гнета раздался торжественный гимн победы света, радости, радости и силы, с непревзойденной мощью прозвучавший в заключительном апофеозе его «Поэмы экстаза».

Этим творением Скрябина, может быть помимо своей воли и сознания, стал провозвестником в музыке грядущей великой революции.

Творчество замечательного композитора близко народным массам Советского Союза и передовому человечеству. Имя Скрябина вписано в историю русской музыки наряду с ее наиболее яркими представителями³.

Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове

Я познакомился с С. В. Рахманиновым осенью 1889 года, когда поступил в класс А. И. Зилоти, двоюродного брата Рахманинова, у которого он учился в Московской консерватории.

тории. Я поступил на шестой курс, а Рахманинов был в то время на седьмом. Мне было четырнадцать лет, а ему шестнадцать. Он имел вид еще мальчика, ходил в черной куртке с кожаным поясом. В обращении и тогда был сдержан, очень немногословен, как всю жизнь, застенчив, о себе и своей работе говорить не любил.

Наружность Рахманинова была значительна и своеобразна. Он был очень высок ростом и широк в плечах, но худ; когда сидел, горбился. Форма головы у него была длинная, острая, черты лица резко обозначены, довольно большой, красивый рот нередко складывался в ироническую улыбку. Смеялся Рахманинов не часто, но когда смеялся, — лицо его делалось необычайно привлекательным. Его смех был заразителен и искренен.

Сидел Рахманинов за фортепиано своеобразно: глубоко, на всем стуле, широко расставив колени, так как его длинные ноги не умещались под роялем. При игре он всегда довольно громко не то подпевал, не то рычал в регистре баса-профундо.

Музыкальное дарование Рахманинова нельзя назвать иначе как феноменальным. Слух его и память были поистине сказочные. Я приведу несколько примеров проявления этой феноменальной одаренности.

Когда мы вместе с Рахманиновым учились у Зилоти, последний однажды на очередном уроке (в среду) задал Рахманинову известные Вариации с фугой Брамса на тему Генделя — сочинение трудное и очень длинное. На следующем уроке на той же неделе (в субботу) Рахманинов сыграл эти Вариации с совершенной артистической законченностью.

Однажды мы с моим другом Г. А. Алчевским зашли к Рахманинову с урока М. М. Ипполитова-Иванова. Рахманинов заинтересовался тем, что мы сочиняли. У меня с собой никакой интересной работы не было, а у Алчевского была только что им в эскизах законченная первая часть симфонии. Он ее показал Рахманинову, который ее проиграл и отнесся к ней с большим одобрением. После этого нашего визита к Рахманинову прошло довольно много времени, порядка не менее года или полутора лет. Как-то на одном из музыкальных вечеров, которые происходили у меня, Рахманинов встретился с Алчевским. Рахманинов вспомнил о симфонии Алчевского и спросил, закончил ли он ее и какова ее судьба. Алчевский, который все свои начинания бросал на полдороге, сказал ему, что Симфонию свою не закончил и что существует только одна первая часть, которую Рахманинов уже видел. Рахманинов сказал:

— Это очень жаль, мне тогда эта симфония очень понравилась. Он сел за рояль и по памяти сыграл почти всю экспозицию этого довольно сложного произведения.

В другой раз, когда Рахманинов ездил зачем-то в Петербург, там исполнялась впервые в одном из беляевских Русских симфонических концертов Балетная сюита Глазунова. Рахманинов прослушал ее всего два раза: на репетиции и в концерте. Сочинение это очень Рахманинову понравилось. Когда он вернулся в Москву и был опять у меня на одном из моих музыкальных вечеров, то не только припомнил ее темы или отдельные эпизоды, но почти целиком играл эту сюиту с виртуозной законченностью, как фортепианную пьесу, которая была им в совершенстве выучена.

Эта способность Рахманинова запечатлевать в памяти всю ткань музыкального произведения и играть его с пианистическим совершенством поистине поразительна. Музыкальной памятью подобного рода обладает также знаменитый пианист Иосиф Гофман. В Москве в один из приездов Гофмана тогда еще юный Н. К. Метнер сыграл при нем свою Es-dur'ную прелюдию, отличающуюся довольно значительной сложностью ткани. Спустя несколько месяцев мой друг Т. Х. Бубек, будучи в Берлине, посетил Гофмана, с которым он был хорошо знаком по семье своей жены — Е. Ф. Фульда. Гофман вспомнил о Прелюдии Метнера, которая ему очень понравилась, и сыграл ее Бубеку напаузить.

Однажды Рахманинов мне сказал:

— Ты не можешь себе представить, какая замечательная память у Гофмана.

Оказывается, Гофман как-то, будучи в концерте Л. Годовского, услышал в его исполнении сделанное Годовским переложение одного из вальсов И. Штрауса. (Как известно, эти переложения Годовского отличаются чрезвычайной изысканностью фактуры). И вот, по словам Рахманинова, когда он был у Гофмана, с которым, кстати сказать, находился в близких, дружеских отношениях, то Гофман, сказав Рахманинову, что ему понравилась транскрипция Годовского, сыграл ряд отрывков из этой обработки. Рахманинов рассказывал об этом сидя за роялем и не заметил того, что сам тут же стал эти отрывки играть, запомнив их в исполнении Гофмана.

О каком бы музыкальном произведении (фортепианном, симфоническом, оперном или др.) классика или современного автора ни заговорили, если Рахманинов когда-либо его слышал, а тем более если оно ему понравилось, он играл его так, как будто это произведение было им выучено. Таких феноменальных способностей мне не случалось в жизни встречать больше ни у кого, и только приходилось читать печто подобное о способностях В. А. Моцарта.

Мы с Алчевским как-то зашли к Рахманинову в период его творческой депрессии 1897—1899 годов. Несмотря на то что Рахманинов очень тяжело переживал провал своей Первой

симфонии, он все-таки написал тогда ряд небольших произведений; с некоторыми из них он нас познакомил. Это были: Фугетта¹, не показавшаяся нам интересной, которую Рахманинов не опубликовал, затем отличный хор а каппella «Пантелея-целитель»² на слова А. Толстого и чудесный, один из лучших его романсов — «Сирень», вошедший позднее в серию романсов оп. 21.

Яркость и сила дарования Рахманинова, разумеется, обнаруживались не только в поразительном свойстве его памяти, но и в его сочинениях, в его несравненном и незабываемом исполнительском искусстве и как пианиста, и как дирижера.

Консерваторский курс Рахманинов прошел с феноменальной легкостью. Рахманинов и Скрябин одновременно учились в классе композиции, но Скрябин, обладавший замечательным композиторским дарованием, таких разносторонних музыкальных способностей, как Рахманинов, не имел. Оба они с ранних лет начали сочинять и сочиняли с большим увлечением, и потому несколько суховатая работа, которую требовал от своих учеников Танеев в классе контрапункта, их мало привлекала. Они сочиняли вместо этого то, что им хотелось, а те задачи, которые давал им Танеев, выполняли неохотно и часто просто не ходили к нему на уроки. Танеев очень этим огорчался, жаловался на Рахманинова Зилоти, пытался приглашать Скрябина и Рахманинова работать к себе домой, но все это мало помогало. Когда подошло время экзамена, то Скрябин в результате почти ничего не смог написать, и его с трудом, только во внимание к его талантливости, перевели в класс фуги. Рахманинов же написал преосходный мотет, который на весеннем акте был исполнен хором, и получил за эту свою работу высшую отметку — 5 с крестом. Нечто подобное случилось и на следующий год в классе фуги³.

Аренский был преосходным музыкантом, но как педагог он не отличался особым призванием и, разумеется, ни в какой степени не мог сравниться с Танеевым. И Скрябин, и Рахманинов, оба в классе фуги ленились и ничего не делали. Перед самым весенним экзаменом Аренский заболел, и Рахманинов говорил мне, что это его спасло, так как на последних двух уроках вместо больного Аренского с ними занялся Танеев. Увидав, что они ничего не знают, Танеев за эти два урока сумел объяснить им главные принципы построения фуги. На экзамене давалась тема, на которую нужно было написать фугу в три дня. Помню, когда я кончал класс фуги, мы должны были написать тройную фугу. Не знаю, какая фуга была задана в тот год, когда Рахманинов учился, но он рассказал мне, что им дали довольно замысловатую тему, на которую трудно было найти правильный ответ. Все державшие этот экзамен: Скрябин, Рахманинов, Никита Морозов и Лев

Конюс — не знали, как выйти из положения. Рахманинов рассказал мне, что, когда он, получив задание, вышел из консерватории, впереди негошли Танеев с Сафоновым и о чем-то говорили. Очевидно, Танеев ранее показал Сафонову правильный ответ фуги; Сафонов среди разговора с Танеевым вдруг насвистал тему фуги и ответ. Рахманинов, подслушав это насвистывание, узнал, какой должен быть ответ. Фугу он написал блестящее и за нее также получил 5 с крестом. Скрябин же написать фугу не смог; ему задали на лето написать вместо этого шесть фуг. Осенью он их кое-как представил; говорили, однако, что он их написал не сам. Кстати, много говорили о том, что в классе свободного сочинения Аренский якобы не оценил дарования Скрябина, вследствие чего они поссорились. (Скрябин ушел из класса сочинения и окончил консерваторию только с дипломом пианиста). Это утверждение неверно, Аренский, конечно, ценил дарование Скрябина, но он предъявлял к нему законное требование, чтобы он писал не только фортепианные сочинения, но также произведения оркестровые, вокальные, инструментальные и т. д. Скрябин, который в то время ничего, кроме как для фортепиано, писать не хотел (он к оркестру пришел уже значительно позже), отказался выполнять эти требования учебного плана, и так как Аренский не мог на этом не настоять, то Скрябин предпочел бросить занятия в классе сочинения и окончить консерваторию только по классу фортепиано.

Рахманинов перешел в 1891 году в класс свободного сочинения, курс которого продолжался два года; однако он был уже настолько законченным композитором, что двухлетнее пребывание в классе сочинения оказалось для него излишним, и он этот курс прошел в один год, написав в очень быстрый срок свою выпускную экзаменационную работу, одноактную оперу «Алеко», текст которой, по поэме А. С. Пушкина «Цыганы» написал В. И. Немирович-Данченко.

Между прочим еще в классе сочинения, когда Аренский предложил написать какое-нибудь произведение небольшой формы, Рахманинов как классную работу написал свою очень известную превосходную вещь — е-тотт'ный «Музыкальный момент».

Рахманинов, еще учась в консерватории, играл на фортепиано с изумительным совершенством. В ученических концертах я помню три его выступления: в год моего поступления в консерваторию, 16 ноября 1889 года, в юбилейном концерте в честь пятидесятилетия артистической деятельности Антона Рубинштейна, он играл вместе с Максимовым в четыре руки три номера из «Костюмированного бала» Антона Рубинштейна; впоследствии он дважды играл в ученических концертах с оркестром — один раз (24 февраля 1891 г.) первую часть кон-

церта d-moll А. Рубинштейна и в другой раз (17 марта 1892 г.) первую часть своего тогда только что написанного Первого фортепианного концерта.

В год, когда Рахманинов должен был перейти с восьмого курса на девятый, случился конфликт между Сафоновым и Зилоти, в результате которого Зилоти ушел из Московской консерватории. На переходном экзамене, я помню, Рахманинов спросили первую часть бетховенской сонаты «Аппассионата» и первую часть b-moll'ной сонаты Шопена. Когда выяснилось, что Зилоти уходит из консерватории, Зверев предложил на Художественном совете ввиду исключительного дарования и исполнительской законченности Рахманинова, не переводя его на девятый курс, считать окончившим полный курс консерватории, что Советом консерватории было единогласно принято. Кстати говоря, это единственный случай в истории Московской консерватории.

Таким образом, Рахманинов после одного года обучения в классе свободного сочинения и после пребывания только на восьмом курсе консерватории был признан окончившим полный курс по обеим специальностям и ему присуждена была Большая золотая медаль.

Несмотря на исключительную одаренность Рахманинова, Сафонов не любил его и относился явно недоброжелательно и к нему, и к его сочинениям. Когда Рахманинов как пианист и композитор был в Москве уже очень популярен, он и тогда упорно не приглашал его к участию в симфонических концертах⁴.

В годы учения в консерватории и после окончания ее Рахманинов как пианист играл произведения различных композиторов и неоднократно выступал с ними публично.

Из своих неизданных сочинений он играл 17 октября 1891 года вместе с И. Левиным «Русскую рапсодию». Кроме того, в 1892 году им было исполнено вместе с Д. Крейном и А. Брандуковым «Элегическое трио» (без opus'a)⁵, также оставшееся при жизни Рахманинова неопубликованным⁶. Это трио (одночастное) сравнительно недавно найдено. Оно было мною совместно с Д. Цыгановым и С. Ширинским исполнено 19 октября 1945 года.

Очень скоро, всецело отдавшись творчеству, Рахманинов перестал публично играть что-либо, кроме своих сочинений. Мы часто с ним встречались в домашней обстановке, и обычно при этих встречах Рахманинов сидел за фортепиано и играл. Мне случалось здесь слышать от него весьма многое помимо его сочинений. Особенно я запомнил, как однажды он сыграл мне ряд номеров из «Крейслерианы» Шумана. После смерти Скрябина Рахманинов решил дать концерты в память Скрябина. Он сыграл несколько раз с оркестром его фортепианный

концерт и, кроме того, два или три Clavierabend'a, включив в них ряд крупных и мелких сочинений Скрябина. Особенно любопытно, что он играл Пятую сонату Скрябина, уже в значительной степени близкую к поздним произведениям Скрябина, к которым, вообще говоря, Рахманинов не относился с большим сочувствием.

Помню, за три-четыре дня до первого концерта из сочинений Скрябина Рахманинов был у меня и сказал мне, что ему кажется, что программа, которую он наметил, немножко коротка и просил меня посоветовать ему еще какое-нибудь сочинение, которое можно было бы сыграть. Я его спросил, знает ли он Фантазию Скрябина? Он сказал, что не знает. Тогда я достал ноты и показал ему. Он проиграл ее. Фантазия — одно из чрезвычайно трудных сочинений Скрябина и довольно длинное — ему очень понравилась, и он решил ее сыграть в своем концерте, что и сделал через три-четыре дня⁷.

Очевидно, войдя во вкус исполнения не только своих фортепианных произведений, Рахманинов решил в одном из симфонических концертов Кусевицкого сыграть Es-dur'ный концерт Листа. За день или за два до концерта он пришел ко мне вместе с Кусевицким (у него дома в то время был только один рояль), и мы проиграли концерт. Рахманинов волновался, так как не привык играть публично чужие сочинения⁸, и для того чтобы успокоиться, решил в первом отделении сыграть первую часть своего Третьего концерта, который он много раз играл с Кусевицким, а во втором отделении — концерт Листа.

После того как мы проиграли концерт Листа (у меня при этом был и Алчевский), Рахманинов стал советоваться о том, что бы ему сыграть на бис. Какую бы вещь Листа мы ни называли, он сейчас же ее играл так, будто специально к этому готовился. Мы называли ряд пьес: «Кампанеллу», рапсодии, этюды. Этюд «Gnotenreigen» он как раз не знал; он проиграл его по нотам и решил сыграть на бис и действительно в концерте сыграл его и Двенадцатую рапсодию с исключительным, только ему свойственным совершенством. Концерт Листа он сыграл в концерте феноменально, а свой Третий концерт на этот раз играл необычайно бесцветно, так как весь был поглощен мыслью о предстоящем исполнении Концерта Листа.

В это время уже началась первая мировая война и Рахманинов решил дать концерт в пользу жертв войны. Концерт этот состоялся в Большом театре. Рахманинов сыграл три концерта: Чайковского, свой с-moll'ный и Es-dur'ный Листа. Дирижировал Э. Купер⁹.

Известно, что Рахманинов ряд лет жил в семье своей тетки В. А. Сатиной и в 1902 году женился на одной из ее дочерей, Наталии Александровне. После женитьбы Рахманинов поселился в небольшой квартире на Воздвиженке, в том доме, где

помещались меблированные комнаты «Америка», на втором этаже. В то время Рахманинов жил очень скромно и средства его были весьма ограничены. Он получал от Гутхейля вознаграждение за свои произведения. Плата за концерты в то время получалась еще редко, и для того чтобы несколько поддержать материальное положение семьи, Рахманинов принял должность музыкального инспектора в Екатерининском и Елизаветинском институтах. Работа эта отнимала не много времени; вознаграждение было весьма скромное: он получал и в том, и в другом институте по 50 рублей в месяц. Затем, несмотря на свою резко выраженную нелюбовь к педагогической работе, он вынужден был давать частные уроки фортепианной игры, причем брал за урок 10 рублей и давал каждый день один урок. Весь этот сравнительно скромный заработка давал ему возможность жить с семьей. Постепенно Рахманинов, выступая как пианист со своими сочинениями, стал иметь все больший успех и от частных уроков уже отказался. Его материальное положение начало делаться все более прочным и в конце концов хорошо обеспеченным.

В женских институтах в те времена довольно большую роль играло и посило серьезный характер преподавание музыки. В значительной степени это происходило оттого, что все лучшие молодые музыканты сейчас же по окончании консерватории поступали в тот или иной институт преподавателями музыки, так как педагоги, по существовавшим тогда законам, освобождались от воинской службы. Я хорошо знал постановку музыкального дела в трех институтах: Николаевском, где я преподавал в течение длинного ряда лет, в Екатерининском и Елизаветинском. В Екатерининском я преподавал несколько лет, в Елизаветинском — год или два.

К работе в Екатерининском институте меня привлек Скрябин, который был там в то время музыкальным инспектором. После него музыкальным инспектором был приглашен Рахманинов; одновременно с этим Рахманинов сделался музыкальным инспектором Елизаветинского института. Екатерининский институт считался наиболее аристократическим из московских институтов. Там большей частью учились дочери богатых дворянских семей. Во главе института в то время в качестве начальницы стояла Ольга Степановна Волкова, умная, энергичная, но властная женщина.

Почетным опекуном Екатерининского института был Александр Александрович Пушкин, старший сын великого поэта. Это был кавалерийский генерал-лейтенант, довольно высокого роста, ходивший с желтыми генеральскими лампасами на панталонах и с сильно гремевшей саблей на портупее. В торжественных случаях в Екатерининском институте бывали музыкальные вечера, на которых он присутствовал. В антракте-

у начальницы подавали чай; к чаю приглашались и педагоги. Тут мне несколько раз приходилось видеть Пушкина. Лицом он был необычайно похож на своего отца. Каких-нибудь значительных или интересных слов он при мне не произносил, да, кажется, и не представлял собой ничего особенного, но его вид и внешнее сходство с отцом производили на меня сильное впечатление, и я, что называется, не мог от него глаз оторвать.

Елизаветинский институт был учебным заведением несколько иного типа. Там состав учащихся был менее аристократичен, чем в Екатерининском. Если не ошибаюсь, в Елизаветинском институте учились девочки из состоятельных купеческих семей; во всяком случае, того несколько чопорного тона, который был в Екатерининском институте, в нем не было. Начальницей института была Ольга Анатольевна Талызина. Ее мать (урожденная Арсеньева) чуть не сделалась невестой молодого Льва Толстого. Ольга Анатольевна была красивая женщина, еще довольно молодая, но с рано и красиво поседевшими волосами. Она никогда не была замужем. Ольга Анатольевна несомненно была влюблена в Рахманинова и очень за него ухаживала.

Почетным опекуном Елизаветинского института состоял гусарский генерал — граф Александр Васильевич Олсуфьев, брат хорошего знакомого Толстых Адама Васильевича. Это была довольно любопытная фигура: небольшого роста, с кривыми ногами старого кавалериста. Он носил голубой гусарский мундир с желтыми лампасами. Жена его была гофмейстериной жены великого князя Сергея Александровича Елизаветы Федоровны. У них был прекрасный особняк на Поварской, в котором сейчас находится Союз писателей. Олсуфьев был полиглот. Он говорил на всех европейских языках и знал латынь (был знатоком латинских поэтов).

В Екатерининском институте я с Рахманиновым встречался только на вечерах и экзаменах; в Елизаветинском в те дни, когда я там занимался, как раз приезжал и Рахманинов в качестве инспектора, и мы с ним довольно часто ездили вместе домой. Я жил в Борисоглебском переулке на Поварской, а он — на Воздвиженке. Мы брали вместе извозчика, ехали через Кремль и обыкновенно останавливались возле Чудова монастыря, где в стене было сделано окошечко, через которое монах продавал чудесные просвирки. Они делались разных величин; мы покупали самые большие. Были они белые, чудесно пропеченные и необыкновенно вкусные.

В феврале 1903 года должен был праздноваться юбилей Екатерининского института. К юбилею института надо было сочинить кантуту для хора с фортепиано. Одна из воспитанниц написала довольно слабые слова, и мне, по рекомендации Рахманинова, было поручено написать музыку к этой кантуте.

Кантата на юбилеем исполнялась. В связи с юбилеем ожидались всякие награды, но в институте тогда разыгралась тяжелая история; одна из воспитанниц утонула в пруду института. Начальница должна была покинуть институт, и никаких наград никто не получил.

В 1906 году Рахманинов уехал за границу и передал инспекторство в Екатерининском институте Владимиру Робертовичу Вильшау, а в Елизаветинском институте после него был инспектором Александр Федорович Гедике. Я же после ухода Рахманинова из этих институтов тоже ушел и оставался педагогом только в Николаевском институте.

В начале директорства Ипполитова-Иванова в консерваторию нужно было пригласить профессора специальной инструментовки. Ипполитову-Иванову хотелось устроить на это место Василенко. Группа членов совета — помню — я, Морозов и еще двое-трое, предложили кандидатуру Рахманинова. При баллотировке Рахманинова провалили и выбрали Василенко¹⁰. Помню, с каким удовольствием Михаил Михайлович читал поданные записки, повторяя: «Василенко, Василенко...» Кашкин, бывший еще тогда членом Художественного совета консерватории, был оскорблен за Рахманинова.

Довольно скоро после этого дирекция Московского отделения Русского музыкального общества решила пригласить Рахманинова дирижером симфонических концертов, так как он пользовался в то время в Москве огромной популярностью. Маргарита Кирилловна Морозова и Сахновский — оба бывшие в то время членами дирекции — поехали к Рахманинову и просили меня как друга Рахманинова поехать с ними. Рахманинов принял нашу делегацию сухо и наотрез отказался от сделанного ему предложения. Свой отказ он мотивировал тем, что собирался всецело заняться творчеством и уехать для этого за границу, что он, как уже говорилось, вскоре и сделал. Я думаю, что в этом отказе немалую роль играла и затаенная обида на консерваторию.

В 1890—1900 годы во главе Дамского благотворительного тюремного комитета в Москве стояла некая княжна А. Ливея, богатая московская аристократка. Она устраивала ежегодно один или два концерта в пользу этого комитета. В них обычно участвовал Шаляпин, которому Рахманинов аккомпанировал, а мы с Рахманиновым играли на двух фортепиано. Эти концерты происходили несколько раз. Гениальное исполнение Шаляпина вместе с совершенно изумительным фортепианным сопровождением Рахманинова оставило у всех, кто бывал в этих концертах, незабываемое впечатление. Мы с Рахманиновым играли в этих концертах его Первую сюиту и ряд других крупных и мелких произведений для двух фортепиано: Сюиту Аренского, «Пляску смерти» Сен-Санса, Менуэт Бизе и другие.

Иногда эти концерты устраивались с оркестром. В одном из таких концертов с участием оркестра Рахманинов должен был впервые играть по рукописи свой Второй концерт. Сочиняя концерт, он быстро и легко написал вторую и третью части, но ему долго не давалась первая. Она была у него в нескольких вариантах, но он ни на одном не мог остановиться. В результате — к дню назначенного концерта были готовы только вторая и третья части. Поэтому при первом исполнении Рахманинов играл только эти две части, которые сразу произвели огромное впечатление и на публику, и на музыкантов и имели исключительный успех¹¹. Вскоре после этого Рахманинов написал свою Сюиту для двух фортепиано оп. 17, которую он посвятил мне, как своему частому партнеру в игре на двух фортепиано. В одном из музыкальных собраний, которые постоянно бывали у меня в доме, Рахманинов хотел показать музыкантам свою новую Сюиту. Когда мы кончили репетицию, Рахманинов пошел в прихожую, достал из кармана своего пальто свернутую трубкой рукопись и сказал:

— Я наконец написал первую часть Концерта, и мне хочется ее с тобой попробовать.

Мы ее сыграли; она на меня сразу произвела неотразимое впечатление, и я уговарил Рахманинова в этот же вечер сыграть собравшимся музыкантам не только намеченную к исполнению Сюиту, но и первую часть Концерта. Он согласился, и после Сюиты на собрании мы ее сыграли¹².

Тут повторилось нередкое явление, что произведение искусства далеко не сразу получает даже у наиболее квалифицированных знатоков правильную оценку. Собравшиеся музыканты сразу высоко оценили превосходную Сюиту Рахманинова, а по отношению к первой части Концерта особых восторгов не проявили. По общему отзыву она показалась уступающей второй и третьей частям Концерта. Я был при особом мнении и сразу высоко оценил эту часть. И действительно, если в этом прекрасном сочинении отмечать самую лучшую часть, то, конечно, придется назвать первую. Вскоре Рахманинов публично сыграл весь Концерт¹³, но большинство, несмотря на его гениальное исполнение, осталось при том же мнении, в том числе и Зилоти тоже нашел, что первая часть слабее других.

После Концерта оп. 18 и Сюиты оп. 17 Рахманинов, как известно, вскоре написал свою превосходную Виолончельную сонату. Он также в одном из устраиваемых Дамским благотворительным тюремным комитетом концертов сыграл ее впервые с А. А. Брандуковым, которому соната посвящена¹⁴.

После фiasco Первой симфонии Рахманинов начал свою деятельность в качестве дирижера. Его пригласил Мамонтов вторым дирижером в свою оперу. Спектакли оперы Мамонтова

происходили в театре Солововникова, там, где в настоящее время находится филиал Большого театра. Спектакли эти сыграли очень большую роль в художественной жизни Москвы.

Мамонтов был своеобразной фигурой. Это был крупный финансовый делец, главным образом строитель железных дорог, между прочим — железной дороги Москва — Архангельск, талантливый человек, сам любитель-скульптор, у которого в его имении Абрамцево, когда-то принадлежавшем Аксакову, собирались художники и музыканты. Там написал некоторые свои шедевры молодой Серов, в частности знаменитый портрет девочки с персиками. Там же писали и Репин, и ряд других художников. Мамонтов усlyхал в Петербурге и привлек в свой театр Шаляпина.

Шаляпин, как известно, начал свою карьеру в качестве хориста в оперетте в Тифлисе. Потом на него обратили внимание, и он был приглашен в Мариинский театр. Но там его не оценили. Он спел Руслана. Оттого ли, что он был начинающий певец или по какой-то другой причине, он спел его неудачно и, как он сам мне рассказывал, эта неудача произвела на него настолько удручающее впечатление, что он с тех пор никогда за эту партию не брался. В опере «Руслан и Людмила» он впоследствии несколько раз пел партию Фарлафа. После этой неудачи в Мариинском театре видных ролей ему не давали; вознаграждение он получал небольшое и заметной роли в театре не играл. Мамонтов с его чутьем, увидав Шаляпина на сцене и услыхав его пение, сразу понял, с каким замечательным самородком он имеет дело; он пригласил его к себе в оперу в Москву, заплатив за него неустойку дирекции Мариинского театра. В опере Мамонтова началась блестящая артистическая карьера Шаляпина, здесь он создал ряд лучших своих ролей — Ивана Грозного в «Псковитянке», Бориса Годунова (причем он несколько раз пел в одном спектакле Годунова и Варлаама) и целый ряд других замечательных ролей. Впоследствии, как известно, Шаляпин перешел на сцену московского Большого театра, а Мамонтова постиг крах; он разорился, попал под суд за какие-то якобы злоупотребления в своих финансовых операциях. По суду он был оправдан, но его роль мецената вместе с осуждением материальных средств кончилась, и он скромно закончил свои дни.

Так вот в эту свою оперу вторым дирижером Мамонтов пригласил Рахманинова. Театр Солововникова как раз в это время сгорел*. После пожара опера Мамонтова до ремонта помещения временно находилась в так называемом (по имени державшего там антрепризу актера) театре «Парадиз» (на

* Этому театру не везло: он сгорел еще один раз впоследствии.

Большой Никитской), который после Октябрьской революции одно время назывался «Театром революции». Театр «Парадиз» по своим размерам и акустике мало подходил для оперных спектаклей. Там состоялось первое выступление Рахманинова в качестве дирижера Русской частной оперы. Положение Рахманинова было тяжелое. Он не имел еще как дирижера никакого имени и авторитета и оркестровые музыканты, как водится, приняли его в штыки. Рахманинов при своей спильной, волевой натуре довольно быстро сумел взять оркестр в руки, но первое время ему было тяжело. Он мне рассказывал, что когда он (кажется, это была открытая генеральная репетиция) начал играть вступление, не помню, к какой опере, то услышал, что фаготист вместо своей партии начал играть какую-то чепуху, воспользовавшись тем, что исполнение было публичное и оркестр нельзя было остановить. Однако такого рода поступки в отношении к молодому дирижеру оркестранты должны были скоро прекратить. Во-первых, они почувствовали, с каким талантливым дирижером имеют дело, и прониклись к нему артистическим уважением, а во-вторых, Рахманинов проявил большую твердость и не останавливался перед тем, чтобы за такого рода проступки музыкантов штрафовать, и, таким образом, ему довольно быстро удалось ворваться в оркестре дисциплину. Однако, все-таки, эта работа в частном театре не была для него особенно интересной, так как имевшиеся там дирижеры совсем не склонны были делить свои обязанности с молодым, начинающим товарищем.

Выдающееся дирижерское дарование Рахманинова должно было обратить на себя внимание, и уже в 1904 году он был приглашен дирижером в Большой театр. Там Рахманинов прежде всего произвел маленькую революцию. До тех пор в пачких оперных театрах дирижер сидел перед самой суплерской будкой; он был хорошо виден певцам, но оркестр помещался сзади него. Между тем, в больших оперных театрах Европы и Америки дирижер давно уже помещался так, чтобы оркестр был перед ним. Рахманинов, прийдя в Большой театр, сразу же так и сделал. Это вызвало резкие нападки певцов, которые объявили, что они не видят палки и не могут так петь. Дирижеры, в том числе и Альтани, тоже протестовали, но Рахманинов проявил настойчивость. Певцы очень быстро, однако, привыкли к новому местонахождению дирижера. Контакт между дирижером и оркестром делается, разумеется, при этом более живым.

Первой оперой, которой Рахманинов дирижировал в Большом театре, была опера «Русалка» А. С. Даргомыжского. Успех Рахманинова-дирижера в Большом театре был совершенно исключительным; те два сезона, когда он там дирижировал и постоянно пели Шаляпин, Нежданова и ряд других

выдающихся певцов, можно назвать золотым веком Большого театра. Впечатление от постановок опер под управлением Рахманинова было незабываемым.

Рахманинов написал в то время две одноактные оперы: одну на текст пушкинского «Скупого рыцаря» и другую «Франческа да Римини», на либретто, написанное Модестом Чайковским по драматическому эпизоду Пятой песни «Ада» из «Божественной комедии» Алигиери Данте. Еще работая над ними, он предполагал, что Шаляпин будет петь партию Скупого в «Скупом рыцаре» и партию Ланчотто Малатесты в опере «Франческа да Римини». Закончив оперы, он пригласил к себе Шаляпина, чтобы ему их показать. Мы были втроем: Рахманинов, Шаляпин и я.

Шаляпин изумительно читал ноты с листа. Этот гениальный артист был ленив и не любил учить новые роли и новые вещи камерного репертуара. Помню, однажды он заинтересовался романсами Метнера. Я при этом не был, но Метнер мне сам рассказывал, что, когда он показывал Шаляпину свои вещи (очень трудные), Шаляпин так удивительно пел их с листа, что он мог только мечтать, чтобы его вещи могли быть так исполнены в концерте. В то же время, несмотря на то что Шаляпину песни Метнера очень понравились, все же он их не выучил и публично не пел.

Когда Рахманинов показывал нам свои две оперы, Шаляпин пел партию Скупого и партию Ланчотто Малатесты и произвел на нас огромное впечатление, несмотря на то что пел с листа. Тем не менее он попытался выучить Скупого; партия эта чем-то не давалась ему, и он отказался выступить в этих операх. Этот отказ был поводом к ссоре между Рахманиновым и Шаляпиным, которая продолжалась много лет. При первом исполнении партию Скупого в «Скупом рыцаре», так же как и партию Малатесты в «Франческе да Римини», пел Бакланов¹⁵.

Дирижерство Рахманинова в Большом театре продолжалось несколько лет, но затем он решил всецело отдаваться творческой работе и ушел из Большого театра, тем более что дирижирование всегда его очень утомляло физически. В 1906 году, как уже говорилось, он уехал за границу и поселился в Дрездене, где прожил до весны 1909 года. Из крупных сочинений им в Дрездене были написаны вторая симфония оп. 27, первая фортепианская соната оп. 28 и симфоническая поэма «Остров мертвых». Когда осенью 1906 года я вместе с женой ездил за границу для участия с Кусевицким в его концертах в Берлине и Лейпциге, мы с женой съездили и в Дрезден, отчасти чтобы посмотреть тамошнюю знаменитую картинную галерею, отчасти чтобы встретиться с Рахманиновыми. Они жили в отдаленной части Дрездена, в доме, называвшемся *Gartenvilla*,

то есть в особняке, который помещался внутри двора и сада. Он был небольшой и очень уютный. Мы там провели с женой несколько очень приятных часов в теплой атмосфере семьи Рахманиновых. В Дрездене мы оставались всего один день, с утра до вечера, так что свидание с Рахманиновыми было непродолжительным.

В 1909 году Рахманинов с женой и двумя дочерьми — Ириной и Татьяной — вернулся в Москву и поселился на Страстном бульваре, где этажом ниже жила семья его тестя Сатина. По возвращении на родину Рахманинов, пользовавшийся тогда уже большой известностью, стал довольно-много выступать как пианист в Москве и других русских городах. Концерты его всегда сопровождались выдающимися успехом и давали ему хорошие заработки. Московское филармоническое общество пригласило Рахманинова для дирижирования симфоническими концертами, которых бывало десять в сезоне. Рахманинов был дирижером симфонических концертов Филармонического общества один или два сезона. Как я уже говорил, Рахманинов привез с собой из-за границы две новые партитуры: Вторую симфонию и симфоническую поэму «Остров мертвых». В России в 1909 году Рахманинов создал Третий фортепианный концерт оп. 30, который впервые услышал у нашего общего приятеля В. Р. Вильшау в его маленькой квартире на 1-й Мещанской.

В апреле 1910 года Концерт был исполнен в одном из симфонических собраний Московского филармонического общества. Брандуков в эти годы выступал в качестве одного из дирижеров Симфонического собрания Московского филармонического общества. Однажды Рахманинов под его управлением играл свой Второй концерт; сопровождение это было крайне неудачно, так как, несмотря на то что А. Брандуков был отличным музыкантом и превосходным виолончелистом, он все же не имел абсолютно никаких дирижерских способностей и опыта. Рахманинов был в дружеских отношениях с Брандуковым, и все же, помня свое выступление с последним, категорически заявил ему, что Третий фортепианный концерт он играть не станет, если дирижировать будет Брандуков. Экстремно был приглашен в качестве дирижера виолончелист Е. Е. Плотников, который в то время служил дирижером в частной опере Зимина. Несмотря на то что аккомпанемент Третьего концерта очень труден, и сочинение это было ему неизвестно (Плотников должен был приготовиться к исполнению в два-три дня), он хорошо справился со своей задачей и проаккомпанировал совершенно удовлетворительно. Разумеется, это исполнение ни в какой мере нельзя сравнивать с последующими выступлениями Рахманинова с Третьим концертом под управлением Кусевицкого, тем не менее

аккомпанемент был проведен настолько неплохо, что уже при первом исполнении этот Концерт имел выдающийся успех¹⁶.

В августе — сентябре 1910 года в Ивановке Рахманиновым была написана вторая серия прелюдий оп. 32. Прелюдии G-dur и gis-moll, по-видимому, еще не записанные, были исполнены им на бис в апреле 1910 года, когда впервые в Москве, в концерте Московского Филармонического общества, прозвучал его Третий концерт.

Летом 1913 года в Ивановке Рахманинов закончил свою поэму «Колокола» на текст Эдгара По в переводе Бальмонта. Поэма эта впервые исполнялась в одном из концертов Зилоти в Петербурге¹⁷. Сочинение это я очень хорошо знал, так как, по рекомендации Рахманинова, Гутхейль заказал мне сделать его фортепианное переложение. Исполнение Поэмы меня крайне интересовало, и я ко дню этого исполнения поехал в Петербург. Дирижировал сам Рахманинов. В исполнении участвовали: оркестр и хор Мариинского театра, солисты — Е. И. Попова, А. Д. Александрович и П. З. Андреев. Петербургское исполнение было очень хорошим, и Поэма имела выдающийся успех; даже петербургские музыкалы, относившиеся к творчеству Рахманинова обычно крайне недоброжелательно, тут недоуменно пожимали плечами и со снисходительным удивлением говорили, что сочинение хорошее. После исполнения Поэмы собрались у Зилоти, который жил тогда в превосходной квартире на Крюковом канале.

Вскоре «Колокола» были исполнены и в Москве. Успех был чрезвычайно большой. Здесь солисты были превосходные: замечательный певец Иван Алчевский, только начинавшая свою деятельность прекрасная певица Е. А. Степанова и баритон Бакланов¹⁸.

Рахманинов-пианист не может быть назван иначе, как гениальным. Вследствие того, что в молодые годы Рахманинов отдавал главное свое время композиции, он не занимался много на фортепиано, хотя любил фортепианную игру, любил даже играть упражнения, причем обычно играл весьма распространенные упражнения Ганона. У него были изумительные руки — большие, сильные, с длинными пальцами и в то же время необыкновенно эластичные и мягкие. Руки его были так велики, что он довольно свободно мог играть двойные терции в двух октавах одной рукой. Его безгранична, несравненная виртуозность тем не менее не являлась главным в его исполнении. Его пианизм отличается необычайно яркой, своеобразной индивидуальностью, которой чрезвычайно трудно подражать. Рахманинов не любил в своем исполнении полутонов. У него был здоровый и яркий звук в *riap*, безгранична мощь в *forte*, никогда не переходившая в грубость. В Рахманинове был необычайной яркости и силы темпера-

мент и в то же время какая-то суровость исполнительского облика. Ритм его был совершенно исключительный; нарастания динамики и ритма ни у одного исполнителя не производили такого неотразимого впечатления, как у Рахманинова.

Не менее гениальным исполнителем был Рахманинов как дирижер, но, странным образом, индивидуальность Рахманинова-дирижера была несколько иной, чем как пианиста. Исполнение Рахманинова-пианиста отличалось большой ритмической свободой. Он нередко применял *rubato*, казавшееся иногда несколько парадоксальным и совершенно не паддающимся подражанию. С его исполнением того или иного произведения, особенно когда он играл не свои вещи, кое-где можно было не согласиться, так как слишком ярка была печать его личности, особенно сказывавшаяся в ритмической свободе исполнения. Но оно властно покоряло слушателя и не давало ему возможности критически к нему относиться. Рахманинов-дирижер был в смысле ритмическом гораздо строже и сдержанней. Его дирижерское исполнение отличалось той же силой темперамента и той же силой воздействия на слушателя, но оно было гораздо целомудреннее и проще, чем исполнение Рахманинова-пианиста. Несколько жест Никиша был красив и театрален, настолько жест Рахманинова был скончен, я бы даже сказал — примитивен, как будто Рахманинов просто отсчитывал такт, а между тем его власть над оркестром и слушателями была совершенно неотразимой. Исполнение таких произведений, как *g-moll'ная симфония* Моцарта, «Франческа да Римини» Чайковского, Первая симфония Скрябина, Вторая симфония самого Рахманинова и многое другое, оставило совершенно незабываемое впечатление. Так же несравненно было его исполнение и как оперного дирижера. Оперы, которые мне приходилось слышать под управлением Рахманинова, никогда больше не были исполнены так, чтобы можно было их исполнение сравнить с рахманиновским.

Как я уже говорил, Рахманинов дирижировать не любил; физически это утомляло его, и в последние годы, живя за границей, Рахманинов как дирижер выступал сравнительно редко, кажется, только со своими новыми произведениями.

Рахманинов как человек производил двойственное впечатление. На людей, мало его знавших, ему далеких, он производил впечатление сурового, несколько сухого, пожалуй высокомерного человека. Между тем эта сдержанная суровость по отношению к людям в значительной степени была следствием застенчивости его натуры. С теми людьми, которые были Рахманинову близки, которых он любил, он был исключительно обаятелен.

Не получив систематического общего образования, Рахманинов тем не менее был очень начитанным, развитым чело-

веком, хорошо знал французский, немецкий, а впоследствии — за границей — и английский язык и был от природы своеобразно умен, имел обо всем свое определенное, оригинальное суждение. Он был трогательным семьянином, несколько старозаветного склада. В семье — жена, сестра ее и все домашние — его обожали и ухаживали за ним. Сергей Васильевич очень любил обеих дочерей. Ложась спать, девочки приходили к отцу прощаться. Я не замечал в Сергееве Васильевиче проявления религозности, не слыхал, чтобы он ходил в церковь. Однако, прощаясь с детьми, он трогательно крестил их своей большой, красивой рукой. Рахманинов, несмотря на высокий рост и сильное как будто сложение, физически был не очень крепок. У него часто болела спина; он отличался некоторой мнительностью и, когда плохо чувствовал себя физически, впадал в мрачную меланхолию. Он часто сомневался в своих силах, испытывал разочарование от своей композиторской работы, которая была для него дороже всего на свете. В эти периоды тяжелых сомнений теплая семейная атмосфера, которой он был окружен, очень облегчала его жизнь.

Мы были близки с Рахманиновым. Он любил бывать у меня, любил моих сестер, а впоследствии, когда я женился, очень тепло относился к моей жене. Его приход ко мне был всегда для меня и моих близких большой радостью и вносил атмосферу естественной сердечности и простоты. Большую часть вечера Рахманинов обыкновенно проводил за роялем. Он любил сидеть за инструментом; разговаривая, вспоминал то или другое музыкальное произведение и тут же его играл. Знал и играл он необычайно много, и играл все с исключительным совершенством. Эти вечера доставляли несравненное наслаждение.

Любил Рахманинов сыграть несколько робберов в винт. То у него, то у меня мы иногда собирались и играли три-четыре роббера. Играли он виртуозно и очень весело. Во время игры не происходило резких споров, как это часто бывает среди играющих; к тем или другим неудачам относились весело, и эти два — два с половиной часа за игрой проходили чрезвычайно приятно.

В семье Рахманинова было уютно, был хороший домашний стол. Помню, однажды по какому-то поводу в день семейного праздника собралось много народа; пришел Шаляпин и заявил, что он угостит нас макаронами по-итальянски. Действительно, каким-то очень сложным способом он подготовил необычайно вкусное блюдо, обнаружив неожиданно незаурядные способности повара.

У Рахманинова, как у всех больших людей, были черты детскости. Он любил всякие вещицы типа игрушек — какой-нибудь необыкновенный карандаш, машинку для скрепления

бумаги и т. п. Помню, кто-то подарил ему пылесос, и он всем приходящим друзьям демонстрировал отличные качества этого аппарата и радовался ему как ребенок.

Обладая в то время уже хорошим заработком, Рахманинов, один из первых частных людей в Москве не из круга богачей, приобрел автомобиль и сделался в очень короткий срок виртуозным шофером.

Помню, когда в Москве на Ходынке впервые демонстрировались воздушные петли приехавшего французского летчика Пегу, Рахманинов пригласил меня с женой поехать вместе с ними смотреть на эти полеты. Мы поехали в машине Рахманинова — он, его жена, Наталия Александровна, и мы с женой. Сергей Васильевич демонстрировал нам свою шоферскую виртуозность.

У Сатиных было в Тамбовской губернии родовое имение Ивановка, которым вся семья дорожила и чрезвычайно его любила. Мне, к сожалению, не пришлось там быть; мы с женой несколько раз уславливались поехать погостить в Ивановку, и каждый раз по тем или иным причинам это не могло состояться.

А. Ф. Гедике один раз был там. Рахманинов как раз в это время написал «Колокола». Вместе с «Колоколами» Рахманинов показывал тогда Александру Федоровичу один акт своей неоконченной оперы «Монна Ванна».

Имение Сатиных было обременено большими долгами, трижды заложено и перезаложено и в конце концов должно было быть продано с молотка, что для семьи было бы тяжелым ударом. Рахманинов решил спасти имение. Он с общего согласия взял его вместе с долгами на себя и в течение ряда лет почти все свои заработки, которые в то время были уже довольно большими, отказывая себе во многом, употребляя на то, чтобы выплачивать долги, лежавшие на имении. После ряда лет ему удалось наконец имение очистить от долгов и привести в довольно благоустроенное состояние, чем он очень гордился, наивно воображая себя неплохим сельским хозяином, каким он, конечно, не был. Летом Рахманинов брал в деревню свой автомобиль и там на просторе проявлял свои шоферские качества.

Вскоре после Октябрьской революции, в конце 1917 года, Рахманинов, получив концертное предложение в Швецию и разрешение на выезд, уехал туда с семьей и больше на родину не вернулся.

В течение целых десяти лет Рахманинов занимался главным образом широкой концертной деятельностью как пианист, играя наряду со своими и чужие произведения, завоевал себе положение первого пианиста в мире, благодаря чему сделался довольно богат. Как композитор он не имел на

Западе большого успеха, так как там в это время увлекались главным образом модернистскими течениями, а творчество Рахманинова, продолжавшего реалистическую линию Чайковского, от этих течений стояло очень далеко. Музыка его, всегда доходящая до широкого слушателя, у критики современного Запада в подавляющем большинстве сочувственного отклика почти не находила. Это и, что еще важнее, отрыв от родной почвы, вызвали на сей раз самый длительный в жизни Рахманинова творческий перерыв. Он лет десять после отъезда с родины ничего, кроме нескольких транскрипций, не написал. Он очень тяжело переживал свой отрыв от родины. На меня произвел сильное впечатление следующий рассказ московского музыканта, дирижера еврейского театра Л. М. Пульвера. Московский еврейский театр ездил в 20-х годах за границу и был в Париже. Там Пульвер вошел как-то в музыкальный магазин, стал рассматривать погты на прилавке и вдруг заметил, что рядом с ним стоит Рахманинов. Рахманинов его узнал; они поздоровались, и Рахманинов начал его расспрашивать о Москве и московских делах, но после нескольких слов зарыдал и, не простившись с Пульвером, выбежал из магазина. Обычно Рахманинов не был особенно экспансивен в проявлениях чувств; из этого случая можно заключить, до какой степени болезненно он ощущал отрыв от родины.

В последние годы Рахманинов опять творчески возродился и написал целый ряд таких превосходных произведений, как Фортепианные вариации на тему Корелли, Четвертый фортепианный концерт, Три русские песни, Рапсодию на тему Паганини, замечательную Третью симфонию и свою лебединую песню исключительной силы и трагической глубины — «Симфонические танцы» для оркестра.

Смерть Рахманинова, наступившая за несколько дней до его семидесятилетия, которое у нас хотели широко отпраздновать, была результатом молниеносно развившегося рака.

Многолетняя близость, дружба с Рахманиновым — одно из лучших воспоминаний моей жизни. Я всегда надеялся встретиться еще с ним в жизни. Его смерть тяжело меня поразила.

[Дирижеры Большого театра]

В связи с 175-летним юбилеем Большого театра мне хочется вспомнить наиболее выдающихся дирижеров из прошлого Большого театра — Альтани, Сука, Рахманинова и дирижера-хормейстера Авранека.

Авранек нередко успешно выступал и как оперный дирижер, но его выдающийся талант проявился особенно ярко как

руководителя хора. Состоя многие десятилетия во главе хора Большого театра, Авранек добился исключительных результатов в смысле красоты звучания, чистоты интонации и гибкости в передаче динамических и ритмических оттенков. Авранек был хормейстер-художник и первоклассный мастер.

Альтани много лет стоял во главе оркестра Большого театра. Это был прекрасный дирижер-техник. Его исполнение не отличалось значительной глубиной, но ему удавалось добиться большой точности и стройности спектакля. Во всяком случае резко отрицательное отношение некоторых критиков (например, Кашкина) к Альтани было несправедливо. Не подлежит сомнению, что оркестр, хор и солисты Большого театра в смысле дисциплины и законченности исполнения многим были обязаны Альтани.

Крупным художественным явлением за дирижерским пультом Большого театра был Вячеслав Иванович Сука. Отличительными особенностями исполнительского облика Сука были простота и естественность. Его трактовка выявляла с исключительной ясностью намерения автора. Безукоризненный вкус и чувство меры неизменно проявлялись в дирижерском искусстве Сука. Лучшие оперы русских классиков находили в его лице превосходного истолкователя. Все это вместе с обаятельными личными свойствами делало Сука неизменным любимцем как всего коллектива театра, так и широкой публики.

Крупнейшим событием в жизни Большого театра было появление за дирижерским пультом Сергея Васильевича Рахманинова.

Генialное дарование с одинаковой силой и яркостью проявлялось у Рахманинова-композитора, пианиста и дирижера. В исполнении Рахманинова соединялись предельная точность выявления намерений автора с исключительно яркой индивидуальностью самого Рахманинова. Скупыми движениями, лишенными всякой аффектации, всякого стремления к внешнему эффекту, Рахманинов мощно овладевал как оркестром и хором, так и всеми солистами, среди которых были такие мастера, как Нежданова, Шаляпин, Собинов.

Первое выступление Рахманинова в Большом театре состоялось в бессмертной опере Глинки «Иван Сусанин». В исполнении этой оперы накопилось множество исполнительского «шлака», искажений, купюр и т. д. Гениальное творение Глинки, очищенное от всего этого мусора, явилось как бы заново родившимся. То же произошло с операми столь любимого Рахманиновым Чайковского. Те, кто имел счастье слушать чудесные произведения русского классического оперного искусства в исполнении славной плеяды замечательных

артистов Большого театра во главе с гениальным дирижером Рахманиновым, никогда не забудут этих несравненных минут высокого художественного наслаждения.

[К. Н. Игумнов]

Мой жизненный путь, моя музыкальная сознательная жизнь прошли в тесном общении с Константином Николаевичем и как-то параллельно. Он был немного старше меня: когда я поступил в консерваторию осенью 1889 года в класс Зилоти на шестой курс, он был на седьмом курсе, так же как и рано умерший пианист Максимов. Константин Николаевич тогда еще носил гимназический мундир Первой московской гимназии, где он был тогда в восьмом классе. Учась у одного профессора, мы познакомились и подружились с первых же дней моего пребывания в консерватории. Я на младших курсах консерватории не учился, а Константин Николаевич учился — у Зверева.

Константин Николаевич тогда уже был такой же высокий и долговязый, как всю жизнь. Внешность его мало менялась с годами. Когда я поступил в консерваторию, у него была слава, к которой он никогда не стремился, — очень сильного виртуоза.[...]⁴

У меня сохранился собранный за всю мою жизнь огромный архив программ всевозможных концертов и консерваторских вечеров, начиная с 1889 года. Мне хотелось познакомить вас с теми произведениями, которые, начиная с этого года и до окончания консерватории Константин Николаевич играл на вечерах и публичных концертах; я думаю, что это представляет собой интерес.

Первым произведением, которое я от него слышал, — не в концерте, а в классе — была Фантазия Тальберга на темы из «Дон-Жуана» Моцарта, — неплохое сочинение, относившееся к редко исполняемым.

6 декабря 1889 года Константин Николаевич играл на закрытом вечере консерватории «Приглашение к танцу» Вебера. Будучи студентом филологического факультета университета, Константин Николаевич принимал участие в студенческом концерте, но что он там играл, я не помню.

Затем в концерте консерватории 20 мая 1890 года он играл вместе с Максимовым Первую сюиту Аренского. 16 октября 1891 года он, также на вечере в консерватории, играл этюд Листа f-moll. В ноябре того же года — первую часть Пятого концерта Бетховена.

29 января 1892 года Константин Николаевич играл на вечере консерватории «Крейслериану» Шумана. 11 ноября:

1892 года он сыграл Фантазию Пабста на темы из «Евгения Онегина», а 29 ноября — в бывшем Зале дворянского собрания (ныне — Колонный зал Дома Союзов) — на концерте студентов повторил ее.

13 марта 1893 года в благотворительном концерте он с пианистом Рахмановым сыграл «Пляску смерти» Сен-Санса.

8 ноября 1893 года на консерваторском вечере Константин Николаевич играл мазурку Шопена Cis-moll и «Мазепу» Листа. 17 ноября того же года он играл на вечере в консерватории сонату Бетховена оп. 111 и повторил ее на публичном вечере консерватории 1 декабря.

6 декабря 1893 года на вечере он играл квартет Шумана. 18 февраля 1894 года Константин Николаевич играл Es-dur'ное Трио Бетховена — первую часть; вторую и третью части играл я, а четвертую — пианистка Мазурина. Это Трио мы потом повторили на публичном вечере консерватории. На том же концерте Константин Николаевич играл соло: мазурки Шопена, его же ноктюрн F-dur, вальс As-dur и полонез As-dur.

На акте консерватории 24 мая 1894 года Константин Николаевич играл Мендельсона Песню без слов № 13, Es-dur, Аренского этюд из «Опытов в забытых ритмах» и Листа этюд As-dur.

1895 год был очень плодотворным в концертной деятельности Константина Николаевича. Он принимал участие в конкурсе имени А. Г. Рубинштейна в Берлине и получил там почетный отзыв. После этого Сафонов устроил концерт участников, отмеченных на конкурсе.

В этом концерте играли Левин, получивший премию, Константин Николаевич и Кенеман. Константин Николаевич играл F-dur'ный концерт Рубинштейна и ряд мелких пьес.

В 1895 году Игумнов дал первый свой самостоятельный публичный концерт в зале Кредитного общества на Петровке. В программе концерта было Es-dur'ное трио Бетховена, которое он играл с Гржимали и Брандуковым, f-moll'ная преподиумия и фуга Баха из I тома, a-moll'ные вариации Рамо, три редко исполняемых «Фантастических отрывка» Шумана оп. 111, F-dur'ный ноктюрн, мазурка cis-moll и Баллада f-moll Шопена. Во втором отделении Константин Николаевич играл Сонату Чайковского, мелкие пьесы Глазунова и Лядова, Листа «Мазепу» и «Consolation» F-dur.

Это был его первый самостоятельный концерт в Москве, открывший длинный ряд его блестящих концертных выступлений.

Константин Николаевич, как многие большие русские художники, всю свою жизнь прожил не имея своего дома. Так жил Пушкин до своей женитьбы, так жили Гоголь и Лермонтов, так прожил почти до конца жизни Чайковский и другие.

Так же бездомовно прожил свою жизнь и Константип Николаевич. Он никогда не имел своей квартиры. Вначале он жил у Весниных, затем в доме Перцова и наконец длинный ряд лет в семье академика Ушакова. Эта простота внешней жизни характерна для всего морального облика Константина Николаевича — чрезвычайно скромного в своих потребностях, простого, естественного и при этом непреклонно строгого к себе. Лев Николаевич Оборин справедливо отметил, что Константин Николаевич никогда не оправдывал своих промахов и недостатков. Никто так резко не говорил о них, как он сам. Но, при всей мягкости и теплоте его как человека, он был так же строг к своим ученикам, никогда не старался скрывать их недостатки и при обсуждении всегда первый говорил о них. А на это хватает гражданского мужества далеко не у всех педагогов. Многие хотят помочь своим ученикам и стараются замазать их недостатки. Этого у Константина Николаевича никогда не было. Он был строг по отношению к искусству, и это было для него выше всего.

В исполнительском облике Константина Николаевича проявилась вся его природа: он был исполнен благородной простоты, чуждой всего показного, и незабываемого обаяния.

Русское музыкальное искусство, в особенности русский пианизм, имели в лице Игумнова одного из самых замечательных своих представителей. Значительный и глубокий след, оставленный им, навсегда будет нашей общей гордостью и славой русского пианизма. Я счастлив, что мой жизненный путь прошел рядом с жизнью этого замечательного человека.

Замечательный художник [Об А. В. Неждановой]

Непосредственная сила воздействия человеческого голоса на слушателя — как искушенного во всех тонкостях музыки профессионала, так и на совершенно неподготовленного — значительно выше, чем сила воздействия любого инструмента. При том исключительном внимании, которое обращено в настоящее время в СССР на воспитание певца-музыканта, вдумчивое, сознательное отношение и правильная оценка лучших представителей вокального искусства особенно важны.

Среди старшего поколения русских певцов нет имени более прекрасного, чем имя Антонины Васильевны Неждановой. Какие качества исполнителя делали и делают Нежданову одной из замечательнейших мировых певиц? Прежде всего — несравненной красоты голос. Голос одинаково прекрасный во всех регистрах — до предельно высокого. Превосходное владение дыханием не только в техническом смысле, но как средством выражения, как своеобразным смычком, тем первом,

в котором сосредоточена вся сила экспрессии певца. Безуко-
ризменная природная музыкальность, идеальная чистота ин-
тонации, непревзойденная естественность пения, отсутствие
всякой форсировки, погони за дешевым внешним эффектом.

От народной песни (несравненным исполнителем которой Нежданова является) до сложной партии в опере Вагнера, от «Снегурочки» до «Травиаты» А. В. Нежданова умеет всегда найти верный тон, умеет перевоплощаться, оставаясь сама собой, в тот образ, воссоздание которого было в данный момент ее художественной целью.

В искусстве высшая цель и высшая трудность — простота. Исполнительское творчество Неждановой к этой цели прибли-
зилось, эту трудность преодолело в высокой степени. Безуко-
ризменное обращение Неждановой с поэтическим словом в со-
четании с естественной простотой музыкальной фразы сооб-
щает исполнению Антонины Васильевны то несравненное оча-
рование, ту поэтическую прелесть, которые у слышавших ее
павсегда остались в ряду самых светлых, самых радостных
художественных впечатлений жизни. И сейчас, когда Анто-
нина Васильевна несколько сократила диапазон выполняемых
ею задач, ее мастерство, обаяние ее артистической индиви-
дуальности остаются все теми же¹.

Окруженная всеобщей любовью, заботой, вниманием со сто-
роны партии и правительства, Антонина Васильевна Нежда-
нова должна служить всем нам прекрасным примером чистого,
честного служения искусству, примером художника, никогда
в угоду дешевому успеху не снижающего высокого уровня
своего искусства.

[М. В. Иванов-Борецкий]

Среди советских музыковедов Михаил Владимирович Ива-
нов-Борецкий занимал одно из первых мест. С первых дней
после Октябрьской революции Михаил Владимирович твердо
занял место в первых рядах борющихся за новую жизнь, за
новую советскую консерваторию, против всего косного, отста-
лого. Всем памятна его энергичная деятельность по организа-
ции в консерватории ядра Красной профессуры, его работа по
организации историко-теоретической кафедры, по укреплению
института аспирантуры.

Хочется сказать несколько слов о Михаиле Владимировиче — человеке. Высокая нравственная чистота, исключитель-
ная правдивость и душевное благородство, благорасположение
и сердечная доброта к людям сочетались в нем с высокой
принципиальностью.

До последних дней Михаил Владимирович, несмотря на

тяжелую болезнь, с неослабевающей энергией продолжал свою научно-исследовательскую, педагогическую и общественную работу. Светлый образ дорогого Михаила Владимировича навсегда останется для нас поучительным, прекрасным примером.

Выдающийся артист [О В. Р. Петрове]

Я познакомился с Василием Родионовичем Петровым, когда он еще учился в Московской консерватории. Москва — великий музыкальный центр — всегда привлекала музыкально одаренных людей нашей страны, и естественно, что в стенах Московской консерватории собралось в те годы немалое число талантов, которым впоследствии было суждено прославиться как представителям нашего большого искусства.

Музыкальная жизнь Москвы отличалась тогда богатством и оживленностью. Сюда стремились передовые музыканты всей Европы. Москва была, наряду с Петербургом, крупнейшим центром театральной и концертной жизни. Это и понятно, если помнить, что в Москве жили и творили С. И. Танеев, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, А. С. Аренский, В. И. Сафонов, Ф. И. Шаляпин и многие другие мастера русской музыкальной культуры. Еще живыми были впечатления от близких встреч и общения в повседневной жизни консерватории с П. И. Чайковским и Н. Г. Рубинштейном. В 1898 году профессором по классу фортепиано был приглашен А. Н. Скрябин. В 1893 году место профессора гармонии, инструментовки, а также руководителя оперного класса занял М. М. Ипполитов-Иванов. Оперный класс тогда привлекал внимание своим составом учеников, которые проходили в этом классе всестороннюю вокальную подготовку и приобретали все необходимое для артистической деятельности на оперной сцене, обучались творческому единению с дирижером, а также со своими партнёрами по оперному спектаклю.

В оперном классе проходились отдельные отрывки из опер, по когда наступала пора представить перед экзаменационной комиссией, тогда в качестве зачетного спектакля осуществлялась постановка той или иной классической оперы полностью. Так, в классах В. И. Сафонова и М. М. Ипполитова-Иванова, куда ученики поступали уже после двухлетней работы и совершенствования в области вокальной техники, были осуществлены силами учащихся постановки таких опер, как «Фераморс» Рубинштейна, «Фиделио» Бетховена, «Евгений Онегин» Чайковского, «Виндзорские кумушки» Николаи, «Похищение из сераля» и «Cosi fan tutte» Моцарта, «Волшебный стрелок» Вебера и другие. Спектакли эти проходили обыкновенно на сцене Большого театра и, таким образом, молодые вокалисты,

еще будучи студентами, получали возможность показать себя и проверить свои силы на первой оперной сцене страны.

В вечернем спектакле 24 апреля 1899 года, когда исполнялась опера Бетховена «Фиделио», партию второго узника в ней пел ученик Василий Петров, выступавший также в хоровых ансамблях этого же спектакля; в оркестре в качестве альтиста принимал участие ученик консерватории Рейнгольд Глиэр.

В опере «Виндзорские кумушки» Николай, в дневном спектакле, состоявшемся 16 апреля 1900 года, можно было услышать ученицу Московской консерватории Антонину Нежданову в партии г-жи Форд и ученика Василия Петрова в партии сэра Джона Фальстафа. Речитативы для этого исполнения были инструментованы учеником Рейнгольдом Глиэром, так как опера писалась Николаи в старой традиции, когда еще между ариями, дуэтами и ансамблями существовали разговорные диалоги. Эти диалоги впоследствии были заменены речитативами.

5 апреля 1902 года ученица Антонина Нежданова в партии Констаплы и ученик Василий Петров в партии Осмина выступили в опере Моцарта «Похищение из серала».

Василий Родионович Петров еще до окончания консерватории принимал участие не только в ученических концертах, но и выступал перед публикой в концертах Русского музыкального общества как солист. 7 апреля 1901 года в десятом симфоническом собрании под управлением В. И. Сафонова Василий Родионович вместе с М. Я. Будкевич, Е. И. Збруевой и А. И. Бардаком участвовал в качестве солиста в исполнении Девятой симфонии Бетховена. Этот концерт состоялся в только что отстроенном Большом зале консерватории. Василий Родионович и в дальнейшем, на протяжении всей своей творческой жизни, многократно принимал участие в исполнении Девятой симфонии, и всегда с неизменным успехом пел сольную басовую партию как вдохновенный артист и подлинный мастер вокального искусства.

В те времена в Москве существовало Русское хоровое общество, находившееся в непосредственной творческой связи с консерваторией и Музыкальным обществом. Это Хоровое общество немало содействовало росту музыкальной культуры вообще, а студентам консерватории давало возможность слышать в хорошем концертном исполнении классические оратории и хоровые произведения, весьма сложные по своему музыкальному построению. В числе дирижеров этого Хорового общества были последовательно: А. С. Аренский, В. И. Сафонов и М. М. Ипполитов-Иванов. Аренский, Направник, Юи и другие композиторы, привлеченные несомненными достоинствами концертов Хорового общества, создали для него новые хоро-

вые произведения. С успехом выступали также оркестр и хор студентов Московского университета.

В Москве в те времена существовала частная опера С. И. Мамонтова, в которой исполнялись оперы Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова. Здесь пели талантливые молодые певцы того времени. В оформлении постановок принимали участие художники Поленов, Васнецов, Серов, Врубель, Коровин. В 1896 году здесь впервые в Москве выступил Ф. И. Шаляпин, исполнив партию Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова.

Такова в общих чертах была та музыкальная среда, в которой рос, созревал и крепнул талант Василия Родионовича Петрова.

24 октября 1904 года в Малом зале тогдашнего Российского благородного собрания состоялось первое «музыкальное утро» Московского вокального квартета. В состав этого квартета входили Н. В. Салина, Е. И. Збруева, Д. А. Смирнов и В. Р. Петров. Н. В. Салина и Е. И. Збруева пели также дуэты Глинки и Чайковского. Программа выступления квартета, пользовавшегося большим успехом, включала произведения Чайковского, Глинки, Аренского, Юи и других русских композиторов. Василий Родионович очень любил камерное и ансамблевое пение. С увлечением участвовал он также в многочисленных концертах, где исполнялись хоры, канканы, оратории, всегда выделяясь яркостью и проникновенностью своего исполнения. Он с неизменным успехом выступал также в качестве солиста в «Исторических концертах», в течение ряда лет устраивавшихся С. Н. Василенко. Этими концертами дирижировали помимо самого Василенко Глазунов, Ипполитов-Иванов, а также Сибелиус, Оскар Фрид, Артур Никиш и другие дирижеры. Большим событием в музыкальной жизни Москвы было исполнение под управлением М. М. Ипполитова-Иванова «Страстей по Матфею» Баха. К участию в исполнении этого произведения были привлечены силы консерватории и лучших хоров Москвы. Главную басовую партию вдохновенно исполнял Василий Родионович. «Страсти» Баха исполнялись трижды и всякий раз привлекали несметное число слушателей. Я думаю, что участие в ораториальном пении сыграло значительную роль в формировании Василия Родионовича как зрелого оперного певца. Эпическая величавость и благородная простота были теми неотъемлемыми качествами Василия Родионовича как оперного артиста, которые позволяли ему правдиво раскрывать перед слушателем внутреннюю духовную силу своих героев. Он никогда не прибегал к излишествам во внешнем выражении, ради того чтобы снискать дешевый успех у публики.

Василий Родионович поступил в Большой театр в 1902 году. Его творческий путь начинался в пору громадных успехов и

расцвета гения Федора Ивановича Шаляпина. Трудно было недавнему выпускнику консерватории сохранить свое собственное артистическое лицо и прочно привлечь к себе внимание и сочувствие слушателей в такую пору. Василий Родионович, тогда еще молодой вокалист, с честью вышел из этого трудного испытания.

Прекрасное, своеобразное творчество Василия Родионовича Петрова всегда оценивалось как самобытное, значительное художественное явление. Его превосходный голос, замечательная дикция, его подлинное сценическое дарование и выдающаяся музыкальность завоевали ему еще в юные годы прочное признание и неизменный успех в самых широких кругах московской общественности.

Чувство соперничания с кем бы то ни было никогда не было свойственно его спокойной, созерцательной и внутренне эмоциональной натуре. Глубокая любовь к искусству, сознание, что любимому делу он отдает все свои творческие силы, наполняли его спокойной уверенностью в себе, помогали его творческому росту и новым достижениям.

Его Сусанин, Мельник, Досифей, Пимен, Князь Юрий в «Сказании о невидимом граде Китеже» и многие, многие другие образы, созданные Василием Родионовичем, навсегда останутся лучшими образцами классического оперного искусства, русской вокально-сценической культуры.

В поздние годы жизни и творчества Василия Родионовича мне довелось близко общаться с ним и в домашнем кругу¹. Я близко увидел его благородную человеческую природу, его прямой, искренний характер, его доброжелательное отношение к людям....

Н. Г. Райский

Умер Назарий Григорьевич Райский.

В начале века и после революции, в 20х—30х годах, Н. Г. Райский был одним из самых выдающихся русских камерных певцов. Мне пришлось в течение ряда лет выступать с Назарием Григорьевичем в концертах. Мы исполняли произведения русской классики, народные песни. Очень много Назарий Григорьевич пел западных авторов: старых итальянцев, Баха, Бетховена, Шуберта, Шумана. Совместная работа с Райским — одно из самых ярких впечатлений в моей исполнительской деятельности.

Особенно глубоко и проникновенно исполнял Назарий Григорьевич романсы Н. К. Метнера, посвящая им целые вечера; концерты из произведений Метнера он устраивал и вместе с автором.

Н. Г. Райский владел многими языками — немецким, французским, итальянским, польским и был превосходным знатоком вокальной литературы.

За годы своей профессорской деятельности в Московской консерватории Назарий Григорьевич воспитал многих талантливых учеников; у него учились Лемешев, Пакуль, Штанге, Фирсова и другие.

Среди певцов редко встречаются артисты такой высокой общей и музыкальной культуры, как Райский. Близкое общение с ним оставило у меня много дорогих воспоминаний.

Из воспоминаний об Александре Федоровиче Гедике

Александр Федорович происходил из семьи музыкантов; отец, и дед, и, кажется, прадед его были органистами сначала католической церкви св. Екатерины в Петербурге, а впоследствии церкви св. Людовика на Малой Лубянке в Москве. Дед Александра Федоровича был неплохим композитором; отчасти композитором был и его отец, Федор Карлович, состоявший органистом церкви на Малой Лубянке в течение десятков лет.

Александр Федорович с детства научился играть на органе и с отроческих лет нередко заменял отца за органом во время богослужений. Отец Александра Федоровича был отличным музыкантом и хорошим пианистом. Он до самой смерти вел класс общего фортепиано в Московской консерватории, а также был пианистом и органистом в Большом театре. К нему часто приходили на репетиции музыканты, главным образом духовники, готовившиеся к конкурсу на поступление в оркестр Большого театра. Таким образом, Александр Федорович с детства хорошо ознакомился с звучностями и техническими особенностями различных инструментов, что ему впоследствии очень пригодилось, когда он стал писать для оркестра и вообще для других инструментов кроме фортепиано. Сам он в ранней юности играл на скрипке и кларнете.

Несмотря на то что отец Александра Федоровича был по крови немец (совершенно обрусевший и ставший типичным москвичом), а мать — француженка, всю жизнь говорившая с детьми по-французски, а по-русски говорившая как иностранка, сам Александр Федорович по всему складу своей натуры был русским, типичным москвичом с характерной московской речью. Александр Федорович был не только превосходным музыкантом с большой эрудицией, но и разносторонне образованным человеком, обладал самыми разнообразными знаниями: превосходно знал географию и историю, был знатоком животного и растительного мира и т. д.

Познакомился я с Александром Федоровичем с первых же

дней моего поступления в Московскую консерваторию, где он в то время еще учился в классе А. Галли. Впоследствии Александр Федорович, так же как и я, учился у профессора П. А. Пабста. Я успел закончить консерваторию по классу Пабста в 1895 году, а Александр Федорович, бывший на два года моложе меня, продолжал еще учиться у него. Когда же Пабст весной 1897 года скоропостижно скончался, Александр Федорович перешел к В. И. Сафонову, у которого через год окончил консерваторию с золотой медалью.

Александр Федорович был превосходным пианистом, сохранившим свое пианистическое мастерство до конца жизни, несмотря на то что в зрелые годы он выступал главным образом как органист. Игра Александра Федоровича отличалась мужественностью, полным, красивым звуком, безукоризненным техническим мастерством и непогрешимым ритмом. Однако в самостоятельном фортепианном концерте (клавирабенде) Александр Федорович выступил в Москве, если не ошибаюсь, только один раз. Накануне концерта он позвал меня к себе и сыграл мне всю программу. Хотя он очень волновался, но играл отлично. Очень удачно играл он также и в концерте на другой день, но сказал мне потом, что это ему стоило стольких волнений и нервного напряжения, что он решил больше этого не делать. Действительно, хотя после этого он неоднократно играл в Москве свой Концертштиук с оркестром и играл в камерных ансамблях свои и чужие сочинения, но как солист-пианист почти не выступал (если не ошибаюсь, исключения составляли его выступления в Тбилиси, Баку и некоторых других городах).

У Александра Федоровича я вскоре познакомился с его двоюродным братом, тогда еще совсем юным Николаем Карловичем Метнером, в то время также учившимся в классе Галли. Гениально одаренный Николай Карлович тогда только начинал сочинять.

В 1900 году (в августе) мы все трое проехали на Международный конкурс имени А. Г. Рубинштейна в Вену. Метнер и я выступали как пианисты, а Александр Федорович и как пианист, и как композитор. Александр Федорович получил премию как композитор (композиторская премия была одна) за свои Концертштиук для фортепиано с оркестром, скрипичную сонату и фортепианные пьесы, а также почетный отзыв как пианист. Жили мы все трое в одной квартире, жили дружно и приятно.

Вскоре по возвращении нашем из Вены существовавший тогда в Москве музыкальный кружок Е. О. Гуиста затеял устраивать силами молодых дирижеров симфонические концерты. Предприятие это финансировал некий генерал Деннет, член кружка, владелец особняка в Никольском (ныне

Плотниковом) переулке на Арбате. Первый концерт состоялся в существовавшем тогда в Москве на Малой Бронной доме Романова небольшом, но хорошем концертном зале, в котором впоследствии много лет был Еврейский театр. Первым концертом дирижировал Александр Федорович, а солистом был я. В концерте были исполнены: «Славянский марш» Чайковского, «Серенада» Глазунова, увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки. Я играл d-moll'ный концерт Рубинштейна и две пьесы соло. Кроме того, певица Святловская пела романсы. Концерт прошел с хорошим художественным успехом, но большие расходы по приглашению оркестра не окупились, и это начинание, к сожалению, не повторилось.

Александр Федорович, до тех пор не дирижировавший, обнаружил хорошие данные дирижера и отлично справился с задачей как исполнения симфонических произведений, так и аккомпанемента. Впоследствии Александр Федорович неоднократно выступал как дирижер, но исключительно с исполнением своих симфонических произведений.

В те времена Александр Федорович, как почти все мы, музыканты, не имел возможности существовать на скучное тогда консерваторское жалование и вынужден был давать частные уроки фортепианной игры. Среди уроков у него были две ученицы в семье владельца фабрики в Мытищах — Чернышева. На тетке своих учениц, Екатерине Петровне Чернышевой, Александр Федорович впоследствии женился. У Екатерины Петровны Чернышевой был небольшой одноэтажный особняк на Немецкой, выше Бауманской, улице, где они с Александром Федоровичем поселились. Александр Федорович приобрел где-то небольшой орган, который он установил в своей квартире и мог, таким образом, заниматься на органе у себя дома. Я довольно часто бывал у него на Немецкой улице, где у него бывал и Сергей Васильевич Рахманинов, с которым у Александра Федоровича до самого отъезда Сергея Васильевича из России были самые хорошие, дружеские отношения.

Александр Федорович — большой мастер-композитор, с очень здоровым, оптимистическим мировоззрением, превосходный инструментатор; среди его сочинений — четыре большие оперы, три симфонии, ряд других симфонических произведений, очень большое количество камерных сочинений, струнный квартет, трио, два квинтета и т. д., много сочинений для фортепиано и других инструментов, концерты для трубы и валторны, органные сочинения, огромное количество произведений педагогического репертуара, главным образом для детей. Кроме того, им сделано большое количество разного рода обработок, в том числе органных произведений для оркестра, большое количество обработок русских песен для голоса и трио (фортепиано и

пиано, скрипка и виолончель); эти обработки многочисленных песен, которые поистине можно назвать классическими, к сожалению, в настоящее время почти не исполняются, так как они давно напечатаны, распроданы и стали библиографической редкостью. У Александра Федоровича имеется также много обработок для органа и различных инструментов произведений разных композиторов.

Александр Федорович был очень нервный человек; наследственная нервность его доводила до того, что он раза два в жизни должен был лечиться в первой клинике. А между тем эта его болезненная нервность, порождавшая в нем передко мрачные настроения, ни в малейшей мере не отразилась на его творчестве — здоровом и оптимистическом.

Кроме того времени, которое Александр Федорович уделял композиции, он постоянно работал на органе и по многу раз в год давал органные вечера. Он много лет вел в консерватории класс специального фортепиано и до самой смерти руководил классом и кафедрой органа и кафедрой камерного ансамбля.

У Александра Федоровича было какое-то исключительное умение использовать время, которого в такой степени я ни у кого больше не встречал. При своей такой насыщенной разнообразной работой жизни Александр Федорович все-таки успевал общаться с людьми. Он никогда не забывал проводить заболевшего или попавшего почему-нибудь в беду товарища и как-то успевал и просто посещать своих друзей. Я, например, любил Александра Федоровича, я думаю, не меньше, чем он меня, а между тем мне удавалось зайти к нему ненадолго только несколько раз в году, а Александр Федорович очень часто, большей частью в обеденное время, заходил ко мне, правда ненадолго, и услышать из столовой его голос — низкий басок — было всегда большим удовольствием, и тот час и даже иногда меньше, что он сидел у меня, всегда доставлял мне большую радость.

Александр Федорович был замечательным, я бы сказал талантливым рассказчиком. Различные свои встречи, эпизоды из воспоминаний, мелкие случаи жизни он рассказывал с таким превосходным юмором и такой жизненной правдивостью, какие я редко у кого встречал. Я всегда жалел, а теперь жалею особенно, когда это уже непоправимо, что Александр Федорович, знавший и помнивший бесконечное множество людей из старой музыкальной и вообще старой Москвы, ничего из этих своих воспоминаний не записал...

Припомню некоторые эпизоды, раскрывающие характерные черточки облика Александра Федоровича.

Я несколько раз навещал Александра Федоровича, когда он жил близ станции Воскресенск Московско-Рязанской дороги на слиянии Москвы-реки с какой-то небольшой речкой. Алек-

сандр Федорович в то время еще увлекался рыбной ловлей. Я никогда рыбной ловлей не занимался, и мне хотелось испробовать это удовольствие. Александр Федорович долго не соглашался, ссылаясь на неблагоприятную погоду и еще на какие-то обстоятельства. Однако я его уговорил. Мы сели в лодку. Рыбу он почему-то ловил не на Москве-реке, а на небольшой речке. Он мне надел на крючок червяка и показал, как надо закидывать удочку. Мне почему-то повезло, и за время нашей непродолжительной поездки я поймал около полутора десятков небольших рыбок. Александр Федорович, опытный мастер рыбной ловли, за всю эту поездку не поймал ни одной рыбки. При всей своей незлобивости он был явно раздосадован, и когда по возвращении домой из пойманых мной рыбок была сварена уха, он ее ел без особенного удовольствия. Это был мой первый — и последний — дебют в качестве рыболова. Александр Федорович вскоре перестал этим видом охоты заниматься.

Александр Федорович в молодости очень много курил. Однажды, приехав ко мне на дачу в Кунцево, он забыл захватить с собой папиросы, а так как я не курил и в доме у меня никто не курил, то папироc не оказалось. За ними нужно было идти километра полтора на станцию, чего нам не хотелось. Я сказал Александру Федоровичу: «А ты бы бросил курить!» — и, как это ни странно, — в результате моей реплики Александр Федорович действительно перестал курить, больше никогда не курил и всегда говорил, что я его заставил отказаться от этой привычки.

Александр Федорович был всю жизнь страстным любителем животных. Однажды он подобрал на улице еле живую небольшую белую собаку, которую кто-то переехал. Он эту собаку отходил и оставил у себя. Собака прожила у него несколько лет. У нее был неприятный характер — она набрасывалась на всех приходящих и норовила укусить. Особенно любил Александр Федорович кошек. У него в квартире было их великое множество. Во время еды они бесцеремонно ходили по столу, залезали в тарелки и т. д. В квартире всегда был от них испаряющий запах. Однажды Александр Федорович увидел на карнизе одного из верхних этажей здания консерватории (это было уже когда он жил в правом крыле консерватории) каким-то образом попавшую туда кошку, которая не могла оттуда выбраться и жалобно мяукала. Александр Федорович не мог успокоиться, пока не добился, чтобы подвезли пожарную лестницу и кошку сняли. Она была, разумеется, присоединена в качестве двенадцатой или тринадцатой к домашним кошкам.

Александр Федорович вставал очень рано, зимой — до света, и с раннего утра занимался на органе Большого зала:

консерватории. До начала работы он гулял и брал с собой хлебные крошки, которыми кормил во дворе птиц. Птицы его ждали и вились вокруг его головы, так что он походил на Франциска Ассизского. Потом он спускался в какой-то подвал, где его ждали голодные кошки со всей округи, и кормил их.

Александра Федоровича все любили. О нем никто никогда не говорил ничего плохого. Он относился к людям необыкновенно сердечно.

Среди многих людей, с которыми моя долгая жизнь меня сталкивала, общение и дружба с Александром Федоровичем осталась одним из самых дорогих и прекрасных воспоминаний моей жизни. Я счастлив, что знал и любил этого прекрасного человека, и мне бесконечно дорого, что и он меня любил.

Воспоминания о К. С. Сараджеве

Я поступил в Московскую консерваторию осенью 1889 года на шестой курс в класс профессора Зилоти. Мне было тогда четырнадцать лет, но выглядел я моложе своих лет, так что когда я в первый день начала занятий встретил мальчика, Костю Сараджева, и спросил его: — сколько тебе лет? — и он ответил — одиннадцать, — я удивился, так как думал, что мы однолетки. Костя поступил в класс скрипача Салина. В первые годы обучения близких отношений у нас не установилось. Ближе мы сошлись позже, когда Константин Соломонович учился уже в классе Гржимали. Мы подружились, и близкие, дружеские отношения сохранились у нас на всю жизнь, хотя в поздние годы мы встречались с ним редко. Сблизила нас горячая любовь к музыке, пытливое желание познакомиться с музыкальной литературой. Костя Сараджев был живой, остроумный мальчик. Он отличался способностью подражания. Особенно виртуозно изображал он типичную фигуру профессора Гржимали. Гржимали десятки лет жил в Москве и стал настоящим москвичом, но до конца жизни говорил па ломаном русском языке. Однажды, когда все ученики собрались и Гржимали был уже в классе, опоздавший Сараджев вошел в класс и, не замечая присутствия Гржимали, стал изображать, как Гржимали входит в класс и начинает говорить с учениками. Вопарилась гробовая тишина, и Гржимали произнес: «Это он, кажется, меня перекрывает?» Добродушный Гржимали не обиделся, и все кончилось общим смехом.

В конце обучения в консерватории и ряд лет после ее окончания у меня в моей квартире имелся домашний квартет. Константин Соломонович неизменно играл первую скрипку,

вторую играл Рейнгольд Морицевич Глиэр, тоже ученик Гржимали; исполнители партии альта менялись; сначала это был отличный скрипач Семенов, игравший в оркестре Большого театра, потом недолго Гриша Пышнов, а впоследствии до конца — превосходный музыкант Александр Карлович Метнер. Партию виолончели постоянно играл Михаил Евсеевич Букинк. Мы собирались часто, в определенные дни, не реже двух раз в месяц, а то и каждую неделю. Мы переигрвали великое множество квартетов и ансамблей с фортепиано. Мы играли произведения классической литературы: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Чайковского, Бородина и т. д. Однако значительное место мы отводили произведениям малоизвестным, и особенно новинкам. Например, все новые произведения Рейнгольда Морицевича Глиэра впервые исполнялись на наших собраниях. Наши собрания становились популярными, на них нередко бывали многие музыканты. Часто бывал Рахманинов, игравший свои новые произведения; постоянно бывал певец Михаил Акимович Слонов, не обладавший выдающимся голосом, но превосходно читавший с листа. Им исполнялись, например, тогда еще мало известные произведения Мусоргского, а также ряд западных и русских произведений классиков и новых авторов. Однажды на собрание пришел Зилоти, как-то был и пел Шаляпин, а на одном из собраний Рахманинов сыграл со мной только что написанную Вторую сюиту для двух фортепиано, а также первую часть своего Второго концерта, к первому исполнению не поспевшую (в концерте исполнялись только вторая и третья части).

Впоследствии Константин Соломонович организовывал камерные концерты Ассоциации современной музыки, где исполнялись новые произведения западных и русских композиторов. На одном из концертов был исполнен в первый — и до сих пор единственный (!) — раз струнный квартет Катуара. Позже Константин Соломонович перестал выступать в качестве скрипача. Он ездил в Лейпциг, где посещал занятия знаменитого дирижера Никиша. Вернувшись в Москву, Константин Соломонович много выступал как дирижер. Он исполнял главным образом новые произведения. Ему припадлежит большая заслуга первых исполнений ежегодно появлявшихся новых симфоний Николая Яковлевича Яковлевского.

Позднейшая деятельность Константина Соломоновича в качестве директора Ереванской консерватории мне, к сожалению, мало известна.

Дружеские отношения с Константином Соломоновичем были мне очень дороги; это был человек кипучей энергии, никогда не остававшийся равнодушным, товарищ, пользовавшийся общей любовью.

[С. Т. Шацкий]

Мне очень трудно найти слова, которые могли бы выражать нашу общую печаль, нашу горькую обиду. Смерть вырвала из наших рядов Станислава Теофиловича Шацкого, еще полного сил и бодрой веры в прекрасное будущее нашей великой Родины, веры в великие возможности, великие перспективы, раскрывающиеся на путях строительства новой музыкальной культуры.

Я не буду останавливаться на замечательной деятельности Станислава Теофиловича — педагога-революционера. Скажу о его работе в Московской консерватории.

Станислав Теофилович стал директором в момент тяжелого кризиса, переживавшегося консерваторией. Он сразу смело пошел по пути реорганизации консерватории, по пути борьбы за повышение качества работы, борьбы за высокую технику, за трудовую дисциплину.

За время директорства Станислава Теофиловича Московская консерватория превратилась в мощный комбинат: Научно-исследовательский институт, Школа высшего мастерства, Оперная студия, Особая детская группа и ряд других новых начинаний осуществлялись и осуществляются в консерватории. Созданы твердые учебные планы, выработаны программы. Проделана большая работа по организации исполнительской производственной практики студенчества, по организации студенческих оркестров.

При осуществлении всех этих начинаний Станиславу Теофиловичу приходилось сталкиваться с огромными трудностями, с неминуемыми неудачами. Тяжелая болезнь долгое время мешала работе Станислава Теофиловича. Но все трудности и болезнь ни на минуту не подавляли его бодрости и непоколебимой веры в успех, его ясного оптимизма — счастливого свойства его природы.

Станислав Теофилович был человек прямой, редкой нравственной чистоты, высокой общественной честности. К людям он относился добро и просто. Был абсолютно неспособен к каким-либо интригам или закулисной игре. Станислав Теофилович охотно выслушивал критику и — редкое, ценное качество — не боялся признавать свои ошибки.

Своим отзывчивым, товарищеским отношением Станислав Теофилович завоевал общую любовь профессуры, и студенчества, и всех работников консерватории.

Память о Станиславе Теофиловиче Шацком останется навсегда светлой в Московской консерватории, его жизненный путь — навсегда примером для всех нас.

[Воспоминания о Н. К. Метнере]

Семья Метнеров была большая. Отец — Карл Петрович Метнер — не был музыкантом, но очень любил музыку. По профессии он был близок к коммерческим делам. Одно время имел даже свою, кажется кружевную, маленькую фабрику, а позже служил в разных промышленных предприятиях, между прочим несколько лет на фабрике Гюбнера в Саввинском переулке на Девичьем поле, где они одно время жили. Много лет семья Метнеров жила потом в Малом Гнездниковском переулке на Тверской. [...] Старший сын Метнера, Эмилий, был оригинальный и даровитый человек. Он кончил филологический факультет Московского университета, был большим знатоком немецкой литературы и главным образом изучал и знал все, касающееся великого немецкого поэта Гёте. Он был близок к кружку поэтов-символистов, был одно время очень дружен с известным Андреем Белым (Борис Бугаев) и основал существовавшее несколько лет в начале XX столетия издательство «Мусагет», которое, между прочим, издало первое собрание сочинений Блока и издавало также от времени до времени выходивший не то бюллетень, не то журнал.¹ [...]

Другой сын Метнера, Александр Карлович, — скрипач, впоследствии специализировавшийся главным образом в игре на альте, член нескольких квартетных коллективов. Между прочим А. К. Метнер довольно продолжительное время играл на альте в моем домашнем квартете. Александр Карлович не был лишен композиторского дарования и был хорошим дирижером. [...] Он много лет состоял постоянным дирижером и присяжным композитором при московском Камерном (ныне имени А. С. Пушкина) театре. [...]

Теперь перейду к самой главной фигуре из семьи — к Николаю Карловичу Метнеру.

Замечательные музыкальные способности Н. К. Метнера проявились с раннего детства; он с детских лет учился в консерватории сначала у Галли, потом у Пабста и после смерти Пабста перешел к Сафонову, у которого учился года два и закончил консерваторию с золотой медалью.

В творческом даровании Метнера была особенность: он, как Афина Паллада, которая в полном вооружении родилась из головы Зевса, проявил свое композиторское мастерство и зрелость уже в самых первых своих произведениях. У Метнера положительно нет или почти нет юношеских, слабых вещей; его первый опус — восемь фортепианных пьес под названием «Stimmungsbilder», отличаются зрелостью и мастерством письма, которые могли бы принадлежать не семнадцати-восемнадцатилетнему юноше, а уже взрослому, сложившемуся композитору. В своем композиторском облике Метнер является

продолжателем той линии, которая вытекает из творчества великих немецких композиторов, главным образом Бетховена; можно проследить также влияние на его творчество Шуберта и особенно Шумана, а в некоторой степени, может быть, и Брамса, чего сам Метнер не признал бы, так как Брамса он не особенно долюбливал. Однако несомненна связь творчества Николая Карловича Метнера с великими классиками русской музыки. На рубеже XIX и XX столетий только в России мог вырасти и развиться композитор такого направления, как Н. К. Метнер.

Метнер закончил консерваторию только как пианист и специально композиции ни у кого не учился; своим мастерством он обязан только самому себе.

Едва ли кто-нибудь из композиторов после Бетховена владел в таком совершенстве сонатной формой, как Метнер. Метнеру также присуще какое-то врожденное, совершенно исключительное мастерство контрапункта, причем его контрапунктическая ткань мало похожа на стиль бауховского контрапункта, а скорей вытекает из контрапунктического стиля позднего Бетховена².

При предельной сложности ткани и большом гармоническом богатстве, сочинения Метнера всегда ясны, логичны и отличаются исключительной формальной законченностью. [...]

В творчестве Метнера наряду с глубокой серьезностью и суровостью, наряду с замечательным мастерством в то же время живет непосредственная наивность, песенная напевность и живой юмор танца.

В своем творчестве Метнер сам ограничил себя. В этом отношении он близок к Шопену, который был еще более замкнут в тех формах, в которых выражалось его творчество. Шопен ограничил себя почти исключительно областью фортепианной музыки. Метнер написал огромное количество фортепианных сочинений, произведений вокальных с фортепиано, три скрипичные сонаты, несколько скрипичных пьес с фортепиано и свою лебединую песнь — квинтет с фортепиано. Оркестра Метнер коснулся только в своих замечательных трех фортепианных концертах. Тем не менее характер творчества Метнера несомненно раскрывает в нем дар симфониста. Его сонаты чрезвычайно разнообразны по форме. Он охотно культивировал форму одночастной сонаты. Но есть у него также сонаты в нескольких частях, а некоторые из них, как, например, первая соната, соната-баллада, e-moll'ная соната, представляют собой грандиозные полотна совершенно симфонического размаха.

Творчество Метнера до сих пор не получило полного мирового признания, которого он заслуживает и которое несомненно для него наступит; так как в его сочинениях очень мало

элементов внешнего эффекта, попыток чисто колористических достижений и т. п., а вся их природа заключается в органическом развитии основных идей, развитии исключительно богатом и содержательном; они представляют собой как раз тот тип музыкальных произведений, которые менее всего боятся испытания на время; я глубоко убежден, что всеобщее признание Метнера одним из величайших музыкальных гениев всех времен наступит, и наступит, вероятно, скоро. Рахманинов в одном из своих писем называет Метнера великим композитором³.

Метнер был и первоклассным пианистом, который публично выступал главным образом со своими сочинениями и являлся поистине гениальным их исполнителем, но и в тех случаях, когда Метнер исполнял произведения других авторов, а особенно Бетховена, он оставлял исключительно яркое впечатление. Нельзя забыть его исполнения Четвертого Фортепианного концерта Бетховена, его же сонаты Аппассионата, сонат C-dur, оп. 53, D-dur, оп. 10 и т. д⁴.

Особое место, и совершенно исключительное, занимают в творчестве Метнера его вокальные произведения. Он написал, особенно в ранние годы, большое количество чудесных песен на слова великого немецкого поэта Гёте, однако большинство его вокальных произведений написано на стихи лучших русских поэтов, и больше всего на слова Фета, Тютчева и особенно Пушкина. Пушкинские песни Метнера — выдающийся по богатству идей ряд музыкальных шедевров.

Метнер был младшим в семье и любимцем отца, матери, братьев, сестры и всех близких к их семье. Эта исключительная любовь, которой был с детских лет окружен Метнер, создала в нем некоторую избалованность, эгоцентризм и полную неприспособленность к практической жизни. Эти до известной степени отрицательные черты характера Метнера не омрачают, однако, необыкновенно значительной внутренней сущности его натуры. Метнер был человеком большого, самобытного ума, большой душевной чистоты и постоянных исканий философской и моральной правды.

Метнер с отвращением относился всегда к модернистическим течениям в современной музыке и к гармоническим изысканностям современных композиторов. Для него гармоническая ясность и чистота являются непременным условием истинной музыки. Он считал, что законы гармонии в музыкальном искусстве незыблемы. Они едины в простых гармонических сочетаниях сочинений Гайдна и в сложнейших гармонических комбинациях позднего Вагнера. В произведениях же современных композиторов-модернистов Метнер видел нарушение этих незыблемых законов гармонии, и эти композиторы были ему глубоко чужды.

В свое время Метнер написал книгу «Муз и мода», в которой очень ярко выразил свои идеи о сущности музыкального искусства⁵.

Особенно близко я сошелся с Метнером в 1900 году, когда мы втроем — я, Гедике и он — в августе 1900 года поехали в Вену на третий Рубинштейновский международный конкурс.

Конкурсы имени Рубинштейна происходили каждые пять лет, в них было две премии: одна для композиторов, другая для пианистов, причем произведения, которые должны были играть пианисты и сочинять композиторы, были еще Рубинштейном строго определены. Единственное, что после его смерти было изменено, это то, что каждый пианист должен был сыграть один из концертов Рубинштейна, чего при жизни Рубинштейна в условиях конкурса не было.

Гедике поехал на конкурс по обеим специальностям — и как композитор, и как пианист. Я и Метнер поехали только как пианисты. Метнер в то время уже сочинял, но свою композиторскую деятельность только начинал. [...]

Венские музыкальные организации отнеслись внимательно к приехавшим на конкурс. Местная, всемирно известная фортепианская фабрика Бензендорфера была настолько любезна, что предоставила нам бесплатно три инструмента, по одному в каждой комнате. [...]

Мы в Вене прожили дней десять, и хотя от атмосферы конкурса у меня осталось очень тяжелое воспоминание, наша жизнь в Вене была чрезвычайно приятна. Мы много работали. Комнаты — моя и Метнера — разделялись одной небольшой комнатой; если двери были закрыты, мы совершенно друг другу не мешали, но если двери раскрыть, то игру из одной комнаты в другую было очень ясно слышно. В нашей программе две вещи совпадали: Четвертая баллада Шопена и «Feux follets» Листа. Мы с Метнером иногда упражнялись таким образом: если я играл в одной из этих пьес левую руку, то Метнер в то же время играл правую, и наоборот.

Питались мы в маленьком ресторанчике, помещавшемся близко от нашей квартиры в полуподвальном этаже. Это был, собственно, извозчичий трактир, в котором обедали также небогатые студенты, так как университет был расположен поблизости. Очень любезный и расторопный кельнер, еще не старый, лысый человек, очень радушно встречал нас и называл каждого из нас «Негг Doktor», очевидно, принимая нас за студентов и желая этим преждевременным эпитетом польстить нам. Еда в этом ресторане была незатейливая, но очень свежая и довольно вкусная, и главное дешевая. Раз в день мы позволяли себе роскошь: заходили в близ расположеннное кафе «Бетховен», пили там кофе, если чудесный венский хлеб или если мороженое; иногда позволяли себе выпить рюмку

превосходного вина «малага» или кружку пива. По вечерам раза два-три мы ездили в расположенный на окраине Вены увеселительный парк Пратер, где бывало много народа; там были всевозможные типы незатейливых развлечений, в том числе карусели и — тогда новинка — «американские горы», которые были устроены так, что после того как тележка продевалась весь свой путь, она в конце концов падала в пруд и оказывалась плавающей лодкой; при этом падении в разные стороны неслись брызги, а дамы и девицы поднимали неистовый визг. Там же, в Пратере, был театр, в котором тогда шла оперетта «Венеция в Вене» с очень привлекательной, изящной, легкой музыкой Штрауса, прекрасно исполнявшейся.

Мы предприняли также раза два очень приятные прогулки за город. Погода все время стояла прекрасная.

В Вене на всех бульварах и скверах играла или духовая военная музыка очень хорошего качества, или же небольшие струнные оркестры, которые превосходно исполняли вальсы Штрауса. [...]

На конкурсе сразу обнаружилось, что у Гедике среди композиторов конкурентов нет и что, кроме него, никто не может претендовать на композиторскую премию. Наш состав пианистов был гораздо сильнее заграничных конкурентов, но члены жюри никак не хотели давать обе премии русским. Так как композиторскую премию при всем желании, кроме Гедике, дать было некому, то ясно было, что фортепианную премию русскому пианисту не дадут. И действительно, фортепианную премию получил даже не лучший пианист из заграничных участников — Санто, а значительно менее яркий бельгийский пианист Боске, правда, исполнявший серьезную программу (между прочим, сонату Бетховена оп. 106). Премия и по композиции, и по фортепиано была только одна, но на конкурсах (венский конкурс был уже третий) установился обычай отмечать некоторых исполнителей почетным отзывом. И Гедике, и Метнер, и я имели на такой почетный отзыв несомненное право; Гедике и Метнер его и получили, а меня обошли. Значения большого это не имело, по тем не менее было обидно, тем более что сольную программу я сыграл несомненно удачно. Играли я: Баха прелюдию и фугу h-moll из I тома, сонату оп. 110 Бетховена, Балладу f-moll Шопена, два номера из оп. 12 Шумана и «Feux follets» Листа. [...] Между прочим в Вене у меня перед самым конкурсом случилась большая не приятность: Метнер открыл резко дверь, за ручку которой я держался, и содрал мне ноготь; у меня сделался довольно серьезный нарыв на пальце. Таким образом, я играл на конкурсе с нарывавшим пальцем, что, конечно, мне сильно мешало. Метнер был от этого случая, в котором он, разумеется, ни в какой мере не был виноват, в полном отчаяния.

Невзирая на всю неприятность атмосферы конкурса, повторяю, совместное пребывание в Вене нас троих оставило у меня на всю жизнь очень хорошее воспоминание. [...]

Метнер, так же, как я и А. Ф. Гедике, для освобождения от военной службы преподавал одно время фортепианную игру в Николаевском сиротском институте; потом он был приглашен профессором в Московскую консерваторию.

Во время первой мировой войны мы с женой летом 1915 года жили в Крыму в Мисхоре, сначала на даче Марии Павловны Чеховой, а потом сняли комнату в «свитском» доме у кн. Долгорукой. Там же мы наняли комнату для Н. К. Метнера с женой и прожили недели три вместе с ними. Это было прекрасное время; мы много часов проводили на берегу моря, купались, гуляли. Метнер много работал, сочиняя свой Первый фортепианный концерт. Работал он после утреннего купания, на которое также брал с собой потную записную книжку. Он работал буквально с утра до вечера с необычайным упорством и настойчивостью; до вечера ничего не ел и не пил. Работал он обычно за инструментом. Он сочинял тогда гениальную коду своего Первого концерта, которая давалась ему с большим трудом; он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворяло. Он говорил мне, что у него при сочинении всегда бывает такое чувство, что то, что он должен сочинить, где-то существует, и ему нужно, как говорил Микеланджело, снять все лишнее, выявить подлинную сущность этой музыки в предельном приближении к тому идеальному образу, который он ощущает. Это было для него всякий раз трудным и мучительным процессом.

После того как Метнер кончал работать, мы проводили время вместе. У Метнера была привычка: когда он кончал работать, он брал на фортепиано два аккорда; доминанту и тонику в до мажоре. В Москве у Метнера была одно время собака — фокстерьер Флик. Флик лежал, пока Метнер работал, в углу на подстилке и с нетерпением ждал, когда Метнер кончит работать и пойдет с ним гулять. Услыхав упомянутые два аккорда, Флик вскакивал как сумасшедший и начинал неистово лаять и прыгать. Замечательно, что когда Николай Карлович брал те же аккорды в какой-нибудь другой тональности, Флик оставался совершенно равнодушным.

Иногда Николай Карлович с моей женой играли в шахматы, причем они оба играли чрезвычайно плохо, но с некоторым азартом, так, что даже ссорились. По вечерам мы все вместе гуляли; в Крыму были изумительные ночи, с южным звездным небом или с яркой луной; эти вечера навсегда остались в моей памяти как лучшее воспоминание. Во время этихочных прогулок мы с Метнером часто беседовали на самые важные и глубокие темы. Метнер немножко увлекался астрономическими

знаниями, хорошо знал звездное небо; он указывал мне все, даже мало известные, созвездия.

После революции, когда всем было предложено остаться в том подданстве, в котором они хотят, по своему рождению, отец Метнера, родившийся где-то в Эстонии, кажется в Митаве, заявил себя эстонским подданным. Николай Карлович, не подумав об этом серьёзно, тоже оказался эстонским подданным.

В 20-х годах Метнер поехал с женой за границу, был в Америке, в Англии и поселился где-то под Парижем. В Америке и Франции, особенно во Франции, широкого признания музыка Метнера не получила. В Англии успех его был более заметным, и впоследствии он был возведен в ранг доктора Оксфордского университета. Пребывание Метнера за границей было все время трудным. В его издательских и концертных делах ему помогал Рахманинов, с которым еще в Москве у него завязались дружеские отношения; музыку Метнера Рахманинов ценил очень высоко, хотя сочинений его почему-то никогда не играл.

В 1927 году Метнер приезжал в Россию, многократно выступал в Москве и имел среди музыкантов выдающийся успех и как пианист, и как композитор. [...] Повидаться с Николаем Карловичем всем нам было чрезвычайно радостно. Он уехал с намерением в ближайшее время не только опять приехать в Москву, но и остаться здесь навсегда и вернуться к работе в Московской консерватории. Но тут случилось какое-то непонятное недоразумение: когда Николай Карлович захотел снова приехать в Москву, ему было отказано в визе. Он воспринял это чрезвычайно тяжело и с тех пор в России не был. Это и для Метнера, которому за границей жилось и материально, и духовно трудно, и для нас, оторванных от этого замечательного человека и гениального музыканта, было чрезвычайно тяжело.

[Б. О. Сибор]

Борис Осипович Сибор мальчиком вместе со своим братом учился в Московской консерватории по классу скрипки у профессора Салина. По неизвестной мне причине семейного характера Борис Осипович с братом переехал в Петербург, где поступил в Петербургскую консерваторию. Он окончил ее по классу профессора Ауэра, на дочери которого впоследствии женился.

Вскоре Борис Осипович переехал в Москву, где поступил в оркестр Большого театра и был там в течение ряда лет концертмейстером балета.

Если не ошибаюсь, в начале 1905 года ко мне обратился Георгий Эдуардович Конюс, который состоял в то время ди-

ректором Московского филармонического училища. Он сказал: «Мне рекомендовали в качестве профессора скрипки Филармонического училища Сибора; я его никогда не слыхал, давай послушаем его вместе». Я согласился, и однажды Георгий Эдуардович пришел ко мне с Борисом Осиповичем, и мы его послушали. Борис Осипович, насколько помню, сыграл Чакону Баха и со мной вместе с-тойльную сонату Грига или одну из сонат Бетховена. Игра его произвела на нас весьма благоприятное впечатление, и Конюс согласился принять Сибора в качестве профессора в Филармоническое училище.

Исполнение Бориса Осиповича произвело на меня настолько хорошее впечатление, что я предложил ему музицировать совместно, с тем чтобы, если это музыкальное общение покажется нам удачным, составить с ним концертный ансамбль. После этого в течение целого года, не выступая публично, мы с ним собирались каждую неделю и переигравали великое множество сонат, начиная от старинных авторов и до современных. В результате этих встреч мы составили программу и решили объявить цикл сонатных вечеров. Такого рода циклы мы с ним осуществляли ежегодно в течение ряда лет. Кроме того, мы совершили поездки в ряд городов, где играли каждый соло (я аккомпанировал Борису Осиповичу) и совместно сонаты. Мы неоднократно были в Казани, Саратове, а также сделали поездку по Крыму начиная с Мелитополя, были в Симферополе, Ялте, Феодосии, Керчи и т. д.

Это многолетнее музыкальное общение с Борисом Осиповичем сблизило меня с ним как с человеком, в котором было много весьма ценных качеств. Он был культурным человеком, хорошо владел немецким языком (он довольно долго жил в Германии), был начитан и кроме художественной литературы интересовался вопросами философии и морали. Борис Осипович проявлял большой интерес к писаниям Льва Николаевича Толстого. Мы с ним неоднократно ездили в Ясную Поляну, и игра его чрезвычайно нравилась Льву Николаевичу.

Общение с Сибором было легко и приятно. У него был хороший, общительный характер, и во время наших поездок, в противоположность мне, трудно сходившемуся с людьми, он быстро завязывал дружеские отношения, и везде его очень любили.

Хотя последние годы Борис Осипович перестал по состоянию здоровья выступать публично, и наши музыкальные встречи прекратились (мы даже очень редко встречались лично), теплые отношения сохранились у меня с Борисом Осиповичем до конца его жизни. Я чувствовал в нем по отношению к себе настояще дружеское расположение, которое мне всегда было дорого, и теперь, когда его не стало, я всегда буду о нем с любовью вспоминать.

О Мясковском-человеке

Я не буду говорить о Мясковском-композиторе. Это большая тема, на которую уже много писали и будут писать еще больше.

Я скажу только немного о Мясковском — человеке.

Я не был связан близким, тесным общением с Николаем Яковлевичем, но встречался с ним настолько часто, что внутренний облик его сознаю и чувствую достаточно ясно.

Отличительными свойствами Николая Яковлевича были простота и скромность. Автор более двух десятков симфоний и многочисленных других сочинений, он никогда не драпировался в тогу знаменитого, маститого композитора и о своих сочинениях говорил без всякого авторского самомнения, а чаще просто старался о них не говорить совсем.

Николай Яковлевич был исключительно пачтап в мировой музыкальной литературе и обладал необыкновенной памятью. Произведения современных, а в особенности советских, авторов он прекрасно знал. Он был общепризнанным авторитетом не только среди молодых, но и среди зрелых композиторов. К нему приходили и начинающие авторы, и мастера и всегда получали мудрый, благожелательный совет.

Николай Яковлевич глубоко любил русскую природу. Он неизменно принимал участие в далеких прогулках совместно со своим другом Павлом Александровичем Ламмом, его семьей и друзьями. Окрестности Николиной горы, где Мясковский постоянно проводил свой летний отдых, были исхожены им вдоль и поперек. Собирание грибов было излюбленным его развлечением.

Хотя я не был особенно близок с Николаем Яковлевичем, я очень дорожил тем дружеским расположением, которое всегда чувствовал с его стороны к себе. Когда одно время мы были вместе в эвакуации в Нальчике, Николай Яковлевич подарил мне палку, которую я бережно храню, всегда гуляю с ней на Николиной горе и тепло его вспоминаю.

Внешний облик Николая Яковлевича отличался простотой и в то же время какой-то непередаваемой духовной красотой.

Мясковский — композитор и человек — никогда не будет забыт.

Крупный художник [О С. Е. Фейнберге]

26 мая исполнилось семьдесят лет замечательному музыканту Самуилу Евгеньевичу Фейнбергу. В его лице счастливо сочетаются исполнитель и композитор, педагог и ученый.

Музыкальная одаренность Самуила Евгеньевича поистине замечательна. Обладая превосходным слухом и исключительной

музыкальной памятью, Фейнберг составил себе концертный репертуар, границы которого трудно определить. Он неоднократно исполнял все сорок восемь прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, а также другие его произведения — как оригинальные, так и в обработках Листа, Бузони и превосходных своих собственных. Всем любителям музыки запомнились циклы его концертов, посвященные Бетховену, в которых поражала глубочайшая интерпретация всех тридцати двух фортепианных сонат великого композитора. Произведения романтиков — Шумана, Шопена, Листа — исполняются Фейнбергом с исчерпывающей полнотой. Разносторонне представлены в его репертуаре русские и советские авторы: им исполнялись все сонаты А. Скрябина, сочинения С. Рахманинова, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Ан. Александрова и многих других авторов.

Игра Фейнберга радует не столько блестящей техникой, сколько безукоризненной тщательностью, с которой он относится к авторскому тексту и замыслу. И в то же время исполнительский облик Самуила Евгеньевича отличается большим своеобразием, его оригинальная художественная индивидуальность всегда ярко выражена.

Фейнберг не только один из лучших пианистов современности, но также и выдающийся композитор. Им написаны три фортепианных концерта (Второй отнесен Государственной премией 1-й степени), одиннадцать фортепианных сонат. Среди сочинений других жанров хочется отметить его романсы на тексты Пушкина и Лермонтова, великолепные обработки народных песен.

Самуил Евгеньевич Фейнберг отличный педагог. Окончив в 1911 году Московскую консерваторию, а с 1922 года став ее профессором, он воспитал не одно поколение пианистов, среди которых многие — лауреаты международных конкурсов. Из числа его учеников я отмечу И. Аптекарева, Н. Емельянову, В. Мержанова, В. Петровскую, Л. Рошину, З. Игнатьеву.

Как старый учитель я горжусь С. Е. Фейнбергом, одним из первых, лучших и любимых своих учеников, и желаю ему еще много-много лет радовать всех своим прекрасным искусством, которое он целиком отдает Родине.

[В. В. Нечаев]

Пять лет прошло со дня смерти Василия Васильевича Нечаева. Ганнила смерть этого высокоталантливого музыканта, чистого, благородного человека — тяжелая потеря для музыкального искусства. Мне его смерть была особенно тяжела.

Мальчиком лет десяти он пришел ко мне (его привела ко

мне его тетка). Он сыграл мне по слуху один из ходовых тогда танцев, кажется, падеспань, и что-то еще. Я сразу почувствовал его одаренность. По моему совету он поступил в пе- давью перед тем организованную в Москве Народную консерваторию, в класс моей покойной жены Анны Алексеевны, прекрасной пианистки, которую он очень уважал и любил, и с тех пор оставался всегда в поле моего музыкального зрения и внимания. Впоследствии Вася (он для меня всю жизнь оставался Васей) поступил ко мне в класс в Московскую консерваторию, которую окончил с золотой медалью в 1917 году.

У Нечаева рано проявилось значительное композиторское дарование. Его талантливая, интересная опера «Иван Болотников», к сожалению, так и не была никогда поставлена. Среди его романсов есть чудесные вещи, полные пленительного лиризма¹. Им написан также ряд камерных произведений. К сожалению, произведения Нечаева немногочисленны.

Нечаев был вдумчивым; даровитым педагогом. Он ряд лет был профессором Московской консерватории и работал на моей кафедре; он выпустил ряд отличных учеников.

Общение с Нечаевым — личное и музыкальное — было мне всегда дорого и интересно.

Смерть дорогого Васи Нечаева была большим для меня горем. О нем я до конца дней своих буду вспоминать с любовью.

А. В. Шацкес

Московская консерватория понесла тяжелую утрату — скончался Абрам Владимирович Шацкес.

Превосходный пианист, музыкант редкой одаренности, ученик К. А. Киппа, затем Н. К. Метнера, а позднее К. Н. Игумнова, Абрам Владимирович обладал большим, разносторонним репертуаром. Будучи преданным учеником Н. К. Метнера, он стал горячим пропагандистом его творчества. В репертуаре Абрама Владимировича были почти все фортепианные произведения этого замечательного композитора, включая и три его фортепианных концерта.

Абрам Владимирович был прекрасным педагогом; из его класса вышел ряд выдающихся учеников, которые получили у него не только основательную пианистическую школу, но, параллельно с этим, воспитывались как разносторонние, высокоразвитые музыканты.

Абрам Владимирович был образцом советского музыканта: член партии — он много времени и сил отдавал партийной и общественной жизни консерватории, пользовался большим уважением и любовью.

Я лично хорошо знал Абрама Владимировича с тех пор, как он еще мальчиком учился у Киппа и ходил на занятия по гармонии к Г. Л. Катуару. Впоследствии, когда Абрам Владимирович был уже профессором консерватории, он входил в состав моей кафедры, и эта совместная работа была мне очень дорога.

Отличительными свойствами Абрама Владимировича были глубокая моральная и профессиональная честность, исключительная работоспособность, бескорыстная любовь к труду.

Все, кто знал Абрама Владимировича, никогда его не забудут, а для меня его неожиданная смерть — тяжелая личная утрата.

[Г. Р. Гинзбург]

29 мая настоящего года исполнилось пятьдесят лет Григорию Романовичу Гинзбургу.

Являясь одним из лучших пианистов современности, Григорий Романович сочетает в своем исполнении ряд выдающихся качеств: безукоризненное благородство, целомудренную простоту и естественность фразировки, тонкое чувство стиля исполняемых произведений различных авторов и эпох; Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман, Лист, русские классики, советские авторы — все это входит в обширный репертуар Г. Р. Гинзбурга и находит в нем замечательного исполнителя. Обладая исключительной, совершенно безукоризненной виртуозностью, Григорий Романович никогда ею не щеголяет, а использует ее только для достижения художественных целей.

Григорий Романович — превосходный, вдумчивый педагог, выпустивший ряд выдающихся учеников.

Как человек и товарищ Григорий Романович отличается редкой принципиальностью, скромностью и отсутствием так часто свойственной большинству артистам самоуверенности. Григорий Романович строг к себе и на своем артистическом пути неуклонно движется вперед.

Пожелаем дорогому Григорию Романовичу еще долгих лет столь же славной работы исполнителя и педагога на пользу нашего родного советского музыкального искусства.

Арнольд Каплан и Роза Тамаркина

Среди юных пианистов я считаю наиболее ярко одаренными шестнадцатилетних Арнольда Каплана и Розу Тамаркину; это питомцы Особой детской группы при Московской консерватории.

рии. Правда, они не представляют собой какого-то исключительного явления, они только наиболее типичны и характерны для всего поколения наших юных исполнителей. Дело не в одном только превосходном слухе, отличной памяти и великолепной технике игры Каплана и Тамаркиной, но и в некоей особенности их складывающейся индивидуальности. За всю свою многолетнюю педагогическую практику я вспоминаю только два имени, с которыми я мог бы их сравнивать, — это Фейнберг и Григорий Гинзбург. Обучая таких своеобразно талантливых ребят, как Каплан и Тамаркина, даже самый опытный педагог становится втупик, не поспевая за их необычайно интенсивным ростом и не будучи в состоянии «предугадать» линию их развития. Обычно мы, педагоги, наблюдаем у своих способнейших учеников умение отделять, «передавать» отдельные части, детали исполняемого произведения; общая трактовка музыкального сочинения является у них результатом прямого «натаскивания» педагога. У Каплана и Тамаркиной я наблюдаю иное и совершенно отличное свойство — общая концепция исполняемого сочинения у них является результатом собственного творческого осмысливания идей композитора. Поэтому работа педагога здесь преимущественно ограничивается отделкой деталей.

Несмотря на то что Каплан и Тамаркина уже около четырех-пяти лет выступают в публичных концертах, они продолжают учиться, и учиться чрезвычайно настойчиво и добросовестно. Мне хочется особенно отметить их необычайную скромность и отсутствие всякой тени самомнения. Каплан исполнял уже с симфоническим оркестром в ЦПКиО Второй концерт Рахманинова, и вскоре ему предстоит исполнение Четвертого концерта Бетховена; Тамаркина исполняла вместе с оркестром под управлением венгерского дирижера Пелли концерт Es-dur Листа.

Очень часто все интересы, способности «вундеркиндлов» сосредоточены только в области своей специальности. В данном случае мы этого не наблюдаем. Каплан — разносторонне развитой юноша, у него есть актерские способности, и в нашем внутренконсерваторском спектакле «Мещанин во дворянстве» он исполнял заглавную роль; он неплохо рисует. Тамаркина — отличница по всем общеобразовательным предметам в школе. Оба они много читают и считаются активистами в пионеротряде консерватории. Впрочем, на днях наш пионеротряд передает их уже в ряды Ленинского комсомола.

Мне хочется еще отметить некоторые характерные черты музыкальных вкусов этих моих юных учеников. Они с любовью играют Баха, Шумана, Бетховена, Шопена. Но с особым увлечением они иногда исполняют Листа, в котором их прельщает виртуозность. Может быть это увлечение естественно для юного

возраста, но оно, однако, безусловно опасно, так как может привести к соблазну подчинения внутреннего содержания внешней эффектности исполнения.

Памяти ученицы [О. Р. В. Тамаркиной]

5 августа после продолжительной, тяжелой болезни, временно, в расцвете таланта скончалась замечательная пианистка Роза Тамаркица. Я имел счастье близко наблюдать развитие ее чудесного дарования в течение многих лет. Девочкой одиннадцати лет Розу привезли из Киева в Москву. Она поступила в организованную тогда при Московской консерватории Особую детскую группу, позже реорганизованную в музыкальную Школу-девяностолетку. В то время в группе среди одаренных детей Роза была одной из самых талантливых. Замечательный музыкальный талант сочетался в Тамаркиной с выдающимися пианистическими данными и общей даровитостью натуры. Блестяще окончив школу, Роза поступила в консерваторию, по окончании которой была занесена на доску отличия.

Когда, приехав из Киева, Роза пришла в первый раз ко мне, она, помню, сыграла b-moll'ное скерцо Шопена. Ее яркая одаренность чувствовалась сразу, но игре ее не хватало ни настоящей технической подготовки, ни художественного вкуса, а преобладало стремление к внешней, показной виртуозности. Я засадил ее за этюды Черни 740-й опус, которые она прошла все пятьдесят и на которых выработала свою превосходную техническую законченность. Художественную культуру Роза приобрела, играя произведения западных и русских классиков: Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского, впоследствии — Шумана, Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина и других.

Еще совсем юной Роза всех поразила на отборочном конкурсе в Ленинграде перед поездкой на Международный шопеновский конкурс в Варшаву. Чудесная свежесть юного дарования сочеталась в исполнении Розы с превосходной, вполне законченной виртуозностью.

Заниматься с Розой было большой художественной радостью. Она учila все легко и быстро, на лету схватывала все указания и выполняла их не механически, а претворяя в своей обаятельной артистической индивидуальности. В игре Тамаркиной гармонично сочетались естественность и простота замысла, безукоризненная техническая отделка, безупречный вкус и то свойство, которым обладают только особенно одаренные натуры: способность одинаково неотразимо воздействовать на широкого слушателя и на слушателя высококвалифицированного. Успех неизменно сопровождал с юных лет вы-

ступления Розы. Она получила первую премию на Всесоюзном конкурсе и, будучи еще совсем юной, вторую премию на Третьем международном конкурсе имени Шопена в Варшаве.

Занимаясь в школе, консерватории и аспирантуре под моим руководством, Тамаркина, желая глубже ознакомиться с замечательной школой покойного К. Н. Игумнова, последние годы аспирантуры занималась под его руководством и по окончании аспирантуры состояла ассистентом его кафедры.

Преждевременная смерть Розы Тамаркиной — тяжелая утрата для музыкального искусства. Особенно тяжела эта утрата для тех, кто был с ней близок и любил ее.

Только вперед! [О Т. П. Николаевой]

Весной этого года из стен Московской государственной консерватории на широкую и прекрасную дорогу искусства выходит молодая пианистка Татьяна Николаева.

Как педагогу мне всегда приходилось испытывать законное чувство неловкости в тех случаях, когда меня просили высказаться о моих воспитанниках. Должен признаться, что этого чувства неловкости я не ощущаю, говоря о Татьяне Николаевой — столь незаурядно, я бы сказал поистине примечательно, дарование юной артистки.

Татьяне Николаевой сейчас двадцать два года. Она родилась в Брянске в семье врача.

Пяти лет под руководством матери Таня начала обучаться музыке. С Таней Николаевой я впервые познакомился, когда ей исполнилось двенадцать лет. Она переехала в Москву и поступила в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. На приемных испытаниях девочка играла очень хорошо и тогда же продемонстрировала свои первые опыты в области композиции — сонатину и небольшие фортепианные пьесы. В школу Таня Николаева была зачислена по моему классу, у меня же она обучается и в консерватории.

О ней уже сейчас можно говорить как о вполне сложившемся музыканте исключительных способностей. Прежде всего поражает ее феноменальная музыкальная память. На протяжении своей долгой жизни в искусстве мне приходилось встречать людей, музыкальная память которых одновременно удивляла и восхищала. Самым замечательным примером был С. Рахманинов, помнивший и игравший наизусть громадное количество произведений мировой музыкальной литературы. Из моих учеников этим качеством отличается и профессор С. Фейнберг, исполняющий по памяти чуть ли не все произведения Баха, сонаты Бетховена, многочисленные фортепианные сочинения русских композиторов — классиков и советских авторов.

Точно такая же музыкальная память и у Татьяны Николаевой. Достаточно сказать, что она играет наизусть все фуги знаменитого собрания «Wohltemperiertes Clavier» Баха. Репертуар Николаевой обширен и чрезвычайно разнообразен — он включает произведения русской классической музыки, советских композиторов, сочинения западноевропейских композиторов-классиков. Все это Николаева играет наизусть, с необычайной быстротой, в течение нескольких дней, выучивая сложнейшие сочинения.

Осенью минувшего года, участвуя в концертах рахманиновского цикла, Татьяна Николаева исполнила сложнейшую Вторую сонату Рахманинова, выучив ее в течение недели и сыграв ее с подлинным артистизмом и вдохновением.

Вообще отличительными свойствами молодой пианистки являются тонкое проникновение в замысел и стиль исполняемого произведения, безукоризненный вкус, прекрасное качество фортепианного звука, полное отсутствие погони за внешними эффектами.

Пианистке был присужден первый приз на Филармоническом конкурсе за лучшее исполнение произведений Скрябина. В связи с этим многие склонны считать Николаеву скрябисткой. Другие, вспоминая ее успешные выступления в концертах рахманиновского цикла, полагают, что в полной мере Николаева нашла себя в настроениях и стиле музыки Рахманинова. Однако Николаеву можно назвать универсальной в самом хорошем смысле этого определения. С одинаковым блеском и проникновенностью исполняет она произведения Баха, Бетховена, Моцарта, Гайдна, Шумана, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Метнера. Внутренняя значительность музыкального произведения бесконечно ближе и дороже ей внешнего, пусть даже виртуозного, блеска.

Николаева предстает как художник с резко очерченной индивидуальностью. По ее словам она всегда стремится даже в самом маленьком по форме произведении обнаружить и раскрыть его болыпое содержание.

Татьяна Николаева — композитор. Ее первыми детскими опытами в этой области в школе руководил композитор Ю. Билюков. Сейчас, одновременно с занятиями на фортепианном факультете, она обучается композиции в классе профессора В. Шебалина. Творчеству Николаевой чужды ультрамодернистские крайности, музыка ее тесно связана с лучшими традициями русской музыкальной школы.

Николаева к тому же выгодно отличается и тем, что не замыкается в круг чисто музыкальных интересов.

Она много читает. Ее любимые писатели — Пушкин и Шекспир, Толстой и Бальзак, Достоевский и Гюго. Ей очень нравятся произведения А. Фадеева, она увлекается лириче-

скими стихами С. Щипачева, хочет писать романсы на его тексты. Недавно Татьяна Николаева прочитала повесть В. Пановой «Спутники» и долго находилась под впечатлением жизненной правды и высокого патриотизма, которыми проникнуто это произведение.

Николаева часто бывает в театре, посещает музеи и художественные выставки и в то же время принимает активное участие в общественной жизни консерватории.

Широки и разнообразны планы молодой артистки, с которыми она вступает в новый год — первый год своей самостоятельной творческой жизни, великий год тридцатилетия Октября. К этой знаменательной дате Татьяна Николаева намечает расширить свой репертуар, включив в него произведения современных советских композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Ракова, Голубева, Попова и других. В организуемом Филармонией цикле концертов, посвященных Скрябину, она намеревается исполнить ряд фортепианных сочинений композитора.

В плане концертных выступлений Татьяны Николаевой на 1947 год — прелюдии и фуги Баха, сонаты и вариации Бетховена, прелюдии и сонаты Шопена, цикл пьес Шумана, «Времена года» и другие фортепианные сочинения Чайковского, «Картины с выставки» Мусоргского, пьесы Лядова, все десять сонат Скрябина.

Чего пожелать Николаевой в наступившем году? Прежде всего — неустанного движения вперед, того стремительного движения, которое служит залогом прогресса нашей культуры.

Вперед, только вперед, моя ученица!

Вдумчивый музыкант [О. Д. А. Башкирове]

Среди нашей молодежи много музыкально одаренных юношей и девушек. На мою долю выпало счастье воспитать ряд превосходных музыкантов, с честью подвизающихся в качестве пианистов и композиторов в СССР и за рубежом. За последнее время среди моих учеников особенно выделился Дмитрий Башкиров.

Башкиров родился и начал свое музыкальное образование в Тбилиси. Там я впервые услыхал его, тогда студента Тбилисской консерватории, и обратил внимание на его яркие исполнительские данные.

Со второго курса консерватории молодой пианист перевелся в Московскую консерваторию, которую окончил по моему классу. В настоящее время он занимается в аспирантуре консерватории также под моим руководством.

Молодой артист обладает великолепным слухом, отличной музыкальной памятью, а также прекрасными данными исполнителя-виртуоза. Это серьезный, вдумчивый музыкант. Отличительным свойством его дарования является яркая эмоциональность, благодаря которой его игра увлекает слушателей. Раньше Башкирову не хватало чувства меры, в своем увлечении он заходил слишком далеко, его исполнению недоставало необходимой культуры. Но талантливый музыкант увидел свои недостатки, упорно, серьезно работал и добился больших результатов. В настоящее время это яркий и уже в значительной степени зрелый пианист, всегда производящий впечатление на аудиторию и захватывающий ее. Особенно радует, что артисту не свойственны зазнайство, самоуверенность. Он критически относится к своему труду, борется со своими недостатками и неуклонно идет вперед.

На последнем конкурсе пианистов в Париже Дмитрий Башкиров добился выдающегося успеха и получил высшую премию имени Маргариты Лонг.

Недавно Башкиров вернулся из поездки в Индию, Бирму и Афганистан, где он с большим успехом выступал вместе с группой советских артистов...

Можно надеяться и даже быть уверенным, что при постоянной вдумчивой, серьезной работе Башкиров достигнет в будущем многих прекрасных успехов.

От души желаю, чтобы новый год стал для него еще одной ступенью в подъеме к высотам мастерства!

Воспоминания [О М. И. Чигорине]

Первое мое воспоминание о Чигорине относится к началу 90-х годов прошлого столетия. Чигорин приехал в Москву и давал сеанс одновременной игры в шахматном кружке, который в те времена помещался в Докторском клубе на бывшей Большой Дмитровке. В этом же помещении происходил впоследствии и матч-реванш на первенство мира между Ласкером и Стейницем.

Меня поразила скромная внешность Чигорина: среднего роста, в довольно стареньком, потертом коричневом костюме, он вовсе ничем не выделялся из общей массы собравшихся шахматистов. В сеансе участвовало около сорока игроков. Мой юный вид не внушил, вероятно, Чигорину особенного доверия, и он пustился на довольно рискованную операцию — взятие ферзем моей ладьи на h8 — в результате чего ферзь его там безнадежно увяз, и он не мог спасти партию. Чигорин отнесся очень добродушно к своему поражению: он улыбнулся, пожал мне руку и перешел к следующей доске.

Помню я Чигорина в том же Докторском клубе на Втором Всероссийском шахматном турнире. Турнир этот был для Чигорина чрезвычайно ответственным и трудным, так как в нем участвовал знаменитый Яновский. Яновский был в то время в расцвете своего дарования. Одержав ряд блестящих побед на международных турнирах, он готовился к матчу с Ласкером на мировое первенство. Турнир проходил в упорной борьбе между Чигориным и Яновским и закончился победой Чигорина, занявшего первое место. Яновский взял третий приз (вторым был Шифферс).

Но и в день окончания турнира Чигорин остался таким же скромным и простым, как всегда.

Помню я Михаила Ивановича и в последние годы его жизни, когда тяжелая обстановка российской действительности надломила его силы, и успех стал ему изменять. На лице его легла неизгладимая печать пережитых неизгод, весь облик его утратил бодрую уверенность былых времен. Вскоре его не стало...

Замечательная плеяда [Об актерской династии Садовских]

Столетие актерской династии — событие исключительное. Случаи семейной преемственности в области искусства редки, но все же известны в истории. Наиболее яркий пример — многочисленный род Бахов, давший ряд замечательных музыкантов с великим Иоганном Себастианом Бахом во главе. Семья Садовских — одна из наиболее ярких примеров такой династии замечательных мастеров искусства.

Для меня славное имя Садовских близко с самых ранних детских воспоминаний. Мой отец в конце 50-х и в начале 60-х годов прошлого столетия был студентом Московского университета и страстным театралом. Он часто впоследствии рассказывал нам, детям, про эти времена, и славные имена Щепкина, Самарина, Живокини, Медведевой, юной тогда Федотовой и многих других ярко запомнились. Но чаще всего и с наибольшим восторгом отец рассказывал о любимце тогдашней молодежи — Прове Михайловиче Садовском, и о созданных им незабываемых образах в пьесах Островского.

Позже, когда я сам стал посещать театр, чудесное дарование сына великого Прова — Михаила Провыча было в самом расцвете, так же как и несравненный по жизненной правдивости талант Ольги Осиповны Садовской — его жены. Жизненная правда на сцене, которой верили, не замечая актерского мастерства и всей предварительной огромной работы, проделанной актером, — вот самое ценное в замечательном искусстве этих великих мастеров сцены.

А работа была большая, постоянная и упорная. Помню, я жил одно время поблизости от небольшого домика Садовских в Трехпрудном переулке. Когда, бывало, ни пройдешь перед вечером мимо их дома, Михаил Провыч всегда сидит в полутемном своем кабинете в кресле у письменного стола и при свете одной свечи (электричества тогда в квартирах еще в Москве не было) работает над ролью, готовясь к предстоящему спектаклю.

Из недавно опубликованной переписки Михаила Провыча с Островским видно, как труден и тернист был в те времена путь даже таких замечательных актеров, как Михаил Провыч и Ольга Осиповна, и даже на сцене императорского Малого театра.

В наши счастливые дни мы рады приветствовать третье поколение семьи Садовских и выражаем пожелание и уверенность в том, что преемственность этого славного актерского рода не прекратится еще долгие годы во славу нашего родного русского искусства.

Воспоминания о Тбилиси

В первый раз я был в Тбилиси в феврале 1941 года. Поездка была устроена Московской филармонией, которая по обыкновению всех филармоний на свете организовала ее совершенно неправильно. Оказалось, что в те же дни в Тбилиси были посланы Оборин и Ойстрых, так что наши концерты совпали. Мой концерт был неудачно назначен на день моего приезда, а так как поезд опоздал на семь с лишним часов, то я приехал чуть не в десять часов вечера и концерт пришлось отменить. На другой день я играл в симфоническом — концерты Грига и Моцарта (d-moll), а еще через несколько дней (6 февраля) — на радио — Фантазию Моцарта, Экспромт Шуберта, Варiations Чайковского и Вальс Шопена.

В Тбилиси у меня тогда не было никого знакомых. Знаком я был только с Марией Константиновной Камоевой, которая училась в Москве у Григория Романовича Гинзбурга, часто занималась со мной, и с которой у меня были хорошие, дружеские отношения. В Тбилиси я проводил с ней свободное время; мы с ней ездили на гору Давид. Тбилиси уже тогда — как и всегда впоследствии — произвел на меня чарующее впечатление.

Местная филармония пригласила меня на концерты в следующем сезоне, что, разумеется, не могло состояться, так как в июне началась война.

В августе 1941 года из Москвы была эвакуирована большая группа деятелей искусства — актеров, художников, музыкантов, писателей. В эту группу входили композиторы

Мясковский, Прокофьев, Шапорин, Нечаев, Фейнберг, я и другие; крупнейшие актеры — артисты Художественного и Малого театров, такие как Качалов, Москвин, Книппер-Чехова, Тарасова, Клинов, Массалитинова, Тарханов с женой и другие; художники: Грабарь, архитектор Гельфрейх, исполнители-музыканты: Игумнов, Сибор, Гуэиков, Дорлпак — Ксения Николаевна с дочерью Ниной Львовной, Эрдели, Немепова-Лунц, Аргамаков, Руббах и многие другие.

Сначала нас отправили в Нальчик, но 22 ноября 1941 года нас из Нальчика эвакуировали в Тбилиси.

В Тбилиси нас разместили большей частью по частным квартирам. Я с моей покойной сестрой Татьяной Борисовной поселился в квартире Марии Константиновны Камоевой, которая, уступив нам свою комнату, сама перешла жить к родственникам в другой дом.

В Тбилиси мы оставались почти год — до 31 августа 1942 года, когда нам пришлось выехать в Ташкент. Время пребывания в Тбилиси было для нас, музыкантов, заполнено довольно интенсивной деятельностью: мы давали концерты, устраивали лекции, выезжали с концертными поездками в другие города, обслуживали многочисленные госпитали, где играли для раненых. Кроме того, мы занимались педагогической работой в консерватории, школе-десятилетке, училище, давали консультации, проводили беседы.

В Тбилиси я подготовил к изданию новую комментированную редакцию всех фортепианных сопат Бетховена.

Еще в Нальчике я начал сочинять циклы вокальных и фортепианных пьес на кабардино-балкарские народные темы. В Тбилиси я продолжал работать над этим циклом, и большинство фортепианных пьес этого цикла написано мною там. В Тбилиси же мною написана одноактная опера «Пир во время чумы» на неизмененный текст Пушкина.

В результате нашего почти годичного пребывания в Тбилиси у меня завязались и окрепли связи среди тбилисских музыкантов и других деятелей искусства.

После моего возвращения из эвакуации меня стали ежегодно приглашать в Тбилиси для концертов и на выпускные экзамены в качестве председателя Государственной комиссии. Многие учащиеся-пианисты, приезжавшие из Тбилиси в Москву, поступали ко мне в класс и кончали у меня консерваторию и аспирантуру, и теперь среди педагогов Тбилисской консерватории и школы-десятилетки много моих учеников. Из выдающихся советских пианистов мой ученик Дмитрий Башкиров был первоначально питомцем Тбилисской консерватории по классу Анастасии Давыдовны Вирсаладзе. Один из наиболее талантливых пианистов, окончивших Московскую консерваторию и аспирантуру под моим руководством, — Но-

дар Габуния — в прошлом также студент Тбилисской консерватории.

Во время своих ежегодных приездов в Тбилиси на госэкзамены я постоянно отмечал неизменный рост фортепианной культуры в Тбилисской консерватории. То состояние пианизма, которое я застал в первые годы, не может идти ни в какое сравнение с тем высоким уровнем фортепианной культуры, который в настоящее время можно наблюдать среди учащихся Тбилисской консерватории и школы-десятилетки.

Приезжая ежегодно в Тбилиси, я постепенно перестал себя чувствовать там гостем и сделался патриотом грузинской музыки. Ее интересы, ее яркое развитие в последние годы сделались мне близкими и родными. Лично я всегда встречал очень внимательное к себе отношение со стороны дирекции Тбилисской консерватории в лице ее директоров — Гокиели Киладзе и особенно теперешнего ее директора Ионы Ираклиевича Туссия, а также со стороны многочисленных сотрудников консерватории.

Очень дорого мне то теплое, сердечное отношение к себе, которое я неизменно встречаю со стороны Анастасии Давыдовны Вирсаладзе, превосходного музыканта, тонкого педагога. Не могу не упомянуть о близких, дружеских отношениях с профессором Тбилисской консерватории, покойной Валентиной Константиновной Куфтиной и ее мужем, академиком Куфтинным.

Мне трудно было бы перечислить всех моих тбилисских друзей, с которыми меня связывают сердечные отношения, таких, например, как Н. В. и Т. В. Багратиони, В. И. Шиукашвили, Т. И. Чарекишвили и многие, многие другие, не говоря уже о моих бывших учениках.

Очень дорогие для меня воспоминания сохранились у меня на всю жизнь о дружеских отношениях с замечательным грузинским композитором Димитрием Игнатьевичем Аракишвили — большим музыкантом и обаятельным человеком.

У меня завязались в Тбилиси дружеские связи не только среди музыкантов. В гостинице «Тбилиси» было несколько стариков служащих, которые относились ко мне всегда приветливо и заботливо. Особенно меня трогал сидевший в вестибюле Дома связи (куда я часто ходил на почту или на радио) чистильщик обуви, который каждый мой приезд меня радостно приветствовал. Я постоянно чистил у него обувь и был очень огорчен, когда в один из моих последних приездов в Тбилиси его на этом месте не оказалось; по-видимому, чистка обуви в подъезде Дома связи больше не разрешается.

Многие эпизоды из моих приездов в Тбилиси живо сохранились в моей памяти. Чудесное, незабываемое впечатление производили на меня грузинские песни и пляски, которые мне

приходилось видеть иногда даже просто на улице, а также в исполнении грузинского Ансамбля песни и танца. Мужские пляски отличаются большой темпераментностью и мужественностью. Особенно хороши совместные пляски мужчин и женщин. Кроме исключительной красоты и плавности, они отличаются необыкновенной целомудренностью. Мужчина движется вокруг плывущей в танце женщины, никогда даже пальцем ее не касаясь, что производит совершенно исключительное впечатление. Сами движения танцующих всегда производили на меня впечатление замечательной красоты и пластичности.

Помню, в один из моих приездов в Тбилиси должно было быть солнечное затмение. В самом Тбилиси оно не было полным, но в местности в нескольких десятках километров от города оно должно было быть полным. Нас собралась большая компания музыкантов, тбилисских друзей, и мы поехали на автомашинах смотреть на солнечное затмение. Погода была прекрасная, и все предвещало удачу. У нас была с собой проекция; устроили пикник; было очень весело и приятно. Но произошла досадная случайность: при совершенно ясной погоде на краткий момент полного затмения на солнце нашло маленькое облако, которое очень быстро опять его открыло, но полного затмения так мы и не видели. Тем не менее поездка была очень приятной и доставила нам всем большое удовольствие.

Свою тесную связь с Тбилиси и тбилисскими музыкантами я особенно тепло почувствовал в последний приезд в Тбилиси в декабре 1960 года. Сердечная встреча со стороны тбилисских музыкантов меня глубоко тронула, и я ее никогда не забуду. Я буду счастлив, если судьба даст мне возможность побывать в Тбилиси еще раз, испытать радость от общения с чудесными людьми Грузии и порадоваться на чудесную природу, солнце, свет и тепло Тбилиси.

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



МУЗЫКАЛЬНЫЕ СМОТРЫ И КОНКУРСЫ (1933—1958)

Расцвет виртуозности

Закончившийся Всесоюзный конкурс исполнителей показал одно чрезвычайно важное для нас явление. У большинства состязавшихся уровень технического мастерства значительно возрос по сравнению с воспитанниками наших консерваторий в предшествующие годы.

Причем это не чисто внешнее мастерство, голый музыкальный техницизм. Наоборот, основываясь на материалах конкурса, мы имеем полное право говорить о вполне определившейся тенденции у основной массы исполнителей — к координации технических достижений исполнения с основным художественным замыслом исполняемого композитора.

Наибольших результатов достигли группы пианистов и вокалистов камерного типа. Оперные вокалисты не отошли еще, к сожалению, целиком от трафаретного «оперного» стиля исполнения, хотя в этой группе необходимо отметить ряд исполнителей с блестящими вокальными данными.

Участникам конкурса не была дана возможность самим выбирать репертуар для исполнения, и поэтому мы не можем

говорить об определившихся репертуарных вкусах наших исполнителей. При составлении исполнительских программ комиссия конкурса руководствовалась общим принципом — включить композиторов, представляющих все исторические эпохи, художественные школы и технические стили.

Среди некоторых участников конкурса еще не изжита ориентация на внешний эффект, на «прием» со стороны публики. Такая ориентация со стороны исполнителей оказывает всегда разворачивающее влияние на слушательский зал, подменяя действительные художественные интересы слушательских масс так называемым «успехом у публики».

Тяга к импрессионистическому исполнению, к преимущественному заполнению программы музыкой французского импрессионизма (Дебюсси и других); игра в приглушенных неврастенических тонах еще проявлялась кое-где на конкурсе. Но эти явления напоминали скорей об этапе уже прошедшем, чем о теперешнем господствующем стиле наших исполнителей. Выявилось, что в основном нашим исполнителям свойственен стиль более яркий, здоровый и жизнерадостный.

И тут необходимо отметить один немаловажный момент. Было время, когда Шопена «рапмовцы» пытались попросту изъять из нашей музыкальной действительности. Они просто не понимали, что это один из немногих композиторов, в котором тонкость, мимолетность настроения сочетаются с большой эмоциональной глубиной и в тоже время со значительной социальной тематикой. Шопен в исполнении участников конкурса еще не нашел таких истолкователей, каких чаял Андре Жид в своей статье о Шопене, опубликованной не так давно в «Советском искусстве». И все же не салонные неврастенические импровизаторы играли у нас Шопена, не исполнители, гонявшиеся за блестящей внешней виртуозностью, а пианисты, ищащие глубокой выразительности, стремящиеся передать всю глубину шопеновского содержания. И эта особенность является до известной степени наиболее характерной для конкурса в целом.

[Об итогах Первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей]

Итоги Первого всесоюзного конкурса дали чрезвычайно много ценного.

Если обилие музыкально одаренных товарищей среди нашей молодежи не наша заслуга, а наше счастье, то тем более велика та ответственность, которую несет советская музыкаль-

ная школа в деле выработки из этой талантливой молодежи подлинных мастеров музыкального искусства,

Наблюдавшееся у нас в недалеком прошлом значительное снижение качественного уровня подготовки музыкальной молодежи — недооценка того значения, которое имеет в музыкальном искусстве подлинное овладение техническим мастерством, сменилось бурным ростом этого мастерства.

Технический уровень наших пианистов давно уже стоит на очень значительной высоте, и музыкальная их культура несомненно значительно выше культуры исполнителей других родов «музыкального оружия». Их достижения в настоящий момент выражаются в попытках нахождения синтеза между техническим мастерством и авторским и исполнительским художественным замыслом.

Особенно же отрадным является отход большинства пианистов от недавно еще столь распространенного у нас одностороннего эстетства или, наоборот, примитивной грубости, выдаваемой за так называемый «темперамент» исполнителя, а иногда и за пролетарский (!?) стиль исполнения. Первый всесоюзный конкурс выявил у большинства пианистов стремление к здоровой жизнерадостности, естественности и простоте исполнения.

Среди струнной группы особенно выделилась плеяда прекрасных виолончелистов Москвы и Грузии, давшей трех премированных товарищей.

Несколько слабее были взрослые скрипачи (о детской группе я скажу ниже), технический и, в особенности художественный уровень которых, за немногими исключениями, не всегда был на должной высоте.

Недаром так часто говорят: музыка и пение... Всем известно, как низок технический и в особенности художественный уровень наших певцов. Тем отраднее отметить кроме наличия большого числа прекрасных голосов (в этом отношении особенно выделилась Украина) и большой рост художественной культуры вокалистов. В этом отношении следует специально выделить группу вокалистов-москвичей.

Кроме взрослых конкурентов на конкурсе была показана (вне конкурса) группа исключительно одаренных детей (Москва, Одесса), выступление которых дало всем присутствовавшим большую художественную радость. Все эти дети очень даровиты и все обнаружили прекрасную школу. Такой скрипач, как Фихтенгольц (Одесса) представляет собой явление совершенно исключительное. Ко всем этим юным исполнителям надо проявить чрезвычайно бережное отношение и особенно избегать чрезмерно частых их выступлений на концертной эстраде, разворачивающих детей, мешающих их нормальному росту. Следует еще отметить, что двое премированных: исключительно

одаренный одесский пианист Гилельс (первый приз) и киевская скрипачка Притыкина (второй приз) — оба еще недалеко ушли от детского возраста: им обоим по шестнадцати лет.

Я не буду говорить о многих теневых сторонах, вскрытых конкурсом и имевшихся в самой его организации; об этом — в другое время и в другом месте. Выражу только пожелание, чтобы вопрос об организации конкурсов в дальнейшем — характер, формы и сроки осуществления их были заблаговременно разработаны достаточно авторитетными в этом деле товарищами и чтобы выводы — как положительные, так и отрицательные — только что окончившегося конкурса были бы подвергнуты широкому обсуждению советской общественности.

Итоги Второго всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей

2 марта в Ленинграде закончился Второй всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Со времени Первого конкурса прошло меньше двух лет, и можно было опасаться, что за такой короткий срок не успеют выявиться в достаточном количестве новые кадры исполнителей. Опасения эти оказались неосновательными: по целому ряду специальностей на конкурсе выступили многочисленные талантливые молодые исполнители, еще раз показавшие, как неисчерпаем в СССР запас музыкальных дарований. Самой многочисленной и стоящей на высоком культурном уровне группой исполнителей и на этот раз были пианисты. Тем не менее не все у пианистов оказалось благополучным. На Первом конкурсе ярко выделилось превосходное пианистическое дарование юного Эмиля Гилельса, отличившегося главным образом прекрасным исполнением листовской Фантазии на темы «Фигаро» Моцарта. Исполнение им же на конкурсе вариаций Брамса на тему Генделя ничем особенным не отличалось. Этот успех создал, по-видимому, у наших молодых пианистов ложное представление, что главным ключом к завоеванию конкурсного успеха является исполнение пьес, требующих внешнего виртуозного блеска; а так как в выборе программы участникам на этот раз была предоставлена почти полная свобода, то и получилось засилье виртуозного репертуара. Достаточно привести два примера: все пианисты (их было 60) играли на конкурсе Баха. Однако Баха в оригинале играли десять-одиннадцать раз, в подавляющем же большинстве играли Баха в обработках Листа, Бузони и т. д. У наших пианистов выработался даже своеобразный стиль исполнения фортепианных обра-

боток, превращающий фортепиано (а значит, и орган!) в инструмент по преимуществу ударный, с необычайно острой металлической звучностью, ничего общего с тягучим, лишенным всякой остроты звуком органа не имеющий. Второй, еще более показательный, пример: на конкурсе всего восемь раз исполнялись фортепианные сонаты Бетховена — собственно, только четыре-пять сонат, так как встречались повторения одних и тех же. Чрезвычайно большое место в программах занимали зато всевозможные транскрипции и пьесы, по преимуществу виртуозные. Встречались программы, состоявшие исключительно из транскрипций, в силу чего о важнейших сторонах исполнительского мастерства пианиста трудно было иметь определенное суждение. Тем не менее многие пианисты показали очень высокий художественный уровень исполнения, и почти все — значительное техническое мастерство.

Целый ряд прекрасных исполнителей дала струнная группа: блестящие скрипачи, альтисты, хороший контрабасист, отличные арфистки. Виолончелисты, выдвинувшие на Первом конкурсе нескольких прекрасных исполнителей, на этот раз не получили ни одной премии. Если этот результат, может быть, оказался и не вполне справедливым, то несомненно, что виолончелисты на Втором конкурсе были представлены довольно слабо, что объясняется, по-видимому, тем, что лучшие были премированы на Первом конкурсе, а новые еще не подросли.

Впервые появившаяся на конкурсе группа исполнителей на духовых инструментах выдвинула несколько блестящих артистов, в подавляющем большинстве — москвичей. Возрождение искусства сольной игры на духовых инструментах — явление весьма отрадное. Было время, когда исполнители на духовых инструментах были лучшими музыкантами и выступали наравне с пианистами, скрипачами, певцами в концертах. В середине XIX столетия искусство игры на духовых инструментах пришло в упадок; композиторы почти совершенно перестали писать для духовых инструментов, исполнители — солисты-духовики — появлялись на концертных эстрадах только как редкое исключение. Надо надеяться, что наши композиторы в ближайшее время обогатят довольно скучный репертуар духовников новыми произведениями.

Неудачно выступили на конкурсе вокалисты. Было мало хороших голосов и еще меньше певцов с высокой художественной культурой. Роковым образом — обладатели хороших голосов не показали достаточной культуры, а певцы, художественно ценные, почти все обнаружили или небольшие или мало ценные вокальные данные. Вопрос о недостаточно высоком уровне вокального мастерства наших певцов и весьма

лизком уровне их музыкальной культуры стоит чрезвычайно остро. В ближайшее же время следовало бы подвергнуть его всестороннему обсуждению и выдвинуть ряд мероприятий для поднятия у нас общей музыкальной культуры певцов и их вокального мастерства.

Не буду останавливаться на отдельных исполнителях, среди которых особенно выделились: Флиер (фортепиано), Ойстрах, юные Козолупова, Фихтенгольц, Гилельс (скрипка), Дулова, Горелова (арфа), Рахматуллина (пение), Полонский, Еремин (труба), Володин (кларнет), Янкелевич (валторна) и многие другие.

Мне хотелось бы высказать несколько соображений по поводу организации конкурсов в будущем. Слишком частые конкурсы нарушают нормальную работу молодежи и мешают планомерному осуществлению учебного плана музыкальных вузов. Кроме того, не успевают подрастать от одного конкурса до другого новые кадры, что, например, резко обнаружилось на Втором конкурсе в отношении виолончелистов.

Едва ли целесообразным в дальнейшем является организация конкурсов по всем специальностям сразу. Первый конкурс выдвинул около ста участников, второй — свыше двухсот, на третий, если на нем опять будут представлены все специальности, явится уже, вероятно, четыреста-пятьсот участников. Слишком многочисленным и пестрым по составу оказывается на таких конкурсах и жюри, состоявшее, например, на Втором конкурсе почти из ста членов.

Я думаю, что конкурсы следует устраивать ежегодно, но отдельно по различным специальностям (присоединив и конкурс ансамблей). Таким образом, количество участников и членов жюри не будет слишком громоздким, а главное — промежутки между конкурсами для отдельных специальностей увеличиваются до трех-четырех лет.

Следует также разработать вопрос о программах для участников конкурса, объявляя на каждый конкурс точно определенную программу с указанием предлагаемых для выбора исполнителя вещей по каждому ее разделу.

Для оценки качества исполнения, мне кажется, следует выработать ряд рубрик, по которым должна производиться каждым членом жюри соответствующая оценка по заранее установленной системе баллов, общая сумма которых по всем рубрикам и у всех членов жюри явится критерием для сравнительной оценки исполнителей.

Все выдвинутое мною, а также могущие возникнуть в связи с организацией конкурсов другие вопросы было бы, мне кажется, целесообразно предварительно обсудить в специальной комиссии, составленной с этой целью из наиболее авторитетных лиц.

О международном конкурсе исполнителей русской музыки

Музыкальная культура в нашей стране достигла такого уровня, что мы имеем возможность не только показывать блестящих исполнителей на европейских музыкальных конкурсах, но и устраивать международные конкурсы у себя в СССР.

Напечатанное в «Правде» 17 марта предложение народной артистки СССР А. В. Неждановой — организовать в Москве Международный конкурс исполнителей русской музыки — своевременно и целесообразно. Антонина Васильевна права, говоря, что Москва становится подлинным центром искусства.

Русская музыкальная культура получила всеобщее признание. Нам есть что показать и с чем выступить перед всем миром. Глинка, Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков — эти имена говорят много каждому музыкальному исполнителю Европы и Америки.

Международные конкурсы исполнителей русской музыки являются серьезным испытанием и проверкой наших творческих сил.

Надо широко популяризировать таких композиторов, как Глинка. Для вокалистов можно было бы установить конкурс на лучшее исполнение романсов и оперных арий Чайковского. Однако при популяризации классиков русской музыки не следует ограничиваться исполнением произведений одного композитора. Наоборот, необходимо показывать все замечательное разнообразие русского классического музыкального наследства.

Наряду с международным конкурсом вокалистов необходимо организовать также и международный конкурс квартетов. Нашим квартетам — например, ленинградскому имени А. Глазунова и московскому имени Л. Бетховена — было бы полезно посоревноваться с лучшими камерными квартетами Запада. На очереди и конкурс дирижеров. Советские молодые дирижеры должны быть готовы померяться силами с молодыми дирижерами других стран.

Чем серьезней окажутся эти зарубежные исполнители, тем большую пользу извлечем мы, советские музыканты. На конкурсы надо приглашать в первую очередь таких исполнителей, у которых есть чему поучиться.

Организация международных конкурсов в Москве является делом актуальным. Удивляет только, почему Всесоюзный комитет по делам искусств до сих пор не сказал своего слова по этому вопросу.

Московская школа

Уже на первом вечере смотра ярко проявился высокий уровень музыкальной культуры и большая одаренность юных музыкантов. Скрипач Леля Фейгин, арфистка Люба Блейхер, трубач Наум Гринберг, композитор Кирилл Молчанов — все эти участники первого вечера-смотра обнаружили незаурядные дарования и высокий художественный и технический уровень исполнения.

Советская музыкальная школа показывает не только замечательные успехи ее воспитанников, но и многообразие их интересов. Вместе с талантливыми юными пианистами, скрипачами и виолончелистами в школах обучаются и игре на трубе, кларнете, арфе.

Детская музыкальная школа при музыкальном училище Московской государственной консерватории показала целый симфонический оркестр. Дирижер оркестра, заслуженный артист республики Ю. М. Юровецкий, добился стройного ансамбля, строгой, сознательной дисциплины и прекрасной слаженности. Симфония С-дур Моцарта в исполнении оркестра была исполнена с мастерством, не уступающим профессиональному оркестру.

Первый вечер смотра был посвящен главным образом московским музыкальным школам. Поэтому мне, одному из руководителей детского музыкального образования в Москве, трудно говорить о достижениях этих школ. Мы с нетерпением ждем киевлян, одесских музыкантов для того, чтобы сравнить наши и их достижения.

Каждая музыкальная школа имеет свои особенности, свои плюсы и минусы. Смотр — не только парад юных дарований, но и творческая конференция, имеющая необычайно большое значение для дальнейшего развития музыкального образования в стране.

Большое развитие детских музыкальных школ выдвигает крупнейшие проблемы музыкального образования, заставляет педагогов решать целый ряд неотложных вопросов, связанных с постановкой детского музыкального воспитания.

Крупнейшие педагоги, музыканты, которые собираются в Москву, в первую очередь должны решить вопрос о том, как сочетать общее образование с музыкальным так, чтобы это не отражалось на здоровье, творческом росте и общем развитии детей. Второй, не менее важный, вопрос — как регулировать публичные выступления. Нам чужды узколобые и ограниченные «вундеркинды» — дети, которых губит преждевременная профессионализация.

О конкурсе и лауреатах

21 октября закончился Всесоюзный конкурс скрипачей и виолончелистов. Значение конкурсов для роста нашей молодежи несомненно весьма велико. Конкурсы вызывают стремление к совершенствованию, заставляют расширять свой репертуар, приучают к ответственным выступлениям перед публикой. Однако анализ результатов конкурсов заставляет прийти к выводу, что в организацию их следует внести некоторые изменения.

На Первом всесоюзном конкурсе выделилась блестящая группа виолончелистов (Киушевицкий, Цомык, Галина Козолупова и другие) в то время как среди скрипачей особенно ярких дарований было значительно меньше. На Втором конкурсе, наоборот, выделились превосходные скрипачи (Давид Ойстах, Лиза Гилельс, Марина Козолупова, Миша Фихтенгольц и другие), в то время как среди виолончелистов значительных дарований не выдвинулось.

Нынешний конкурс снова прошел под знаком преимущества виолончелистов. Все это явно указывает, что конкурсы по каждой отдельной специальности следует устраивать не так часто, с тем чтобы от конкурса до конкурса по каждой специальности проходило не менее трех, а может быть, четырех лет. При более коротких промежутках кадры исполнителей не успевают вновь подрасти.

Следует указать, что отборочные комиссии на местах (отчасти и в Москве) недостаточно строго подошли к своей задаче и допустили на конкурс наряду с вполне готовыми исполнителями исполнителей незрелых, с незаконченной технической подготовкой, с недостаточным репертуаром и т. д.

Пришлось выслушать большое количество исполнителей, совершенно не готовых к такому ответственному выступлению. Наличие этой категории исполнителей крайне затруднило работу жюри и снизило общее впечатление от конкурса.

На какие недостатки ряда скрипачей и виолончелистов следует указать в первую очередь? Прежде всего — небрежное отношение к интонации. Большинство скрипачей и виолончелистов играет нечисто.

Второе — недостаточный репертуар. Скрипачи играли почти исключительно первые части концертов Брамса и Чайковского (изредка концерт Глазунова), виолончелисты — концерт Сен-Санса и вариации «Рококо» Чайковского. Не было сыграно ни одного скрипичного концерта Моцарта. Концерт Бетховена исполнялся всего два раза, Мендельсона — один раз. Произведения современных западных авторов были представлены почти исключительно двумя пьесами Шимановского.

Репертуар произведений советских композиторов был крайне скучен. Особенno следует отметить малоудовлетворительное исполнение произведений Баха почти всеми выступающими на конкурсе.

Третий тур (концерт с оркестром) обнаружил, что подавляющее большинство выступавших никогда до тех пор не играло с оркестром. Это было в значительной мере причиной того, что все допущенные к третьему туру участники конкурса играли в этом туре значительно хуже, чем в первых двух. Этой неудаче способствовала плохая организация выступлений. Неопытные молодые исполнители вынуждены были играть с одной беглой репетиции, без единого дня отдыха после утомительных дней конкурса.

Совершенно необходимо добиться того, чтобы студенты старших курсов наших консерваторий имели возможность выступать в студенческих концертах с оркестром.

Несмотря на все вышеуказанные недостатки, только что закончившийся конкурс еще раз подтвердил наличие у нас большого числа даровитых молодых исполнителей и значительный рост исполнительской культуры.

Из отдельных исполнителей прежде всего назову замечательного юного ленинградского виолончелиста Даню Шафрана (первая премия). Кроме совершенно исключительного для его возраста технического совершенства, игра Дани Шафрана прежде всего пленяет безукоризненным художественным инстинктом, той творческой интуицией, которая с первых же звуков покоряет слушателя. Счастливое, исключительное дарование!

Из остальных призеров больше всего хочется отметить виолончелистов Власова и Слободкина и скрипачей Баринову, Лунц и Владимираского.

Особо следует отметить успех представителей братских республик: скрипача Амитона (Белоруссия) и Гольдштейна (Украина) и виолончелиста Чджаадзе (Грузия).

Нельзя не указать на достижения профессора Московской консерватории заслуженного деятеля искусств орденоносца С. М. Козолупова, представившего на конкурс целую плеяду отличных виолончелистов.

Не могу не отметить также талантливую ленинградскую пианистку Вакман, с исключительным художественным мастерством аккомпанировавшую ряду скрипачей и виолончелистов.

Несколько слов о составе жюри. На будущее время желательно вводить в состав жюри исполнителей других специальностей, а также композиторов, дирижеров и музыковедов. В то же время состав жюри едва ли должен быть таким многочисленным. Это очень усложняет организационную сторону

конкурса и едва ли способствует более правильному и объективному решению трудной и ответственной задачи присуждения премий.

В заключение мне хочется высказать пожелание молодежи. Пусть премированные не смотрят на свое «лауреатство» как на данную им на веки привилегию, а скорее — как на возложенное на них обязательство к дальнейшему росту, дальнейшему совершенствованию. Ничего не может быть вреднее, ничего не может быть опаснее того чванства своим лауреатством, которое, к сожалению, наблюдается иногда среди премированных на конкурсах...

Не получившим премии пожелаю не относиться к своей неудаче трагически, а продолжать с удвоенной энергией работать и показать свой рост на следующем конкурсе, а главным образом — во всей своей дальнейшей исполнительской деятельности. На неудачах надо учиться.

После второго тура

Во втором туре Всесоюзного конкурса вокалистов выступило 78 лучших представителей молодого поколения певцов всего СССР. Этот смотр дал возможность жюри получить довольно ясную картину состояния нашего вокального фронта и судить о достижениях и недостатках на этом участке.

Сначала о достижениях. Конкурс показал, что хороших голосов у нас немало, что среди молодых вокалистов многие обладают и хорошим голосом, и природной одаренностью. Особенно отрадно отметить несомненный рост музыкальной культуры среди певцов сравнительно с Первым и Вторым всесоюзными конкурсами исполнителей, где среди участвовавших в конкурсе певцов культура эта, за немногими исключениями, стояла на значительно более низком уровне. В отдельных случаях в настоящем конкурсе на достаточно большой высоте стояло и вокальное мастерство.

Конкурс выявил, однако, и ряд отрицательных сторон, на которые необходимо со всей серьезностью указать. Прежде всего следует указать на одно довольно распространенное явление: вокалисты с выдающимися голосами обычно стоят на значительно более низком уровне, чем их товарищи, обладающие более ограниченными вокальными средствами. Это указывает на то, что наши оперные и концертные организации не всегда достаточно осторожно подходят к использованию кадров и, увлекаясь хорошими голосами певцов, привлекают к интенсивной профессиональной работе вокалистов, еще не закончивших своего образования. Вследствие этого певцы, об-

ладающие от природы прекрасными голосами, нередко останавливаются в своем росте и достигают гораздо меньших художественных результатов, чем могли бы по своей одаренности.

Очень серьезны недостатки чисто вокальной школы (а в некоторых случаях и отсутствие этой школы). Певцы нередко поют не своим голосом — тенора поют баритоном, сопрано выступают в качестве меццо, лирические голоса поют драматический репертуар и т. п. У большинства певцов слаба вокальная техника. Увлекаясь декламационной выразительностью пения, часто вокальную сторону оставляют в пренебрежении: голоса певцов малоподвижны, большинство не умеет петь *legato*, техника дыхания в большинстве случаев весьма слаба. Молодые вокалисты увлекаются верхними нотами, поют на них, гоняясь за внешним эффектом, с большим напряжением, вследствие чего средний регистр оказывается расшатанным, появляется вибрация голоса.

Особенно следует отметить весьма распространенное явление — нечистую интонацию певцов. Причины этого недостатка лежат далеко не всегда в дефектах слуха; в значительной степени это является результатом неправильной постановки голоса.

Я далек от желания обвинять всех наших вокалистов-педагогов в семи смертных грехах. Среди них многие упорно и самоотверженно работают и имеют в своем активе немало прекрасных достижений. Однако трудности вокального обучения так велики, что нужно преодолеть еще не мало препятствий, стоящих на пути, чтобы поставить вокальное искусство на ту высоту, на которой оно может и должно стоять в нашей прекрасной, богатой талантами Родине.

[О Первом международном конкурсе имени П. И. Чайковского]

19 марта в Москве начинается Международный конкурс скрипачей и пианистов имени Петра Ильича Чайковского. Международный конкурс музыкантов-исполнителей организуется в СССР впервые. Событие это — выдающееся музыкально-общественного значения.

Конкурс посвящается имени великого русского композитора Чайковского. Творчество Чайковского уже многие десятилетия является одним из самых популярных на концертных эстрадах всего мира. Фортепианные его концерты (особенно Первый — b-moll'ный) и его Скрипичный концерт входят в постоянный репертуар лучших пианистов и скрипачей всего мира. Неудивительно, что многие молодые скрипачи и пианисты Евро-

ши и Америки выразили намерение принять участие в конкурсе.

Чайковским, как известно, кроме концертов написано очень много сочинений для фортепиано, среди которых — две сонаты, Вариации, «Думка», замечательный цикл «Времена года» и многое, многое другое. Однако и русские пианисты меньше включают в программы своих концертов сочинения Чайковского (кроме концертов), чем они того заслуживают. Пианистам большинство этих пьес кажется, в противоположность концертам, мало «выигрышными», недостаточно эффектными. Между тем среди фортепианных произведений Чайковского много истинных перлов фортепианной литературы. Однако исполнение их в высокой степени трудно. В пьесах этих нет блестящих пассажей, письмо их в большинстве случаев отличается отсутствием «лишних» нот, каждый звук, каждый штрих в них предельно целесообразен; все эти пьесы проникнуты значительным внутренним содержанием, отличаются теплой выразительностью, искренностью, простотой; чтобы довести все очарование фортепианных произведений Чайковского до слушателя, пианист должен обладать предельным мастерством, отсутствием стремления к внешним эффектам исполнения, безукоризненным художественным вкусом. Произведения Чайковского проникнуты чувством русской природы, любовью к ней. Если эти произведения представляют собой трудную художественную задачу для русских исполнителей, то, разумеется, она еще труднее для исполнителей других стран, тем более что, в противоположность фортепианным концертам, другие произведения Чайковского для фортепиано почти никогда не исполняются зарубежными пианистами. Для скрипки Чайковским написано сравнительно немного, но среди этих сочинений есть превосходные вещи; однако и скрипичные пьесы Чайковского довольно редко исполняются зарубежными скрипачами.

В программу исполнения на конкурсе входят кроме произведений Чайковского произведения классиков мировой музыкальной литературы: Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Листа и других, а также произведения близких к современности и современных авторов, что дает возможность участникам конкурса всесторонне показать свое исполнительское мастерство.

Настоящий конкурс представляет исключительный художественный интерес и несомненно послужит могущественным средством для более тесного общения между советскими и зарубежными музыкантами-исполнителями. Он несомненно вызовет значительное повышение уровня исполнения замечательных произведений Чайковского как русскими, так и зарубежными исполнителями.

Пожелаем же советским и зарубежным пианистам и скрипачам наилучших успехов. Пожелаем каждому из них выявить лучшие стороны своего дарования и мастерства. В добрый час!

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

(1926—1961)

Задачи инструкторско-педагогического факультета консерватории

Одним из наиболее слабых мест нашей музыкальной культуры дореволюционного времени было малое количество музыкантов-педагогов достаточно высокого художественного уровня. Весьма мало улучшилось это положение вешей и в наши дни.

Междуд тем наше время выдвинуло чрезвычайно широкие задачи музыкального образования, так как едва ли кто-либо теперь сомневается, что музыка должна входить как один из важных элементов в тот круг знаний и умений, который дает школа подрастающему поколению.

Задача музыкального образования распадается на две, во многом отличные и равно необходимые, ветви: музыкальное образование специальное, имеющее своей задачей обучение музыкантов-специалистов, и музыкальное образование общее, имеющее задачей обучение музыке по возможности всех, отнюдь не готовя из обучаемых музыкантов по профессии.

Если мы имели и имеем хотя количественно недостаточное, но все-таки весьма ценное ядро педагогов, обучающих музыке как специальности, то число хотя бы просто удовлетворительных педагогов по общему музыкальному образованию у нас совершенно ничтожно. Педагогические факультеты наших консерваторий имеют целью снабдить республику кадрами музыкантов-педагогов обоих названных типов.

Наши консерватории в прошлом выпустили много композиторов, пианистов, скрипачей, певцов и прочих, среди которых есть не мало имен, составляющих гордость русского музыкального искусства. Но если из всего этого большого количества хороших музыкантов можно указать и на значительное число выдающихся или просто хороших педагогов, то свои педагогические умения эти педагоги приобрели главным образом благодаря своей практике и природным педагогическим дарованиям, консерватории же в этой области почти ничему их не научили.

Осознав этот печальный пробел, Московская консерватория уже несколько лет тому назад организовала у себя педагогический отдел, который, постепенно расширяя свои задачи, становится, или по крайней мере должен стать, центральным по своему значению факультетом консерватории.

Часто раздавались голоса, что педагогическим факультетам не место в высшей школе, что подготовкой педагогов должны заниматься особые педагогические институты, объединяющие в своих стенах педагогов всех специальностей. По отношению к музыкантам-педагогам, не только по специальному, но и по общему музыкальному образованию такая постановка дела совершенно нецелесообразна, да и просто неосуществима. Музыкант-педагог должен получать свое музыкальное образование в самом полном и широком объеме, для чего при педагогическом институте пришлось бы организовать особую консерваторию, что явно невозможно, да и ни к чему не нужно. Получение же специального педагогического образования после окончания консерватории — что тоже предлагалось некоторыми, — также нецелесообразно, так как сопряжено с непроизводительнойтратой времени, между тем как обучение музыканта-специалиста и без того занимает длинный ряд лет. Задачу подготовки музыкантов-педагогов всех типов может и должна выполнить высшая музыкальная школа — консерватория.

На педагогическом факультете консерватории студент, обучаясь всем дисциплинам, необходимым для музыканта, и совершенствуясь в своей специальности исполнителя, композитора или музыканта-теоретика, параллельно проходит и ряд музыкально-педагогических и общепедагогических дисциплин, работает в семинарах и, наконец, ведет практическую работу в опытной школе при педагогическом факультете, а также в клубах, кружках, школах и т. п.

Задача педагогического факультета консерватории — выпускать широкие кадры музыкантов-инструкторов высшей квалификации по общему музыкальному образованию, которые не только могли бы самостоятельно вести школьную и внешкольную работу, но также и обучать в музыкальных техникумах педагогов по общему музыкальному образованию.

Другая задача педагогического факультета — выпускать педагогов по специальному музыкальному образованию (исполнителей, теоретиков), которые могли бы стать преподавателями в наших многочисленных школах Москвы, Ленинграда и главным образом провинции, где отсутствие хороших музыкантов-педагогов, стоящих на уровне современных требований, — явление повсеместное.

Кроме своих непосредственных основных задач, педагогический факультет имеет еще не менее важную косвенную. Дело в том, что почти нет музыканта, который в той или иной форме, в той или иной степени не был бы педагогом. Задача педагогического факультета — связать свою работу с работой остальных факультетов с тем, чтобы каждый студент консерватории выходил из нее не только пианистом, певцом, ком-

позитором, но и обладал рядом знаний и практических умений, необходимых также для его будущей работы музыканта-педагога.

Таким образом, целесообразная постановка и широкое развитие педагогического факультета несомненно является одной из самых главных, основных задач современной консерватории.

Реконструкция вуза

Год назад коллегия Наркомпроса решительно и ясно дала директивы Московской консерватории, по которым она должна была немедленно приступить к реконструкции учебных планов и коренному пересмотру своих установок.

Левацкие загибы (бригадно-комплексный метод, рапмовские перегибы и т. д.) долго препятствовали проведению в жизнь директив коллегии Наркомпроса.

Новое руководство консерватории весной 1932 года решительно приступило к осуществлению постановления Наркомпроса. Благодаря этому постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР от 19 сентября 1932 года застало консерваторию в достаточной мере подготовленной¹.

Не вдаваясь в характеристику и перечисление всех ошибок и недочетов, которые наблюдались в работе Московской консерватории за последние годы, — все это достаточно и неоднократно освещалось в печати, — я укажу на важнейшие работы и новые начинания, которые проводятся в жизнь или намечаются в ближайшем будущем.

Схема административно-учебного руководства консерватории реорганизована для четкого осуществления принципа единонаучания и для возможно полного осуществления творческой инициативы со стороны каждой кафедры или отделения вуза. Консерваторией переработаны все учебные планы, а до 1 января 1933 года будут выработаны по всем кафедрам новые программы.

При Московской консерватории в нынешнем году открывается техникум и детская школа. Это даст возможность привлечь в вуз пролетарские кадры по тем специальностям (например, фортепиано, скрипка), по которым обучение, ввиду сложности техники, должно непременно начинаться с детских лет. Техникум явится, кроме того, постоянной базой для подготовки кадров молодых педагогов для вуза.

При консерватории существует лаборатория экспериментальной фонетики, ведущая научную работу по изучению голосового и дыхательного аппарата. В настоящее время при консерватории развертывается целая сеть научно-исследовательских лабораторий (акустическая, педагого-психологическая,

радиолаборатория, лаборатория по исследованию движений играющих).

При консерватории открывается специальная «школа мастеров» («Meisterschule») для усовершенствования особо одаренных кончивших студентов².

Особое внимание уделено консерваторией композиторской кафедре, в работе которой принимают участие почти все лучшие композиторские силы Москвы. Прием на композиторское отделение в нынешнем году дал ряд даровитых и хорошо подготовленных студентов.

Историко-теоретическая кафедра реконструирована. Она будет выпускать студентов следующих профилей: историк, теоретик, этнограф, редактор, радиоработник, музыкант-акустик.

Производственная исполнительская практика студентов до сих пор велась без всякой системы и часто не многим возвышалась над обычной халтурой. В настоящем году производственная практика консерватории будет тесно связана с учебной жизнью вуза. Оркестром студентов вуза (численностью свыше 100 человек) будет проведен в Большом зале консерватории цикл из пятнадцати симфонических концертов под управлением лучших московских дирижеров и с участием в качестве солистов педагогического состава консерватории.

Соединенным оркестром рабфака и техникума (до семидесяти человек) будут даны десять симфонических концертов в Малом и Большом залах. Частью этих концертов будут дирижировать студенты дирижерской кафедры.

Кроме того, в Малом зале силами аспирантов и студентов будут даны четырнадцать камерных концертов.

Аспирантами-исполнителями и студентами Meisterschule будут организованы концертные выступления.

Консерватория вступает в договорные отношения с несколькими крупными заводами Москвы для проведения там силами студенчества и аспирантуры планомерной концертной работы со вступительными словами, беседами и прочим.

Вокальная кафедра предполагает развернуть в этом году большую работу по подготовке оперных певцов. Силами студентов предполагается в настоящем учебном году осуществить три оперных постановки.

Прием студентов в нынешнем учебном году был произведен на основе повышенных требований как в отношении природной одаренности, так и в смысле степени подготовленности.

Благодаря организованному набору (посылка товарищей на места, рассылка листовок и т. п.) чрезвычайно улучшился состав поступающих на рабфак. Исключительно удачен, например, состав рабфаковцев-вокалистов. Очень велико было число желающих поступить на рабфак для обучения игре на духовых инструментах³.

Особое внимание обращает в настоящее время консерватория на работу аспирантов. Постановка этой работы и состав аспирантов были до сих пор не на должной высоте. Прием аспирантов в нынешнем году был произведен со строгим отбором. К руководству работой аспирантов привлечены лучшие педагогические силы вуза.

При консерватории открывается мастерская по изготовлению и ремонту музыкальных инструментов.

Трудное материальное положение консерватории ставит под угрозу осуществление всех перечисленных и многих других мероприятий.

Педагоги консерватории получают ставки значительно ниже педагогов других вузов. До сих пор не было возможности осуществить принцип дифференцированной зарплаты.

Помещение консерватории катастрофически тесно. Необходимо к будущему году провести или присоединение к консерватории смежного здания бывшего Синодального училища, или надстройку здания.

Пятнадцатая годовщина Октября будет ознаменована устройством выставки и организацией ряда концертов силами студентов и аспирантов (три-четыре — в Большом зале и четыре — в Малом), а также премированием лучших из окончивших Московскую консерваторию после Октября.

Дирекция и все работники консерватории уверены, что все трудности удастся преодолеть и что Московская консерватория даст в ближайшем будущем те кадры высококвалифицированных специалистов-музыкантов, которые так нужны СССР.

Проблема стиля [О подготовке военных капельмейстеров]

Всем известно, какое огромное воздействие имеет военная музыка на окружающих. Военная музыка дисциплинирует человека, вносит бодрость во время походов и маневров Красной Армии.

Для успешного развития военно-оркестрового дела необходимо в первую очередь создать высококачественный репертуар. Следует избавиться от имеющегося в репертуаре старого хлама и стимулировать наших композиторов к творчеству в этом направлении.

Необходимо создать высококвалифицированные исполнительские кадры. В этом отношении большую роль играет (а в будущем должно сыграть еще большую роль) существующее уже несколько лет при Московской государственной консерватории военно-капельмейстерское отделение. Кадры для этого отделения почти целиком пополняются

военными капельмейстерами, направляемыми Красной Армией для получения высшего музыкального образования в Московской консерватории. Эти товарищи организуют из своей среды духовой оркестр, в котором они же являются и исполнителями, и дирижерами. Одновременно они получают военно-строевую подготовку и выпускаются после трехлетнего обучения с правами военных командиров и капельмейстеров Красной Армии.

В предстоящем учебном году в Московскую консерваторию на имеющиеся двадцать вакантных мест предположено направить шестьдесят военных капельмейстеров. Кроме того, в приемную комиссию подано около двадцати заявлений со стороны. Таким образом, следует полагать, при умелом подборе прием нынешнего года даст кадры высокого уровня.

В истекшем году, во время выпуска военных капельмейстеров был дан студентами-выпускниками военно-капельмейстерской кафедры большой симфонический концерт, обнаруживший достаточно высокие качества оркестра и дирижеров.

Потребность Красной Армии в военных капельмейстерах высокой квалификации чрезвычайно велика. Необходимо, чтобы примеру Московской консерватории последовали как Ленинградская, так и консерватории братских республик. Они должны открыть у себя такие же военно-оркестровые отделения.

Предстоящее Всеармейское совещание капельмейстеров РНКА должно обсудить также проблему стиля военной музыки, которая бы в полной мере удовлетворяла всем требованиям Красной Армии (в смысле точного строевого ритма и т. п.) и стояла при этом на высоком художественном уровне.

Состязание с Гварнери

Вопрос о качестве инструмента является одним из наиболее насущных и важных для всякого музыканта-исполнителя. Итальянские мастера XVII—XVIII веков дали высокие, до сих пор не превзойденные образцы струнных инструментов. Имена Страдивари, Гварнери и других известны всякому и немузыканту.

Секрет творчества этих великих мастеров исчез вместе с ними, и инструменты, выделываемые позднейшими мастерами, не возвышались большей частью над уровнем ремесленной посредственности.

Качество инструмента зависит от многих причин: порода и сорт дерева (инструмент делается не из одного сорта дерева), его возраст, выдержка. Немаловажную роль играет даже вопрос, из какой части дерева вырезана доска — обращенной

к югу или к северу. Вопрос о форме инструмента одновременно относится и к искусству, и к науке. Так, которым покрываются инструменты, имеет также большое значение. Несмотря на постоянные попытки, основанные на тщательном изучении старых итальянских инструментов, новым мастерам до сих пор не удавалось добиться вполне удовлетворительных результатов, и скрипачи и виолончелисты стремились и стремятся раздобыть себе какой ни на есть итальянский инструмент.

Между тем время идет, старые инструменты изнашиваются все больше и больше, их становится все меньше и меньше, и цена на них возрастает до баснословных размеров.

Таким образом, всякому ясно, что задача выделки высококачественных струнных инструментов — одна из важнейших для нас.

За последние десятилетия в России, и особенно после Октябрьской революции, в СССР качество инструментов, выделяемых некоторыми мастерами — Витачеком, Подгорным и другими, поднялось на очень большую высоту, что показал уже небольшой конкурс, организованный ГИМНом в 1926 году.

При организации год назад при Московской консерватории научно-исследовательских лабораторий (реорганизуемых ныне в научно-исследовательский институт) была создана небольшая мастерская струнных инструментов, руководство которой было поручено заслуженному деятелю искусства Е. Витачеку. В результате менее чем годовой работы мастерской был выпущен ряд инструментов, одержавших на конкурсе 7 октября блестящую победу.

Событие это имеет чрезвычайно большое значение для музыкантов — значение мирового масштаба.

Я не собираюсь утверждать, что слава старых итальянских мастеров померкла, что их чудесные инструменты вовсе не так хороши, но несомненно мы можем с уверенностью сказать, что между старыми инструментами и инструментами работы наших мастеров нет не только непреодолимой пропасти, как это принято было думать, но они с честью выдерживают с ними соревнование, и даже лучшие специалисты не в состоянии отличить по звуку новые инструменты от старых. Неожиданно для себя жюри выдвинуло на первые места не итальянские, а новые советские инструменты. Результат для молодой мастерской поистине блестящий!

В порядок дня должен быть поставлен вопрос о расширении мастерской при Московской консерватории, привлечении для работы в ней всех лучших мастеров и о создании при ней кадров учеников, дабы не повторять роковую ошибку прошлого, когда со смертью мастера умирало за отсутствием преемника и его искусство.

Мастерская при Московской консерватории не должна превратиться в мастерскую для массового производства инструментов, она должна оставаться мастерской-лабораторией для выделки инструментов самого высокого качества. Если на это дело будут отпущены достаточные средства, то в недалеком будущем мы сможем удовлетворить потребность не только наших советских высококвалифицированных исполнителей, но и сделать наши инструменты предметом экспорта.

[О постановке оперы «Свадьба Фигаро» в Оперной студии консерватории]

Я буду говорить о некоторых итогах нашей дискуссии.

Прежде всего относительно подготовки спектакля. Спектакль этот подготавливался в не вполне нормальных условиях. Первоначально это была работа оперного класса, когда вопрос об открытии студии был еще далеко не решен; мы не могли предоставить соответствующих технических условий, поэтому нельзя к этому спектаклю предъявлять те строгие требования, которые должны быть предъявлены к студии, нужно подходить к нему с несколько менее строгой критикой. Совершенно ясно, что в дальнейшем работа студии и предварительная подготовка к спектаклям должны гораздо более широко обсуждаться общественностью.

Неправильно, конечно, роль общественного контроля над подготовкой спектакля отводить критическому семинару. Товарищ Альшванг совершенно был прав, характеризуя роль семинара. Это организация, которая должна формироваться главным образом из состава студенчества, и она не является достаточно авторитетным органом. Поэтому при студии должен быть создан специальный Художественный совет с представителями общественных, академических и руководящих организаций консерватории, который руководил бы идеологической стороной работы студии.

Если говорить о самом спектакле прежде всего с точки зрения жизни нашей консерватории, я должен отметить его как крупное достижение, хотя и согласен с рядом указанных недостатков. После той разрухи, которая была в консерватории два года назад, когда мы не могли осуществить даже постановку оперных отрывков, когда в консерватории не существовало даже оркестра, потому что тот жалкий оркестр из тридцати пяти человек, который имелся тогда, не мог считаться оркестром, — мы смогли теперь дать спектакль со слаженностью ансамбля и музыкальной подготовленностью, какими едва ли могла бы похвальиться какая-нибудь другая консерватория. Это, несомненно, большое достижение.

Если говорить о музыкальной стороне, то самым положительным качеством является именно ансамбль, слаженность: все очень хорошо выучено, все идет естественно, живо, слушается легко, вполне удовлетворительно с точки зрения мюцартовского стиля.

Минусом является то, что у большинства исполнителей плохая дикция, очень немногие исполнители могут произносить слова так, чтобы они доходили до слушателей. Это трудное искусство, и над этим надо работать.

Кроме того, наши вокалисты еще не доросли до мюцартовской каптилены. Я сегодня впервые услыхал, что раздавались голоса о неудачном выборе спектакля. Думаю, что более удачного выбора нельзя себе и представить и в музыкальном, и в вокальном, и в сценическом отношении. Нечего говорить о том, что это — одно из величайших произведений музыкального искусства. Однако Моцарта у нас петь не умеют, так же как и играть. У русских певцов тяжелая манера пения. Они думают, что дойдут до слушателя только если будут петь громко. Когда после громкого, напряженного пения они начинают петь средним звуком, у них всегда вибрирует голос, так как напряжены связки. Моцарта надо петь легко и светлым звуком, без малейшего напряжения. Этим искусством певцы почти не владеют.

Если это исключить, они поют неплохо, у многих хорошие голоса, выучили партии они добросовестно. Оркестр в значительной степени на высоте. Недостаточно хороши духовые инструменты. Тут большую роль играет скверное состояние инструментов, но это обстоятельство от нас не зависит.

Если перейти к декоративному оформлению спектакля, я думаю что оно очень несовершенно. На него можно смотреть, как и в дальнейшем, пока мы не переоборудуем сцены, как на более или менее удачный в композиционном отношении выход из положения.

Режиссер взглянул на орган, и ему пришла в голову мысль, пытаясь ли создать такую конструкцию, чтобы орган не дисгармонировал. Получилось довольно приятное для глаз зрелище, хотя оно не очень убедительно, если рассматривать место действия «Свадьбы Фигаро» не только даже как Францию второй половины XVIII века, но и с точки зрения Испании. Я вообще думаю, что разговор об Испании не очень существен, так как в нашей постановке ни Испании, ни Франции нет, а есть некоторые условности. Если бы постановщику удалось перенести нас в Испанию XVI века, это значительно снизило бы значимость спектакля, но я считаю, что, по счастью, этого сделать не удалось. Я не согласен с оратором, который говорил, что наша постановка «Свадьбы Фигаро» носит стиль водевиля или даже оперетки. Но что социальная значимость в какой-то

степени снижена, — это не подлежит сомнению. В спектакле слишком много внимания обращено на любовную комедию. Несомненно, что попытки доказать, что комедия Бомарше не имеет большого революционного значения, обречены на неудачу. Эта пьеса сыграла огромную революционную роль в жизни Франции.

Некоторые моменты в нашей постановке несколько сглажены. Например сцена, в которой граф будто бы добровольно отказывается от права первой ночи, тогда как он отказывается не хотел, а его одурачили. В результате его честуют; и он сам знает, что этого не заслужил, и все те, кто его честуют, знают, что все это — насмешка. Между тем сценически это производит впечатление такое благодушное, как будто действительно честуют великодушного графа. Я не знаю, как можно было иначе сделать, я не режиссер, но подчеркнуть ироничность этого момента следовало.

Фигаро (об этом уже говорили) слишком серьезно ревнует Сюзанну к Керубино. То, что он ревнует к графу, понятно, но к Керубино он не может серьезно ревновать, и ария «Мальчик ревзый...» поставлена неудачно; он слегка, шутя врет его, а не так, будто бы он хотел избавиться от опасного соперника. У нас это вышло утритировано.

Что касается отдельных исполнителей, было бы небесполезно посвятить им еще одно собрание нашего семинара; желающих выступить надо обязать два раза пойти на спектакль и посмотреть оба состава, и было бы хорошо прибегнуть к методу сравнения, сопоставить положительные и отрицательные стороны.

Я еще раз повторяю, что спектакль считаю большим достижением. Недостатки, несомненно, есть, и я надеюсь, что в дальнейшей работе мы их изживем и что в постановке «Русалки» мы используем опыт нашего первого спектакля.

Об основных задачах музыкального воспитания

Задачи профессиональной музыкальной школы ясны: она должна выпускать кадры высококвалифицированных музыкантов-специалистов, обладающих не только теоретическими и практическими знаниями и умениями в своей непосредственной специальности, но являющихся также широко образованными музыкантами-общественниками, со всесторонней общеобразовательной подготовкой.

Эта, казалось бы само собою разумеющаяся, цель в области музыкального образования до сих пор еще не вполне достигается в практической работе наших консерваторий.

Одна из главных причин, препятствующих успеху, — не

всегда осознанная и тем более далеко не всегда проводимая в жизнь дифференциация между обучением музыке и обучением музыканта-профессионала.

Музыке — в плане общего образования — должны обучаться все (абсолютно немузыкальные люди едва ли не так же редки, как исключительно одаренные); однако методы обучения музыке как предмету общего образования и развития человека и обучения музыканта-профессионала — должны быть совершенно иные.

Очень часто немного поющий или играющий на каком-либо инструменте, вместо того чтобы прежде всего получить необходимые элементарные сведения и некоторые практические навыки, «командируется» сразу в консерваторию.

Постановка обучения музыке в нашей средней школе до сих пор еще неудовлетворительна. Музыкальное образование в школе ограничивается сплошь и рядом лишь хоровым пением, образцовой постановкой которого еще не могут похвастаться все наши школы.

Обучение игре на массовых инструментах (так называемых «народных») до сих пор еще не вошло прочно в быт и учебные планы наших общеобразовательных школ. Между тем именно обучение игре на массовых инструментах вполне доступно, игра же в оркестре чрезвычайно развивает музыкальность и дает возможность непосредственно ознакомить ребят с лучшими образцами музыкальной литературы. В каждой школе должен быть такой оркестр и хороший хор. Если среди учащихся трудовой школы обнаружатся действительно музыкально одаренные дети, то таких, и только таких, нужно направлять в профессиональную музыкальную школу. Быть музыкантом-профессионалом — ответственная задача, и на этот путь следует направлять только несомненно одаренных и профессионально-пригодных детей и взрослых (по специальностям, не требующим обучения с детства).

Наши профессиональные музыкальные школы, и в первую очередь консерватории, должны обучать и выпускать только таких учащихся, которые были бы в полной мере пригодны к профессиональной музыкальной работе — как по уровню мастерства в своей непосредственной специальности (композитор, вокалист, пианист, теоретик и т. д.), так и по уровню своей музыкальной и общей культуры. Музыкант, не получивший широкого музыкального и общего образования, не может стать полноценным профессиональным работником. Он должен не только быть во всеоружии своих профессиональных навыков и знаний — он должен в первую очередь быть широкообразованным общественным работником, знающим, для кого он работает, умеющим понести свое искусство в широкие массы, ответить на их запросы и требования и своей конкретной

брактической работой поднять уровень массовой музыкальной культуры. Из этого взаимного общения профессионалов и рабочего слушателя и должен родиться новый, советский, музыкальный стиль.

Посмотрим, каковы должны быть цели и задачи студентов, обучающихся в музыкальных вузах в зависимости от рода их «музыкального оружия», и в какой мере наши консерватории (главным образом ближе известная мне — Московская) способствуют осуществлению этих целей и задач. Начнем с наших композиторских кадров. Композиторы, обучающиеся в консерватории, должны добиться овладения самой высокой степенью технического мастерства, учиться которому они должны на лучших произведениях музыкального наследства и современной музыкальной культуры. В то же время их творчество должно быть теснейшим образом связано с запросами и требованиями советского слушателя, насыщено пафосом той великой эпохи, в которую мы живем. Формализм заключается не в овладении всеми формами музыкального наследия (оно необходимо) — формализм проявляется тогда, когда композитор не владеет музыкальной формой, а находится у нее в рабском подчинении, когда творчество его возникает из заранее установленных форм и схем, а не развивается естественно, как живой организм.

Если композиторская кафедра в течение последних нескольких лет «балансирует» между катастрофическим снижением технического мастерства студентов и формалистическими опасностями, то курс, взятый ею за последние несколько месяцев, обнаруживает явные признаки оздоровления. Наши студенты-композиторы, овладевая значительным техническим мастерством, в то же время не занимаются только писанием неприложимых к жизни «задач», а в своей творческой классной работе и производственной практике с успехом пытаются отвечать на живые запросы нашего современного слушателя.

Нам нужны кадры музыкантов — историков, теоретиков, научных исследователей и педагогов — с широким кругозором всесторонне образованных специалистов, своими выводами и обобщениями на основе глубокого изучения музыки прошлого помогающих музыканту-практику — композитору, исполнителю, педагогу — идти по своему пути не ощущая, а сознательно, без необходимости «открывать» давно уже открытые «Америки».

Трудности, стоящие на пути музыканта-теоретика и музыканта-историка в наше время переоценки ценностей, чрезвычайно значительны, и неудивительно, что достижения консерватории в этой области пока еще невелики. Историко-теоретическая кафедра консерватории находится в настоящее время в периоде перестройки. Следует отметить — как положительный

Факт — производимую кафедрой работу по созданию учебников и пособий по теории и истории музыки.

Едва ли не самая многочисленная группа обучающихся в профессиональной школе — пианисты. Хотя процент музыкально одаренных и находящихся на относительно высоком культурном уровне среди пианистов большей частью бывает значительно выше, чем среди учащихся других специальностей, однако и здесь в конечном итоге дело далеко не всегда обстоит благополучно. Если даже средний оркестрант сразу же вовлекается в орбиту активной профессиональной работы, то пианист, часто кончивший техникум, а то и вуз, нередко по окончании музыкального образования... меняет специальность!.. Отчего это происходит?

Чуть ли не все наши пианисты метят обязательно в «Гофманы», забывая, что выдающиеся эстрадные исполнители редки, а тех качеств, которыми должен обладать пианист, чтобы стать полезным, культурным, профессиональным работником, наши пианисты, в большинстве своем, к сожалению, не имеют.

Пианист должен быть всесторонне образованным музыкантом, должен хорошо знать музыкальную литературу, иметь значительный репертуар, хорошо читать с листа, уметь аккомпанировать, знать камерную литературу и уметь ее исполнять, уметь транспонировать, делать всевозможные переложения и — что особенно важно — иметь хорошую педагогическую подготовку. Такой пианист, не будучи «Гофманом», всегда будет ценным и культурным музыкальным работником. В частности, в отношении педагогической производственной практики нужно сказать, что организация ее в консерватории для студентов всех специальностей поставлена далеко не удовлетворительно.

Наши, метящие в знаменитости, консерваторские пианисты большей частью не имеют даже репертуара. Их исполнительский «актив» разделяется обычно на две части: одна — это пьесы, которых они еще не доучили, и другая — те, которые они уже забыли...

Быч обучающихся игре на оркестровых инструментах — струнных и духовых — это халтура. Едва овладев самым элементарным умением играть на своем инструменте, они начинают «халтуриТЬ» — в театрах, кино, ресторанах и т. д., — и с самого начала своей профессиональной работы засасываются в болото ремесленного (в самом худшем смысле этого слова) отношения к музыкальному искусству. Борьба с этим вреднейшим явлением — одна из важнейших задач нашей профессиональной музыкальной школы.

Одной из наиболее многочисленных групп учащихся музыкальных школ, наряду с пианистами, являются вокалисты. Классическое противопоставление — «музыка и пение» — весьма

знаменательно и отнюдь не случайно. Если в XVI—XVII веках певцы были лучшими музыкантами, то с развитием итальянского оперного пения музыкальная культура певцов резко упала. Примитивные по музыке оперные партии не требовали большой предварительной музыкальной подготовки, следствием чего выработался общераспространенный тип певца, нередко с прекрасными голосовыми качествами и музыкально одаренного от природы, но в музыке совершенно невежественного.

В русских консерваториях дореволюционного времени существовал сокращенный учебный план для певцов, знания которых были не только качественно, но и количественно на весьма невысоком уровне.

В нашей советской музыкальной школе учебный план по теоретическим дисциплинам для всех учащихся одинаков. Наши консерватории принимают меры к повышению музыкальной культуры певцов, но, к сожалению, успехи в этом направлении еще недостаточны, и певцы наши в подавляющем большинстве стоят по своей музыкальной культуре еще на крайне невысоком уровне.

Трудность достижения здесь положительных результатов проистекает в значительной степени оттого, что певцы большей частью начинают учиться музыке не с детства, а уже будучи взрослыми, когда у них обнаруживается голос. Срок активной исполнительской деятельности певца значительно короче, чем у исполнителей-инструменталистов. Обладатель хорошего голоса, особенно при наличии некоторой природной музыкальности, быстро получает работу в оперном театре и, таким образом, поздно начав свое музыкальное образование, имеет в своем распоряжении весьма небольшой срок для приобретения необходимой музыкальной подготовки.

Проблема подготовки культурного певца-музыканта — одна из最难нейших и окончательно не разрешенных еще проблем нашей музыкальной школы.

У нас в прошлом, и особенно сейчас, ощущался и ощущается недостаток в хороших дирижерах. Ленинградская консерватория уже довольно давно, а московская лет шесть-семь назад — открыли у себя дирижерские отделения. Несмотря на то что среди окончивших дирижерские отделения наших консерваторий есть несколько весьма ценных дирижеров, в целом работа этих отделений не может быть признана вполне удовлетворительной.

Мне кажется, что причина этого лежит не только в не всегда удачном составе педагогов и в целом ряде организационных неполадок, из которых главная — отсутствие оркестра, на котором студенты-дирижеры могли бы систематически и постоянно учиться. Я думаю, что самая постановка дела неправильна. На дирижерское отделение следует принимать

только уже прошедших полную вузовскую подготовку студентов (исполнителей, композиторов, теоретиков) и, дав им один подготовительный и испытательный год, в дальнейшем, при наличии достаточной одаренности, зачислять их прямо в школу высшего мастерства, двухгодичный курс которой был бы для них совершенно достаточным. Таким образом была бы проведена «чистка» обучающихся в консерватории дирижеров, среди которых не мало недостаточно для этого одаренных и подготовленных. Тем самым стало бы легче осуществить предоставление им необходимой постойной дирижерской практики (концертной и оперной) с оркестром консерватории.

Наряду с дирижерским отделением без оркестра у нас в консерватории имеется хоровое отделение без хорового хора. Студенты, готовящиеся стать хоровыми руководителями, почти не имеют практики управления хором. Этому можно помочь, создав при техникуме консерватории хоровое отделение, где готовились бы квалифицированные певцы-хористы для наших оперных театров. Хор этот мог бы обслуживать оперную студию консерватории и дать материал для дирижерской практики студентам-хоровикам. Следует указать также, что на хоровом отделении недостаточно применяется производственная практика студентов в клубах, хоровых кружках и т. п.

В наших музыкальных вузах, а отчасти и в техникумах, ведется большая работа по поднятию ансамблевой игры: оркестр, квартет, духовой ансамбль, ансамбль с фортепиано. Оркестр консерватории, довольно высокий по своему качественному составу (особенно струнная группа) работает до сих пор еще недостаточно планомерно и дисциплинированно. За последние два года в смысле улучшения работы оркестра сделано немало, и есть все основания надеяться, что в ближайшем будущем оркестр консерватории станет вполне достойным советского музыкального вуза.

Гораздо хуже обстоит дело с вокальными ансамблями. В консерватории, строго говоря, нет высококвалифицированного хора, из-за чего уже много лет совершенно не исполняются монументальные произведения хоровой литературы — Баха, Генделя, Палестрины и т. д., что является огромным пробелом в получаемой учащимися музыкальной культуре. Чрезвычайно мало исполняются в консерватории и произведения камерной вокальной литературы. Последнее может быть поставлено в серьезную вину вокальной кафедре. Если организация большого, хорошего хора — задача трудная и нелегко осуществимая по целому ряду причин, то для организации камерных вокальных ансамблей у консерватории имеются все возможности; почти полное отсутствие работы в этой области — большой пробел.

Для ознакомления с редко исполняемыми образцами хорошей литературы следует пока использовать грамзаписи как советского производства, так и заграничные.

Задача подготовки высококвалифицированных инструкторов и педагогов-методистов по музыкальному воспитанию осуществляется в Московской консерватории кафедрой музыкального воспитания. Работа этой кафедры за последние два года все развивается и улучшается и в настоящее время достигла ощутимых результатов.

Московской консерваторией организован Научно-исследовательский институт. Институт состоит из ряда лабораторий (историко-теоретическая, акустическая, экспериментальной фонетики и другие). Работа молодого института имеет уже несколько ценных достижений, например, организация мастерской по изготовлению струнных инструментов, опыты по усилению звука инструментов и т. д. Недостаточна еще связь работы института с методической работой кафедр, между тем — только при этой связи Научно-исследовательский институт консерватории сможет оказать настоящую помощь в разрешении стоящих перед кафедрами методических проблем. В особенности важна лежащая на историко-теоретической лаборатории основная задача — приложения марксистско-ленинского метода к музыкальной науке.

Школа высшего мастерства, организованная два года назад при Московской и Ленинградской консерваториях, имеет задачей дать высшее усовершенствование наиболее даровитым товарищам из числа окончивших вуз. Школа, как новое наименование, еще не установила вполне тех путей, по которым она должна идти, чтобы помочь нашим молодым артистическим силам стать подлинными советскими музыкантами, не собирающимися «делать карьеру», а работающими над созданием такого типа исполнителя, который, находясь на высшем уровне технического мастерства, главной задачейставил бы приближение искусства к широким массам, чутко прислушиваясь к запросам рабочего слушателя и помогая ему развивать свою способность к восприятию сложных музыкальных произведений.

Оперная студия, уже одиннадцать лет существующая при Ленинградской консерватории, при Московской организовалась только в прошлом году. Пока это были почти еще только «консерваторские спектакли», музыкально достаточно грамотные и не плохо слаженные. Предстоит и проделать большую работу, прежде чем студия станет подлинной школой певца-актера, оперных режиссеров, оперных дирижеров, концертмейстеров.

Впервые в истории музыкальной школы при наших консерваториях организованы специальные отделения для особо одаренных детей, которые в капиталистических странах до сих

пор делаются жертвой эксплуатации предприимчивых антрепренеров.

В СССР исключительно много музыкально одаренных детей. Подход к их обучению должен быть чрезвычайно осторожным и продуманным. Наибольшая опасность — отрава детей эстрадными «успехами», погубившая в прошлом так много ярких талантов. Нужно приложить еще много вдумчивой работы и много материальных средств, чтобы расширить это цепное начинание и поставить его на должную высоту. В первую очередь необходимо организовать для этих детей прекрасно во всех отношениях оборудованный интернат.

В заключение я не могу не указать на ряд отрицательных явлений, мешающих у нас рациональной постановке специального музыкального образования.

Первое — о чём я уже говорил выше — недостаточно еще осознанное различие целей и задач, а следовательно и методов работы, между преподаванием музыки, как одного из элементов общего образования, необходимого всякому, и обучением музыкантов-специалистов. Здесь важно не только как и чему учить, но (и это, пожалуй, — самое важное) и кого учить. Если музыке возможно и следует учить всех, то музыкантом должен стать только обладающий всеми необходимыми данными (достаточная природная музыкальность, наличие подходящих физических данных и т. д.).

Отдавать свою жизнь исключительно трудной специальности музыканта имеет право и должен только тот, из которого действительно может выработаться полноценный профессионал.

Кому и на что нужны безголосый певец, скрипач без слуха, плохой пианист?..

Второе препятствие — большой разрыв между постановкой преподавания в столицах и крупных центрах и в провинциальных музыкальных школах. Кончившие профессиональную школу в Москве, Ленинграде, Киеве обычно не хотят уезжать на периферию. А между тем в провинциальных музыкальных техникумах и школах опущается острый недостаток квалифицированных работников. Нужно, с одной стороны, бороться с нездоровым стремлением окончивших музыкально-учебные заведения во что бы то ни стало оставаться в центре, а с другой — создать в провинции нормальные условия работы.

Во многих провинциальных техникумах до сих пор еще не реализуется Постановление от 23 апреля 1932 года. Уровень технических знаний учащихся (а весьма часто и педагогов) там крайне низок. Выпускаемые ими учащиеся являются в большинстве попросту профнепригодными.

Третье препятствие — недостаток инструментов — струнных, духовых (особенно деревянных) и роялей (или хотя бы пианино).

Вопрос о количестве и особенно качестве продукции наших фортепианных фабрик — вопрос, не терпящий отлагательства. Его разрешить необходимо в самом срочном порядке. Для музыкантов вопрос о создании в СССР первоклассной музыкально-инструментальной промышленности — вопрос жизни.

Еще несколько слов о Московской консерватории. Московская консерватория — крупнейшая, ведущая консерватория Союза, мощный комбинат, работает в помещении до такой степени тесном, что не только дальнейшее развитие, но просто осуществление нормального учебного плана становится совершенно невозможным.

Общежития консерватории не приспособлены для студентов-музыкантов. Могут ли двенадцать-четырнадцать студентов, живя в одной комнате, все заниматься музыкой?!

Без постройки для студентов консерватории специально оборудованных общежитий мы никогда не добьемся вполне удовлетворительных результатов их учебы.

Московской консерватории должно быть неотложно предоставлено помещение, удовлетворяющее все ее нужды. В частности, первоклассная музыкальная библиотека Московской консерватории помещается в двух залах. При этих условиях широко развернутая научная работа вестись не может, и значительная часть фондов библиотеки остается неиспользованным мертвым капиталом.

Нуждам музыкального фронта, его слабым сторонам и его немалым достижениям наша периодическая печать уделяет слишком мало внимания.

При всех указанных мною недостатках, наши достижения в области подготовки музыкальных кадров весьма значительны. Наряду с организуемыми всесоюзными конкурсами исполнителей было бы, мне кажется, весьма целесообразным устраивать периодические показы наших композиторских и исполнительских сил и организовывать взаимные показы исполнительской молодежи СССР и Запада, — путем поездок наших исполнителей на Запад, а западных к нам.

Вопросы музыкального образования трудны и сложны. Для широкой их постановки и попытки найти пути к их правильному разрешению было бы своевременным созвать, если еще не Всесоюзный съезд, то по крайней мере — широкую конференцию по вопросам музыкального образования.

У нас в СССР имеются неисчерпаемые запасы музыкальных дарований и немало высококвалифицированных педагогических сил. За последние годы многое уже сделано, но нужно сделать еще значительно больше, чтобы поставить советское музыкальное искусство на ту высоту, которая соответствует грандиозным задачам социалистического строительства в нашей великой стране.

[Задачи музыкального фронта]

В наши дни, когда задачи культурного фронта у нас, в СССР, выдвигаются на первый план, о нуждах и задачах музыкального фронта пора заговорить во весь голос.

В старые времена была печальная поговорка: «За задним столом с музыкантами». Как ни странно это, но музыканты до сих пор еще чувствуют себя у нас «за задним столом». Не случайно, например, в плане строительства Москвы упомянуто все, но забыты концертные залы, недостаток которых в Москве принимает угрожающий характер. Подобных примеров можно привести чрезвычайно много.

Для удобства позволю себе высказать свои соображения по разным участкам музыкального фронта отдельно. Я не имею под рукой материалов и потому своих соображений не могу подкрепить точными данными и цифрами. Но полагаю, что это не так существенно. Положение на музыкальном фронте мне известно достаточно хорошо, и картина, которую я предполагаю набросать, я надеюсь, в основном соответствует действительному положению вещей.

[Музыкальные инструменты.] Всякая музыка, для того чтобы она могла дойти до слушателя, должна быть исполнена. Исполняется она на инструментах и человеческими голосами.

Поговорю об инструментах, без которых ни одно, ни старое, ни современное музыкальное произведение не в состоянии быть исполнено. Между тем положение с инструментами у нас может быть вполне названо катастрофическим.

Деревянные духовые инструменты — флейта, гобой, кларнет, фагот — и в дореволюционное время были в России всегда привозными из-за границы. Сейчас ввоз их почти прекратился и при отсутствии мало-мальски удовлетворительных инструментов советского производства исполнителям на деревянных духовых инструментах просто не на чем играть.

Ни один оркестр не может существовать без деревянных духовых инструментов, а между тем каждый год исполнителей на них становится все меньше. В наших музыкальных техникумах и вузах количество учащихся игре на деревянных духовых совершенно недостаточно. Привлечь же в музыкальные учебные заведения нужные кадры невозможно за отсутствием у них орудий производства — инструментов. С медными духовыми инструментами (трубы, валторны, тромbones) дело обстоит не многим лучше.

Совершенно необходимы следующие мероприятия: спешное оборудование производства деревянных духовых инструментов и необходимых частей к ним, что возможно осуществить в весьма короткий срок (два — три года), с приглашением высо-

квалифицированных мастеров из-за границы. Переоборудование и расширение производства медных инструментов с тем, чтобы качество их не уступало лучшим заграничным инструментам, для чего также достаточен срок в два-три года.

У нас в Союзе имеется целый ряд превосходных мастеров по производству смычковых инструментов (скрипки, альты, виолончели, контрабасы), не уступающих лучшим мастерам Запада, а, быть может, и превосходящих их; имеются также и неисчерпаемые запасы высокосортного дерева, необходимого для производства смычковых инструментов. Между тем, несмотря на все возможности, кроме отдельных, иногда весьма хороших инструментов, изготавляемых нашими мастерами, массового производства струнных инструментов высокого качества у нас до сих пор нет. Те инструменты, которые у нас продаются — просто никуда не годятся. Весьма печально обстоит дело также со струнами. Кишечные струны высшего качества выделялись за границей обычно из русского сырья, а между тем, на тех струнах, которые выделяются у нас, играть совершенно невозможно. Производство струн может и должно быть у нас налажено в самый короткий срок.

Хуже всего, однако, обстоит дело с клавишными инструментами (рояль, пианино). Нашим пианистам скоро будет абсолютно не на чем играть.

Мы часто читаем в газетах, что оборудуется там или тут фабрика, которая будет выпускать энное количество тысяч пианино в год; на деле те немногие пианино советского производства, которые поступают в продажу, в подавляющем большинстве своем совершенно неудовлетворительны ни по качеству звука, ни по точности механики, ни — в особенности — по прочности: механика быстро портится, дерево рассыхается и т. д.

С роялями дело обстоит значительно хуже. Что касается больших концертных роялей, то имеющиеся у нас остатки заграничных концертных роялей до войныного времени окончательно приходят в негодность, и пианистам — и нашим, и приезжающим из-за границы — придется скоро прекратить концертную деятельность. Хороших концертных роялей нет даже в Москве и Ленинграде, а о других городах, даже крупнейших, и говорить не приходится. Мне, например, известно, что в Днепропетровске уже два-три года не выступал из-за отсутствия удовлетворительного инструмента ни один приезжий пианист.

Срочное переоборудование имеющихся и постройка новых фабрик для производства высококачественных пианино и роялей — неотложная задача дня. Постройка клавишных инструментов — дело настолько тонкое и сложное, что при самых быстрых темпах должно пройти еще несколько лет прежде,

чем можно будет надеяться получить высококачественные концертные рояли советского производства. Между тем ждать нельзя ни минуты. Пианистам не на чем и играть в буквальном смысле слова. Для Москвы, Ленинграда и ряда крупнейших центров СССР необходимо немедленно приобрести за границей двадцать — двадцать пять концертных роялей высшего качества (фирм Бехштейна и Стейнвея), командировав для выбора их за границу небольшую комиссию из высококвалифицированных специалистов.

Необычайно сильное впечатление на массового слушателя производит орган. Ошибочно думать, что орган — инструмент по преимуществу церковный. В Америке нет сейчас ни одного крупного кино без органа. В современных органах имеется целый ряд регистров, дающих звучность труб, ударных инструментов и т. п. В будущей советской симфонии широких масс орган явится для композиторов одним из могущественнейших средств выразительности¹.

Музыкальное образование. Следует различать музыкальное образование общее и специальное. Общее музыкальное образование — это обучение музыке всех: в школе, в кружках самодеятельности, в колхозе, в Красной Армии и т. д. Потребность в музыкальных знаниях, навыках, просто в восприятии музыки у нас безгранична, и в этой области еще пепочатый край работы, а работников-профессионалов навероятно мало. Их должна дать профессиональная музыкальная школа.

Положение профессиональных музыкальных школ в СССР далеко не может быть признано благополучным. Начну сверху — с консерваторий. Буду говорить о Московской консерватории, которую, будучи связан с ней всю жизнь, я знаю вдоль и поперек.

По составу педагогических сил и по уровню одаренности учащихся Московская консерватория несомненно является в настоящее время сильнейшей консерваторией в мире. Между тем условия, в которые она поставлена, очень тяжелы.

Здание, в котором помещается Московская консерватория, тесно до последнего предела и совершенно не удовлетворяет ее потребностям. Общежитие учащихся абсолютно не приспособлено для общежития учащихся-музыкантов, так как в комнатах живет по несколько человек (часто тринадцать — пятнадцать), что делает их совместное существование сущим адом: один играет на трубе, другой поет, третий упражняется на фортепиано и т. д. В консерватории классов для занятий нет, играют в коридорах, на лестницах, в уборных и т. д. Оперный класс и оперная студия не имеют специально оборудованного помещения для сценической работы, а между тем, консерватория должна выпускать певца — оперного актера.

Библиотека консерватории — лучшая музыкальная библиотека в Союзе, заключающая в себе ценнейшие печатные и рукописные материалы, ютится в двух небольших перегороженных комнатах, где нельзя развернуть работы и разместить материалы, остающиеся в значительной части неразобранными. Инвентарь библиотеки — попусту мизерный. Научно-исследовательский институт, ведущий важную исследовательскую и экспериментальную работу (по акустике, усилению звуков, звукозаписи, изучению и постройке музыкальных инструментов и т. д., и т. п.), тоже не имеет ни соответствующего помещения, ни необходимого инструментария, ни лабораторий. Инструментальные мастерские, в которых производятся опыты по построению струнных инструментов, дающие превосходные результаты (что показал организованный в конце 1933 года конкурс), оборудованы совершенно мизерно². Музей консерватории за отсутствием помещения почти свернут³.

Материальное положение педагогов консерватории совершенно неудовлетворительно. Ставки профессуры раза в три ниже ставок в других вузах. Профессора консерватории, среди которых немало имеющих имя международного масштаба, ведут свою работу только из сознания ее важности для советского музыкального искусства. Материальная компенсация их труда абсолютно не соответствует ни их квалификаций, ни количеству затрачиваемого ими труда. Бытовые и жилищные условия подавляющего большинства педагогов консерватории также весьма мало удовлетворительны⁴.

К использованию времени учащих и учащихся характерен подход механический, приравнивающий музыкальные учебные заведения к общеобразовательным. Между тем, музыкальное искусство отнимает невероятно много времени у учащихся и у педагогов, неминуемо значительно превышающее все установленные учебным планом нормы. Нельзя забывать также огромное нервное напряжение, связанное с музыкальной работой, и необходимость для педагогов вести собственную исполнительскую, композиторскую или музыковедческую работу, а для учащихся (особенно играющих на оркестровых инструментах) отдавать время на необходимую им производственную практику.

По отношению к Московской консерватории, я думаю, необходимы следующие мероприятия:

Московская консерватория должна быть признана учреждением всесоюзного значения; здание консерватории должно быть достроено и расширено; оплата и норма нагрузки педагогического труда в консерватории должна быть приведена к норме оплаты в других вузах.

Задача обучения музыкально одаренных детей — весьма трудная и ответственная. По некоторым специальностям, в

первую очередь — игры на фортепиано, а также игры на скрипке и виолончели даже при наличии очень хороших природных данных, благоприятные результаты могут быть достигнуты только при начале обучения с раннего детства. Огромное количество весьма музикально одаренных людей не становятся ценными и выдающимися музыкантами-профессионалами только потому, что они слишком поздно начали учиться. Однако мало начать вовремя. Еще важнее вопрос о том — как учить. Не меньшее, если не большее, количество музикальных детей погибает для музыкального искусства в результате плохого обучения. Все это ясно указывает на то, как необходимо у нас в СССР при наличии чрезвычайно большого количества музикально одаренных детей создание образцовой музыкальной школы.

При Московской консерватории имеется детская школа, где обучается до двухсот детей, а также «Особая детская группа», где обучается свыше тридцати детей. Самый даровитый и технически подготовленный музыкант не может стать полноценным музыкальным деятелем — исполнителем, композитором, — если он не получит серьезного общего образования, если он не находится на высоком уровне культуры. Музыкальная учеба, требующая от учащегося много времени и сил, трудно совместима с параллельным обучением в общеобразовательной школе. Необходимо создание единой школы, в которой одаренные дети получали бы одновременно музыкальное и общее образование. Программа такой общеобразовательной школы (в объеме десятилетки) должна быть специально разработана как в смысле некоторого сокращения менее необходимых частей, курса, так и в особенности в смысле соответствия ее требованиям художественного воспитания будущих музыкантов. Для иногородних детей при школе должен быть организован интернат, первоклассно оборудованный как педагогически воспитательными силами, так и в материальном отношении⁵.

Профессиональная (средняя и низшая) музыкальная школа находятся у нас, особенно вне столицы, в весьма плохом положении: сказывается недостаток педагогических кадров, вызванный в значительной степени тем, что неблагоприятные материально-бытовые условия порождают бегство педагогов из периферийных техникумов и школ и упорное нежелание молодежи ехать на работу на периферию. Школы плохо оборудованы: неудовлетворительные помещения, совершенно приспешившие в негодность инструменты, непомерно низкие ставки при высокой норме нагрузки и т. п. Со стороны музыкальной инспекции Наркомпроса нет никакого руководства музыкальными школами: нет курсов по повышению квалификации педагогов, не устраиваются педагогические конференции и съезды, не практикуются временные командировки высококва-

лифицированных работников на места (Московской консерваторией производятся подобные командировки по собственной инициативе), отсутствуют учебники и т. д. и т. п.

Музыкальное издательство. Все музыкально-издательское дело в СССР сосредоточено в Музгизе (мелкие издательства: киевское или ленинградский «Тритон» заметной роли не играют).

Дело музыкального издательства поставлено у нас совсем неудовлетворительно. Имевшаяся в Москве хорошая нотопечатня (бывшая Юргенсона) упразднена. Нотопечатание перенесено в одну из московских типографий и поставлено плохо: выходящие издания награвированы небрежно со множеством опечаток и крайне неаккуратно, на отвратительной бумаге, часто без внешней обложки. Необходимейших нот классической и педагогической литературы никогда нет на рынке. Продукция музыкального издательства абсолютно не соответствует ни по количеству, ни по качеству наличной потребности.

Несколько лет назад под предлогом потребности в металле (хотя этим способом можно получить максимум несколько тонн) были уничтожены гравировальные доски произведений ряда русских композиторов. Почти целиком уничтожены произведения Рубинштейна, Аронского, Катуара, опера Римского-Корсакова «Сервизия» и вообще огромное количество произведений русских композиторов, среди которых очень много художественно ценных, и почти все — представляют ценность историческую. Уничтожение досок (и далеко не только не имеющих никакой ценности и никому не нужных) практикуется, насколько мне известно, и сейчас. Например, недавно были (по ошибке?) уничтожены доски «Карнавала» Шумана...

Музыкальное издательство должно быть реорганизовано так, чтобы оно отвечало потребности советских композиторов, исполнителей, учащихся профессиональных музыкальных школ и широких масс потребителей. Музыкальное издательство должно иметь свою первоклассно оборудованную нотопечатню и быть обеспечено бумагой, так как в настоящее время бумажные ресурсы Музгиза не удовлетворяют и десятой части потребности.

Филармония. На филармониях лежит задача чрезвычайно ответственная: нести в широкие массы населения произведения музыкального искусства. Не будучи исполнена — музыка мертвa; она не звучит. Чтобы она зазвучала, нужны исполнители, а чтобы исполнители пели и играли, нужна организация этих исполнений. За годы после Октября в Москве сменилось великое множество руководств и руководителей концертного дела. Мы имели: Мосфил, Россфил, Госфил, Софил и т. д. Не все еще потеряно, букв в русском алфавите еще много... Дело организации концертов стоит у нас из рук во

плохо. Если еще в Москве дело идет более или менее (скорее менее) спокойно, а в Ленинграде несколько лучше, то на периферии в РСФСР просто ничего не делается, так как деятельность таких организаций, как Гастрольбюро, Филармония и «Гомец» можно определить только с помощью отрицательных величин. Целый ряд лучших, как молодых, так и старшего поколения исполнителей почти не используется. Талантливая молодежь остается зачастую безработной, в то время как в крупных рабочих центрах и на новостройках подвизаются артисты самого низкого разбора, систематически развратающие вкусы широкой рабочей аудитории.

Я не берусь указать — кто и что в этом виноваты: тут и «объективные» обстоятельства, тут и «субъективная» бездарность, и отсутствие творческой инициативы отдельных работников. Одно несомненно: так дальше оставаться не может и не должно. Необходимы немедленные и решительные мероприятия для оздоровления концертной работы в РСФСР. На Украине и в Грузии кое-что делается, но и это далеко не то, чего мы вправе ожидать⁶.

Радио. Радио — могущественнейшее орудие для передачи музыки широким массам. Количественно путем радиовещания передается у нас очень много и, нередко, хорошей музыки. Главным недостатком в наших радиопередачах является отсутствие плана в составлении программ.

Музыка по радио кроме приятного отдыха (танцевальная и «легкая» музыка) может и должна играть важную воспитательную роль. Необходима организация цикла концертов: исторических, по странам, эпохам, народам, сюжетным заданиям и т. д. Всего этого в наших музыкальных радиопередачах нет или почти нет. Нерационально используются также кадры: некоторые весьма ценные исполнители не используются вовсе, или используются совершенно недостаточно, менее ценные (а иногда и совсем не ценные) — значительно больше⁷.

Граммофонные пластинки. До последнего времени на них пластинки были весьма невысокого качества и о какой-либо культурно-просветительной работе с их помощью говорить просто не приходилось. В настоящее время качество на них пластинок значительно улучшилось и некоторые последние записи приближаются по своему качеству к хорошим заграничным пластинкам. Одним из главных недостатков нашей граммофонной промышленности является ее количественная недостаточность. Советский гражданин, желающий приобрести интересующую его пластинку, находится приблизительно в положении рыбака, который вздумал бы поймать в Москве-реке на удочку осетра. Продукция пластинок должна быть увеличена в десятки раз, прежде чем с ее помощью можно будет вести музыкально-культурную работу.

До последнего времени у нас записывали без всякого плана, почти все, что попало. В настоящее время в дело записи внесена планомерность, и при дальнейшем повышении качества в недалеком будущем граммофонная пластинка может и должна стать одним из важнейших факторов в деле распространения у нас музыкальной культуры. Но кроме пластинок нужен патефон. Патефонов у нас мало, они дороги и плохи. Необходимы срочные меры для поднятия качества патефонов — их удешевления и выпуска в продажу в значительно большем количестве, чем сейчас. Плохи также у нас и иголки, искажающие звук и быстро изнашивающие пластинки⁸.

Я указал главнейшее, и очень бегло. На каждом участке — непочатый край неотложной работы. Пора авторитетно и громко заговорить о музыкальном фронте. Ждать больше нельзя.

Слет трех консерваторий

Организованные Всесоюзным комитетом по делам искусств с 21 по 24 июня в Большом зале Московской консерватории концерты отличников Московской, Ленинградской и Киевской консерваторий явились выдающимся событием нашей музыкальной жизни. В первые три дня выступили студенты и аспиранты Школы высшего художественного мастерства трех консерваторий, а в четвертый день — дети от восьми до пятнадцати лет, учащиеся этих консерваторий.

Не вдаваясь в оценку отдельных исполнителей, среди которых было немало чрезвычайно даровитых, я сделаю несколько общих выводов.

Прежде всего следует приветствовать удачную мысль Всесоюзного комитета организовать впервые за все время существования наших консерваторий слет трех консерваторий. Это дало возможность специалистам и широкой публике получить достаточно полную картину положения на музыкальном фронте в области исполнительской культуры. Картина в основном получилась чрезвычайно благоприятная.

Уже Всесоюзные конкурсы 1933 и 1935 годов, а в особенности Международные конкурсы пианистов и скрипачей в Варшаве показали высокий уровень нашей исполнительской культуры. Несколько дней тому назад закончившийся Международный конкурс пианистов в Вене, где два принимавшие участие в конкурсе советских пианиста — Флиер и Гилельс — получили два первых приза, еще раз блестящее подтвердил чрезвычайно высокий уровень советского пианистического мастерства.

Весьма отрадным явлением можно признать быстрый рост и сейчас уже достаточно высокий уровень мастерства, которые показала молодая еще Киевская консерватория.

Наши старшие — Ленинградская и Московская консерватории еще раз подтвердили свою репутацию в деле подготовки высококвалифицированных исполнительских кадров. Особен-но следует отметить ряд превосходных московских пианистов.

Давно уже, и далеко не без основания, принято у нас громко говорить о неблагополучии на вокальном фронте. Я не буду в краткой статье вдаваться в объяснения причин этого весьма печального явления. Должен, однако, с некоторым удовлетворением указать, что на этот раз мы слышали не-скольких певцов с очень хорошими голосами, особенно ленин-градцев, а некоторых и с хорошей вокальной культурой.

Четвертый день, когда выступали дети, учащиеся всех трех консерваторий, оставил радостное впечатление. Мы ви-дели большое число исключительно даровитых детей — наш неиссякаемый золотой запас будущих кадров, которым сужде-но в ближайшем будущем занять бесспорное первое место среди музыкантов — исполнителей всего мира.

На пути осуществления этой победы стоят еще, однако, многие препятствия и трудности, о которых я надеюсь под-робно поговорить в ближайшем будущем.

Содержательный план

Объединенный план концертов Госфилармонии и Всесоюз-ного радиокомитета прежде всего следует приветствовать как ценнейшее начинание, как попытку внести порядок и единство направления в концертную жизнь Москвы.

План составлен широко и охватывает все роды музыки, от крупных оперных и симфонических форм до народной песни.

По отдельным разделам плана мне хочется высказать сле-дующие пожелания.

По разделу опер: следует исполнить одну-две итальянских оперы — Допицетти, Беллини — и какую-нибудь легкую фран-цузскую оперу. Хорошо бы исполнить также оперетту Иоганна Штрауса «Fledermaus» под управлением Эриха Клейбера. Из опер Моцарта — чудесную «Così fan tutte».

По разделу крупных хоровых произведений необходимо исполнить несколько кантат Баха. Произведений Баха вообще следует включить в программу значительно больше.

В плане совсем не предусмотрены органные концерты, всегда охотно посещаемые самой широкой аудиторией. Следует организовать ряд концертов органных и смешанных (с уча-стием струнных и духовых инструментов, а также вокали-

стов). У нас в Москве, кроме заслуженного деятеля искусств А. Ф. Гедике имеется несколько молодых органистов; следует также пригласить профессора Браудо из Ленинграда, а возможно и кого-нибудь из крупных органистов Запада (например, Ситарда).

Следует включить в план редко исполняемые ансамбли для двух, трех фортепиано с оркестром, для двух скрипок и т. д.

Значительно больше хотелось бы видеть в плане исполнений на духовых инструментах — ансамблей и соло.

Из западных композиторов прошлого в плане мало произведений Шумана и Брамса.

Из русских забыты Гедике и Катуар. Из сочинений Гедике следует исполнить одно-два симфонических произведения, оркестровые обработки органных произведений Баха и отрывки из оперы «У перевоза». Из Катуара: симфонию, фортепианный концерт и ряд камерных произведений.

В плане мало произведений Танеева. Недостаточно представлена позднейшая западная музыка (Брукнер, Регер и т. д.) и совсем отсутствуют современные западные композиторы.

Из Чайковского вместо заигранных «Ромео» и «Франчески» лучше исполнить «Бурю» и «Воеводу», а также первые две сюиты.

В разделе квартетов совсем забыты квартеты Гайдна, чудесные и чрезвычайно доступные для широкой аудитории.

Совсем не упомянуты произведения Метнера — фортепианные, вокальные (романсы на слова Пушкина). Забыт Скрябин.

Несмотря на все эти пробелы, план, в общем, интересный и содержательный.

Однако это только начало. Недостаточно заготовить много доброкачественной провизии, нужно еще составить меню и вкусно приготовить кушанья. И эта работа еще впереди.

Будущее покажет, как наши концертные организации справляются со своей трудной и ответственной задачей.

Пианистические школы Ленинграда

Три четверти века прошло со дня основания Ленинградской (в те времена — Петербургской) консерватории. Почти все лучшее, что дало с тех пор русское музыкальное искусство, вышло из стен Ленинградской и на четыре года позже ее основанной Московской консерватории.

На Западе все наиболее даровитые композиторы и исполнители, как правило, миновали в своем развитии консерваторскую учебу. Лист, когда к нему являлся малоодаренный ученик говорил, ему: «Ступайте в консерваторию!». В противоположность этому, в наших консерваториях обучались и обуча-

ются все наиболее даровитые и знаменитые музыканты. Петербургская консерватория в своем первом же выпуске дала русскому музыкальному искусству Чайковского, Московская — Танеева.

В Петербургской и Московской консерваториях с самого начала их существования стали формироваться школы, приобретшие в ряде случаев мировое значение. Достаточно называть в Ленинградской консерватории композиторскую школу Римского-Корсакова и школу скрипичной игры Леопольда Ауэра. До последнего времени значительная часть лучших мировых скрипачей — ученики Ауэра. Из пианистических школ, возникших в Петербургской консерватории, следует прежде всего указать на школу Лешетицкого — Есиповой и родственную этой школе школу Брассена. Наиболее характерными чертами этого пианистического направления являются: превосходно выработанная пальцевая техника, владение разнообразными оттенками фортепианного звука, отсутствие форсировки, нажима, жесткости звучаний. К минусам этой школы можно отнести некоторую изысканность, временами «салонность» стиля, отсутствие элементов стихийности, монотонность отделки мельчайших деталей нередко в ущерб цельности общего замысла, отсутствие большой линии, большого дыхания.

Реакция против этих теневых сторон замечательной школы Лешетицкого — Есиповой, давшей длинный ряд превосходных пианистов, вызвала у ленинградских пианистов к жизни противоположное направление пианизма: чрезмерное увлечение насыщенностью звука, внесение в фортепианную звучность элементов ударности, показной внешний блеск, резко очерченные, нередко грубые основные контуры, в ущерб отделке деталей, пренебрежение к простой фразе, к естественной декламации, отсутствие в исполнении элементов искренности, интимности, лиризма.

В борьбе и синтезе этих двух противоположных направлений должен выковаться новый стиль фортепианного исполнения ленинградских пианистов. Среди молодежи и подрастающих детей Ленинграда так много прекрасно одаренных юных пианистов, а среди старшего поколения — талантливых, высококультурных, вдумчивых педагогов, постоянно ищущих новых путей.

Принося горячие поздравления своему старшему соратнику, Ленинградской консерватории, мы, московские музыканты, в частности, московские пианисты, глубоко уверены, что дружной совместной работой, здоровой обоюдной критикой нам удастся создать тот подлинный советский стиль музыкального исполнения, которому суждено завоевать мировое первенство.

Свое победное шествие мы уже начали. Если, не впадая в «головокружение от успехов», мы будем продолжать искать и упорно работать над собой, наш успех обеспечен. Залог тому — золотой фонд наших одаренных детей, нашей даровитой молодежи.

Искусство — достояние миллионов

За двадцать лет, прошедших с Великой социалистической революции, совершился поистине гигантский переворот в сознании многомиллионных масс населения Советского Союза. К культурной жизни приобщились многие народы, до революции пребывавшие во тьме невежества и суеверий. То искусство, которое для меня является главным делом жизни — музыка, — стало достоянием миллионов людей, вместо небольшой горсти «образованных» людей дореволюционного времени. Однако, как это ни странно, в литературе этот яркий расцвет музыки отразился мало. Я хотел бы, чтобы двадцатилетие нашей революции ознаменовалось созданием прекрасных книг о музыке и музыкантах. Мне самому хотелось бы написать такую книгу, в которой я рассказал бы свою жизнь, свои встречи с замечательными людьми, свою напряженную музыкально-общественную работу с первых же дней революции; хотелось бы рассказать о своих ошибках и удачах, о той огромной радости участия в строительстве новой жизни, которую я испытал и испытываю теперь. Хочется рассказать обо всем, что видел и слышал; хочется жить, чтобы увидеть расцвет тех чудесных детей, с которыми я так счастлив работать.

Хочется успеть сделать многое, а жить осталось так мало. Из своих мечтаний я, вероятно, ничего уже осуществить не успею. Однако, пока я жив, пока во мне есть еще силы, я буду класть свои маленькие кирпичи в великое строительство новой, счастливой жизни; а на смену моему поколению, на смену мне придут молодые, счастливые, даровитые.

И не беда, если нас забудут, — дело, для которого мы работаем — великое музыкальное искусство, — не умрет никогда.

Таким не должно быть радиовещание

В настоящей статье я хочу коснуться лишь музыкального раздела вещания, ибо не считаю себя достаточно компетентным в других областях радиоработы. Разумеется, в музыкальном вещании не все так уж плохо. Там бывают отдельные

превосходные концерты, выступают лучшие советские исполнители. Но если бы у меня спросили, какова политика музыкального вещания, я затруднился бы ответом. Я не могу даже сказать, хороша она или плоха, — ее просто нет. Между тем искусство без политики, без принципов не может существовать в нашей стране.

Характерной чертой музыкального вещания является то, что оно строит свои планы исходя не из каких-то продуманных принципов, но, как это ни странно, из моды.

Я приведу один пример: существовавшая некогда недоценка легкой развлекательной музыки, так называемого «легкого жанра», поддерживавшаяся и некоторыми авторитетными музыкантами, была крайне ошибочной и вредной. Такой род искусства необходимо должен существовать. Трудящиеся нашей страны имеют право на веселый, бодрящий и художественный отдых. Должны существовать (и в немалом количестве) подобные передачи и на радио. Однако, видимо в порядке перестраховки, доза развлекательной музыки на радио увеличена до того, что когда только ни включишь приемник, оттуда обязательно слышится либо оркестр под управлением Криша, либо «отрывки из оперетт», либо «музыка для танцев».

Стремление придать всему музыкальному вещанию бодрый, жизнерадостный тон приводит руководителей Всесоюзного радиокомитета к совершенному явным перегибам, которые ничем нельзя объяснить, кроме как желанием перестраховаться. При исполнении, например, крупных симфонических или камерных произведений радиоработники систематически выбирают медленные (лирического или драматического характера) части.

Это грубейшее упрощение. Изъятием медленных частей нарушается внутренняя диалектика музыкального произведения. Единство крупной музыкальной формы — это, обычно, синтез противоположных по характеру и настроению музыкальных мыслей. Во имя вульгарно понятой «бодрости» — музыкальное вещание систематически становится па путь заведомого снижения художественной ценности произведений, являющихся иногда высшими достижениями мировой музыкальной культуры.

Разумеется, в тех или иных случаях можно исполнять и отдельные части крупных произведений, но вводить это в принцип — значит извращать музыкальное искусство и клеветать на советского слушателя, которому якобы не нужна (или вредна?) никакая музыка, кроме «бодрой».

Года три тому назад я был в командировке в Днепропетровске, и там мне пришлось провести беседу с музыкальными радиоработниками. Эти, в большинстве своем молодые

и с энтузиазмом относившиеся к работе, люди показывали мне многочисленные письма рабочих, колхозников, учащейся молодежи.

Радиослушатели, выражая свое недовольство музыкальным вещанием, писали, что пора перестать относиться к ним, как к ничего не понимающим и не желающим в области музыкальной культуры. Мы хотим знакомиться, писали они, с творчеством Баха, Гайдна, Бетховена, Шопена, Листа, с лучшими образцами русской классической музыки, с произведениями советских композиторов. Мы хотим научиться понимать музыкальное искусство и в его историческом развитии.

Так писали радиослушатели три года тому назад. С тех пор культурный уровень масс значительно вырос, а качество музыкального вещания, увы, не улучшилось.

Из правильного положения о необходимости дать советскому слушателю бодрое искусство сделаны нелепые выводы, в результате которых передачи, имеющие культурно-воспитательное значение, стали носить случайный характер, а нередко срываются в дурно прикрытую халтуру.

Музыкально-образовательная работа почти совершенно исчезла из практики вещания. Еще в прошлом году там передавались специальные циклы концертов-бесед (так называемый «музкультминимум»), циклы — история симфонической музыки, история западноевропейской художественной песни, история фортепианного концерта и т. п. Значительное количество концертов сопровождалось пояснениями. Правда, все эти концерты далеки от нужного уровня, пояснения часто были длинны, утомительны, дурно написаны. В них нередко попадались упрощенство, вульгарный социологизм и т. д.

Но даже при всех этих серьезных недочетах культурное значение таких передач было очень велико. Конкурсы на лучшие программы музыкальных передач, ежегодно проводившиеся среди радиослушателей, показывали, как быстро растет музыкальная культура масс, для которых радио во многих случаях является основным источником музыкальных знаний. Нынешние руководители Всесоюзного радиокомитета, вместо того чтобы улучшить качество этой работы, вовсе прекратили ее, дурно перетолковав и извратив правильное положение, что радио — не консерватория и что музыкальное вещание не должно страдать академизмом.

Репертуар музыкального вещания недопустимо сузился. Почти вовсе прекратились выступления камерных ансамблей (квартетов, трио). По линии симфонического репертуара из огромного творческого наследства Бетховена, например, исполняется только несколько произведений хотя и гениальных, но ставших общеизвестными и в некоторой мере даже набившими оскомину.

В прошлые годы музыкальное вещание сумело поставить в концертном исполнении значительное число замечательных опер — шедевров мировой оперной литературы («Похищение из сераля», «Дон-Жуан», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Волшебный стрелок» Вебера, «Валькирия» Вагнера, «Каменный гость» Даргомыжского).

Это было громадное культурное завоевание, на котором воспитывались радиослушатели и художественно росли исполнительские кадры Всесоюзного радиокомитета. За исключением «Свадьбы Фигаро», ни одна из этих опер не находится в репертуаре наших оперных театров. Высокое качество этих постановок не раз отмечала пресса (вспомним статьи тов. Д. Заславского в «Правде»). По существу, Всесоюзному радиокомитету удалось создать новый музыкальный театр, своеобразный по жанру и репертуару, с отлично подобранным составом исполнителей. Этот театр начал регулярно работать по пять — шесть раз в месяц. Сейчас оперная деятельность Всесоюзного радиокомитета почти прекращена. Старые постановки фактически сняты с репертуара. Новые же («Чародейка» Чайковского, «Вертер» Массне) прошли по три — четыре раза, и на этом дело закончилось.

Очень плохо обстоит дело с передачами народной песни. Она преподносится слушателям беспланово, случайно. В области русской народной песни мы слышим здесь по большей части малохудожественные выступления хора под управлением Яркова.

Когда исполнителями народной песни выступают наши квалифицированные вокалисты, они нередко поют псевдонародные произведения или песни искаженные обработками, чуждые духу народной музыки. Недопустимо, чтобы исполнение народной песни в наши дни снижалось до уровня блаженной памяти Агренева-Славянского, подвизавшегося в дореволюционной России и своими извращениями русской народной песни вызвавшего резкие протесты музыкантов, в том числе Чайковского.

Специалисты в области музыкального фольклора, по-видимому, слабо привлечены к работе музыкального вещания. А между тем какую громадную пользу вещанию мог бы принести, скажем, композитор А. Ф. Гедике — замечательный музыкант, блестящий знаток русской народной песни.

Музыкальное вещание слабо и односторонне использует свою богатейшую граммотеку, в которой сосредоточены граммофонные записи самых выдающихся исполнителей мира, самых выдающихся произведений музыкальной литературы. Уже много лет на радио мертвым капиталом лежат оратории Генделя и Мендельсона, выдающиеся произведения Палестри-

ны, Баха, многие не исполняющиеся у нас оперы. Неужели все это с соответствующими пояснениями нельзя донести до радиослушателей? И в упорном нежелании со стороны Радиокомитета расширить репертуар нет ли все той же тенденции к перестраховке? Или, может быть, руководители вещания серьезно думают, что произведения музыкальной классики могут заразить советских слушателей пессимизмом или мистикой?

Ни одна советская концертная организация не располагает такими неограниченными возможностями, как Всесоюзный радиокомитет. На его работу не давят ни недостаток концертных площадок, ни касса. Концерты Всесоюзного радиокомитета всегда обеспечена аудитория. Дело, следовательно, только в людях, руководящих вещанием, в их политическом и культурном уровне, в их работоспособности, в их умении и желании работать.

Пора, наконец, поднять музыкальное вещание до уровня, на который обязывает Всесоюзный радиокомитет его ответственнейшая роль — одного из самых важных проводников музыкальной культуры в широчайшие массы народов нашей великой Родины.

Очаг музыкальной культуры

Киевская консерватория празднует сегодня свое 25-летие. Значительная часть этого творческого пути пройдена при советской власти, и этим определяются серьезные успехи консерватории. Заботами партии и правительства это крупнейшее на Украине музыкальное учебное заведение стало очагом украинской социалистической музыкальной культуры.

Киев — очень музыкальный город. Уже многие десятилетия в Киеве существует хороший оперный театр, постоянно устраиваются симфонические концерты. В 1868 году здесь было открыто музыкальное училище Русского музыкального общества, которым в течение тридцати пяти лет бессменно руководил В. В. Пухальский — талантливый педагог и администратор, отличный музыкант, человек большой культуры. Училище воспитало немало выдающихся деятелей искусства — Глиэра, Николаева, Литвиненко-Вольгемут, Бочарова, Яворского, Сироту, Лосского, Гольденберг и других.

Весною 1913 года училище было преобразовано в консерваторию. Преподавательский состав был усилен рядом крупных специалистов, приглашенных из других городов. Кроме того, в самом училище имелись авторитетные педагоги.

Пережив тяжелые времена мировой войны, когда пришлось на некоторое время эвакуироваться в Ростов-на-Дону, а также годы гражданской войны, консерватория вступила на путь расцвета лишь в 1920 году, при Советской власти. Оторванная ранее от широких масс населения и далекая от истоков народного творчества, консерватория, энергично взявшись за перестройку, добилась блестящих результатов. Ее директора — Р. М. Глиэр, Ф. М. Блуменфельд, К. Н. Михайлов и теперешний энергичный молодой директор — даровитый пианист и педагог, орденоносец А. М. Луфер, приложили немало усилий для развития и процветания Киевской консерватории.

Некоторое время консерватория переживала кризис. Левацкие загибы и вредительские искривления тормозили работу консерватории, располагавшей всеми данными для плодотворной подготовки музыкальных кадров. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года оздоровило обстановку, вывело консерваторию из тупика. Сейчас она находится на правильном пути и успешно развивается.

Особенно хочется отметить работу с детьми. В 1935 году при консерватории была основана школа-десятилетка, для которой выстроено отличное здание с интернатом. В организации школы-десятилетки особенно много сделали профессор К. Н. Михайлов, Г. М. Коган и Н. М. Гольденберг.

За двадцать пять лет своего существования Киевская консерватория вырастила немало блестящих мастеров. Некоторые из них уже сами профессора наших крупнейших консерваторий — Московской (Альшвайг, Коган, Пекелис, Цуккерман) и Ленинградской (Буцкой, Зарицкая). Само собою разумеется, что непосредственно в Киеве — в консерватории, в местном театре оперы и балета и в других музыкальных учреждениях Украины работают многие питомцы Киевской консерватории.

Воспитанники консерватории, выступая на Международных конкурсах имени Шопена в Варшаве (Луфер, Гольдфарб) и в нескольких Всесоюзных конкурсах исполнителей (Притыкина, Вейнтрауб, Гуревич, Киппа, Шур), получили премии и почетные дипломы. Поздравляя славную Киевскую консерваторию с 25-летним юбилеем, пожелаем ей еще больших успехов и яркого расцвета во славу великого советского музыкального искусства.

Шире освещать концертную жизнь

В связи с Днем печати мне хотелось бы высказать ряд пожеланий музыкальному отделу газеты «Советское искусство».

Прежде всего хотелось бы, чтобы на страницах «Советского искусства» полнее отражалась концертная жизнь Москвы, да

и не только Москвы! Отчеты о концертах не освещают даже наиболее значительных явлений нашей концертной жизни и совершенно оставляют без внимания массовую концертную работу в клубах Москвы (а тут есть о чём поговорить!).

Хотелось бы также большей объективности, большего беспристрастия в оценках: некоторые явления музыкальной жизни пользуются постоянным вниманием «Советского искусства», другие совершенно игнорируются. В особенности слабо освещаются выступления нашей молодежи.

Очень мало помещается статей по музыкально-творческим вопросам и по вопросам морально-бытовым. Последнее особенно важно, так как атмосфера, царящая среди деятелей музыкального искусства, не может быть названа здоровой и достойной советских музыкантов.

Почти совершенно отсутствует оценка вновь выходящих итог и книг о музыке.

Состояние вокального образования в Союзе ССР

[...] Я думаю, что ни для кого не секрет, что я ни в какой мере не являюсь вокалистом. Но, может быть, это же обстоятельство является и некоторым преимуществом, потому что есть старая русская поговорка, что «со стороны виднее». И так как я нахожусь «со стороны» уже полвека (я пятьдесят лет занимаюсь музыкально-педагогической деятельностью), то, думаю, что, может быть, и мои кое-какие наблюдения и соображения могут оказаться небесполезными для нашего дела.

Для того чтобы всякое произведение музыкального искусства доходило до слушателя, оно должно быть прежде всего воспроизведено. Пока нет исполнителя, музыка не звучит. Самое лучшее музыкальное произведение, например какая-нибудь симфония Бетховена, по существу, только потенциальна, фактически это известное количество листов с пятнами типографской краски. Для того чтобы эти листы ожили, зазвучали, нужно, чтобы какой-то исполнитель, или какой-то коллектив исполнителей это произведение воспроизвел. И ответственность этих исполнителей чрезвычайно велика, потому что композитор находится всецело в руках этих посредников. Слушатели часто получают о творчестве композитора (особенно уже умершего) чрезвычайно превратное представление, благодаря неправильному, неудачному воспроизведению его сочинений.

Для исполнения какого-нибудь музыкального произведения нужно иметь те или иные музыкальные инструменты, которые с незапамятных времен имеются к услугам человечества. Но совершенно естественно, что первым инструментом является

человеческий голос. Большинство животных, живущих на земле, выражают свои ощущения разными звуками, причем птицы, например, издают часто довольно музыкальные звуки. Человек своим эмоцией с самого начала тоже выражал звуками, и не подлежит никакому сомнению, что какой-то первоначальный эмбрион личности родился у человечества раньше, чем членораздельная речь. Всякий человек в какой-то мере певец, хотя бы потому, что даже такие безголосые, как я, и то иногда про себя что-то напевают.

И вот этот природный инструмент — голос вокалиста, который является органом его тела, есть самый совершенный из музыкальных инструментов, созданный самой природой, но чрезвычайно хрупкий. Поэтому совершенно ясно, — какая трудная и ответственная задача — подготовка певцов и постановка вокального образования. Я думаю, трудно найти такого безумца, который, например, обладая хорошим музыкальным инструментом — скрипкой или виолончелью, — держал бы этот инструмент без футляра. Все мы знаем, что человек, имеющий такой хороший инструмент, обращается с ним чрезвычайно бережно. Между тем, с человеческим голосом, иногда с прекрасным голосом, который по совершенству выше всякого «страдивариуса», обращаются часто с безумной неосторожностью и невниманием. Режим певца, его бытовая обстановка игнорируются и часто идут совершенно вразрез с тем, что нужно для сохранения и естественного развития голосового аппарата. Для певца хорошо петь, правильно петь — это значит — хорошо и правильно жить. Старинные мастера пения, итальянцы, хорошо это понимали. Например, замечательный певец Мазини (которого мне случилось в мои молодые годы слышать, когда ему было уже за шестьдесят лет) очень любил курить сигары, но от курения целый зимний сезон воздерживался. Только весной, после последнего спектакля, когда впереди предстояло три летних месяца отдыха, он позволял себе закурить сигару.

У нас же голоса не берегут. Прежде всего не берегут в смысле неправильной нагрузки. О неправильных приемах пения я поговорю потом. Я, например, читал очень любопытный материал довольно известного педагога из Еревана, товарища Мусиняна. Она рассказывает, что у них в училище и консерватории поголовно все вокалисты являются в то же время певцами в местных хорах. Они поют ежедневно по шесть часов. Как же можно такого человека учить пению, и что будет из его голоса впоследствии?

Мне кажется, что органам, которые ведают у нас музыкальным образованием, нужно очень серьезно заняться вопросами бытовой обстановки певцов, создать им особо благоприятные условия в смысле оборудования студенческих общежитий и

принять всевозможные меры к ограждению их голосов от чрезмерной эксплоатации и перегрузки¹.

Какие основные задачи нашей конференции?

Перед нами стоит целый ряд этих задач. Я вкратце коснусь их, но думаю, что основная и главная задача нашей конференции — это покончить с пресловутым союзом «и», который чрезвычайно распространен и в наши дни.

Помню, в дореволюционное время даже издавался такой журнал «Музыка и пение». И вот эти музыка «и» пение есть черное пятно на вокальном искусстве наших дней. Этот союз «и» нужно навсегда зачеркнуть самыми черными чернилами, которые только существуют, потому что музыка прежде всего пение, а не «и пение». Музыка как раз должна больше всего и наиболее непосредственно воплощаться в вокальном искусстве. Наша задача именно и заключается в том, чтобы вокалист прежде всего был музыкантом до мозга костей.

Основные принципы вокального мастерства в конце концов в достаточной степени прости и ясны. Они едины для всех занимающихся этим искусством. Они основаны на художественных замыслах и на том, чтобы воплощение этих художественных замыслов было по возможности простым и естественным. В этом стремлении к простоте и естественности — альфа и омега всякого искусства, в том числе и вокального. Но величайшим заблуждением является попытка создать так называемый единый метод. Я думаю, что единый метод в искусстве — это величайшее заблуждение.

Каждая художественная индивидуальность все-таки в своем роде неповторима, и для ее развития должны быть найдены какие-то ей свойственные пути. Это тем более относится к вокалистам, которые свой инструмент носят в себе, как часть своего организма. Поэтому к каждому вокалисту надо подходить с точки зрения изучения свойств его инструмента и обучать его не какими-то установленными данным педагогом методами (может быть полезными для некоторых учеников), а теми приемами, которые нужны именно для данного голоса, для данного индивидуума.

Надо признаться, как совершенно правильно сказал М. Б. Храпченко, что у нас, действительно, чрезвычайно большое количество прекрасных голосов, но большинство певцов поет плохо. Эти певцы теряют свои голоса неизмеримо раньше, чем это могло бы быть и должно быть. Почему это происходит?

Если ненормальные бытовые условия, о которых я говорил, и играют здесь немаловажную роль, то видеть только в них причину этого явления, было бы, конечно, большим заблуждением. Несомненно, и в области постановки вокального обучения есть какие-то порочные моменты, результатом которых

является преждевременная утрата голосов и неумение хорошо цеть. Мне кажется, что корень зла лежит не только в неправильных методах обучения, но и в самой постановке всего дела вокального образования. Как происходит дело подготовки пианистов или скрипачей? Музыкальное дарование обнаруживается у них в подавляющем большинстве в очень раннем возрасте. У ребенка проявляется слух и, обычно, вместе с этим слухом появляется непреодолимая любовь к музыке. Ребенок ищет случая слушать музыку, а если он имеет общение с каким-нибудь музыкальным инструментом, он начинает «подбирать» слышанную им музыку. Словом, на каждом шагу мы видим таких детей, на музыкальность которых мы сразу обращаем внимание и часто начинаем обучать их музыке.

В наших советских условиях это обучение детей музыке, несмотря на ряд еще существующих недостатков, все-таки поставлено на правильный путь. У нас уже нет тех явлений, которые были в нашей стране раньше и которые имеются и теперь в буржуазных странах, где часто даровитые дети погибают и погибают оттого, что не имели и не имеют доступа к музыкальному образованию или потому, что они в раннем возрасте делались предметом эксплуатации досужих и жадных автреprенеров. В наших условиях ребенок, обладающий музыкальностью, начинает учиться играть на том или ином инструменте, и к девятнадцати-двадцати годам, как бывает большей частью, это уже почти вполне законченный артист — пианист или скрипач. Он часто одерживает победы на международной арене, выступает в концертах, словом, это уже музыкант, в значительной степени образованный, подготовленный, знающий литературу своей специальности, нередко обладающий высоким мастерством.

Что же делает в это время его товарищ-вокалист? В девятнадцать — двадцать лет он часто только обнаруживает, что у него есть хороший голос, есть природная музыкальность. Если в это время его товарищи-инструменталисты почти законченные музыканты, он еще только начинает учиться музыкальной грамоте. Он не знает нот, не знает музыкальной литературы, ему надо начинать все с начала. Отсюда ясно, что мы должны стараться в корне изменить такое положение вещей.

Органы народного образования не в достаточной степени занимаются всеми этими вопросами. Почему-то считается, что в деле общего развития культурного человека область музыки является каким-то совершенно ненужным, случайным придатком. Если, например, человек не знает географии, — это стыдно (и это действительно стыдно!), но если он не имеет никакого представления о музыке, то это — в порядке вещей.

Я недавно сидел в Доме ученых на исполнении «Дон-Жуана» Моцарта. Рядом сидящий молодой человек, типа молодого ученого, спросил меня: «Автор этой оперы присутствует здесь или нет?» Мне кажется, что это так же стыдно, как стыдно не знать, где находится Норвегия. [...]

В области вокальной при обучении детей хоровому пению необходимо относиться к голосам бережно, не заставлять детей кричать, не увлекаться сильным звучанием их голоса, не давать им петь в крайних tessituren, так как это вызывает напряжение голоса. Особое внимание надо уделить детям, проявляющим музыкальность и в то же время обладающим хорошими голосами.

Недавно было очень распространено мнение, что хороший голос в детстве не является залогом того, что он будет хорошим и у взрослого человека. Чаще всего это бывает именно тогда, когда детей эксплуатируют в хорах, заставляют их слишком много петь, срывают им голоса и т. д. Естественно, что к взрослым годам от этих голосов ничего не остается. Доказательством же того, что хорошие голоса у детей могут при острожном и умелом с ними обращении сохраниться и тогда, когда они станут взрослыми, служат примеры таких знаменитых певиц, как Патти, Малибран, которые пели с раннего детского возраста.

Чтобы поставить наше вокальное образование на высокую ступень, надо отбирать музыкально одаренных детей с хорошими голосами, помещать их в специальные музыкальные школы, хотя бы в наши школы-декадиетки, обучать их прежде всего музыке, игре на каком-нибудь инструменте. Обучая их музыке и общеобразовательным предметам, надо в то же время следить за их голосами и, по возможности, готовить их вокально.

Если дети музыкальны от природы, если их голос развивается нормально, то, когда они станут взрослыми, их можно будет учить сольному пению. Таким детям так же легко будет поступить в музыкальное училище или консерваторию, как и их товарищам пианистам или скрипачам, потому что они уже будут подготовлены. Если же голос у них не разовьется, они не опоздают перейти к другой профессии или стать музыкантами-исполнителями на каком-либо инструменте, теоретиками и историками или композиторами, если у них есть композиторские способности.

Эта проблема чрезвычайно важна, и на этот путь совершенно необходимо встать.

Надо указать также на чрезвычайно опасное явление, которое наблюдается в наших кружках самодеятельности. Я думаю, ни для кого не секрет, что наши кружки самодеятельности очень часто приобретают самый неприятный привкус

профессионализма. Когда случается бывать на просмотрах, на показах, которыми, кстати, злоупотребляют эти кружки самодеятельности, мы часто испытываем чувство некоторой неловкости, видя тот или другой коллектив; мы чувствуем, что это не представители самодеятельности, а профессионалы.

Я даже знаю, что некоторые участники этих «самодеятельных» коллективов оплачиваются высокими ставками, их зачастую переманивают из одного коллектива в другой, словом, наблюдается совершение нездоровая атмосфера, нездоровая конкуренция. В таких условиях голоса участников этих коллективов часто срываются.

На одном совещании по музыкальному образованию, которое было лет семь-восемь тому назад, один из представителей, я не помню какого города, кажется Воронежа, выступал с докладом, где он, надеясь на общее сочувствие собравшихся, рассказывал, как он у себя в городе с помощью детей ставит оперы, причем ставит такие оперы, как «Евгений Онегин», «Фауст» и т. п. Он думал, что вызовет общий восторг своим сообщением. Когда же присутствующие отнеслись к его сообщению отрицательно, говоря, что это страшно опасно, это срывает голоса, — он был чрезвычайно возмущен. Такие явления наблюдаются и сейчас. Если где-нибудь появляется хороший голос, если где-нибудь в кружке самодеятельности существует певица, у которой есть способности к колоратуре, то с чем она приходит на просмотр? Она приходит туда с такими труднейшими ариями, как ария Джильды из «Риголетто» или ария с колокольчиками из «Лакм». Когда эта певица поступает потом в консерваторию и из нее ничего не получается, то говорят, что у нее был хороший голос, но его в консерватории испортили. Испортила не консерватория, а ей сорвали голос раньше, чем она начала учиться. Вместо того чтобы бережно обращаться с ее голосом, начать с ней заниматься постепенно, в самодеятельности ей сразу дают петь трудные вещи. Но эти ошибки делаются, к сожалению, не только в кружках самодеятельности. Мне недавно случилось быть на вокальном показе в одном музыкальном училище, где начинающие учащиеся пели такие вещи, как ария князя Игоря, — вещи, которые через семь-восемь лет они будут петь на выпускне в консерватории. Я не представляю себе, чтобы на первом курсе училища на фортепианном отделении какой-нибудь сумасшедший дал учащемуся «Дон-Жуана» Листа. А между тем у вокалистов встречаются аналогичные случаи. Спеть можно, а какие результаты будут в художественно-вокальном смысле? Этому явлению помогают и устроители концертов в клубах и филармониях. Если у певца неплохой голос, то он с этим «Игорем» и халтурит: получает деньги, выступает в концертах

и портит голос. Вопрос об охране голосов, о правильном их развитии является одним из самых серьезных вопросов.

Наряду с этим о музыкальной подготовке беспокоятся чрезвычайно мало. Года два назад я работал консультантом на радио с вокалистами. Я их прослушивал и давал им художественные советы. Ко мне пришел однажды тенор. Голосок у него не был весть какой, но ничего, имелись какие-то верхи. Это был человек с высшим образованием (кончил технический вуз), так что можно было предъявить к его культуре самые строгие требования. Когда я стал ему делать замечания, указывать на его музыкальную неграмотность, он не то с цинизмом, не то с наивностью мне ответил: «Что вы, Александр Борисович, мне филармония платит триста рублей за выступление!».

Что же получается? Вокалист, начиная учиться музыкальной грамоте в двадцать лет (а иногда это бывает в двадцать четыре — двадцать пять лет) имеет перед собой следующую дилемму. Он поступит в музыкальное училище, будет там учиться четыре-пять лет, а потом в вузе пять лет и наконец получит диплом накануне того времени, когда начист уже терять голос. Совершенно естественно, что он предпочтет, не участь (тем более, что у него исплохой голос) начать петь, и даже имеет успех. Цена этому успеху — грош, так как голос его быстро сходит на нет. Тем не менее, такое положение вещей наблюдается.

Пока мы не можем еще точно установить путь обучения пению детей, обладающих музыкальностью и голосами. Путь этот длительный, результаты его могут ощутительно сказаться только через несколько лет. Сейчас же необходимо поднять вопрос о сокращении срока обучения для вокалистов.

В настоящее время к вокалистам, начинающим заниматься взрослыми, предъявляются требования прохождения тех же программ по музыкально-теоретическим предметам, которые стоят перед пианистами, скрипачами и т. д. Вокалист как будто сдает какие-то зачеты, но в подавляющем большинстве случаев выходит из консерватории совершенным невеждой.

Необходимо самым тщательным образом пересмотреть существующие учебные планы и программы для вокалистов и сократить их до минимума. Надо дать им то необходимое, что помогло бы действительному освоению музыкального материала по их специальности и позволило бы им закончить образование музыкально грамотными. Мне кажется совершенно достаточным для этого семилетний срок, — два года предварительное обучение и пять лет в вузах. При наших консерваториях имеются музыкальные училища, и там вполне можно организовать эту двухгодичную подготовку с тем, чтобы те учащиеся, которые имеют все основания сделаться певцами-соли-

стами, потом переходили бы в вуз. Остальные же, с менее яркими вокальными данными, будут продолжать дальнейшее обучение в училище и выйдут высококвалифицированными хористами, членами ансамблей, или, наконец, из них можно будет готовить кадры вокалистов-педагогов, так необходимых стране для общеобразовательных школ, кружков самодеятельности и т. п.

Мы знаем, что у нас в школах преподают люди, которые зачастую даже не знают музыки, не говоря о том, что они не имеют никакого представления о вокальном образовании. Нам нужны тысячи квалифицированных педагогов-вокалистов, а мы их до сих пор выпускаем ничтожными единицами.

В Московской консерватории подготовка вокалистов гораздо более рациональнее, так как они обучаются в музыкальном училище при консерватории же, где обслуживаются педагогами, занимающимися в вузе. Таким образом создается преемственность, школы и методов обучения.

Я надеюсь, наша конференция займется самым серьезным образом вопросами учебного плана, программ и организации сокращенного курса обучения вокалистов.

О проблеме специального обучения вокальному искусству детей за последнее время говорят очень много.

Тот небольшой опыт, который уже имеется в Советском Союзе, несмотря на наличие некоторых ошибок, тем не менее может быть признан положительным. [...] К этой проблеме надо подходить с величайшей осторожностью, но в то же время она имеет все основания к тому, чтобы получить самое благоприятное разрешение и в результате дать нам большое количество ценных вокальных кадров.

Одним из чрезвычайно серьезных вопросов вокального образования является вопрос о педагогических кадрах.

Я думаю, товарищи на меня не обидятся, если я скажу, что значительное большинство наших вокалистов-педагогов, к сожалению, прошло тот же самый путь обучения музыке и вокальному искусству, о котором я сегодня говорил. Они не получили в полной мере того музыкального образования, которое является необходимым для всякого музыканта-педагога, в том числе и вокалиста. Даже среди наших наиболее высококвалифицированных педагогов-вокалистов (которые в данном случае являются счастливым исключением) все-таки очень редок такой случай, когда музыкальная культура этих педагогов находится на одном уровне с культурой пианистов. И если это в известной степени так даже по отношению к нашим несомненно ценным, лучшим педагогам, то мы имеем множество таких педагогов, которые не обладают в достаточной степени моральным правом обучать вокальному искусству. Вопрос о подготовке кадров вокалистов-педагогов — один из наиболее

существенных вопросов. Между тем наши музыкально-педагогические факультеты при вузах занимаются этим очень мало. Например, музыкально-педагогический факультет Московской консерватории гораздо более заинтересован в том, чтобы быть филиалом фортепианного факультета консерватории, но кадры педагогов-вокалистов он, по-моему, совсем не готовит или готовит какие-то единицы, а между тем это должно быть одной из его основных задач.

Огромное значение имеет вопрос о поднятии квалификации уже имеющихся у нас кадров педагогов. Существующий в Москве Центральный заочный музыкально-педагогический институт за последние годы ведет значительную работу в этом направлении и дает хорошие результаты. Надо всячески этой работе содействовать. Еще много лет у нас будут недостатки этих кадров, и мы должны будем использовать прежние кадры, но этим кадрам нужно помочь, организовав повышение их квалификации. А между тем, я знаю, что на местах к этому относятся не всегда доброжелательно. Например, недавно мне говорили одесские педагоги, что у них там ворчат: «Позвольте, педагоги уезжают в Москву, а учащиеся остаются без руководства, это ненормально, это нужно прекратить». А я думаю, что если даже учащиеся останутся на два месяца без педагога, а потом этот педагог явится к ним более подкованным, то это в значительной мере возместит то время, которое педагог будет отсутствовать. Наш Институт повышения квалификации, который этим делом занимался сначала очень горячо, теперь стремится стать консерваторией № 2. Это совершенно не нужно, ему нужно заниматься своим прямым делом.

Перед консерваторией, выпускающей вокалистов, стоит вопрос — кого выпускать? Обычно консерватории выпускают главным образом певцов двух типов: оперных и концертных, считая, что эти две категории весьма отличны друг от друга по задачам и требованиям, которые предъявляются к художественному уровню певцов, и по качеству их голоса. Очень часто господствует такое мнение: «Ах, у него нет голоса, значит, он будет камерным певцом». А по-моему, если у него нет голоса, ему просто не надо быть никаким певцом, ни камерным, ни оперным.

Задача подготовки певца-актера чрезвычайно ответственна и трудна, и в этой области сделано еще очень мало. В наших оперных классах, оперных студиях этим делом большей частью занимаются режиссеры драматических театров, среди которых иногда бывают очень талантливые, интересные и живые люди, но эти режиссеры довольно часто механически применяют к оперному певцу те же самые методы, те же самые требования, которые они предъявляют к драматическим актерам.

Я позволю себе привести чрезвычайно любопытное высказа-

зывание Пушкина, которое сохранилось в черновом письме к его другу Николаю Раевскому в связи с сочинением им трагедии «Борис Годунов». Вот что он говорит о драматическом искусстве:

«Законы его старались создать на правдоподобии, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и пр., какое, чёрт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенном на две половины, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках».

Если в этом рассуждении заключается очень резкая и острая критика, немного парадоксальная, против тенденций натуралистического искусства, которым часто заменяется подлинный художественный реализм, если это по отношению к драме, может быть, является несколько парадоксальным, то по отношению к опере можно безусловно сказать словами Пушкина: «Какое, к чёрту, может быть правдоподобие, когда человек всегда поет, а не говорит?!» Тут известная внешняя условность неминуема, и все дело в том, чтобы было не правдоподобие, а подлинная художественная правда. Когда в шекспировском театре стоял столб, на котором было написано: «Лес», то ни о каком внешнем правдоподобии не могло быть и речи. И в то же время у актеров шекспировского театра была настоящая, подлинная художественная правда, которой они воздействовали на слушателей. Эта художественная правда певцами-музыкантами передается, копечно, иными присмами, чем она передается драматическими актерами.

Основой всякого искусства является ритм. Недаром один из мудрых музыкантов — Бюлов — по отношению к музыке сказал, что «вначале был ритм». И вот этот ритм, который все определяет, в опере совершенно иной, чем в драме, и поэтому приемы драматического актера, которые применяются в опере, часто приводят к тому, что получается ни то, ни сё. Надо искать каких-то особых путей, а в этой области сделано еще очень мало. Если и имеются замечательные достижения у тех или иных оперных актеров, то чисто интуитивные, а в методах преподавания мы еще почти ничего не имеем. А между тем эта проблема чрезвычайно важна.

Надо учесть еще одну трудность. В драматическое училище или вуз принимаются только те люди, которые имеют определенное дарование к драматическому искусству. Им делается соответственный приемный экзамен. Когда же принимают в консерваторию вокалиста, то смотрят, какой у него голос, насколько он музыкант, но его драматическое дарование никто не проверяет. Когда же он впоследствии попадает в оперный класс или в оперную студию, то оказывается, что для сцены он совершенно не имеет дарования, а его все-таки надо под-

готовить. В других условиях находятся драматические студии, где принимают только людей, имеющих драматическое дарование. Если же у человека прекрасный голос, и он очень музыкант, а вместе с тем мало одарен в драматическом отношении, то его нужно все-таки как-то подготовить к оперной деятельности. Я думаю, что проблема подготовки певца-актера — это одна из тех проблем, на которых конференция должна очень внимательно остановиться.

Оперная студия при консерватории — не единственный очаг, в котором готовятся оперные певцы. В самой консерватории имеется еще оперный класс. Я думаю, что задача их должна быть несколько различной. Когда мною был выдвинут вопрос о том, что репертуар оперной студии при консерватории не должен составляться из таких опер, которые идут везде и на всех сценах, то мне на это некоторые вокалисты возражали: «А позвольте, певец окончит консерваторию, его берут на оперную работу, а он знает только редко исполняемые оперы, а ходового репертуара не знает». Это неправильно. Для этого существует класс сольного пения, в котором проходятся оперные партии. Есть оперный класс, где он может проходить отрывки из опер. Но оперная студия консерватории, воспитывающая певца-актера, должна свой репертуар строить не на общепопулярных операх, а на таких, которые редко исполняются. Может быть, следует ставить легкие комические оперы, оперетты. Словом, надо развивать певца-актера, а не подготовлять его так, чтобы он знал только две ходовые партии, которые от него потом потребуют в театре.

Затем очень больным вопросом в организации оперных студий в наших консерваториях является вопрос о взаимоотношениях между руководителем сольного пения, руководителем спектакля, дирижером, режиссером, концертмейстером и т. д. Мы часто видим, что профессор-вокалист, иногда прекрасный музыкант, правильно прошел роль со своим певцом. После такой работы певец поступает под руководство концертмейстера, режиссера, дирижера и т. д. С первого же шага начинается конфликт. Концертмейстер, часто еще желторотый, а такие обладают иногда и нахальством, обычно иронически спрашивает: «Кто вас учил?» Затем певец поступает к следующим руководителям. Здесь он встречается с певцами, прошедшими свои партии у других педагогов, также иногда больших мастеров, но трактующих данную оперу в ином плане. Вот уже и новый конфликт, не говоря о конфликтах с дирижером, режиссером и т. д. Разногласия, таким образом, получаются в темпах, в трактовке роли и т. п. Отсюда вечные трения, в результате которых страдают студенты и общее дело.

Это происходит оттого, что оперные партии, которые студенты готовят в классе у своего профессора, не обсуждаются

совместно с дирижером, режиссером и профессорами. Когда же все певцы приходят, подготовленные каждый у себя «в углу», кроме конфликта ничего не может получиться. Это напоминает басню Крылова «Лебедь, рак и щука». Наши профессора консерватории не могут сказать, что я говорю неправду, потому что это действительно так и есть.

Я уже говорил о неправильном представлении об оперном и камерном пении. Каждый оперный певец должен быть в то же время и камерным певцом. Нельзя хорошо петь в опере, если не умеешь петь романсов. Когда наши оперные певцы из лучших театров выходят на эстраду и начинают скверно петь романсы Шумана или Чайковского, то из этого не следует, что они только романсы не умеют хорошо петь. А это происходит потому, что они вообще плохо поют, в том числе и оперные арии. Но, с другой стороны, не всякий камерный певец может быть хорошим оперным певцом. У камерного певца средства могут быть ограничены в смысле силы, яркости, темперамента. Все-таки для сцены нужны и известные физические качества. Естественно, что камерный певец не всегда может быть оперным певцом. Но из этого не следует, что камерного певца надо готовить в отрыве от оперы. Он должен готовить и оперный репертуар и может иногда участвовать и в оперных спектаклях консерватории.

Тут надо слегка коснуться чрезвычайно ненормальных взаимоотношений, которые существуют между нашими оперными театрами и нашими консерваториями. Я не принадлежу к числу людей, которые преувеличивают достижения в смысле вокального обучения наших вокальных школ. Несомненно, есть ошибки, не все благополучно, в наших консерваториях иногда портят голоса и т. д. Но тем не менее говорить, что все никак не годится, это значит — говорить неправду. Возьмем Большой театр. Если я назову двадцать — двадцать пять лучших имен, которыми гордится Большой театр и которые войдут в историю этого театра, то я буду в большинстве называть питомцев Московской консерватории. Следовательно ругать певцам Большого театра консерваторию — это все равно, что плевать в тот колодезь, из которого пьешь.

И Нежданова кончила Московскую консерваторию, и Собинов — тогдашнюю Филармонию, и покойный Петров, и Обухова, и Барсова. Возьмите почти любого певца, — все они вышли и выходят из Московской консерватории. Кроме того, сейчас у нас есть целый ряд превосходных молодых певцов, которые тоже кончили консерваторию. Если наши большие певцы из Большого, Мариинского и других театров ругают консерваторию, то они на это не имеют большого права, потому что они тоже не безгрешны. Мы все знаем, что в наших театрах не всегда пели и поют прекрасно. И если они имеют право

там все эти вопросы о движении мышц, научные исследования в этой области должны играть первую роль; а мы видим, что именно там этого нет. Я люблю ходить в цирк, когда у меня есть время, примерно раз в два года. И я всегда там учусь. Я считаю чрезвычайно поучительным владение ритмом и владение телом гимнастов, но они никогда не издают никаких статей о том, как делать эти движения. Они хорошо понимают, что если только процесс движения подвергнуть расчленению, то это может быть и будет интересной темой, поводом для какой-нибудь книжки, но с трапеции они непременно свалятся.

Если говорить о дыхании певца не как о живом движении, которое определяет сущность пения, а говорить и определять, как движется брюшная полость, диафрагма, и т. д. то, конечно, при художественном пении так дышать нельзя. Человек не может петь романс Шуберта и думать, что у него в это время движется брюшная полость или диафрагма. Я всячески приветствую научную мысль в области искусства, но я предостерегаю против излишнего крохоборчества и попыток заменить живой художественный процесс расчленением, попыткой Ахиллеса догнать черепаху.

Наконец, несколько слов о подготовке национальных кадров. Это вопрос чрезвычайно актуальный. В этой области уже кое-что сделано. Вы знаете, что при наших консерваториях, в частности и при Московской консерватории имеются национальные студии, где готовят певцов из наших национальных братских республик. И результат этой работы уже налицо: мы были свидетелями декад, которые в значительной степени были подготовлены силами этих студий.

Тем не менее, проблема эта не так проста. Мы знаем вокалистов некоторых национальностей (кавказских, среднеазиатских и т. д.), которые обладают очень своеобразной манерой пения, в значительной степени отличающейся от распространенной европейской. Между тем, когда у этих народов, обладающих очень богатой народной музыкой, но не обладавших до последнего времени музыкальной культурой, стихийно возникает в наши дни тяга к ней, они стремятся у себя не только работать в области своего национального искусства, но точно так же и приобщаться к общемировому музыкальному искусству, ставят оперы мирового репертуара — русского и западного.

Действительно, если какую-нибудь народную песню Средней Азии спеть своеобразной манерой, это будет совершенно естественно. Если же этой манерой человек запоет «Средь шумного бала» Чайковского, то это будет уже художественно неоправданно, будет противоречить самому характеру этой музыки.

прием, может быть даже и неплохой, но думают, что можно учить этим приемом всех и всему, а это глубоко неверно. Ведь невозможно одним приемом играть на фортепиано сонату Скарлатти и nocturne Шопена. Как же можно петь все, что угодно, одним приемом?

Еще раз возвращаюсь к тому, с чего я начал. Певец — это прежде всего музыкант, и пока мы не будем заниматься музыкой, пока музыкальное искусство не будет пронизывать все, что мы делаем в области вокального искусства, до тех пор мы результатов не достигнем.

Несколько дней тому назад я слышал от вокалиста-педагога мнение, что можно сначала поставить человеку голос, а потом другой вокалист-педагог будет проходить с ним художественный репертуар и научит его музыкальному искусству. Это неправильно. Никогда нельзя отделить вокальную технику от вокального художественного искусства, потому что это одно и то же. Художественная задача, художественный образ предопределяют технические приемы. Никакие технические приемы не могут быть целесообразны в отрыве от художественной задачи.

Певец прежде всего должен быть музыкантом.

Несколько слов о научно-исследовательской работе, о ее целях и границах. У нас, а еще больше на Западе, пишутся горы книг о том, как надо петь, но, к сожалению, эти книги мало продвигают певцов вперед. Я скажу о своей области — фортепиано. У меня бывали случаи, когда какой-нибудь пианист более или менее удачно развивался, но вдруг я замечал, что он переставал двигаться вперед; когда я начинал спрашивать, то выяснялось, что он прочел какую-то книжку, поверили ей и начал по этой книжке играть. Я не говорю, что не надо писать книг и этими вопросами не надо научно заниматься. Но я всегда вспоминаю знаменитую парадоксальную задачу об Ахиллесе и черепахе. Ахиллесу нужно было перегнать черепаху. Он сначала прошел половину дороги до этой черепахи, потом пролил половину этой половины и т. д. И если мы каждый раз будем отмеривать эти половинки, то окажется, что он до черепахи никогда не дойдет. Это математически как будто неопровергимо. В чем же здесь ложная предпосылка? Именно в этом расчленении, как будто движение не является непрерывным процессом, а идет процесс расчленения его на какие-то моменты — половинки, четверти, восьмушки и т. д. Нечто подобное делается с этими научными экспериментами, когда непрерывный процесс исполнения — движение — расчленяется на какие-то отдельные элементы. Возьмем такое искусство, как искусство акробатическое, где элементы внутреннего содержания сведены до минимума, где техническая проблема является определяющей. Казалось бы,

там все эти вопросы о движении мышц, научные исследования в этой области должны играть первую роль; а мы видим, что именно там этого нет. Я люблю ходить в цирк, когда у меня есть время, примерно раз в два года. И я всегда там учусь. Я считаю чрезвычайно поучительным владение ритмом и владение телом гимнастов, но они никогда не издают никаких статей о том, как делать эти движения. Они хорошо понимают, что если только процесс движения подвергнуть расчленению, то это может быть и будет интересной темой, по-водом для какой-нибудь книжки, но с трапеции они непременно свалятся.

Если говорить о дыхании певца не как о живом движении, которое определяет сущность пения, а говорить и определять, как движется брюшная полость, диафрагма, и т. д. то, конечно, при художественном пении так дышать нельзя. Человек не может петь романс Шуберта и думать, что у него в это время движется брюшная полость или диафрагма. Я всячески приветствую научную мысль в области искусства, но я предостерегаю против излишнего крохоборчества и попыток заменить живой художественный процесс расчленением, попыткой Ахиллеса догнать черепаху.

Наконец, несколько слов о подготовке национальных кадров. Это вопрос чрезвычайно актуальный. В этой области уже кое-что сделано. Вы знаете, что при наших консерваториях, в частности и при Московской консерватории имеются национальные студии, где готовят певцов из наших национальных братских республик. И результат этой работы уже налицо: мы были свидетелями декад, которые в значительной степени были подготовлены силами этих студий.

Тем не менее, проблема эта не так проста. Мы знаем вокалистов некоторых национальностей (кавказских, среднеазиатских и т. д.), которые обладают очень своеобразной манерой пения, в значительной степени отличающейся от распространенной европейской. Между тем, когда у этих народов, обладающих очень богатой народной музыкой, но не обладавших до последнего времени музыкальной культурой, стихийно возникает в наши дни тяга к ней, они стремятся у себя не только работать в области своего национального искусства, но точно так же и приобщаться к общемировому музыкальному искусству, ставят оперы мирового репертуара — русского и западного.

Действительно, если какую-нибудь народную песню Средней Азии спеть своеобразной манерой, это будет совершенно естественно. Если же этой манерой человек запоет «Средь шумного бала» Чайковского, то это будет уже художественно неоправданно, будет противоречить самому характеру этой музыки.

Проблема подготовки национальных певцов с тем, чтобы они могли, не потеряв своего национального облика, своей музыкальной культуры, приобщиться в то же время к культуре европейской, чрезвычайно трудна.

Некоторые педагоги пытаются от нее отмахнуться, говорят, что эта манера пения — гортанская — никуда не годится и т. п., и ее нужно бросить. Так говорить нельзя, потому что это культура многовековая, это культура большого подлинного народного мастерства, и от нее отмахиваться не следует. Проложить же пути от этой национальной манеры пения к европейской, научить петь на европейский лад, не утеряв некоторых своеобразных особенностей национального пения — это проблема новая, очень интересная и сложная. [...]

Наш Союз исключительно богат хорошими голосами и теми силами педагогов, которые могут поднять вокальное искусство. Я глубоко убежден, что даже я, в моем старом возрасте, доживу до такого расцвета вокального искусства, о котором мы прежде могли только мечтать.

Интересный опыт [О сборнике полифонических произведений для фортепиано С. В. Евсеева]

На одном из собраний руководимой мною кафедры Сергей Васильевич Евсеев демонстрировал написанный им ряд фортепианных пьес под общим заглавием «Сборник полифонических пьес на русско-песенной основе для фортепиано».

Сборник этот представляет собой опыт сочинения полифонических пьес на основе и в духе полифонии русской народной песни.

Русская народная песня — неисчерпаемый источник чудесных мелодий. Однако, кроме этого, русская песня чрезвычайно богата в смысле голосоведения. Она не одноголосна, как старинные русские «обиходные» напевы и не представляет собой мелодию, «гармонизованную» аккордовым сопровождением. Ее многоголосие родилось из своеобразной системы «подголосков», то есть «разветвлений» темы, из которых получаются интересные, часто смелые гармонические сочетания.

Эта своеобразная полифония значительно отличается от полифонии великого Баха.

Такие «подголосочные» приемы легли в основу полифонии русских классиков начиная с гениального Глинки, применявшего эти приемы во многих своих сочинениях и оставившего непревзойденный образец их в своей знаменитой «Камаринской».

Приемы подголосочной полифонии чрезвычайно многочисленны в произведениях Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского и многих других.

Однако образцов произведений подголосочно-полифонического стиля для фортепиано имеется весьма немного. Укажу на превосходную *gis-moll'*ную фугу Чайковского, к сожалению, редко исполняемую.

Автор настоящих строк в своих педагогических фортепианных пьесах оп. 11 и других и в сборнике «Контрапунктические эскизы» пытался восполнить этот пробел.

Сборник С. В. Евсеева появляется, таким образом, весьма кстати. Сборник состоит из семнадцати разнообразных по характеру и степени трудности пьес. Исполнять его возможно, как сюиту, целиком, а также отдельными номерами.

Все пьесы удобно изложены для фортепиано опытной рукой пианиста. В пьесах этих применены разнообразные полифонические формы: канонические имитации, увеличения, подвижной контрапункт, контрапункт обратимый, фуга и т. д. Все это сделано с большим мастерством.

Приемы контрапункта носят у Евсеева характер подголосочного развития тем и вытекают таким образом из приемов, свойственных русской народной песне.

Автор старается излагать свою довольно сложную контрапунктическую ткань, не нарушая ладовой природы и «духа» народной песни. Во многих случаях это ему в большей или меньшей степени удается, но иногда русский народный мелос кажется несколько искусственно одетым в чуждый ему гармонический и полифонический наряд.

Несмотря на эти отдельные несовершенства, трудный опыт С. В. Евсеева можно считать удачным и пожелать его скорейшего опубликования и широкого распространения.

[Полифония в творчестве русских композиторов. Из отзыва на диссертацию]

Древнерусское искусство одноголосной крюковой музыки нельзя всецело связывать с влиянием византийской музыки; необходимо отметить самостоятельное значение этого, я готов сказать, великого искусства. Влияние напевов древнерусской культовой музыки не следует обосабливать так, как будто народная песня есть искусство народное, а это — искусство не народное, а как бы извне пришедшее. Между тем, мелос русских композиторов-классиков теснейшим образом связан именно с этим мелосом. И Глинка, и Римский-Корсаков, и

Мусоргский, и Чайковский, и в особенности, уже в наши дни, Рахманинов в своем мелосе тесным образом связаны с этим замечательным искусством.

Многоголосие в русской культовой музыке прошло очень сложный путь. Тут, конечно, большую роль играло влияние подголосочного народного искусства, но в более позднюю эпоху, в эпоху уже XVIII столетия, сильное влияние на многоголосие церковного пения оказала все-таки западная музыка. Приезд в Россию таких итальянских композиторов, как Сарти, Галуппи и других, и их искусство оказали большое влияние на гармонический склад русской церковной музыки. И поэтому композитор Бортнянский хотя и использовал в своем творчестве церковные напевы (потому что эти церковные исполнения, особенно во всенощной, были совершенно обязательны), но он обрабатывал их гораздо менее в стиле русской подголосочной песни, а больше в стиле западного гармонического многоголосия. В конце XIX — начале XX века группой музыкантов, объединившихся вокруг Московского Синодального училища, во главе которых был А. Д. Кастальский, была развита большая деятельность. Эти композиторы пытались связать русское народное многоголосие с подлинными древними церковными напевами, и в этом направлении создали много замечательной музыки, вплоть до гениальной «Всенощной» Сергея Васильевича Рахманинова.

Говоря о русской классической полифонической музыке, автор правильно указывает на влияние и использование полифонии подголосочной, которая так свойственна русской народной песне, и правильно отмечает, что некоторые приемы западной полифонии (например обилие имитаций) менее характерны для русской подголосочной полифонии. Но здесь автор все-таки слишком прямолинеен и недостаточно указывает на теснейшую связь русской классической полифонии не только с народным искусством, но и с западной полифонией — Бахом и другими контрапунктистами старого времени на Западе. Например, указание на то, что гармония русской подголосочной полифонии является как бы производной, возникающей от соединения свободно развивающихся голосов, и что гармония из этого соединения более вытекает, чем определяет его — правильно, но это свойственно вовсе не только русской подголосочной полифонии. Если мы возьмем полифонию даже нидерландцев, как ее анализировал Таинев, то увидим, какие богатые и неожиданные, чрезвычайно смелые и интересные гармонические сочетания заключаются в этом многоголосии именно вследствие того, что оно возникает не из каких-либо принципов гармонии, а вытекает из голосоведения, идущего по своим определенным законам. Поэтому такая связь гармонии с голосоведением не является характерным признаком русских по-

лифонистов, который их отличал бы от полифонистов Запада.

Неверно утверждение, что русская полифоническая музыка представляет собой полную противоположность тональной системе западноевропейской музыки и ни одно правило ее неприменимо для изучения народной гармонии. Гармония эта очень своеобразна, но сказать, что ни одно правило западноевропейской музыки к ней неприменимо — является преувеличением. Можно сказать, например, что квинто-квартовые отношения гармонии мало свойственны русской народной гармонии, но совершенно неправильно было бы сказать, что поступенное соединение гармоний свойственно только русской полифонии и необычно для западной; и там можно найти гармонические соединения, которые основаны на поступенной связи гармоний, а не только квинто-квартовой.

В работе есть, например, утверждение, что голос в песне может вступить на любом интервале, причем приводится пример песни, где голос вступает каждый раз на октаве и один раз на децимне. Бывают и другие вступления, но я не мог найти ни одного случая, когда голос вступает, скажем, на септиму. Значит, нельзя сказать, что он может вступить на любом интервале.

Гораздо лучше сделан анализ фуг, тут очень много верного, и автор обнаруживает прекрасную эрудицию, он знает литературу и в своих анализах подчеркивает очень много верного, иногда и тонкого. Но иногда и здесь бывают ошибочные утверждения. Например, о фуге Римского-Корсакова *cis-moll* автор говорит, что так как тема заканчивается в доминанте, то ответ по правилам должен быть реальным и кончаться в доминанте от доминанты, то есть, в *dis-moll*. Это случай возможный, и как раз в этой фуге он имеется, но он противоречит основному правилу, которое гласило: если тема заканчивается в доминанте, то ответ должен быть тональным и вернуться в тонику, так что пример из Римского-Корсакова не пример нормы, а, напротив, пример возможного и встречающегося иногда и у Баха исключения.

Очень верно охарактеризована деятельность Танеева, но надо указать, что Танеев, который так много говорил и высказывался в своих письмах о необходимости построить русскую полифонию на основе русской народной песни — то, о чем в конце своей жизни мечтал Глинка, — и связать ее с приемами и мастерством старых западных мастеров, в первую очередь, Баха и более старых, не пришел (как и Глинка) к положительным результатам. Многие десятки контрапунктических упражнений, которые Сергей Иванович Танеев писал, беря в них как *«cantus firmus»* ту или иную русскую песню, в конечном счете, как он сам признал, художественного значения не

имели, и он от этой попытки отказался. Так что эта связь не была такой несомненной, как можно думать из высказываний автора. [...].

Мне кажется, что автор несколько переоценил творчество Глазунова, называя его «лучшим продолжателем русских классиков». Я думаю, что это не совсем верно. Все-таки элементы некоторой холодности и внешнего мастерства часто присущи произведениям Глазунова. Выводя богатую полифонию Глазунова, как из первоисточника, из творчества Глинки, автор не указал на большую разницу между стилем Глинки и стилем Глазунова; характернейшим свойством всей ткани Глинки является прозрачность, а ткань Глазунова — вязкая и очень густая, так что его полифония не так тесно примыкает к полифонии Глинки. Говоря о фортепианном творчестве Глинки и о его полифоническом творчестве, автор его несколько переоценивает. В творчестве Глинки, конечно, наиболее значительны его оперы и симфонические произведения, а не фортепианные. Причем насколько полифония Глинки в его симфонических сочинениях и операх всецело русская, настолько его немногие фуги, написанные в ранние годы, в своем складе ближе не к русской подголосочной полифонии, а к западным фугам, и, слушая a-moll'ную фугу Глинки, можно принять ее за фугу западного контрапунктиста. Также и другие фортепианные сочинения, вариации и превосходный Секстет Глинки менее выросли из русского народного искусства, чем его оперы и другие произведения, а более ранние фортепианные сочинения обнаруживают сильное влияние Гуммеля и раннего Шопена. Это еще не тот Глинка, который велик как создатель русского национального искусства. Поэтому нельзя объединять то творчество Глинки, которое делает его великим, с его, хотя и очень интересными, опытами в полифонии.

Говоря о полифонии Чайковского, автор упоминает о том, что у Чайковского был сборник русских народных песен, который он сделал совместно с Прокунином, и говорит дальше о том, что русские композиторы, и в первую очередь Балакирев и Глинка, кроме использования народных песен в своем творчестве также создали сборники народных песен; автор высоко оценивает эти сборники, но все-таки правильно указывает на то, что у Балакирева и до некоторой степени у Римского-Корсакова в гармонизации песен есть увлечение интересными гармоническими сочетаниями, которые часто идут вразрез с подлинно народной подголосочной полифонией. Но автор не упомянул о том, что первым, кто создал сборник с действительно подголосочной обработкой русских песен, был В. П. Прокунин; его сборник, составленный вместе с Лопатиным, до сих пор остается одним из лучших, а может быть и самым лучшим сборником русских народных песен. [...].

[Фортепианное творчество А. С. Аренского и С. И. Танеева. Из отзыва на диссертацию]

[...] Художники и музыканты, писатели и живописцы очень редко получают правильную оценку современников. Эта оценка или бывает преувеличенно хвалебной, или преувеличенно отрицательной, либо незаслуженно игнорирующей. По счастью, мы живем в условиях времени и самый лучший корректива на все высказывания современников всегда вносит время. Проходит время, и мы видим, что нередко произведение или художник, которого возвышали, начинает подвергаться забвению, и, наоборот, такой, которого пытались замалчивать или бранить, вступает на свое надлежащее, иногда высокое место. Могу привести такой пример: мы все знаем, что крупные, даже великие композиторы-кукчисты сделали бранное слово из имени композитора Мендельсона. В то же время мы все считаем Мендельсона замечательным композитором, произведения которого играли, играют и будут играть.

Отчасти это было и по отношению к Аренскому. Его творчество было мало замечено и считали, что это композитор, который большого значения не имеет. Педагоги давали изучать некоторые его пьесы, а из репертуара концертов его произведения почти исчезли.

Сейчас мы стали понимать, что Аренский был очень хорошим композитором, оставил много прекрасных произведений, которые сохранили свое значение и, вероятно, сохранят его и в будущем. Надо сказать, что Римский-Корсаков, который давал в общем положительную оценку Аренскому, все-таки ошибался, считая, что Аренский будет скоро забыт. На самом деле его не забыли. [...]

Из работы можно сделать вывод, что Фортепианный концерт — чуть ли не наиболее значительное фортепианное произведение Аренского. Между тем — это юношеская работа; написана она, когда Аренский кончал консерваторию, как выпускная работа. Римский-Корсаков, под управлением которого я играл этот Концерт в 1899 году, сказал мне, что с его точки зрения, это идеальная ученическая работа. В данном случае, он был совершенно прав. Однако элементов самостоятельности в этом Концерте, особенно в первой части, очень мало; там есть прямые заимствования, например из Экспромта As-dur Шопена; стиль Концерта мало оригинальный. Это хорошая музыка, которую и теперь играют в концертах пианисты, много используют в педагогической практике, но останавливаются на нем как чуть ли не кардинальном, основном произведении Аренского я не стал бы. Тем более что автор очень подробно разобрал наименее оригинальную первую часть, а о самой лучшей — третьей — только упомянул; между тем она очень

своеобразна своим пятидольным размером, своей близостью к русскому складу; во всяком случае это наиболее оригинальная часть Концерта. [...]

По-моему, автор сделал ошибку, подвергнув недостаточно резкой критике ту редакцию Концерта, которую мы все знаем — редакцию Пабста, грубо искажившего текст, внесшего безвкусные оттенки и во многом изменившего поты. Когда я в 1899 году играл этот Концерт в Петербурге, оказалось, что партитура была напечатана без ведома автора с целым рядом искажений. Мне очень больно, что два моих учителя, которых я очень любил и как музыкантов высоко ценил, — Пабст и Зилоти, как редакторы ничего, кроме резкого осуждения, не вызывают. То, что сделал Зилоти со Вторым концертом Чайковского, некоторыми произведениями Аренского, Баха и т. д., может вызвать только негодование.

Есть маленькая неточность исторического порядка: в диссертации указано, что Аренский впервые слышал Рябинина в Петербурге и затем участвовал в расшифровке записей его песен в Москве. Между тем я должен засвидетельствовать, что когда здесь, в Малом зале, Рябинин пел, рядом со мной сидел Аренский с записной книжкой и записывал его песни.

Автор очень хорошо проанализировал отличие подлинных записей Рябинина от тех изменений, которые внес в свои произведения Аренский.

Автор разобрал не только фортепианные сочинения, но упомянул и некоторые другие. Упомянув о том, что у Аренского имелось два струнных квартета, он ничего не сказал о замечательном сочинении — Втором квартете. Это — единственный пример в литературе, когда квартет написан для скрипки, альта и двух виолончелей. Это одно из самых замечательных сочинений Аренского; о нем надо было бы сказать больше. В Квартете этом, написанном на обиходные темы, финал — чудесные вариации на тему Чайковского «Был у Христа-младенца сад».

Недостаточно внимания было уделено двум сюитам для двух фортепиано. Сюит для двух фортепиано до Аренского никто не писал, так что эту форму оп создал и в этой форме написал четыре прекрасных сочинения (пятое — «Канопы», о которых также следует упомянуть). О Третьей и Четвертой сюите совсем ничего не сказано. Мне кажется, что на эти произведения надо было обратить больше внимания.

Точно так же совершенно не упомянуты и прекрасные сочинения Аренского для фортепиано в четыре руки: сначала шесть пьес, потом двадцать четыре. Там есть превосходные вещи, которые используются не только в педагогической практике, но могут быть с успехом исполнены и в концертах. [...]

Анализы Конюса, к которым Аренский относился так отри-

цательно, никак нельзя поставить в связь с распространенным в то время в России течением модернизма в музыке. Меньше всего работу Конюса можно уподобить модернизму; ни в своем творчестве, ни в своих вкусах Конюс модернизму не сочувствовал; его вкусы были довольно консервативны. Можно сказать, что это был формалистический анализ, но никак не модернистический. А что эти анализы Аренский называл чепухой, я к этому присоединяюсь, они очень хороши для глаз, но с существом музыки имеют весьма мало общего. Мне грустно это говорить, потому что с Конюсом я был в личной дружбе, я очень его любил и уважал как педагога и музыканта, но с его метротектонизмом никогда не соглашался, мы чуть не вцеплялись друг другу в волосы при спорах и расходились, не убедив друг друга.

Очень жалко, что автор не упомянул об одном из лучших и самых интересных опусов Аренского — Шести пьесах на забытые ритмы. Это чудесные вещи, которые, к сожалению, кроме меня, никто не играет; впрочем, покойный Константин Николаевич тоже играл. О них надо было сказать подробно. Подробнее надо было сказать и о двадцати четырех пьесах оп. 36.

Маленькая неточность: опера Аренского «Рафаэль» не была впервые исполнена в Петербурге. Аренский сочинил эту оперу для художественного праздника, который московские художники проводили в Москве. Декорации написал Пастернак, а музыку заказали Аренскому. Когда он эту музыку написал, я по его просьбе провел все предварительные репетиции под фортепиано по его рукописи. В опере пели: чудесная певица Полякова (Рафаэль) и отличное сопрано Кейкуатова (Форпарина). Прекрасный тенор Донской исполнял песню за сценой.

Что касается исполнительских качеств Аренского, мне они хорошо известны. Должен сказать, что по рецензиям их достоинства слишком преувеличены. Аренский, в сущности, пианист был неважный. Поражал он прежде всего своей памятью. На уроках энциклопедии он отрывки из любых сонат Бетховена играл наизусть. Когда он просматривал задачи, у него всегда в руках был мундштук с папиросой, не хватало пальцев, и он брал басы рукой «навыворот». Позднее Аренский стал заниматься фортепианной игрой гораздо больше, начал концертировать, но настоящим пианистом он никогда не был; как большой музыкант, он, играя свои произведения, передавал их содержание даже лучше, чем другие пианисты, но пианистической виртуозностью он не обладал. [...]

Вторая часть работы посвящена Танееву. Танеев для фортепиано написал мало; если не считать юношеских, довольно слабых произведений, он написал две вещи: Прелюдию и за-

мечательные Прелюдию и фугу. Автор очень серьезно подошел к анализу Прелюдии и фуги и правильно привлек к этому камерные произведения Танеева с фортепиано, а также его романсы, в которых фортепианная партия изложена очень содержательно и полностью характеризует фортепианный стиль Танеева. [...]

Многие привыкли на Танеева смотреть как на человека более рассудочного, нежели эмоционального. Если это приложимо к некоторым ранним сочинениям Танеева, среди которых, однако, имеется замечательная канцата «Иоанн Дамаскин», то в его поздних камерных произведениях проявилась его яркая индивидуальность. Многие думают, что Танеев как исполнитель был сдержан, играл очень обдуманно и без особого воодушевления. Я должен сказать, что я редко в жизни встречал более эмоционального пианиста, чем был Танеев; он играл с огромным темпераментом, с таким, который иногда (Сергей Васильевич Евсеев может подтвердить) даже приводил к некоторым преувеличениям — и в смысле силы, и в смысле некоторой растрепанности ритма. Во всяком случае он был замечательный исполнитель, очень эмоциональный и совсем не рассудочный. [...]

Когда перечисляется, кто играл камерные произведения Танеева, там сказано, что я был первым исполнителем его Квинтета. Это верно, но, кроме того, я многократно играл и Трио, и Квартет, вообще все камерные произведения Танеева. Недостаточно остановился автор на фортепианной партии в очень богатом романском творчестве Танеева, дающем много материала именно для изучения подхода Танеева к фортепианной звучности.

То, что диссертант разобрал подробно не все три камерных сочинения с фортепиано Танеева, нельзя поставить ему в упрек. Автор выбрал сочинение едва ли не самое замечательное — Квинтет, но, к сожалению, очень подробно и хорошо разобравши первую часть Квинтета, он на десяти строчках только упомянул остальные, между тем это не менее замечательные части, а главное, тут следовало бы отметить, как Танеев, всегда в своих сочинениях пользовавшийся одним тематическим материалом, модифицировал этот материал в остальных частях сочинения. [...]

Любите музыку

Человек всегда стремится к красоте, к гармонии. Прекрасное одухотворяет его мысли, возвышает цели.

В нашей стране как никогда и нигде раньше люди привыкаются к культуре, познают величайшие духовные цен-

ности, воспитываются в духе гуманизма. Все прекрасное — наука, культура, искусство — открыты уму и сердцу советского человека.

Поистине неоценима в формировании человеческой личности роль музыки. Обладая способностью затронуть самые сокровенные струны души, пробудить в человеке светлые, благородные порывы, охватить единым настроением массы, музыка по праву считается одним из самых высших проявлений человеческой культуры.

И все же есть у нас еще немало людей, в том числе и среди молодежи, которые не понимают величия настоящей музыки, ее значения в эстетическом воспитании человека, не хотят слушать ее. Трудно, конечно, винить в этом только их самих. Ни для кого не секрет, что у нас, к сожалению, до сих пор еще плохо поставлено музыкальное образование в школе. Не преподается музыка как предмет и в других общих учебных заведениях. Плохо пропагандируем хорошую, серьезную музыку и мы сами — композиторы, музыковеды, исполнители, педагоги. Недостаточно пишет о музыкальной жизни наша печать.

Однако в значительной мере умение понимать и слушать музыку зависит в первую очередь от личного желания каждого человека. Да, нужно прежде всего хотеть слушать музыку, чтобы научиться ее понимать. Нужно научить себя этому, раз и навсегда откинув в сторону старый предрассудок, будто музыка далека от реальной действительности, от повседневной деятельности людей, от их идей и стремлений.

Владимир Ильич Ленин, прослушав сонату Бетховена, говорил Горькому: «Ничего не злаю лучше «Appassionat'ы», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»*

О любви Владимира Ильича к песне, музыке рассказывает в своих воспоминаниях о нем П. Н. Лепешинский: «Ильича хлебом не корми, а только подавай ему «Смело, товарищи, в ногу!» или «Вихри враждебные». При этом он — основной элемент хора и очень темпераментный дирижер»**.

В том и особенность музыки, что она обладает изумительной силой эмоционального воздействия на слушателя.

Именно это исключительное качество иные и принимают как отсутствие содержания в музыке, считая ее только игрой более или менее приятных звуков и ритмов. Такое понятие о музыке глубоко неверно. Содержание музыкального произведения ярче всего и сильнее всего передается им самим и

* В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957, с. 5.

** Лепешинский П. Н. Вокруг Ильича. М., 1926, с. 6.

совершенно не нуждается в каких бы то ни было дополнительных объяснениях. Но так же, как неграмотный человек с низкой культурой не может понять всю красоту поэзии, человек с односторонним развитием не может разобраться и в музыке. Ведь понимание всякого искусства зависит от общего развития личности. Искусство обогащает человека, движет его вперед, но оно в то же время требует неустанного духовного совершенствования. Можно спорить о вкусах, несомненно, что чем выше интеллект, тем больше потребности испытывает человек в истинно прекрасном.

Стало быть, для того чтобы научиться слушать музыку, нужно прежде всего приобщиться к подлинной культуре. Иной молодой человек с удовольствием кривляется втанце под грохот какофонического «буги-вуги», но его и силой не затащить на концерт из произведений Бетховена или Чайковского.

Но не о таких печемся мы. Мы говорим о тех хороших парнях и девушкиах, кто тягается к знаниям, кто хочет много видеть, слышать, знать, но кто в силу укоренившегося предрассудка боится серьезной музыки, убедив себя в том, что она им недоступна. А сколько наших друзей, простых рабочих и служащих, не только научились слушать музыку, но и сами стали хорошими музыкантами! И если для того чтобы быть музыкантом, нужен талант, то чтобы стать слушателем музыки, необходимо прежде всего желание.

— Ну хорошо, — скажут мне. — Я приду в концертный зал и буду внимательно слушать. Но как же мне все-таки разобраться в том, что я услышу? Что нужно для этого?

Впрочем, подобный вопрос можно задать и искусствоведу, призывающему вас в картинную галерею. Ведь внимательно рассматривать картину — это еще не значит ее понимать. Это же истина: чтобы уметь решать алгебраическую задачу, нужно хорошо знать четыре действия арифметики. Без подготовки даже чтение многих творений классиков литературы пользы не принесет. В музыке известная подготовка слушателя особенно важна. Но в том-то и дело, что сама эта подготовка в том и заключается, чтобы почтче музыку слушать. Об этом очень ясно сказал Маркс: «...Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека: для немузыкального уха прекраснейшая музыка не имеет никакого смысла...».

Следовательно, чтобы ухо стало «музыкальным», и надо приучить его к музыке. Да, надо ухо, если можно так выражаться, музыкально тренировать. А как нередко бывает? Передают по радио симфоническую музыку, и иной незадачливый «слушатель» спешит поскорее радио выключить. А ведь способность к восприятию музыки, так же как и любого рода искусства, свойственна каждому человеку. Надо только по-

мнить, что музыкальное чувство развивается постепенно. Трудно, конечно, юноше или девушке, непривыкшим слушать музыку, сразу же понять сложное произведение. Но если слушать музыку систематически, от менее сложной к более сложной, музыкальное чувство разовьется настолько, что поднимется до степени сознательного восприятия музыки. А это уже и есть ее понимание.

Хочется обратить внимание еще и на следующее: музыка оперы отличается от музыки оперетты, а музыка классического балета отлична, скажем, от музыки бытовых танцев. Тем не менее каждый из этих жанров своими особыми средствами способен отразить реальные явления жизни, мысли и чувства людей, их борьбу и стремления.

В опере, например, как и в симфонии, обычно присутствует лейтмотив — яркая, образная мелодия, служащая в произведении для характеристики героя или ведущей темы. Уловить лейтмотив не так уж сложно. Он звучит в оркестре подчеркнуто, выделяясь из всей вереницы звуков. Так, например, лейтмотивом оперы Чайковского «Евгений Онегин» является тема трепетных поисков счастья, любовной тоски и беспокойства, тема, роднящая образы Татьяны и Ленского. Короткое, сильное по своему воздействию, выразительное оркестровое исполнение построено именно на развитии этого мотива.

В сложном музыкальном произведении одна и та же тема может много раз видоизменяться. Так, в «Камаринской» Глинки множество вариаций на мотив русской народной пляски. Об этой прекрасной симфонической музыке восхищенный Чайковский писал: «Русских симфонических сочинений написано много, можно сказать, что имеется настоящая русская симфоническая школа. И что же? Вся она в «Камаринской», подобно тому как весь дуб в желуде».

Подлинные музыкальные произведения — всегда результат напряженных исканий, результат внутренних переживаний художника, его отношения к жизни. Чтобы слушать и понимать музыку, нужно научиться понимать творческий «почерк» композитора. Это дается не сразу, но тот, кто поставит перед собой такую задачу, уже вскоре сумеет отличить Бетховена от Чайковского, Моцарта от Шумана, Шопена от Листа.

Неподготовленному слушателю трудно различить в оркестре звучание отдельных инструментов. А ведь каждый из них, каждая группа инструментов имеет свой характер и служит не только для того, чтобы сделать музыку более мощной, красивой, звучной, но и более доступной пониманию. Даже беглое знакомство с особенностями и свойствами музыкальных инструментов с их, если можно так сказать, служебными функциями помогает сознательному восприятию музыки. Понима-

вслушиваясь в игру оркестра, вы научитесь различать его голоса.

Итак, чтобы приучить себя к слушанию музыки, надо чаще слушать ее. Посещайте концертные залы, слушайте музыку по радио. Хорошо, если бы вы читали побольше книг о композиторах и музыкантах, ходили бы на лекции и беседы о музыке. Многое могли бы сделать и комсомольские организации. Нужно всячески приветствовать создание молодежных музыкальных лекториев, проведение музыкальных вечеров. Композиторы, музыканты, исполнители всегда охотно откликнутся на приглашения молодежи, постараются сделать все, что в их силах, для того чтобы юноши и девушки глубже познакомились с музыкой.

Музыка — одно из прекраснейших явлений в человеческом обществе. Учитесь, юные друзья, слушать ее и понимать.

Что такое талант

Вопросы, которые задали товарищи Тепляков и Иванов, задают часто. Они основаны, по-моему, в значительной степени на недоразумении. Не может быть сомнения, что и животные (и даже растения), и человек имеют свойства врожденные. Человек рождается брюнетом или блондином, имеет карие или голубые глаза. Так же и свойства его первично-мозговой деятельности бывают прирожденными. Некоторые, например, обладают от природы хорошим слухом, хорошей памятью, способностью в других областях. Однако не менее важное значение для развития способностей имеет влияние среды и воспитание. Так же, как, не имея выдающейся одаренности нельзя при самом лучшем воспитании сделаться большим художником, так же и при наличии выдающихся способностей без правильного воспитания и постоянного упорного труда нельзя многое достигнуть. Недаром говорится: «Гений есть труд». Все великие композиторы, художники, писатели, поэты были великими тружениками.

Ничего не может быть вреднее того, когда обладающий хорошими способностями думает: «Мне легкодается, значит, мне не нужно много работать». Надо знать, что, чем больше способностей, тем больше у человека возможностей и, значит, тем больше нужно ему трудиться.

Всякий человек, как бы мало ни умел в какой-нибудь области, всегда может сделать шаг вперед. Нужно только свое дело любить и постоянно работать.

В некоторых специальностях при большой одаренности и при упорном, разумном труде можно добиться выдающихся результатов. Достаточно вспомнить пример Чайковского, который начал серьезно заниматься музыкой только будучи сту-

дентом училища правоведения. Однако в ряде специальностей музыкантов-исполнителей — пианистов, скрипачей, виолончелистов — добиться выдающихся результатов даже при наличии очень яких способностей можно только начав систематические занятия в детском возрасте.

Главное же, о чём я уже говорил, — не нужно стремиться «хватать звезды с неба», а нужно работать и радоваться всякому шагу вперед, которого удалось достигнуть.

Этот шаг при желании и работе может сделать каждый, а до какого предела удастся достигнуть, не следует думать — это занятие бесполезное и даже вредное — результат любви не к своему делу, а к своему успеху, от чего я всячески предостерегаю молодёжь.

Вот что я думаю о затронутых товарищами вопросах.

[О музыкальном воспитании]

Существует старинная легенда о том, что, когда бог захотел наказать людей за грехи, он смешал их языки. Действительно, различие языков, отсутствие понимания людей разной национальности друг друга является постоянным препятствием к общению людей между собой. Чтобы преодолеть это препятствие, люди неоднократно старались создать такой международный язык, которым бы можно было легко и просто овладеть. Так были созданы «воляпюк», «эсперанто» и другие. Из этих попыток, однако, желательных результатов не получилось. Между тем человечество обладает языком, понятым людьми разных народов, разных стран, разных форм культуры. Этот прекрасный, всем понятный язык — музыка — самый мощный, сильный, всем доступный. Нет более могучего средства объединения людей, чем язык музыки. Поэтому скорое распространение хорошей музыки среди людей — одна из важнейших задач культурного воспитания молодёжи.

Когда композитор сочинил музыку, она еще не звучит, она только записана на бумаге. Для того чтобы она зазвучала, нужен посредник между автором и слушателем — исполнитель, который всякий раз превращает музыку, звучащую только в воображении композитора, в живую музыкальную речь. Но звучащая музыка для своего воздействия на людей нуждается в тех людях, которые ее слушают. Слушатель должен идти навстречу автору: он должен уметь слушать музыку активно. Нет ничего вреднее привычки включать радио на целый день и слышать подряд все передачи, не слушая их. Это только притупляет восприятие и портит вкус. Надо привыкнуть слышать и слушать музыку не только незатейливо простую и тем более пошлую, а лучшую музыку, передающую все лучшие чувства людей — чувства свободы, братства, единения.

людей, выраженные нередко языком более сложным и требующим для своего восприятия не только любви к музыке и природной музыкальности слушателей, но и известного музыкального воспитания. Такое воспитание музыкальной восприимчивости доступно каждому, а не только музыкантам-профессионалам. Очень важно, если при первом прослушивании сочинения оно не понравилось, не спешить со своим суждением. Следует послушать это сочинение еще и еще раз, после чего вещь, показавшаяся с первого раза непонятной, делается все яснее и становится нередко особенно любимой. Мы должны добиться того, чтобы вся жизнь людей с детства и юности была пронизана музыкой. Дети в детских садах, на площадках для игр и спорта должны петь и слушать хорошую музыку. В общеобразовательной школе музыка должна быть таким же необходимым предметом, как язык, математика, история и т. д. Во всех школах, от первоначальных до высших учебных заведений должны быть хоры, оркестры народных инструментов, а когда и где возможно — и симфонические. Самое широкое развитие самодеятельных музыкальных кружков — важнейшая задача современности. Советский народ исключительно музыканен. У всех народов нашей необъятной родины есть своя прекрасная народная музыка. Мы должны добиться того, чтобы с получением образования народ не утрачивал свою природную музыкальность, как это нередко наблюдается в наше время, а наоборот, надо стремиться к тому, чтобы вся наша жизнь была пронизана музыкой и чтобы народ любил не те, нередко пошлые, звуки, которые часто раздаются с эстрады и по радио, а воспринимал и любил лучшую музыку классиков прошлого и многочисленные прекрасные произведения современных, и в первую очередь, советских композиторов.

[О прошлом и настоящем Московской консерватории]

В России всегда было много музыкально одаренных людей. Неудивительно поэтому, что из наших дореволюционных консерваторий — Петербургской и Московской — вышло много замечательных музыкантов — композиторов, исполнителей, теоретиков. Достаточно назвать такие имена, как Чайковский, Танеев, Лядов, Зилоти, Брандуков, Рахманинов, Скрябин, Нежданова, Игумнов, Леонид Николаев, блестящая плеяда скрипачей и т. д. Многие лучшие русские музыканты состояли в те времена педагогами консерваторий: братья Антон и Николай Рубинштейны, Римский-Корсаков, Чайковский, Лядов, Глазунов, Танеев, Ауэр, Есипова, Вержболович и многие другие.

Однако в дореволюционной консерватории было много серьезных недостатков. Она была оторвана от широких народ-

ных масс, учащиеся из народа учились в консерватории только в виде исключения.

После Великого Октября картина резко изменилась. Консерватория стала комбинатом. При ней имеются: Училище, Центральная музыкальная детская школа, Оперная студия, Национальные отделения, аспирантура.

Я связан многие десятилетия с Московской консерваторией и сорок восьмой год состою ее профессором. Я могу засвидетельствовать, что средний уровень музыкальной одаренности студенчества повысился в наше время во много раз. Повысился в значительной степени и культурный уровень студенчества. Студенты-пианисты, с которыми я непосредственно постоянно общаюсь, являются зачастую зреыми музыкантами, прекрасно знающими музыкальную литературу; общение с ними дает мне постоянную большую радость. Наша консерваторская учащаяся молодежь — это в значительной своей части политически сознательные граждане, не только хорошо играющие на своих инструментах, а достаточно зрелые и подготовленные для самостоятельной артистической и педагогической деятельности.

Кроме всех значительных структурных изменений, произошедших в консерватории после революции, наиболее серьезную роль сыграло изменение самого характера состава студенчества консерватории. Хотя и до революции в консерватории было значительное число чрезвычайно даровитых учащихся, но зато средний уровень их по сравнению с теперешним был неизмеримо ниже. Разница между группой наиболее одаренных и средним составом учащихся была так велика, что этому даже трудно поверить. Однако в этом легко убедиться, просмотрев программы дипломных работ кончающих студентов того времени. Вообще говоря, хотя разница между особо даровитыми студентами и средними и сейчас существует и не может не существовать, однако общий уровень студенчества в настящее время во много раз выше и среди наших студентов совершенно невозможно встретить такие музыкальные убожества, какие нередко бывали в прежние времена.

Кроме того, и это особенно характерно, в то время еще не было установки на то, что консерватория должна быть всецело профессиональным учебным заведением. Многие, и особенно девицы, покидали консерваторию не кончив курса и музыкой как профессией в дальнейшем не занимались.

Среди учащихся того времени были такие, которые занимались своим образованием, много читали и т. д., но само учебное заведение не заботилось о подготовке их общественного и политического сознания. В этом отношении разница подготовленности современных студентов и учащихся дореволюционной консерватории чрезвычайно велика.

Я надеюсь, что тот высокий уровень, который показывают наши студенты, в частности на международных конкурсах, будет все повышаться и что наше студенчество поможет оправдать ту роль лучшего музыкального вуза в мире, которую Московская консерватория обязана играть и до известной степени играет и в настоящее время.

Любимый зал москвичей

В музыкальной жизни Москвы открытие Большого и Малого залов консерватории было событием огромного художественного значения. До этого отсутствие соответствующих помещений в значительной мере тормозило развитие концертной жизни Москвы.

Кроме здания Дворянского (или Благородного) собрания в Москве были только небольшие помещения вроде зала «кредитного общества» на Петровке, театрального зала в доме Романова на Малой Бронной и отдельных залов в богатых частных домах, предоставляемых иногда для концертов. Ни одно из этих помещений не годилось для симфонических концертов, кроме большого зала в Дворянском собрании (ныне Колонный зал Дома Союзов). Этот зал был построен знаменитым русским архитектором Казаковым; он прекрасен по своей архитектуре и по великолепным акустическим качествам. Однако один этот зал ни в какой мере не мог удовлетворить все растущие потребности Москвы в симфонической музыке. В бывшем Дворянском собрании в непосредственной близости от большого (Колонного) зала находится превосходный зал, занимаемый в настоящее время буфетом. Зал этот в прежние времена назывался Георгиевским. На средней стене этого зала находилось барельефное изображение Георгия Победоносца на коне, поражающего копьем гидру. Это изображение являлось гербом города Москвы. По стенам зала были размещены гербы всех уездов Московской губернии. Зал этот отличался превосходной акустикой и был лучшим залом в Москве для камерных концертов. Многие лучшие камерные концерты происходили в этом зале. Здесь например, происходили концерты знаменитого Чешского квартета, многие фортепианные вечера западных и русских артистов. Все мы, московские исполнители, начинали свою концертную деятельность в этом помещении. Мой первый концерт (клавирабенд) состоялся 28 ноября 1896 года в этом зале.

В те времена симфонические концерты происходили не чаще одного раза в неделю, а в остальные дни бывали камерные концерты в Георгиевском зале, называвшемся тогда Малым залом Дворянского собрания. Концерты Малого и Большого

шего залов Дворянского собрания не могли происходить одновременно, так как залы эти находятся в непосредственной близости, и музыка из одного зала слышна в другом. Вследствие этого, когда концерты в Большом зале стали бывать очень часто, использование Малого зала для концертов оказалось невозможным и, к сожалению, прекратилось.

До 90-х годов прошлого столетия симфонические концерты, для которых использовался оркестр Большого театра, могли бывать только по субботам, когда в Большом театре не было спектаклей. Василий Ильич Сафонов, ставший во главе Московской консерватории и симфонических концертов московского отделения Русского музыкального общества, мечтал о создании для этих концертов самостоятельного симфонического оркестра. Второй же неотложной задачей было создание для концертов специального зала.

Сравнительно не слишком трудной задачей было создать самостоятельный оркестр из многочисленных, находившихся в Москве музыкантов, а также из лучших учащихся старших курсов консерватории. Оркестр этот первое время в значительной степени уступал оркестру Большого театра. Однако в течение ряда лет он значительно окреп и стал в достаточной степени удовлетворять серьезным художественным требованиям. Осуществление второй задачи — построение концертного зала — было значительно труднее, так как для этого требовались большие материальные средства, которых у московского отделения Русского музыкального общества не было. Пионером в деле собирания средств стал великий русский пианист Антон Григорьевич Рубинштейн. Днем 7 января 1890 года А. Г. Рубинштейн дал в Большом зале Дворянского собрания концерт, сбор с которого предназначался для построения концертного зала имени Николая Рубинштейна, как тогда предполагалось назвать будущий зал. Концерт прошел на совершенно исключительной художественной высоте и оставил у слушателей неизгладимое впечатление. Несмотря на чрезвычайно высокие по тем временам цены (входной билет стоил 5 рублей) зал был переполнен, сбор был исключительно высок и дал чистых 15 тысяч рублей. Однако для достижения поставленной цели эти деньги были каплей в море.

Сафонов развел для добычи необходимых средств колоссальную энергию. Ему удалось получить от правительства крупную сумму путем непосредственного обращения к императору Александру III.

Дом, в котором помещалась и помещается сейчас Московская консерватория, принадлежал известному князю Воронцову, создателю виноделия на южном берегу Крыма. В его доме на Большой Никитской, который он предоставил Московскому

ской консерватории, помещался винный подвал и винный магазин, находившийся в левом крыле консерватории, там, где сейчас помещается консерваторская столовая. При передаче здания Московской консерватории было обусловлено, что винный магазин и подвалы останутся в этом здании. После смерти Воронцова его виноделие перешло в так называемое «удельное ведомство» — также и подвал и винный магазин в доме консерватории. Сафонов вошел в соглашение с удельным ведомством о том, что если оно предоставит ему известную сумму денег, он при строительстве зала оборудует под помещением специальный подвал для хранения вин, а также сохранит магазин. Соглашение состоялось, и удельное ведомство предоставило консерватории нужную сумму.

В Москве в те времена проживал очень богатый и очень скupой купец-старообрядец, скопец, Солодовников. Солодовников отличался честолюбием и мечтал заменить свое положение купца званием дворяншина. Известно, что дворянство можно было приобрести получив орден святого Владимира. Сафонов обещал Солодовникову, если тот ему предоставит, если не ошибаюсь, 100 тысяч рублей для построения здания, исхлопотать нужный ему орден. Солодовников согласился, дал требуемую сумму денег, а Сафонов выхлопотал ему орден.

Таким образом удалось приступить к строительству. Строителем здания консерватории был архитектор Загорский. Он построил не очень красивое и во многих отношениях не очень удобное здание, обладающее, однако, весьма значительным достоинством, которое в такого рода зданиях встречается далеко не часто: построенные Загорским Большой и Малый залы консерватории отличаются очень хорошей акустикой.

Строительство здания началось в 1895 году. Учебный корпус и Малый зал были закончены в 1899 году, а Большой зал — весной 1901 года, когда и состоялось его открытие. На открытии Большого зала консерватории, я, к сожалению, не был, так как уезжал как раз в это время в туристическую поездку по Италии.

Концертная жизнь Большого зала началась с осени 1901 года. Концертная публика, отличающаяся обычно консерватизмом, первое время неохотно посещала концерты Большого зала консерватории, предпочитая им концерты, происходившие в Большом зале Дворянского собрания. Однако это скоро переменилось и Большой зал консерватории стал любимым концертным помещением москвичей.

Со временем открытия Большого зала консерватории в нем происходили и происходят многие памятные события концертной жизни Москвы. Я не буду упоминать о выдающихся концертах и музыкальных событиях последних лет, которые еще свежи в памяти у всех. Большой зал является свидетелем

роста и выдающегося успеха целой плеяды советских исполнителей, достигших мировой известности и славы. Он радушно принимает также замечательных зарубежных гастролеров — солистов и целые коллективы. Одним из наиболее интересных событий последних лет, происходивших в Большом зале консерватории, было проведение Первого международного конкурса имени П. И. Чайковского в 1958 году.

Если бы я стал писать летопись жизни Большого зала, я бы никогда не кончил. Мне хочется только напомнить некоторые особенно интересные мероприятия и концертные выступления, происходившие в нем в более ранний период его существования.

В 1903 году исполнилось десять лет со дня смерти Чайковского. Его брат, Модест Ильич, организовал цикл концертов его памяти. В качестве исполнителя он пригласил гениального дирижера Артура Никиша, который был глубоким почитателем Чайковского и едва ли не лучшим исполнителем его произведений, и пригласил также один из лучших в то время оркестров мира — оркестр Берлинской филармонии. Концерты происходили в апреле 1904 года. Оркестром под управлением Никиша были исполнены все шесть симфоний Чайковского и ряд других его симфонических произведений. В качестве солистки участвовала пианистка София Ментер, исполнившая Второй фортепианный концерт Чайковского.

Из крупных хоровых произведений в Большом зале в былье времена были исполнены: «Страсти по Матфею» Баха, «Реквием» Моцарта, «Торжественная месса» Бетховена, «Реквием» Верди, кантата «Иоанн Дамаскин» Танеева и многие другие произведения.

В Большом зале давали свои концерты Гофман, Бузони, Годовский, Макс Пауэр, играли Эгон Петри, Владимир Горовиц; выступали Николай Метнер и Рахманинов. Кстати надо отметить, что Рахманинов мало выступал в Большом зале. О причинах этого стоит рассказать. У Рахманинова были плохие отношения с Сафоновым и с дирекцией Русского музыкального общества. Свои клавирабенды Рахманинов давал или в Колонном зале, или в помещении театра Незлобина. Концерт в пользу жертв первой мировой войны 1914 года он дал в помещении Большого театра. Как дирижер Рахманинов один или два сезона руководил концертами Филармонического общества в Москве, которые происходили в Колонном зале. В начале мировой славы Рахманинова как исполнителя, он был приглашен в качестве солиста в симфоническом концерте в Вене, где должен был играть свой Второй фортепианный концерт. Оказалось, что этим же концертом должен был дирижировать Сафонов. В этом концерте два артиста, враждебно относившиеся друг к другу, выступили вместе. Рахманинов

имел колossalный успех, и Сафонов тут же пригласил его для исполнения Второго концерта в симфоническом концерте в Москве. Это выступление состоялось. Рахманинов рассказал мне курьезные обстоятельства дела. В дирекции Музыкального общества было обыкновение выступления русских артистов оплачивать довольно скромными гонорарами, в то время как заграничным исполнителям платили гораздо дороже. В те времена эта высокая ставка равнялась пятистам рублям за исполнение концерта с оркестром. Рахманинов, возмущавшийся этим обыкновением, назначил за свое выступление 500 рублей, на что Сафонов вынужден был согласиться.

Помню еще два выступления Рахманинова в Большом зале консерватории: 2 февраля 1908 года, когда он исполнил свою Вторую, e-moll'ную, симфонию оп. 27 и свой Второй концерт (под управлением Брандукова); в этом же концерте принимала участие А. В. Нежданова; и концерт памяти Гоголя 27 апреля 1909 года, в котором Рахманинов участвовал как дирижер. Отрывки из произведений Гоголя читали М. Н. Ермолова и А. И. Южин.

Повторю, — невозможно перечислить имена всех выдающихся исполнителей, которых видели стены Большого зала Московской консерватории.

В наше время подавляющее большинство лучших концертов происходит в Большом зале, являющемся центром концертной жизни столицы. Концерты эти посещаются очень широким составом слушателей, для которых в дореволюционные времена серьезная симфоническая музыка не была доступна, и имеют огромное воспитательное значение. Достаточно сказать, например, что органные концерты из произведений Баха и других старых композиторов, которые по несколько раз в год давал покойный Александр Федорович Гедике и дают другие советские и зарубежные органисты, происходят почти всегда при полном собре.

Про себя лично могу сказать, что немалую часть жизни, немало лучших ее часов я провел в Большом зале Московской консерватории.

Для меня особенно ясна та огромная роль, которую играют в существовании Большого зала люди, осуществляющие и обеспечивающие его работу, начиная от раздевальщиков и контролеров, встречающих публику у входа и кончая дирекцией, руководящей всей организационной стороной дела. Большая удача, что во главе Большого зала в течение уже нескольких десятилетий стоит прекрасный организатор Ефим Борисович Галантер вместе со своим неизменным помощником Марком Борисовичем Векслером. В моем архиве хранится документ свыше двадцатилетней давности, в котором такие крупные советские артисты, как Д. Ф. Ойстрах, Э. Г. Гильельс,

К. Г. Держинская и другие отмечали заслуги Ефима Борисовича, как одного из наиболее опытных и культурных знатоков и организаторов, содействовавших превращению Большого зала в подлинный центр концертной жизни столицы.

Не могу не помянуть добрым словом бывшего еще в сафоновские времена комендантом Большого зала Ивана Петровича Петрова. Это был маленький, тщедушный человечек, — бескорыстный работник, талантливый русский самородок, все умевший — починить заглохшую органную трубу или действовавшие еще в то время меха в органе, залезть по шаткой лестнице под самый потолок и исправить испортившуюся люстру и многое, многое другое. Все это он делал всегда охотно и хорошо.

Еще молодой совсем девушкой помню я и работающую в настоящее время комендантом зала всеми уважаемую Евдокию Алексеевну Сидорову. Хочется назвать работающую свыше 30 лет кассира Марию Григорьевну Глаголеву и многих, многих других сотрудников зала, с неизменной расторопностью и приветливостью исполняющих свои обязанности.

В настоящее время в Москве функционируют вновь построенные залы — концертный зал им. Чайковского, новый зал при институте им. Гнесиных; продолжает функционировать Колонный зал Дома союзов. Растет и расширяется концертная жизнь столицы, но центром ее продолжает оставаться, и я надеюсь, еще долгие годы будет оставаться, прекрасный «храм искусства» — Большой зал консерватории. Уже шестьдесят лет служит он великому делу музыкального просвещения народа. За время с Октябрьской социалистической революции неизмеримо расширился контингент его слушателей. Хочется думать, что популярность его будет постоянно расти и что недалеко то время, когда не будет ни одного жителя столицы и ни одного ее гостя, не испытавшего радости от посещения концертов в этом зале.

Русский язык

В конце жизни, в июне 1882 года Тургенев писал: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! [...] Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!»

Эти слова Тургенева особенно часто приходят мне на ум в наши дни, когда русский язык все чаще и чаще подвергается искажениям и в отношении построения фраз и в отношении ударений в словах.

Приведу несколько примеров, которые можно было бы значительно умножить.

Не только говорят, но и большей частью пишут и печатают даже хорошие писатели: «Одеть шляпу, одеть пальто» и т. п., а некоторые, менее грамотные, даже говорят «раздеть пальто».

Между тем одеть можно кого-нибудь, надев на него ту или иную одежду. Пальто можно надеть, а человека можно одеть.

Желая узнать — который час, говорят: «Сколько времени?» (даже не говорят правильно «в времени»). Можно спросить: «Сколько времени мы ехали», но — в котором часу приехали или отправились.

Говорят: «Я эту тему проработал». Можно работать над темой и проработать над ней два-три дня. Можно проработать над шитьем сапог день, но за день их можно сшить, но не проработать.

Вместо «имеет значение» говорят «играет значение». Значение можно иметь, а играть можно роль.

Во всей русской литературе до наших дней всегда писали: «танцовать», а теперь часто пишут и говорят — танцевать, что может быть, имеет какое-то грамматическое основание, но неприятно звучит и едва ли нужно.

Говорят: «с обоих сторон» вместо «с обеих».

В старину по отношению к улице употребляли предлог «в». Например, «в Фурштадтской улице», потом стали по отношению к улице употреблять предлог «на»: «на Тверской, на Никитской», но всегда говорили и писали: «в переулке», — в Газетном, в Столешниковом и т. д.

Теперь стали говорить и даже писать: «на переулке», — например, «на Афанасьевском переулке», «на Скатертном» и т. д., что звучит отвратительно.

В шахматной игре всегда говорили: «пешка прошла в ферзя», теперь говорят и пишут почему-то: «пропала в ферзи».

Можно сказать: «Я одолжил ему три рубля»; теперь говорят: «Я одолжил у него три рубля», в смысле «занял, взял взаймы».

Часто говорят про лекарство: «вспрыснуть» пенициллии, камфору и т. д. Между тем вспрыснуть или спрыснуть можно голову или лицо одеколоном или водой, а лекарство под кожу можно вспрыснуть.

Есть отличное русское слово — основа, основание. Между тем часто говорят и пишут не «на основе» чего-либо, а «на базе», — некрасивое, нерусское и неточное слово, так как базой называют склад товаров или продуктов, а не основание для тех или иных отвлеченных положений.

Недавно передавали по радио о ком-то, что он работал на токарной мастерской, вместо — в токарной мастерской.

Из-за того что в русском языке неударное «о» произносится близко к «а» (кроме некоторых местностей, где говорят «на о»), например: «акно», «палатенце» и т. д. и поэтому глагол «довлеть» произносят, как «давлеть», что похоже на «давить», стали говорить вместо — довлеть (подобать, прилежать) чём у-ли-бо, — довлеть над чём-ни-будь, что просто бессмысленно,

Таких неточностей языка, которые постоянно осуждали Пушкин, можно привести еще чрезвычайно много. Приведу еще ряд широко распространенных неправильных ударений, которые слышишь не только на улице, но в театрах, по радио, на лекциях. Звонят, вместо звонят; молодежь вместо молодёжь (слышал из уст известного советского писателя); сбздал вместо создал; изо дня в день вместо изо дия в день; углубить вместо углубить; пёредал вместо передал; договóренность вместо договорённость; хозяевá вместо хозяева; толпы вместо толпы («Толпы зевак» у Крылова); слесаря, офицерá, шофе́рá вместо слесари, офицёры, шофе́ры; поняла вместо понялá; новорождённый вместо новорождённый; краси́вее вместо краси́вее; станцию Быко́во, фамилию Быков стали почему-то называть Бы́ково, Бы́ков и т. д. и т. п. до бесконечности.

Добавлю из своих воспоминаний: когда я, мальчиком, в 1883/84 году прошлого столетия в первый раз видел «Ревизора» в Малом театре, фамилии Бобчинский и Добчинский произносились: Бобчийский и Добчийский. В те времена в Малом театре еще живы были традиции Щепкина, восходившие к самому Гоголю. Еще о Гоголе: Толстой фамилию Ноздрёв произносил Нóздрев, как, очевидно, говорили современники Гоголя.

Свой русский язык прежде всего нужно исправить писателям, редакторам, и в особенности учителям русского языка. Пушкин советовал учиться русскому языку у московских просвирен.

Московских просвирен теперь уже в природе нет, но есть русский народ, у которого нам следует учиться русскому языку.

КОММЕНТАРИИ

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Рецензии в дореволюционной прессе (1901—1906)

В архиве А. Б. Гольденвейзера сохранилась тетрадь с наклеенными на ее листах газетными вырезками. На обложке тетради рукой Анны Алексеевны Гольденвейзера написано: «Шурины рецензии в «Курьере»...». В тетради содержатся тринадцать рецензий, напечатанных в разделе «Театр и музыка» газеты «Курьер» в период с декабря 1901 по 16 марта 1902 г. Первые три рецензии подписаны буквой «Г», остальные, начиная с 18 декабря 1901 г., буквами: «А. Г.». В марте 1902 г. сотрудничество А. Б. Гольденвейзера в «Курьере» прекращается. Вновь в роли рецензента он выступает в декабре 1904 г. в журнале «Музыкальный мир» (приложение к петербургскому журналу «Театральная Россия»). До 30 апреля 1905 г. в этом журнале появилось семь рецензий под заголовками «Московские концерты» и «Музыка в Москве» и одна статья в разделе библиографии в связи с выходом в свет фортепианных пьес и романсов Н. К. Метниера (оп. 1—5). Первоначально Гольденвейзер подписывался здесь «А. Борисов», а с февраля 1905 г.—одной буквой «А». (Об установлении авторства Гольденвейзера см.: Фишман Н. Л. Становление музыканта-гражданина.—В кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969, с. 44.)

Среди бумаг Гольденвейзера обнаружены несколько вырезок из яицарских номеров газеты «Век» за 1906 г. с рецензиями на оперы Рахманинова и другими. В одном случае (в номере от 13 января) рецензия подписана буквой «Г», в остальных — «А. Г-р». Стиль и содержание рецензий, а также то обстоятельство, что они сохранены в виде газетных вырезок в архиве Гольденвейзера, не оставляют сомнений в том, что они принадлежат его перу.

В номере газеты от 19 января под заголовком «Новый театр» помещена рецензия на спектакль «Риголетто», в котором в качестве дирижера дебютировал Л. Николаев. Рецензия начинается, странным образом, словами: «15-го же (разрядка наша.—ред.) января вечером...», хотя никакой речи о 15 января на этой странице газеты нет, и частица

«же» ничем не оправдана. Подписана рецензия: «Г. Г-р». Поскольку на следующий день, 20 января газета напечатала рецензию Гольденвейзера на музыкальное устро в Кружке любителей русской музыки, состоявшееся тоже 15 января, то очевидно, что он прислал сразу обе рецензии, причем рецензия на утро в Кружке была написана вначале; тогда понятна фраза: «15-го же января вечером...». Редактор механически разделил обе рецензии, причем вторая — на вечерний спектакль была помещена на день раньше с оставленной в ней ненужной частицей «же» и с опечаткой в подписи: «Г. Г-р» вместо «А. Г-р».

Четвертое симфоническое собрание. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1901, 3 декабря. Концерт состоялся 1 декабря 1901 г.

Концерт гг. Исаи, Брандука и Рахманинова. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1901, 6 декабря. Концерт состоялся 2 декабря в Большом зале Российского благородного собрания (ныне — Колонный зал Дома Союзов).

По поводу этого концерта в дневнике Гольденвейзера имеются две записи. Одна из них сделана непосредственно после концерта: «Сейчас был чудный концерт Рахманинова, Брандука и Изая. Рахманинов и Брандука играли новую превосходную сонату Сергея Васильевича, а потом они втроем сыграли Трио Чайковского. Когда слышишь это произведение в таком исполнении — впечатление получается потрясающее». И вторая — от 24 февраля 1931 г.: «... Пошел к Кубацкому. С удовольствием играл чудесную сонату Рахманинова. Вспоминал нынче, как много, много лет назад мы с Аней, совсем еще молодые, сидели в зале Дворянского собрания в концерте в пользу тюремного комитета, когда Рахманинов с Брандуковым играли (по рукописи) эту сонату в первый раз. Никогда не забуду этого свежего впечатления какой-то весенней радости... Помню, сяди нас сидел старик Гржимали и тоже восхищался сонатой...».

Концерт в память Н. Г. Рубинштейна. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1901, 9 декабря. Кроме упомянутых в рецензии произведений, в концерте были исполнены виолончелистом И. Прессом Серенада и Тарантелла из Концерта для виолончели с оркестром оп. 34 Линднера.

Экстренное симфоническое собрание в пользу вдов и сирот артистов-музыкантов. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1901, 18 декабря. Вторым отделением дирижировал В. И. Сафонов.

Сонаты Бетховена в исполнении Макса Пауэра. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1901, 22 декабря. После каждого концерта М. Пауэра в газете появлялись небольшие информационные заметки без подписи. 24 декабря после последнего концерта цикла была помещена краткая рецензия, также без подписи; однако стиль ее позволяет предполагать, что автором является А. Б. Гольденвейзер: «Вчера состоялся последний бетховенский вечер г. Пауэра. Им были исполнены четыре последние сонаты — оп. 106, 109, 110 и 111. Последняя соната (оп. 111) была сыграна особенно удачно: это было глубоко продуманное, чуждое всякой суеты, всякой погони за внешними прикрасами исполнение. Эта соната — лучшее из фортепианных сочинений Бетховена, а, может быть, и вообще лучшее произведение всей фортепианной литературы, в превосходной передаче Макса Пауэра соединила всю публику, наполнившую Малую залу консерватории, в одно целое; чувствовалось, что все полны одним настроением, что великий дух Бетховена соединил на несколько мгновений этих чуждых друг другу людей, заставил забыть их пошлость и суету повседневной жизни. Мы должны быть глубоко благодарны художнику, который с таким совершенством воспроизвел это великолепное произведение искусства. По окончании концерта публика долго не расходилась, выражая шумными зна-

ками одобрения г. Паузура своим чувствам. Артисту был поднесен огромный лавровый венок с его инициалами, сделанными из живых цветов».

¹ Закрытые вечера фортепианных исполнений М. Паузера состоялись 8 и 14 декабря в Малом зале консерватории для учащихся консерватории. Программа вечера 8 декабря: Бах — Хроматическая фантазия и фуга. Брамс — Кафриччиозо и Интермеццо. Мендельсон — четыре Песни без слов. Шуман — Карнавал. Лист — Сонет Петrarки, Триптическая рапсодия. Программа вечера 14 декабря: Бах — Лист — Органная фуга. Фильд — Ноктюрн A-dur, Ноктюрн E-dur («Minuit»). Шуман — Фантазия. Шопен — Баркарола, Колыбельная, Вальс As-dur, Лист — Испанская рапсодия.

² В концерте 22 декабря в Большом зале консерватории Макс Паузэр исполнил следующие сонаты Бетховена: оп. 13 («Патетическую»), оп. 27 № 2 («Quasi una Fantasia»); оп. 81a («Les Adieux, l'Absence, le Retour»); оп. 31, d-moll; оп. 79, G-dur; оп. 53 («Аврора»).

Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 22 января. Концерт состоялся 19 января 1902 г.

Бетховенское камерное музыкальное утро гг. Шора, Крейна и Эрлиха. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 25 января.

Второе квартетное собрание. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 28 января.

Седьмое симфоническое собрание. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 5 февраля.

Третье квартетное собрание Филармонического общества. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 10 февраля.

Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 19 февраля.

Концерт Е. А. Каменцевой-Щербины. Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 15 марта.

Е. А. Каменцева-Щербина впоследствии известна под фамилией Бекман-Щербина.

«Валькирия» и «Зигфрид». Печатается по тексту первой публикации: «Курьер», 1902, 16 марта.

Московские концерты [«Музыкальный сезон в Москве»...]. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1904, № 1, с. 21—23.

¹ Первое симфоническое собрание Московского филармонического общества состоялось 6 ноября 1904 г. в Большом зале Российского благородного собрания под управлением А. Б. Хессина, с участием певицы Марии Гай и пианиста Марка Гамбурга, исполнившего Четвертый концерт А. Рубинштейна и соло: Прелюдию и фугу D-dur Баха — Д'Альбера, Мелодию Глюка — Стамбати и Шестую рапсодию Листа. Мария Гай спела несколько пессен Бетховена, Кюи, Бородина и Гай, а также — с аккомпанементом оркестра — арию из оперы Генделя «Эдип» и «Лесного царя» Шуберта в инструментовке Берлиоза.

² Вскоре после этого критического отзыва об исполнении А. Б. Хессина, 29 января 1905 г. Гольденвейзер сам играл под управлением Хессина Второй концерт Рахманинова в четвертом симфоническом собрании Филармонического общества и заслужил благоприятный отзыв рецензента: «В исполнении артиста следует отметить интеллигентность, необычно ясное понимание самого произведения, законченность отделки каждого эпизода...» («Русская музыкальная газета», 1906, № 6). Спустя год — в феврале 1906 г. Гольденвейзер явился инициатором публикации «Открытого письма А. Б. Хессину» и в знак протеста против увольнения Хессина, против исключений учащихся и полицейского произвола вышел с группой других прогрессивно настроенных музыкан-

тов из состава педагогов Московского филармонического училища. (См. об этом кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 51).

Московские концерты [«Злоба дня Московской музыкальной жизни»...]. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1905, № 2—3, с. 28—29.

В программу концерта 11 декабря кроме поэмы Р. Штрауса входили: Шотландская симфония Мендельсона; увертюра «В Италии» К. Гольдмарка, исполнявшаяся в первый раз, и увертюра Бетховена «Леонора» № 3. В концерте 18 декабря, наряду с «Жизнью героя» Р. Штрауса, были исполнены: Бельман — «Симфонические танцы»; Вагнер — «Смерть Зигфрида» из музыкальной драмы «Гибель богов», вступление к опере «Лоэнгрин»; Шуман — «Вечерняя песнь»; Герберт — Сенатор; Давыдов — «У фонтана». В концерте принимал участие виолончелист И. Жерарди.

² Несмотря на этот отрицательный отзыв о творчестве Рихарда Штрауса, сам Гольденвейзер играл с Б. О. Сибором в сонатном вечере 26 февраля 1907 г. в Малом зале консерватории скрипичную сонату Р. Штрауса Es-dur, оп. 18.

[**О творчестве Н. К. Метнера**]. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1905, № 4, с. 44—45 (в разделе «Библиография»).

¹ В дневниковой записи от 13 марта 1927 г. Гольденвейзер так выразил свое отношение к творчеству Метнера: «...Несравненный художник и недосягаемый мастер. Я счастлив тем, что чувствую — что такое Метнер, и изумление и осуждение будущих поколений музыкантов — как это современники не оценили этого гения при его жизни — ко мне не относится» (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 177).

Музыка в Москве [«В Москве уже несколько лет»...]. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1905, № 8, с. 109—111.

¹ О своей недооценке в молодости фортепианного творчества Чайковского Гольденвейзер не раз с сожалением говорил и писал впоследствии. См., в частности, статью «О Первом международном конкурсе имени П. И. Чайковского» (с. 273 наст. изд.). В беседе с В. М. Эпштейном А. Б. Гольденвейзер говорил: «В молодые годы я недооценивал фортепианное творчество Чайковского (кроме Первого концерта). За его пианистической неприхотливостью и некоторой примитивностью фигурационного изложения (Чайковский не был пианистом-профессионалом) я не замечал внутренней значительности и богатства его фортепианного творчества. Поняв в последние годы всю значительность творчества Чайковского, я и в своей исполнительской деятельности, и в педагогической практике все больше и больше обращаюсь к фортепианному наследию Чайковского. В, казалось бы, незатейливой ткани фортепианных произведений Чайковского я вижу выражение глубокого, истинно реалистического содержания его музыки. Сквозь его до-оркестровому (штрихи) изложенный текст я вижу внутреннюю сущность, декламационный смысл его музыки. Передать все это на фортепиано — весьма трудная, ответственная задача; творчески овладеть ею удается далеко не каждому, даже высококвалифицированному пианисту.

Сущность стиля фортепианных произведений Чайковского — в их связи с его оркестровым мышлением. Играя их, почти всегда представляешь себе ту или иную инструментовку. Это не значит, что надо забыть о том инструменте, на котором играешь, о специфических особенностях его звучания, но тесная связь с оркестровым изложением гораздо ярче выражена, чем, например, в произведениях Шопена или Шумана». (Печатается по авторизованной машинописи записи беседы с В. М. Эпштейном, 1953 г.)

В последние годы жизни Гольденвейзером сделан ряд записей произведений Чайковского на магнитофонную ленту (см. в приложении список записей А. Б. Гольденвейзера).

2 Программа концерта 8 января состояла из следующих произведений: Вагнер — вступление к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры»; Бетховен — Концерт для скрипки с оркестром (солистка Л. Любопиц); Балакирев — симфоническая поэма «Тамара»; Ц. Франк — отрывок из оператории «Искupление»; Сен-Санс — симфоническая поэма «Юность Геркулеса».

Музыка в Москве [«13 и 19 февраля состоялись...】. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1905, № 10, с. 144—146.

¹ В том же концерте исполнялись: Гендель — ария из оперы «Розелинда» в обработке Р. Франка (солистка А. Нежданова); Лефевр — «Размышление» (для органа); Гильман — Allegro (для органа), солист — Гюстин Райт.

Музыка в Москве [«17 февраля состоялся...】. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1905, № 12, с. 175—177.

Музыка в Москве [«Седьмое и восьмое симфонические собрания...】. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1905, № 17, с. 257—258.

Музыка в Москве [«10 марта состоялся...】. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальный мир», 1905, № 18, с. 274—275.

Новые оперы С. В. Рахманинова [«Вчера, 11 января, в Большом театре...】. Печатается по тексту первой публикации: «Век», 1906, 13 января.

Новые оперы С. В. Рахманинова [«Трудно найти оперный сюжет...】. Печатается по тексту первой публикации: «Век», 1906, 15 января.

Музыкальное утро. Печатается по тексту первой публикации: «Век», 1906, 20 января.

Новый театр. Печатается по тексту первой публикации: «Век», 1906, 19 января.

Четвертый филармонический концерт. Печатается по тексту первой публикации: «Век», 1906, 25 января.

¹ В концерте была исполнена серенада Моцарта «Notturno» (Köchel, № 286), сочиненная в 1777 году и состоящая из трех частей: Andante, Allegretto, Minuet.

Рецензии в советской прессе (1933—1960)

Концерт пианиста Г. М. Когана. Печатается по тексту первой публикации: «Советская музыка», 1933, № 2, с. 118. Концерт состоялся 17 января 1933 г. в Малом зале консерватории.

«Свадьба Фигаро» в концертном исполнении. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1935, 2 ноября. «Свадьба Фигаро» была исполнена солистами, оркестром и хоровой капеллой Всесоюзного радиокомитета под управлением Георга Себастиана 30 октября 1935 г. в зале московского Дома ученых.

¹ А. Б. Гольденвейзер высоко оценивал дирижерское искусство Г. Себастиана. 18 ноября 1933 г. после концертного исполнения оперы Моцарта «Дон-Жуан» силами артистов Всесоюзного радиокомитета под управлением Себастиана, он записал в дневнике: «Истинный праздник искусства! Чудесный, неувядаемый Моцарт. Вдохновенное исполнение Себастиана. Отдохнул душой». 28 февраля 1934 г. он написал в дневнике об исполнении Себастианом Восьмой симфонии Бетховена: «Большая художественная радость. Восьмую симфонию я не запомню в таком исполнении. Чистая радость танца...» (Цит. по кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 186).

Концерты Альфреда Кортого. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 29 марта. Концерты А. Кортого состоялись 23, 24, 26 и 29 марта 1936 г. в Большом зале консерватории. Программа концерта 23 марта: Шуман — «Симфонические этюды», «Карнавал»; Шопен — этюды оп. 10 и 25, соната b-moll; 24 марта были исполнены: Вивальди — Камерный концерт; Шопен — Andante spianato et polonaise, 24 прелюдии; Дебюсси — «Детский уголок»; Лист — Leggerenza и Вторая рапсодия. Программа концерта 26 марта следующая: Бетховен — соната оп. 57 («Аппассионата»); Шуман — «Крейслериана»; Шопен — Фантазия оп. 49, вальс оп. 64 № 2, Баркарола оп. 60, Тарантелла, Колыбельная, полонез a-s-moll. В программу 29 марта вошли: Бетховен — соната оп. 27 № 2; Шопен — соната h-moll; Шуман — «Детские сцены»; Дебюсси — Прелюдии.

¹ 15 мая 1936 г. в газете «Вечерняя Москва» появилась статья А. Б. Гольденвейзера «Три пианиста», с указанием, что она печатается «в порядке обсуждения». В ней Гольденвейзер более определенно подчеркивал отрицательные, с его точки зрения, стороны искусства Кортого, в частности он писал: «По природе Кортого — лирик не очень широкого диапазона. Между тем, Кортого пытается стать в лицо артиста «большого стиля», с этой целью он начинает выдумывать, играет не просто, искусственно, с деланным пафосом. Те моменты, когда Кортого заставляет выдумывать, а отдается непосредственно своему художественному чувству, бывают прекрасны, но, к сожалению, это случается сравнительно редко...» И дальше: «В Ленинграде — Шнабель, в Москве — Кортого, оба большие артисты, но не могущие «словечка в простоте сказать». Эта статья была одним из поводов, побудивших К. Х. Аджемова написать, что «художественная петерпимость Гольденвейзера памятина московским музыкантам» по «резко отрицательной статье о концертах Альфреда Кортого». Впрочем, автор воспоминаний рассказал и о том, как при обсуждении записи В. Софроницкого «Серьезных вариаций» Мендельсона Гольденвейзер, казалось бы, вопреки своим художественным установкам, отставил трактовку Софроницкого и не согласился на то, чтобы Вариации были заново записаны его любимым учеником и блестящим пианистом Г. Р. Гинзбургом, что как раз говорит о художественной объективности музыканта и широте его взглядов (см. кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 357).

Об отзыве Гольденвейзера о Кортого вспоминает также ученица Гольденвейзера В. Папандопуло: «Кортого замечательный поэт, но когда он в произведениях Шопена (в скерцо b-moll, в прелюдии d-moll, в Похоронном марше и т. д.) начинает удваивать октаву в басу и изменять текст, то это — плохо. Именно, чем лучше пианист, чем выше исполнитель, тем он должен точнее передавать текст и замысел автора». (См.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 393.)

Концерты Жака Тибо. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 5 апреля. Первые два концерта Тибо состоялись 2 и 3 апреля 1936 г. в Большом зале консерватории. Программа концерта 2 апреля: Витали — Чакона; Моцарт — Концерт D-dur; Франк — Соната; Шимановский — «Фонтан Аретузы»; Гранадос — «Испанский танец» Де Фалья — Vita breve». В концерте 3 апреля были исполнены: Верачини — Соната; Бетховен — соната G-dur; Лало — Испанская симфония; Шоссон — Поэма; Сен-Санс — Аллегро и Рондо капричио.

Концерты пианиста Эгона Петри. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 18 апреля. Эгон Петри выступал в Большом зале консерватории 10, 12 и 14 апреля 1936 г. со следующими программами: 10 апреля: Бах — Хроматическая фантазия и фуга, Менуэт, прелюдия и фуга Es-dur («Trüppelfuge») Бузони; Шуман — Фантазия; Брамс — Вариации на тему Паганини (1-я и 2-я тетради); Лист — Фантазия на темы из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта. 12 апреля: Бах —

Прелюдия, фуга, аллегро (для лютни), «Картиччио на отъезд любимого брата», Итальянский концерт; Шуберт — «Wanderer-Fantasie»; Франк — Прелюдия, хорал и фуга; Шопен — Двенадцать этюдов оп. 25. 14 апреля: Скарлатти — Пастораль и картиччио (Таузиг); Глюк — Гавот (Брамс); Мелодия (Скамбатти); Моцарт — Соната; Моцарт — Бузони — Серенада, Жига, Болеро и Вариации Бузони — Fantasia Contrappuntistica; Лист — «Женевские колокола», «Игра воды», Вторая баллада; Сонет Петрарки E-dur; Мендельсон — Лист — «Сон в летнюю ночь».

Приводим характеристику Э. Петри, данную Гольденвейзером в цитированной статье «Три пианиста» («Вечерняя Москва», 1936, 15 мая): «Эгон Петри — исключительно крупный мастер фортепианной игры рационалистического склада. Он всегда твердо знает, чего хочет и, в большинстве случаев, ему вполне удается осуществить свое намерение на деле. Несколько рассудочное мастерство Петри лишено теплоты, не овеяно ароматом тонкой поэзии. Слушая Петри, многому научаешься, многому удивляешься, но часто остаешься холодным. Тем не менее бодрое, здоровое, оптимистическое искусство Петри в высшей степени замечательно». С оценкой Гольденвейзером искусства Петри встречаемся и в воспоминаниях Л. И. Ройзмана. Критикуя принцип «готовой руки», Гольденвейзер сказал: «Этот предрассудок идет от Бузони и Петри. На руке не должно быть «записано», что она играла. Петри никогда не был поэтом; его «готовая рука» — символ духовной скованности» (См. кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 339).

Концерты пианиста Р. Казадезюса. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 28 апреля. Р. Казадезюс играл в Большом зале консерватории 23 и 25 апреля 1936 г. следующие программы. 23 апреля: Рамо — Гавот с вариациями, «Зов птиц», «Циклопы», «Дикари», «Простаки из Солонии»; Бетховен — 32 вариации; Шуман — «Карнавал»; Дебюсси — «Остров радости»; Форе — 7-й ноктюрн; Шабрие — Bourré fantaisie. 25 апреля: Моцарт — соната D-dur; Бетховен — соната оп. 57, f-moll («Appassionata»); Шопен — полонез fis-moll, «Колыбельная», «Танцелла»; Равель — «Печальные птицы», «Ночные бабочки», «Alborada del gracioso».

Хотя А. Б. Гольденвейзер не был большим поклонником французских импрессионистов, однако он часто давал студентам своего класса многие их произведения. Творчество Равеля было ему ближе, в частности, Сонатина относилась к числу его любимых вещей. Сам Гольденвейзер в молодости играл публично Трио Равеля с участниками квартета имени Л. Бетховена — Д. М. Цыгановым и С. П. Ширинским.

Выступления Р. Казадезюса получили также отражение в дневнике А. Б. Гольденвейзера. 15 февраля 1929 г. он писал: «Вечером я был в концерте Казадезюса («Итальянский концерт» Баха, «Appassionata», «Wald-Scenen» и три пьесы Дебюсси). Прекрасный пианист. Ничего современно рыночного. Постоянний музыкант. В его индивидуальности многое родственное. Давно не имел от пианиста такого хорошего впечатления». Приведем также запись от 30 мая 1932 г.: «Поехал в концерт Казадезюса. Слушал «Итальянский концерт» Баха и h-moll'ную сонату Шопена. Баха он играл превосходно, стильно, но не «академично», а очень живо. Только украшения он играть не умеет (вернее, не знает, как их следует играть). Соната — удивительно! С монолитной цельностью, с железным ритмом. Изумительное ведение линий. Один из немногих исполнителей, в котором я вижу то, к чему стремлюсь в своей игре и чем стараюсь научить своих учеников».

Музыка для детей. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 9 мая.

Концерт Мариан Андерсон. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 26 мая.

В концерте 21 мая в Большом зале консерватории Мариан Андерсон исполнила следующую программу: Гендель — «Begrüssung», «Ch'io mai vi posso», Сицилиана, ария из оперы «Юлий Цезарь»; Шуберт — «Любовное послание», «Девушка и смерть», «Баркарола», «Безграницная любовь»; Мейербер — ария из оперы «Пророк»; Сибелиус — «Уходи, смерть», «Черные розы»; Бородин — «Для берегов отчизны дальний»; Чимара — «Весенняя песня»; негритянские гимны.

Ровно за год до этого, 20 мая 1935 г., Александр Борисович, вернувшись с концерта гастролировавшего тогда впервые в СССР Андерсон, записал в дневнике: «Глубокое, незабываемое впечатление — вероятно самое значительное, какое я в жизни получил от певицы. На bis «Ave Maria» Шуберта — выше всяких слов. У нее чудесный голос, дыхание, музыкальность, чувство стиля; но все-таки не в этом суть... У нее душа большая, подлинная...». После концерта 21 мая 1936 г. — лаконичная запись: «Несравненный художник. Обливаясь слезами...» Не будет преувеличением сказать, что Гольденвейзер до конца дней пребывал перед искусством Андерсон.

Концерты Отто Клемперера. Печатается по тексту первой публикации: «Литературная газета», 1936, 5 июня. Приводим выдержки из второй статьи о Клемперере, опубликованной в «Известиях» 2 июня того же года: «Темперамент исполнителя менее всего проявляется тогда, когда исполнитель лезет из кожи вон. Подлинная сила в искусстве проявляется в организующем, «тормозящем» начале. В замечательном искусстве Клемперера восемь лет тому назад главным минусом была именно недостаточность этого организующего начала, а теперь яркое дарование Клемперера в соединении с изумительным мастерством достигло своего полного расцвета.

Исполнение Клемперером четырех симфоний Бетховена было поистине художественным праздником, вызвавшим подлинный энтузиазм многочисленной публики, переполнившей Большой зал консерватории. И далее: «Искусство Клемперера, здоровое, полнокровное, простое, полное живой силы, яркого темперамента и безукоризненного чувства меры, делает его, несомненно, одним из величайших дирижеров современности».

Концерт чехословацкого хора «Типография». Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 5 сентября. «Типография» — чехословацкий мужской хор рабочих полиграфических предприятий, организованный в 1900 г. Концерты этого хора явились ответом на поездку в Чехословакию вокального ансамбля Всесоюзного радиокомитета под управлением А. В. Свешникова в марте 1936 г. Рецензируемый концерт состоялся 2 сентября в Большом зале консерватории.

Первый концерт [Государственного симфонического оркестра Союза ССР]. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 8 октября. Отклики Гольденвейзера на сформирование и первый концерт Государственного симфонического оркестра Союза ССР был также помещен в газете «Советское искусство» от 11 октября. При праздновании в октябре 1971 г. тридцатипятилетия деятельности оркестра, в радиопередаче, посвященной этой дате, было сказано о том, что Гольденвейзер приветствовал в прессе создание оркестра и предрекал ему славный путь.

Концерт пианиста Боровского. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 21 октября.

«Фиделию». Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 16 ноября. Премьера оперы в концертном исполнении состоялась 31 октября 1936 г. в зале Московского Дома ученых при участии артистов Всесоюзного радиокомитета, Государственной хоровой капеллы Союза ССР (художественный руководитель А. В. Свешников) и сим-

фонического оркестра Всесоюзного радиокомитета под управлением Георгия Себастиана.

Шестнадцатая симфония Мясковского. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1936, 18 декабря. Концерт происходил 29 октября в Большом зале консерватории при участии симфонического оркестра Московской государственной филармонии под управлением Эугена Сенкара и солиста Дмитрия Кабалевского. Кроме симфонии Мясковского, которая заняла второе отделение концерта, были исполнены: увертюра оп. 72 Прокофьева (в первый раз) и Второй концерт для фортепиано с оркестром Д. Кабалевского.

Большое радостное событие [О гастролях Тбилисского театра оперы и балета]. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1937, 8 января.

«Кето и Котэ». Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1937, 12 января. Комическая опера «Кето и Котэ» была исполнена во время декады грузинского искусства в Москве в постановке Тбилисского театра оперы и балета.

Бетховен на советской музыкальной эстраде. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1937, 30 марта.

Концерт лауреатов. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1937, 27 мая.

«Травната». Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1937, 9 сентября.

¹ Отношение Гольденвейзера к творчеству Верди отражено и в его дневнике. 23 апреля 1943 г. он записал: «Шла опера «Бал-маскарад» [в театре К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко]. Имел большое удовольствие. Несмотря на примитивность языка, музыка истинно гениальная. Изумительное знание сцены и возможностей человеческого голоса. Все время жизнь бьет ключом».

В записи от 23 ноября 1945 г. читаем: «К 8,5 пошел в Большой зал. Исполнялся «Реквием» Верди (хор и солисты ленинградские). Дирижировал (отлично) Хайкин. Хор очень хороши. Солисты неважные. Впечатление глубоко-волнующее. Это музыка не церковная, а театральная, но полна опа большой внутренней силы. Из-за такой музыки стоит жить...»

«Песни наших дней». Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1938, 11 января. Сюита Прокофьева «Песни наших дней» исполнялась 5 января в Большом зале консерватории в концерте Государственного симфонического оркестра Союза ССР под управлением А. В. Гаука и Государственного хора Союза ССР под руководством Н. М. Данилина. В концерте принимал участие Л. Н. Оборин. Программа концерта включала: Книппер — вступление к опере «На востоке»; Хачатуришвили — Концерт для фортепиано с оркестром; Прокофьев — Классическая симфония и оркестровая сюита «Песни наших дней».

«Кола Брюньон». Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1938, 26 февраля. Премьера оперы состоялась 22 февраля 1938 г. в Ленинградском Малом оперном театре. Значительно позднее Д. Б. Кабалевским была создана новая редакция оперы «Кола Брюньон», которая была поставлена в мае 1970 г. Ленинградским академическим Малым театром оперы и балета (см.: Бялик М. Возвращение Кола Брюньона. — «Известия», 1970, 11 июня), а затем в апреле 1971 г. Московским музыкальным театром имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (см.: Покровский Б. Побеждает жизнь. — «Правда», 1971, 23 апреля). За новую редакцию оперы Д. Б. Кабалевский был удостоен в 1972 г. Ленинской премии.

Симфония Гедике. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1938, 20 ноября. Симфония Гедике № 3 с-moll была исполнена в первом отделении концерта декады советской музыки в

Большом зале консерватории 15 ноября 1938 г. Исполнители: симфонический оркестр Московской государственной филармонии под управлением Б. Э. Хайкина. Во втором отделении исполнялись отрывки из оперы Д. Кабалевского «Мастер из Кламсии» («Кола Брюньян»).

«Алмас». Печатается по тексту первой публикации: 1939, 17 октября.

Концерт из произведений Чайковского. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1940, 6 марта.

¹ Купюра сделана в виду того, что содержание сокращенного текста повторяет эпизод из воспоминаний о С. И. Танееве (с. 183—184 наст. изд.).

Победа советского симфонизма [О Двадцать первой симфонии Мясковского]. Печатается по тексту первой публикации: «Вечерняя Москва», 1941, 17 марта. Начало статьи опущено ввиду того, что в нем повторяются мысли, изложенные в статье «Шестнадцатая симфония Мясковского» (с. 98—99 наст. изд.).

Бетховенские вечера С. Фейнберга. Печатается по тексту первой публикации: «Правда», 1941, 30 марта.

¹ Баховский цикл С. Е. Фейнберга состоялся в Малом зале консерватории 9 и 19 ноября, 8 и 19 декабря 1940 г. Шесть концертов, в которых Фейнберг исполнил все фортепианные сонаты Бетховена, происходили в Малом зале консерватории 13 и 27 февраля, 13 и 27 марта и 10 и 24 апреля 1941 г.

Концерты Иосифа Крипса. Печатается по тексту первой публикации: «Советская музыка», 1947, № 1, с. 107. Концерты Крипса состоялись 7, 10, 13, 16 и 18 января в Большом зале консерватории и 8, 11, 18 января в Концертном зале имени П. И. Чайковского. В первом концерте, кроме упомянутых сочинений Чайковского был исполнен его Первый концерт для фортепиано с оркестром (солист — Виктор Мержанов). В программе второго концерта увертюра к «Эгмонту» не значится. По программе концерт должен был начаться Первой симфонией Бетховена. В третьем концерте — 13 января был исполнен еще «Гимн освобождения» Сальмхоффера. В концерте 16 января исполнялись обе части Неоконченной симфонии Шуберта (в тексте говорится об исполнении только первой части).

Песни борьбы и побед. Хоровая сюита Д. Шостаковича. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1951, 10 ноября. Концерт состоялся 10 октября 1951 г. в Большом зале консерватории.

Примечательно, что еще в 1932 г., прослушав Первую симфонию Шостаковича, Гольденвейзер записал в дневнике: «Ярко, блестяще одаренный человек» (запись от 1 апреля), а 28 января 1934 г. после премьеры «Катерины Измайловой» в дневнике Гольденвейзера появляется запись: «С Грицей пошел на «Леди Макбет» Шостаковича. Очень сильное впечатление. Превосходная постановка Немировича. Просто, без трюков и нагромождений. Настоящая человеческая драма. Шостакович гениально одарен».

[Концерт артистов Германской Демократической Республики]. Публикуется по тексту авторизованной машинописи от 28 ноября 1952 г.

[О концертах Гоар Гаспарян]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи. На рукописи пометка: «Для «Вечерней Москвы», 15 октября 1953 г.»

Концерты Г. Гаспаряна состоялись 5 и 7 октября 1953 г. в Большом зале консерватории. 12 октября Гаспарян принимала участие в симфоническом концерте под управлением Н. П. Аносова в Концертном зале имени П. И. Чайковского.

Великолепное искусство [О концертах Маргариты Лонг]. Печатает-

ся по тексту первой публикации: «Советская культура», 1955, 16 апреля.

Танеевские канцаты. Печатается по тексту первой публикации: «Советская культура», 1957, 3 января.

[О концерте Государственного квартета Грузии]. Публикуется по тексту авторизованной машинописи от 1958 г.

Чудесное дарование [О концерте Вана Клиберна]. Печатается по тексту первой публикации: «Вечерняя Москва», 1960, 4 июня.

СТАТЬИ О МУЗЫКАНТАХ И ВОСПОМИНАНИЯ

Статьи и заметки о русских и зарубежных музыкантах (1919—1961)

[О Глинке]. Публикуется впервые по машинописному тексту выступления на открытии выставки к 150-летию со дня рождения М. И. Глинки в Большом зале Московской консерватории (17 октября 1954 г.).

Помимо публикуемого материала сохранились другие документы, характеризующие отношение А. Б. Гольденвейзера к творчеству Глинки, в частности, к его фортепианным сочинениям. Считая, что «в творчестве Глинки, конечно, наибольшее значение имеют его оперные и симфонические произведения, а не фортепианные, и что «более ранние фортепианные сочинения обнаруживают сильное влияние Гуммеля и раннего Шопена» (см. с. 329 наст. изд.), Гольденвейзер в то же время очень высоко ценил фортепианный стиль Глинки. Приведем, например, выдержку из стenографических записей уроков Гольденвейзера: «Как только начишаешь играть Глинку, так прежде всего чувствуешь, что это был первоклассный пианист, что он на клавиатуре как у себя дома: каждая фигура, каждый пассаж — все в высшей степени пианистично» (запись Е. И. Гольденвейзера. Публикуется впервые).

[Николай Рубинштейн]. Печатается по тексту первой публикации: ст. «Великие братья» — «Советское искусство», 1938, 30 марта. Использован фрагмент статьи, относящийся к Николаю Рубинштейну.

¹ Как известно, Николай Рубинштейн был также дирижером концертов Русского музыкального общества, о чем Гольденвейзер косвенно упоминает в начале воспоминаний о Римском-Корсакове (см. с. 168 наст. изд.).

² А. Б. Гольденвейзер, хотя и не имел возможности видеть и слышать Николая Рубинштейна, всегда чтил его память и содействовал ее увековечению. Он был активным участником так называемого «Рубинштейновского кружка» и секретарем «Рубинштейновских обедов» (см. об этом статью Н. Фишмана «Становление музыканта-гражданина» в кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 45—50); в 1939 г. Гольденвейзер, будучи директором Московской консерватории, организовал захоронение праха Н. Рубинштейна на Новодевичьем кладбище (см. цит. изд. с. 190 и 212). Интересно отметить, что в экспозиции музея-квартиры А. Б. Гольденвейзера находится программа концерта Ф. И. Шаляпина 9 марта 1900 г. в Большом зале Российского благородного собрания, в котором участвовали Рахманинов и Гольденвейзер, исполнившие среди других произведений для двух фортепиано Вальс и Тарантеллу Николая Рубинштейна.

Цезарь Кюи. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1938, 24 марта.

¹ В своей заметке о Ц. А. Кюи А. Б. Гольденвейзер лишь вскользь коснулся одной из важнейших и наиболее интересных для нас областей деятельности этого музыканта — критической. Возможно, что это связано с чуждостью ему многих взглядов, высказанных в статьях и рецензиях Кюи, например, в отношении творчества Чайковского (см. с. 167

наст. изд.). Видная роль Юи в области музыкальной критики обусловила издание специальных сборников его статей (см.: Юи Ц. Избранные статьи. Л., 1952; Юи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М., 1957).

² Мысли Гольденвейзера о более внимательном и заинтересованном отношении к творчеству ряда русских композиторов XIX века в известной мере не утеряли актуальности и в наши дни.

Э. Ф. Направник. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1939, 24 августа.

¹ В варианте статьи, опубликованном в журнале «Огонек» 10 августа 1939 г., Гольденвейзер называет среди музыкантов-иностранцев, работавших в России в прошлом веке, имена Сарти, Галуши, Клементи, Фильда, Хесслера, Гензельта, Клиндворта, братьев Венявских, а среди музыкантов-чехов, деятельность которых проходила в России — скрипачей Лауба и Гржимали, валторнистов Схалинца и Эккерта, виолончелиста Эрлиха.

² Под руководством Направника были впервые поставлены оперы: «Вражья сила» Серова, «Каменный гость» Даргомыжского, «Демон» Рубинштейна, «Псковитянка», «Снегурочка», «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского, «Опричник», «Кузнец Вакула», «Орлеанская дева», «Пиковая дама», «Иоланта» Чайковского и другие. Возобновлена была также постановка «Руслана и Людмилы» Глинки, высоко оцененная В. В. Стасовым. Из постановок зарубежных опер особенно следует отметить «Орфея» Глюка, «Фиделио» Бетховена и «Кольцо нibelунга» Вагнера.

[«Чешский квартет】. Печатается по тексту первой публикации в кн.: Гинзбург Л. С. Гануш Виган и «чешский квартет». М., 1959, с. 32.

[Скрябин и его творчество]. Печатается впервые по тексту авторизованной рукописи Анны Алексеевны Гольденвейзер. Вступительное слово к концертам памяти Скрябина, состоявшимся в 1915 г. в Москве, Киеве и Петербурге. Вечера памяти Скрябина включали также лекцию Вячеслава Иванова «Взгляд Скрябина на искусство» и исполнение Гольденвейзером следующей программы из произведений Скрябина: прелюдии оп. 37 и оп. 38; «Листок из альбома» оп. 45; «Танец томления» оп. 51; Десятая соната оп. 70.

[О Н. К. Метнере и его Первом фортепианном концерте]. Печатается по тексту аннотации на программе концерта 12 мая 1918 г. в театре Незлобина. Воспроизводим текст программы: «Экстренный симфонический концерт под управлением Сергея Кусевицкого при участии профессора Московской консерватории Н. Метнера. Оркестр сформирован Московским союзом оркестровых музыкантов. Программа: 1. Н. Римский-Корсаков — Вступление и «Сечь при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии». 2. Н. Метнер — Концерт для фортепиано с оркестром с-moll (1-й раз). 3. А. Скрябин — «Поэма экстаза» оп. 54. Нач. в 1 час дня».

О трех опусах Метнера. Печатается по тексту первой публикации: «К новым берегам», 1928, № 1, с. 59—60.

Гений музыкальной культуры [Об И. С. Бахе]. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1950, 29 июля.

¹ В архиве Гольденвейзера сохранился машинописный отрывок, содержащий рассуждение в связи с обсуждением творчества Баха. Приводим его полностью: «Есть одно принципиальное соображение, о котором нередко говорят, и которое, по-моему, неверно и несколько вульгаризирует отношение к искусству с точки зрения марксистской философии. Мы часто забываем, критикуя произведения художников какой-нибудь эпохи, их мировоззрение, связанное именно с этой эпохой, и требуем от них, а иногда искусственно приписываем им те точки зрения, которые

имеются у современного человечества. Между тем, в искусстве самым главным является то, чтобы художник верил в то, что он делает, и любил то, что он делает. Если он обладает большим дарованием, изображает в своем искусстве то, во что он верит и что он любит, то он создает художественные ценности, которые не теряют своего значения и в то время, когда люди начинают верить в другое и любить другое. Часто же для того, чтобы «оправдать» произведение какого-нибудь художника, начинают приписывать ему, что он якобы излагал в своем произведении те мысли, которые свойственны нашему времени. Если бы современный художник, обладающий огромным дарованием и огромным мастерством, начал на своих картинах изображать мадонну, то ничего, кроме фальши, не получилось бы, несмотря на его талант и мастерство. Но если мы будем говорить, что Андрей Рублев, когда он создавал свои великие произведения, не верил в то, что изображал, и не любил это, мы будем лгать, потому что его произведения тем и ценные, что он изображал то, что любил, и в то, что изображал — верил.

Никогда мастера греческого искусства, если бы они не верили в греческих богов, не смогли бы создать свои великие произведения. Точно так же, если мы скажем, например, что клавирное искусство Баха на девяносто процентов светское, то мы будем правы, но если мы будем пытаться доказать, что в своих кантахах, мессах или пассионах Бах был неверующим и не испытывал религиозного чувства, это значит сказать, что он лгал, то есть не создавал великих произведений. Поэтому мы не должны подтасовывать то, чего у автора не было.

Это соображение имеет большое принципиальное значение: нельзя отрицать того, чем жил композитор, и приписывать ему то, чем мы живем в настоящее время; надо каждый стиль и каждую эпоху рассматривать с точки зрения того миросозерцания, которые были ей свойственны и которыми руководствовался данный автор, потому что — в искусстве нельзя лгать».

Бессмертное творение [О «Хорошо темперированном клавире»]. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1939, 6 февраля. Конец статьи с отзывом на исполнение произведений Баха С. Е. Фейнбергом опущен; см. об этом ст. «Крупный художник» (с. 248 наст. изд.).

¹ На неточность характеристики Гольденвейзера возможностей органного звучания указал в своих воспоминаниях о нем Л. И. Ройзман, писавший: «... Александр Борисович никогда специально не изучал ни устройство различных типов органа, ни приемы игры на нем (достаточно разнообразные в смысле тупе); поэтому его замечания не всегда были точны. Так, например, не соответствует истине утверждение (и сейчас распространенное среди многих музыкантов), что «всякого рода crescendo, diminuendo, акценты в середине фраз — невозможны на органе» (сказано по поводу исполнения фортепианной транскрипции баховской органной прелюдии и фуги a-moll 10^o сентября 1934 г.). На самом деле определенного рода crescendo и diminuendo были возможны и на органах XVIII столетия, а уж на современных инструментах это давно перестало быть проблемой для органистов» (См. в кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 344—345).

² Сохранились и другие выступления Гольденвейзера по вопросу темперированного строя. Так, например, в неопубликованном отзыве на работу А. А. Гарбузова «Зонная природа звуковысотного слуха» (М.—Л., 1948) он писал: «Если бы природа мудро не снабдила нас способностью вносить «поправки» в получаемые нами извне впечатления, мы часто оказывались бы в безвыходном положении. Если бы не существовало порога восприятия высотной разницы звука (меньше 0,6 цента), невозможна стала бы вся наша музыка. Ни один инструмент не может быть

идеально точно настроен, и ни один исполнитель не может идеально точно интонировать. Если бы всякое минимальное отклонение от идеально чистого строя нами ощущалось как фальшивь, вся наша музыка производила бы на нас невыносимое впечатление. [...] Кстати, вспоминаю, что Рахманинов, обладавший феноменальным слухом, гравившим с чудом, говорил мне, что он не понимает жалоб музыкантов на то, что наш двенадцатиступенчатый темперированный строй мешает им сочинять и слушать музыку» (Цит. по авторизованной машинописи неопубликованного отзыва. Разворнутая рецензия на работу Гарбузова за подпись А. Б. Гольденвейзера и И. Я. Рыжкина опубликована в журнале «Советская книга», 1950, № 7, с. 118—120).

³ В свое время труднейшую задачу исполнения всех прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» выполняли лишь немногие крупные мастера пианизма. В наши дни нередки случаи, когда учащиеся не только консерватории, но и училища при окончании подготавливают первый или второй том прелюдий и фуг.

[**Вольфганг Амадей Моцарт**]. Публикуется впервые по авторизованной рукописи Анны Алексеевны Гольденвейзера. Текст вступительного слова к лекции-концерту из произведений Моцарта 9 февраля 1919 г. в Малом зале консерватории. В концерте принимали участие учащиеся консерватории: Л. Терлецкая (пение); В. Нечаев (фортепиано); квартет в составе С. Розенблюм (первая скрипка), В. Ширинский (вторая скрипка), В. Борисовский (альт) и С. Ширинский (виолончель); оркестр под управлением С. Василевского.

¹ Биографические сведения о Моцарте почерпнуты Гольденвейзером главным образом из биографии Моцарта, написанной первым русским исследователем Моцарта — А. Д. Ульбышевым (См.: Mozart's Leben und Werke von Alexander Ulibischeff. Stuttgart, 1864).

² Из письма Леопольда Моцарта своему другу Хагенауэру от 9 июля 1765 г. из Лондона. Это и следующее письмо Гольденвейзера цитирует, видимо, в собственном переводе с немецкого по имеющемуся в его библиотеке (ныне библиотека Филиала ГЦММК) изданию: Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. München und Lpz., 1914.

³ Из письма Вольфганга Моцарта отцу от 4 апреля 1787 г. из Вены.

⁴ В библиотеке А. Б. Гольденвейзера имеется экземпляр русского издания Школы Л. Моцарта: «Основательное скрычничное училище» г. Моцарта. С тремя фигурами и одною таблицею. Переведена с немецкого языка последнего издания Павлом Торсоном. В Санктпетербурге, при императорской Академии Наук, 1804 года».

⁵ При перечислении сочинений Моцарта А. Б. Гольденвейзер пользовался имеющимся в его библиотеке указателем Кёхеля: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel. Lpz., 1862.

⁶ В своей статье «А. Б. Гольденвейзер и квартет имени Бетховена» Д. М. Цыганов вспоминает: «Нельзя не вспомнить, каким замечательным знатоком Моцарта был Александр Борисович. Когда я попал в Зальцбург в качестве члена жюри Моцартовского конкурса, мне было очень приятно, что все то, что мне удалось почерпнуть относительно исполнения Моцарта в общении с Александром Борисовичем, всецело совпадало с тем, что говорили собравшиеся там крупные знатоки стиля Моцарта» (см. кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. с. 352).

⁷ Причины и обстоятельства смерти Моцарта, его похороны до сих пор являются предметом исследований и споров. См. об этом, например: Бэлза И. Ф. Моцарт и Сальери. М., 1953; Штейнпресс Б. С. Новая версия старой легенды.—«Советская музыка», 1954, № 11; Черная Е. С. Моцарт. Жизнь и творчество. М., 1966. Во всяком случае

Гольденвейзер, судя по его высказываниям, не склонен был верить в отравление Моцарта Сальери.

³ D-moll'ный концерт Моцарта был последним произведением для фортепиано с оркестром, которое Гольденвейзер сыграл публично в Большом зале консерватории 10 мая 1955 г. на своем юбилейном концерте в связи с восьмидесятилетием со дня рождения; Концерт был исполнен в сопровождении оркестра Государственной московской филармонии под управлением Геннадия Рождественского. В 1956 г. Гольденвейзер записал Концерт на пластинку с оркестром Всесоюзного радио под управлением А. Шерешевского. По поводу исполнения Гольденвейзером Моцарта музыкальный критик В. Дельсон писал: «...Моцарт у Гольденвейзера говорит сам за себя, как бы от первого лица, говорит глубоко, убедительно и увлекательно, без ложного пафоса и эстрадной позы. [...] Под пальцами Гольденвейзера оживает вся многогранность Моцарта — человека и музыканта,— его солнечность и скорбность, взволнованность и раздумье, дерзость и изящество, мужество и нежность» («Советская музыка», 1936, № 12, с. 94). Рецензия написана на концерт из произведений Моцарта в Малом зале консерватории 18 октября 1936 г.

⁴ [Людвиг ван Бетховен]. Печатается по тексту авторизованной машинописи. Среди композиторов, с которыми теснейшим образом связана вся творческая деятельность А. Б. Гольденвейзера, Бетховену принадлежит едва ли не первое место. Достаточно указать на комментированную редакцию всех его фортепианных сонат,— фундаментальный труд, явившийся значительным вкладом в мировую Бетховениану. О роли творчества Бетховена в исполнительской, педагогической и редакторской работе этого музыканта см.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, а также: Благой Д. Комментарии редактора, пианиста, педагога.— В кн.: Вопросы исполнительского искусства, вып. 7. М., 1972.

⁵ Подробную характеристику творчества Бетховена, касающуюся, в частности, развитии им сонатной формы, встречаем также в рецензии Гольденвейзера на концерты М. Пауэра (см. с. 35—38 наст. изд.) и в предисловии ко второй редакции Гольденвейзера бетховенских фортепианных сонат (см.: Бетховен Л. Сонаты для фортепиано в 4-х томах. Т. 1, М., 1956).

⁶ Из произведений, использующих русские темы, наряду с квартетами оп. 59 можно назвать 12 вариаций для фортепиано на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка». Если говорить об ассоциациях с русским мелосом в скерцо из Девятой симфонии, то заслуживают упоминания 12 вариаций для фортепиано оп. 76. Отметим также использование двух украинских тем в Вариациях для флейты и фортепиано оп. 107.

⁷ Свидетельством огромного интереса в нашей стране к творчеству Бетховена был выход еще в 1927 г. издания «Русская книга о Бетховене». С тех пор появилось еще множество публикаций на эту тему, в том числе: Фишман Н. Л. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. М., 1970.

⁸ По поводу «неизчерпаемости» произведений Бетховена Гольденвейзер писал в предисловии ко второй редакции бетховенских сонат: «Смотря невооруженным глазом на небо, видишь много звезд. В подзорную трубу видишь их значительно больше, еще неизмеримо больше видишь в телескоп. Так и в произведениях Бетховена. Всегда по отношению к ним думаешь: если бы я был умнее, если бы я был лучшим музыкантом, я увидел бы в них еще значительно больше».

⁹ [О Шопене]. Печатается по тексту первой публикации: «Советская музыка», 1960, № 2, с. 39—41. Под общим заголовком «Советские пианисты о Шопене» в журнале напечатаны также высказывания Г. Ней-

гауза, Л. Оборина, В. Софроницкого и Я. Зака. Из данной публикации исключены приведенные в журнале фрагменты записей, сделанных на уроках Александра Борисовича Еленой Ивановной Гольденвейзера. Их предполагается издать в брошюре, специально посвященной записям уроков Гольденвейзера.

¹ Соглашаясь с критикой Гольденвейзера о исполнении произведений Шопена молодыми пианистами, необходимо тем не менее отметить, что именно советские исполнители вошли в число лучших интерпретаторов Шопена, о чем свидетельствуют неоднократные победы на международных конкурсах имени Шопена в Варшаве (в числе лауреатов — ученики Гольденвейзера: Гр. Гинзбург, Р. Тамаркина, Д. Паперно).

² Приводим полностью эту программу, датированную 31 марта 1895 г., по тексту автографа:

«Шопен. Двадцать четыре прелюдии». Картины, которые рисуются в моем воображении, когда я их слушаю

I (C-dur)

Слушайте мои рассказы! Я страдаю, и страдания мои так же разнообразны и непрерывны, как набегающие волны немолчно шумящего моря.

II (a-moll)

Медленно, мурко, как тяжелый маятник стучит время. Назойливо, одновременно, тяжелыми шагами подвигается оно... Что это — стон? Вопль отчаяния? Крик наболевшей души?.. Напрасно!.. Остановить время ничем нельзя! Торжественно, гроано идет оно... Славайтесь, люди!..

III (G-dur)

Но не все же тяжелые картины приносит нам время. Как ярко блестит солнце! Какие золотые брызги летят из-под весел плывущей по реке лодочки! Как приятно лежать на берегу, на теплой, душистой траве и любоваться на струящуюся воду. В лодке сидят юноша и девушка. Как они оба свежи и молоды! Она в широкой соломенной шляпе, весело улыбается и ласковыми глазами смотрит на своего мимого. Еще мгновение... лодочка проплыла мимо и, тихо журча, течет речка дальше и дальше.

IV (e-moll)

«Мне казалось, что я погружен в озеро; холодные ледяные капли падают на мою обнаженную грудь мурко и тихо»... (слова самого Шопена).

V (D-dur)

Как многообразно мое чувство к тебе! То оно чистое, наивное, то обращается в пылкую страсть. Все мое существо полно тобой, тобой, моя грациозная, обворожительная красавица!

VI (h-moll)

Но я снова один... Кто поймет мои страдания? Кто отзовется на мою любовь? Она — глубока как море; она высока как небо! Но меня никто не понимает, не любит... Я один, один...

VII (A-dur)

Как ты прелестна, милое дитя! Как ясны твои голубые глаза! Белокурая головка, румяные, пухистые щеки; а губки твои вечно улыбаются и из-под них блестят белые зубы. Но что это?.. Прыгунья кажется задумалась?.. Нет! Улыбка снова играет на ее губах.

VIII (fis-moll)

Я стоял на берегу моря. Волны не переставая продолжали свою бешеную игру. О, если бы мог поменяться с вами, синие волны! Я бы вечно боролся, страдал, любил и не знал бы устали. О, отчего не могу я сорвать с себя оковы?.. Какие торжественные звуки слышатся мне из глубины его. Какая сила, красота! О море, море! Уподоблюсь ли я тебе когда-нибудь?!

IX (E-dur)

Я вошел под своды готического собора. Торжественно гудят октавы органа, и впечатление теряющихся вверху готических арок сливается во мне с густыми аккордами... Но вдруг мятежный голос внутри меня дерзко заговорил: Где, ты, божество? Явись!! Я вызываю тебя на великий бой! Звуки органа и дивный храм — мое создание... Я — сам свой бог!!

X (cis-moll)

Милое, ревное дитя! Люби не меня! Я твоей любви не стою. Как ласково весела твоя улыбка! Как серебристо звучит твой смех!... Я же — холоден, измучен, разбит... Меня зовет иная жизнь, иные страдания! Не смеяся так звонко! — Мне больно слышать твой веселый смех. Чу... ты слышишь?.. Что это? — вопрос? призыв?..

XI (H-dur)

Был вечер. Море слегка плескалось у наших ног. Я сидел около тебя на песке и положил голову к тебе на колени. Ты бросила розу на мое лицо, а я целовал твою бледную руку и упивался ароматом пурпурной розы...

Теперь я один... Где же вы, дни светлого счастья?..

XII (gis-moll)

Я смотрел, как набегала одна волна на другую; как нарастал грозный вал и постепенно, словно утомленный, ложился у моих ног. В душе моей бушевала страсть навстречу бурному морю.

Ветер утих; море на мгновенье как бы уснуло. Я впал в самозабвение. Какие-то звуки чуялись мне в нежных, ласкающих всплесках волн. Но прошло мгновение — и из груди моей снова поднялся грозный вопрос: зачем?..

XIII (Fis-dur)

Ночь... Все спят... Только мириады звезд смотрят на меня с высоты... Вдруг с неба послышался мне дивный хор ангелов. Пение их то сливалось с неясными звуками ночи, то на мгновенье выделялось; потом снова ослабевало и наполняло душу каким-то благоговейным трепетом... Хор ангелов замолк и раздался слабый нежный голос. В нем слышались мольбы... стоя... неясный вопрос... Вопрос остался норазрешенным, и снова зазвучала небесная песня.

Звуки исчезли; наступила полная тишина. Чей-то грустный вздох послышался мне среди глубокого молчания ночи...

XIV (es-moll)

Ею ночь буря ревела, стонала, вырывала деревья... Я думал, что вихрь уничтожит все живущее.

XV (Des-dur) (программа заимствована).

Она умерла... Ее хоронят... Чудесный день. Ярко светит солнце; вся природа чиста и свежа, как ранней весной. Мне вспомнился такой же ясный день. Как хороша была она тогда! Как мы любили друг друга!

Похоронная процессия приблизилась к кладбищу. Мерно ударяет колокол. Удары его отдаются в моей груди, как жестокая судьба, разбившая мое сердце. Грустно звучит погребальное пение. Голоса мальчиков, как хор ангелов, уносятся в небеса... Пение и погребальный звон умолкли. Я один остался на кладбище...

Я забыл, что она умерла, и увидел ее, как живую перед собой... Невольный крик отчаяния вырвался у меня из груди... — ее уже нет... А время как похоронный колокол стучит мерно, мерно...

XVI (b-moll)

Страшный вихрь налетел и принес с собою черную грозовую тучу... Казалось, что небо разверзлось, чтобы поглотить мое безысходное горе. Молнии сверкали без перерыва; деревья ломались от страшной бури; дождь хлестал с ужасающей силой... Но ничего, ничего не в состоянии

заглушить моего горя... Я вызвал все стихии на бой со своим страданием, и они оказались бессильны побороть его!

XVII (As-dur)

Венеция. Я сижу на балконе. У самых моих ног — канал. Все небо покрыто бесчисленным количеством ярких звезд, отчего самый свод его кажется совсем черным. Мой мраморный балкон фантастически блеет на темном фоне ночи. Все тихо... Издали раздается чудный голос. Голос поет свою любовь. Он то замирает, то усиливается; то он нежен, то переходит в безумную страсть... Он полон неги, счастья... Беззвучно скользит гондола, с которой несутся дивные звуки... Какая-то белая фигура промелькнула на ней. Но мне не нужно ничего видеть: звуки и разыгравшаяся фантазия нарисуют все... Я вижу смуглую итальянку с черными, глубокими, как море глазами; роскошные волосы, будто змеи, обвиваю ее голову... Вся ее фигура манит к себе, дышит негой, любовью...

У ног ее сидит молодой, смелый красавец. Жгучие глаза, черные волосы, могучая, сильная фигура... Он поет, и песнь его наполняет тишину опьяняющей южной ночи...

Гондола исчезла... Последние звуки замерли вдали...

Снова все тихо, тихо. Только в высоте мерцают далекие, яркие звезды.

XVIII (f-moll)

«Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей». Все вы у меня взяли, люди! — мое счастье, жизнь, любовь... Но мою ненависть, мое презрение к вам я возьму с собою в могилу!

XIX (Es-dur)

На опущенное леса, залитой серебряным светом луны (топальность Es — серебряного цвета), собрались веселые хороводы полуупрозрачных фей. Они сперкали каким-то серебром; их легкие покрывала кружились в воздухе и смешивались с лучами лунного света. Хороводы сплетались в самые причудливые фигуры, делались все воздушнее, легче... и наконец, исчезли в серебристом эфире.

XX (c-moll)

Медленно, печально, как похоронная процессия, движется жизнь моя к своему концу. В ответ на сдавленные стоны отчаяния раздается грозный, победный клик смерти.

XXI (B-dur)

Тихо, тихо струит река свои синие воды; только полоса лунного света дрожит на воде... Наша лодка скользит по течению; весла давно забыты мною... Я смотрю в твои глубокие глаза; лицо твое, освещенное лунью, кажется еще бледнее, чем всегда. Ты грустна... Слушай! Какая чудная песня несется откуда-то издалека по реке... Песня поет, поет любовь, негу; суглит счастье, блаженство... Вот звуки ее ослабели, как эхо и постепенно как бы погасли в полуупрозрачной дали лунной ленты почти...

Люби же и ты меня, моя милая, дорогая! Мое сердце трепещет в груди, как этот луч луны, скользящий по едва заметной зыби дремлющей реки... Не правда ли... Ты любишь?...

XXII (g-moll)

Моя страсть бушует подобно разыгравшейся стихии. Нет сил, способных удержать ее поток! Весь мир — игрушка в моих могучих руках... Я люблю, и погасить огонь моей страстной любви не мог бы даже сам великий океан!

XXIII (F-dur)

По желтому мягкому песку быстро бегут золотистые струйки веселого ручейка. Солнце радостно играет в светлой, чистой, как хрусталь, воде... Журчанье ее наводит сладкую истому, и в неясных легких

грезах сновидения переходит в какие-то светлые лучи, переливающиеся всеми цветами радуги...

XXIV (d-moll)

«*Prière pendant l'orage*» (заголовок Шопена).

Господь! Язываю к тебе, и мольба моя раздается, как стон, как вопль отчаяния среди ужаса и мрака этой страшной ночи. Вихрь врывается во все щели моего жилища, дождь неистово стучит в окна; вся природа дрожит от потрясающих раскатов грома. Грозная черная тьма прерывается яркими молниями, как будто могучий титан моргает и открывает на мгновение свои ослепительные глаза.

Гроза все усиливается и мольбы мои об избавлении от тяжелых страданий жизни переходят в грозное требование. Внутренний мой голос взвывает к божеству так страстно и грозно, что даже ужасающая гроза кажется ничтожной по сравнению с ним!»

Сохранилась еще одна, более ранняя дневниковая запись Гольденвейзера от 30 июля 1891 года, где он высказал свое поэтическое восприятие музыки Шопена: «Сегодня я играл сонату b-moll Шопена. Каждый раз, как я ее играю, она производит на меня все большее и большее впечатление; это высшее, до чего дошла музыка; вся жизнь энергичного, страстного и глубоко несчастного человека выступает в первой части перед нами; разве вторая тема не изображает — да еще как изображает! — неудавшуюся первую любовь, какая, например, была у самого Шопена? Вторая часть, это последняя борьба с судьбою; воспоминание (о второй теме первой части), как и всегда прикрашивающее действительность, выраженное в упоительнейшей теме средней части скрепо, наконец, последний вздох и опять здесь то же чувство, которому человек остался верен до конца. Потом похоронный марш с средней частью, выражавшую вечную, непреходящую, всеобъемлющую любовь и вечное блаженство. И, наконец, опять земля и опять та же «равнодушная природа», обвевающая свежую могилу холодным ветром».

³ Из кн.: Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. М., 1891, с. 17.

⁴ Упоминается кн.: Шопен Ф. Письма. Перевод Анны Гольденвейзер. М., 1929.

[Ференц Лист]. Публикуется по тексту авторизованной машинописи от 15 сентября 1961 г.

¹ Традиция игры наизусть привилась не сразу и вызывала первоначально недоумение и даже насмешки в отзывах прессы.

² Следует упомянуть также редакцию Листа всех фортепианных сонат Бетховена.

³ В письме к Г. Л. Катуару от 1 июля 1912 г. Гольденвейзер писал о сонате Листа: «... Это такой подъем вдохновения, такая сила темперамента в лучшем смысле этого слова, что обаяние этого сочинения неотразимо, несмотря на его шестидесятичетырехлетний возраст. Только подумать, что эти смелые гармонии были написаны до вагнеровских «Нибелунгов» и «Тристана»!»

⁴ Напомним, что учитель самого Гольденвейзера — А. И. Зилоти после смерти Н. Г. Рубинштейна стал учеником Листа. Среди других учеников Листа можно назвать Э. Зауэра, В. Тиманову, А. Рейзенауэра, Д'Альбера и других.

⁵ Интересно отметить, что среди обработок и транскрипций Листа имеется ряд транскрипций произведений русских композиторов, например: «Соловей» Алябьева, «Марш Черномора» Глинки, «Тарантелла» Кюи и другие.

⁶ Двухтомный труд Я. Мильштейна «Ф. Лист» (М., 1956, изд. 2-е — 1970) является наиболее полным русским исследованием о великом венгерском музыканте.

Эдвард Григ. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1938, 15 июня.

¹ Дополнением к оценке Гольденвейзером творчества Грига может служить следующая запись в дневнике от 16 ноября 1932 г.: «Нежданова чудесно пела песни Грига. Тронула до слез (давно не было со мной). [...] Какой несравненный поэт Григ! Все эти дни им наслаждалася (проигрывал много его вещей)». А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 185.

С фортепианной музыкой Грига тесно связан весь путь Гольденвейзера — пианиста и педагога. Концерт Грига с ранней юности вошел в его репертуар. В одной из рукописных заметок от 4 февраля 1945 г. Александр Борисович писал: «Как все лучшие произведения искусства, фортепианный концерт Грига обладает свойством вечной юности. Сколько ни слышишь его, он всегда звучит свежо и захватывает яркостью тем и лаконичной ясностью изложения».

Уже в самом начале века критики отмечали, что интерпретация А. Б. Гольденвейзером этого произведения «увлекала мягкостью и певучестью звука, редкой музыкальной осмыслинностью и чутьем художественной меры» («Русские ведомости», 1900, 17 февраля). В более поздней рецензии на исполнение того же концерта рецензент писал: «Вот действительно чарующий художник. Это не виртуоз, стремящийся поразить слушателей блеском своей техники, различными ослепительными пассажами. Это прежде всего глубокий и тонкий интерпретатор. [...] Невольно думаешь: да, именно этого музыканта должен был иметь Толстой, ценивший простоту и искренность в искусстве. И, кто знает, не было ли высшей школой для Гольденвейзера то, что он в течение 15 лет имел своим постоянным слушателем Толстого?» («Волжско-Камская речь», 1911, 11 февраля). В 1946 г. концерт был записан Гольденвейзером на магнитную ленту с оркестром Всесоюзного радио под управлением А. Орлова. В 50-х гг. была также осуществлена запись всех десяти тетрадей «Лирических пьес» Грига на пластинки.

Воспоминания. Заметки об учениках (1910—1961)

Мой творческий путь. Печатается по тексту первой публикации: «Советская музыка», 1936, № 3, с. 86—91.

¹ Более точные сведения об этих концертах см.: Фишман Н. Становление музыканта-гражданина. — В кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 37—39.

² Кроме этой статьи сохранились другие материалы, в которых Гольденвейзер делился некоторыми итогами и планами своей творческой работы. В 1957 г. в статье «Из воспоминаний» («Советская музыка», 1957, № 11, с. 33—34) он подробно освещает работу концертных бригад в первые годы после Великой Октябрьской революции: «В конце 1917 года я узнал, что при «Рабочем кооперативе», который помещался тогда в конце Мясницкой улицы (ныне — улица Кирова), был создан специальный отдел по организации лекций, концертов, спектаклей для широких масс населения. Организацию эту возглавлял Р. Пельше.

Я отправился туда и предложил свои услуги. Постепенно культурно-массовая деятельность «Рабочего кооператива» стала разрастаться. Впоследствии эта организация перешла в ведение Моссовета, была передана Московскому отделу народного образования (МОНО) и существовала до 1921 г.

У нас образовались отделы: музыкальный (концертный и образовательный), театральный, лекционный и т. д. Я возглавлял концертный отдел. Здесь объединились многие видные московские музыканты. Мы организовали концертные бригады. Кроме моей, были бригады, возглавляемые А. Ф. Гедике, Ю. Д. Энгелем, Д. С. Шором и другие.

В бригаде, руководимой мною, участвовали лучшие артисты Моск-
вы: вокалисты — А. Нежданова, Н. Обухова, В. Барсова, А. Эль-Тур,
П. Райский, А. Садомов; инструменталисты — А. Могилевский, Б. Сибор,
А. Мец, М. Букиник, С. Ступин и другие; чтецы — М. Блюменталь-Та-
марина, Н. Смирнова и другие.

Мы выступали на заводах, фабриках, в красноармейских частях,
учебных заведениях, клубах.

В некоторых местах мы организовали циклы лекций-концертов
(Пречистенские курсы для рабочих, Университет Шанявского, Сверд-
ловский университет и т. п.). Но и отдельные концерты никогда не по-
сили случайного характера. Каждая программа была тематически объе-
динена. Это были концерты, посвященные какой-либо национальной му-
зыкальной культуре или музыке определенной эпохи, определенного
композитора и т. д. Часто построение программы подчинялось единой
политической, исторической или литературной теме.

Слушатели посещали концерты бесплатно. Каждому концерту обыч-
но предшествовало небольшое вступительное слово. Пояснения сопро-
вождали и каждое исполняемое произведение. В программу вводились
иногда такие номера: сперва исполнялась какая-либо народная песня, а
затем вслед за ней произведение, в котором эта песня была использо-
вана (например, русская песня «Сидел Ваня» и Andante из Первого
квартета Чайковского). В другом случае исполнялся романс Глинки «Жа-
воронок», и затем его играли на фортепиано в транскрипции Балаки-
рева. Таких примеров можно было бы привести много.

Оркестровые произведения исполнялись на фортепиано в четыре-
руки. А. Ф. Гедике сделал ряд обработок для фортепианного трио. Сре-
ди них были сочинения Глинки (увертюра к «Руслану», Вальс-фанта-
зия, «Камаринская»), Грига и т. п. Тогда же Гедике сделал превосход-
ные обработки многих русских песен для голоса с сопровождением трио.
В своей бригаде я выступал как лектор, пианист-солист и аккомпа-
ниатор.

Мы ездили в самые отдаленные районы Москвы, зимой — в раз-
вальнях, а в теплое время на ломовых полках; выступали в холодных,
нетопленных помещениях, получали грошовое вознаграждение. Тем не
менее, работа эта давала всем участникам большое художественное
и моральное удовлетворение. Аудитория (особенно там, где работа про-
водилась систематически) живо реагировала на исполняемые произве-
дения; по окончании концерта задавались вопросы, подавались много-
численные записи [...]

Устройство концертов для рабочих, красноармейцев и учащейся
молодежи мы, артисты Москвы, занялись с большим увлечением. Эта
работа со слушателями, в большинстве впервые знакомившимися с серь-
езной музыкой, оставила во мне навсегда самые дорогие воспоми-
нания...

В небольшой заметке, напечатанной в газете «Вечерняя Москва»
под общей рубрикой «Как мы отдыхаем» мы узнаем о том, что пред-
ставлял собой «досуг» Гольденвейзера, а также о его творческих пла-
нах. Вот текст этой заметки: «Мой день начинается рано утром. Не-
смотря на свои 60 лет, я до сих пор играю в теннис. После тенниса
чувствую себя таким свежим и бодрым! В молодости, когда я жил
близ Ясной Поляны, я занимался верховой ездой. Сейчас оставил, а из-
былых увлечений остались лишь шахматы, в которые играю в любую
свободную минуту (только, увы, этих свободных минут у меня мало).
Чтобы удовлетворить свою страсть к книгам, читаю за едой, на улице,
в трамвае, перед сном, уже лежа в постели.

Сейчас у меня начинаются каникулы. С вожделением думаю о тех
днях, когда смогу заняться любимым делом: композицией и литера-
турными трудами. У меня уже совершенно закончена большая работа

о Льве Толстом, которая по объему составляет почти две трети моей старой книги, посвященной Льву Николаевичу. Если раньше я преследовал исключительно «документальные» цели, то в этих моих «дополнениях» я стремился по памяти пополнять кое-какие факты, а главное, дать свое более отдаленное отношение к ним. Я на короткое время превратился во внимательного читателя собственной книги и заносил на страницы дневника подробные примечания. Всю эту работу, сделанную в часы досуга, я старался приурочить к 25-летию со дня смерти Л. Толстого, которое мы отмечаем в ноябре нынешнего года.

Помимо этого на очереди у меня еще один литературный труд мемуарного характера. Как никак, мною прожита большая жизнь. Свидетелем каких грандиозных событий довелось мне быть! С какими только личностями ни сталкивала меня судьба. Я еще застал Римского-Корсакова, Лядова, Чайковского, Танеева, Чехова, не говоря уже о Льве-Толстом. («Вечерняя Москва», 1935, 10 июля).

Чрезвычайно поучительна заметка, написанная Гольденвейзером уже в 76-летнем возрасте, видимо, для стенной газеты Московской консерватории:

«Осенью 1951 года я работал над изучением классической работы Владимира Ильича Ленина: «Материализм и эмпириокритицизм». При изучении этой трудной для усвоения книги помогло мне то, что я в молодости прочел много философских книг, так что многое, о чем говорит в своем труде Владимир Ильич, было мне хорошо известно.

Я решил не просто внимательно прочесть книгу, а составить подробный конспект каждой главы каждого раздела книги. Большую часть этой работы я проделал во время пребывания на курорте, посвящая ей несколько часов в день. Я распределил всю книгу на ежедневные уроки, и ни одного дня не было, когда бы и самого урока не выполнил. Кончил я работу точно в назначенный срок. Многолетний опыт убедил меня в необходимости планомерности в работе.

Я старался изложить содержание превосходного труда Владимира Ильича возможно ясно и точно, чтобы чтение моего конспекта могло дать по возможности верное представление о содержании книги. Я не знаю, в какой мере это мне удалось, но работа эта была мне весьма полезна и радостна. Учиться никогда не поздно» (публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи).

Толстой и музыка. Печатается по тексту публикации: «Советский музыкант», 1953, 14 сентября. См. также: Гусев Н., Гольденвейзер А. Лев Толстой и музыка. М., 1953. с. 16—45.

Антон Рубинштейн. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальная жизнь», 1959, № 24, с. 17—18. Наиболее фундаментальным исследованием об А. Г. Рубинштейне является к настоящему времени книга: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн (т. 1, Л., 1957; т. 2, Л., 1963). В основу ее первого тома положена докторская диссертация, на защите которой в качестве официального оппонента выступал А. Г. Гольденвейзер.

С описанием впечатлений от исполнительского искусства А. Г. Рубинштейна мы встречаемся в целом ряде других материалов Гольденвейзера, как вошедших в настоящий сборник (см., например, статью [О Шопене], с. 148), так и оставшихся вне его. Несколько слов о Рубинштейне-композиторе написаны Гольденвейзером в заметке «Концерт Рубинштейна» (в связи с его участием в декаде русской музыки в марте 1938 г.): «Гениальный музыкант, которого по силе пианистического дарования можно сравнивать со знаменитым Листом, Рубинштейн был весьма плодовитым композитором. [...]»

Одно из наиболее популярных сочинений Рубинштейна — Четвертый концерт для фортепиано. Этот концерт отмечен ярким талантом и вдохновением, доходящими в некоторых частях до гениальности. Особен-

по значительны первая часть этого произведения и чудесная поэтическая вторая — *Andante*. Эффектный, блестящее сделанный финал менее содержателен по мысли. [...]

Лучшим исполнителем Четвертого концерта справедливо считается ученик Рубинштейна, пианист Иосиф Гофман.

С большим интересом я жду исполнения ряда симфонических произведений, намеченных в программе декады. Среди них — «Иоанн Грозный» Рубинштейна, который, наряду с «Дон-Кихотом» может быть назван лучшим его симфоническим произведением» («Вечерняя Москва», 1938, 23 марта.)

Надо отметить, что великолепным исполнителем Четвертого концерта Рубинштейна являлся ученик Гольденвейзера — Григорий Гинзбург.

[**Воспоминания о П. И. Чайковском**]. Печатается впервые по тексту авторизованной машинописи мемуаров (фрагмент).

Чайковский в наши дни. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1940, 6 мая.

¹ Эта и нижеследующая купюры сделаны ввиду повторения содержания сокращенного текста в статьях: «Из моих воспоминаний» и «Воспоминания о П. И. Чайковском».

[**Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове**. Печатается по тексту авторизованной машинописи от 1 июня 1957 г.

² Купюра сделана ввиду повторения сокращенного текста в статье «Чайковский в наши дни».

² Поездка Гольденвейзера в Петербург 12—15 декабря 1897 г. освещена в его дневниковых записях от 14 и 26 декабря (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 162—163). Из этих записей яствует, что уже в первый вечер («Беляевская пятница») симфония Танеева была исполнена дважды, а затем у Римского-Корсакова Гольденвейзер слушал ее в третий раз; в них содержится восторженная оценка этого произведения. Отмечая, что в концерте под управлением Никиша 13 декабря прозвучала «Леопора» № 3 Бетховена, Шестая симфония Чайковского, концерт Чайковского G-dur (солист — А. Зилотти), его же «Воевода» и увертюра «Тангейзер» Вагнера, Гольденвейзер писал: «это был лучший концерт, какой я слыхал в жизни».

Обращает на себя внимание фраза о только что законченной Аренским опере «Наль и Дамаянти», так как официальным годом ее окончания считается 1899. В упомянутых дневниковых записях Гольденвейзера читаем: «Потом слушали оперу Антона Степановича у него дома (он сам играл)». Видимо все же опера «Наль и Дамаянти» не была полностью завершена к декабрю 1897 г. или завершена не в окончательной редакции.

По поводу исполнения в домашней обстановке произведений Римского-Корсакова Гольденвейзер записал в дневнике: «Играли «Моцарта и Сальери» и новые романсы («Пророк»)».

³ Программа концерта от 13 февраля 1899 г. представлена в экспозиции филиала ГЦММК (Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера).

⁴ Опера-кантата С. Н. Василенко «Сказание о граде великом Ките же и тихом озере «Светояре» явилась дипломной работой композитора, окончившего Московскую консерваторию в 1901 г. Опера Римского-Корсакова на тот же сюжет была написана тремя годами позже и поставлена в 1907 г.

⁵ Речь идет о романах на слова Тютчева, Фета, Полонского и Голенищева-Кутузова, написанных Гольденвейзером в 1897—1901 гг. и изданных в 1901 г.

[**В. П. Прокунин**]. Печатается по тексту авторизованной машинописи статьи, написанной в мае 1910 г. в связи со смертью Прокунина. В небольшой заметке «Мой первый учитель» к столетию со дня рожде-

ния Прокунина Гольденвейзер отметил: «Особенно благодарен я ему за ту любовь к чудесной песне русского народа, которую он внушил мне с детских моих лет» («Советское искусство», 1947, 28 февраля).

Артур Никиш. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1938, 26 сентября. По поводу этой статьи Александр Федорович Гедике в одном из своих писем Гольденвейзеру (от 30 сентября 1938 г.) писал: «Читал твой прекрасный фельетон (воспоминания о Никише). Он так живо написан, что я все время перед собой видел обаятельный и любимый образ великого музыканта и величайшего дирижера».

¹ Ретроспективные воспоминания Гольденвейзера об искусстве Никиша можно дополнить впечатлениями, записанными непосредственно после прослушивания его исполнения. Так, 7 марта 1897 года Гольденвейзер записал в дневнике: «Был концерт Никиша. Это художник, не имеющий себе подобного среди современных дирижеров» (записано по поводу концерта Никиша в Большом зале Российского благородного собрания. В концерте участвовали пианистка Н. М. Мазурина и виолончелист А. А. Брандуков. В программе концерта были: Шестая симфония Чайковского, Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского, сюита «Пер Гюнт» Грига, виолончельный концерт Сен-Санса и увертюра Вагнера к «Тангейзеру»).

Из моих воспоминаний [О С. И. Танееве]. Печатается по тексту первой публикации: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952, с. 303—314.

¹ Танеев преподавал в Московской консерватории в 1878—1905 гг. теорию, композицию и фортепиано. Вспоминая о занятиях в классе Танеева, Гольденвейзер, основываясь на личных воспоминаниях, отмечал, что хотя «Танеев в переписке с Чайковским пишет о своей контрапунктической работе на основе русских песен, однако в своих занятиях контрапунктом с учениками консерватории он русских песен в качестве тематического материала не применял» (см. отзыв А. Б. Гольденвейзера на кн.: Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. М., 1954).

² В дневниковых записях Гольденвейзера от 22 и 30 марта 1897 г. говорится об исполнении Скрябина на музыкальных вечерах у Танеева своих прелюдий и фортепианного концерта (см. кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 161).

³ На экземпляре книги из библиотеки А. Б. Гольденвейзера в статье в этом месте на полях имеется карандашная пометка рукой Александра Борисовича: «Кажется, Пакельман».

⁴ Исполнение состоялось 16 ноября 1895 г.

⁵ Концерт состоялся 8 февраля 1897 г. Дирижировал Ф. М. Блуменфельд.

⁶ Дошедшие до нас сведения об уничтожении Чайковским партитуры «Воеводы» несколько расходятся в деталях. Модест Ильич Чайковский, приведя рассказ А. И. Зилоти о том, как Петр Ильич изорвал партитуру в артистической сразу же после исполнения, тут же цитирует письмо самого Чайковского к Направнику, где он пишет, что «а другой день после концерта он «разодрал ее в клочки» (см.: Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. 3. М., 1902, с. 514).

⁷ В статье Н. Фишмана «Становление музыканта-гражданина» приведено письмо учащихся класса В. И. Сафонова на его имя, отражающее их позицию в вопросе об участии в забастовке (см. кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 50).

⁸ Открытое письмо Танеева было опубликовано в «Русских ведомостях» от 4 сентября 1905 г.

[Эжен Изай]. Печатается по тексту первой публикации в кн.: Гицбург Л. С. Эжен Изай. М., 1959, с. 172—173.

¹ Программа совместного выступления Изай и Гольденвейзера находится в экспозиции филиала ГЦММК (Музея-квартиры А. Б. Гольденвейзера). По поводу этого концерта критика писала: «Ансамбль, в который слились вчера Изай и Гольденвейзер, способен дать редкое наслаждение» («Русские ведомости», 1910, 20 января).

М. М. Ипполитов-Иванов. Печатается по тексту авторизованной машинописи. См. также статью А. Б. Гольденвейзера: «М. М. Ипполитов-Иванов — первый советский директор консерватории» («Советский музыкант», 1957, 4 ноября) и «Учитель и друг» («Музыкальная жизнь», 1959, № 22).

¹ М. М. Ипполитов-Иванов дирижировал в сезоне 1889/90 г. десятым симфоническим собранием Русского музыкального общества 10 марта 1890 г. В концерте исполнились:

Бетховен — Седьмая симфония; Чайковский — ариозо из четвертого действия оперы «Чародейка»; романс «Уж гасли в комнатах огни»; Римский-Корсаков — «На холмах Грузии»; Давыдов — «И ночь, и любовь, и луна»; Ипполитов-Иванов — прелюдия и танцы из оперы «Руфь»; вступление к опере «Азра»; Бетховен — Пятый концерт для фортепиано с оркестром. В концерте участвовали В. М. Зарудная и С. И. Танеев.

² Как известно, революционные события 1905 г. захватили в свою орбиту и многих музыкантов, в том числе учащихся Московской консерватории. 16 января 1905 г. ряд крупных музыкантов (в том числе и А. Б. Гольденвейзера) подписал «Постановление московских музыкальных деятелей», в котором говорилось, что «мы — не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных условий, как и остальные русские граждане». Постановление было напечатано в газете «Наши дни» 2 февраля 1905 г. Этот эпизод подробно описан Н. Л. Фишман в статье «Становление музыканта-гражданина» (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 48—51).

³ С ноября 1922 г. А. Б. Гольденвейзер заменил М. М. Ипполитова-Иванова на посту ректора Московской консерватории. В архиве Гольденвейзера сохранилось письмо к нему Ипполитова-Иванова от 3 сентября 1922 г., в котором последний просит Александра Борисовича довести до сведения товарищей — сослуживцев по Московской консерватории, что ввиду болезненного состояния его здоровья он вынужден откастаться от должности ректора консерватории и хочет «посвятить остаток дней своей жизни художественно-творческой работе». Письмо опубликовано в книге: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 313—314).

⁴ Одним из многих проявлений общественных устремлений Ипполитова-Иванова является тот факт, что еще до Октябрьской революции он являлся председателем Музыкальной комиссии «Московского общества содействия устройству общеобразовательных народных развлечений», в концертах которого активное участие принимал и А. Б. Гольденвейзер.

[Воспоминания о Г. Л. Катуаре]. Печатается по тексту авторизованной машинописи мемуаров (фрагмент). См. также статью А. Б. Гольденвейзера «Г. Катуар» («Советская музыка», 1961, № 7, с. 52—53).

¹ Купюра сделана ввиду того, что сокращенный текст не имеет прямого отношения к Катуару.

² В письме к М. И. Чайковскому Петр Ильич 3 сентября 1886 г. писал: «... У Юргенсона в магазине, при Танееве и Губерте был сыгран Квартет Катуара. Они, как и я, в совершенном восторге (особенно Танеев) от его талантливости...». 17 сентября 1888 г. Чайковский писал Н. А. Римскому-Корсакову: «Дорогой друг, Николай Андреевич, это письмо передаст вам Е. Л. Катуар, отправляющийся в Петербург для

того, чтобы попытаться сделаться вашим учеником. По-моему, Катуар... очень талантлив и ему непременно следует пройти серьезную школу...» (Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. 3, с. 128-129. М., 1902).

³ А. Б. Гольденвейзер имеет ввиду следующие труды: Катуар Г. Теоретический курс гармонии, часть 1. М., 1924 и часть 2. М., 1925; Катуар Г. Музыкальная форма, часть 1. Под ред. Д. Кабалевского, Л. Мазеля и Л. Половинкина. М., 1934 и часть 2. Под редакцией Д. Кабалевского и Л. Мазеля. М., 1936.

⁴ Письмо Рахманинова Катуару опубликовано в книге: Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 438.

⁵ Концерт состоялся 21 января 1912 г. в Большом зале консерватории. Кроме фортепианного концерта Катуара в программу вошли: Василенко — сюита «В солнечных лучах» оп. 17; Скрябин — Вторая симфония оп. 29. Дирижировал Э. Купер.

⁶ В концерте 6 марта 1914 г. кроме фортепианного концерта Катуара были исполнены: Лядов — Восемь русских народных песен для оркестра; Казанли — «Ночь, карнавала»; Витоль — Музыка к латышской драматической сказке «Король Брусубард и принцесса Гундега», Римский-Корсаков — Испанское капричио. Кроме произведений Лядова и Римского-Корсакова, все вещи исполнялись в Петербурге в первый раз.

⁷ Гольденвейзер до конца жизни пропагандировал творчество Катуара. Он записал на магнитную ленту все камерные произведения Катуара с фортепиано, а также ряд романсов (см. список записей исполнения Гольденвейзера в конце книги). В мае 1961 г. на одном из последних «музыкальных четвергов» в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера, происходивших в его присутствии, состоялся вечер, посвященный Катуару, на котором Александр Борисович выступил с воспоминаниями о нем, после чего был прослушан ряд сочинений Катуара в записях, а также в живом исполнении.

[*Воспоминания об А. С. Аренском*]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи мемуаров (фрагмент).

¹ А. С. Аренский преподавал в Московской консерватории музыкально-теоретические предметы и вел класс свободного сочинения с 1882 г. (сразу после окончания Петербургской консерватории по классу Римского-Корсакова) и вплоть до переезда в 1895 г. в Петербург.

² Купюра сделана ввиду повторения содержания сокращенного текста в статье «Из моих воспоминаний».

³ Опера «Рафаэль» была написана Аренским в 1894 г. в связи с Первым Всероссийским съездом художников; премьера состоялась в 1894 г. в Большом зале Благородного собрания.

⁴ Работа в придворной певческой капелле была оставлена Аренским в 1901 г.

⁵ В газете «Курьер» 5 марта 1902 г. в разделе «Театр и музыка» напечатана следующая информация: «3 марта в квартире пианиста А. Б. Гольденвейзера собрался тесный кружок московских музыкантов, главным образом композиторов и пианистов, для встречи редкого гостя в Москве А. С. Аренского. В честь прибывшего Антона Степановича была исполнена длинная программа, составленная исключительно из его произведений. Исполнителями солистами на фортепиано были поочередно гг. Г. А. Пахульский, С. И. Танеев, А. Н. Кореценко, А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике, В. Р. Вильшау, С. М. Майкамар. Первую сюиту для фортепиано исполнили С. И. Танеев и А. И. Зилоти, вторую — С. И. Танеев и А. Б. Гольденвейзер. В программу концерта вошло фортепианное трио, исполненное А. Б. Гольденвейзером, А. А. Брандуковым и Ю. Э. Конюсом. Четырехручные вещи (оп. 34) исполнили В. Р. Вильшау и С. В. Рахманинов. Г. Брандуков исполнил две сольные вещи для виолончели. После концерта, в котором исполнители, чувствуя

себя в тесном музыкальном кружке, играли, как только артисты играют для самих себя, состоялся подписьной обед в ресторане «Прага». Очевидно, называя Б. О. Сибора, как участника исполнения Трио, Гольденвейзер ошибся.

[Воспоминания об А. И. Зилоти]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи мемуаров (фрагмент).

¹ У Листа А. И. Зилоти занимался в годы 1883—1886. Об учении своем у Листа им написаны воспоминания («Мои воспоминания о Ф. Листе», Спб., 1911).

² Профессором Московской консерватории А. И. Зилоти был в 1888—1891 гг.

³ Купюра сделана ввиду того, что сокращенный текст повторяется в статье «Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове».

⁴ Концерты, организованные и руководимые А. И. Зилоти, проходили в Петербурге в 1903—1917 гг.

⁵ А. Б. Гольденвейзер играл квартет Танеева с Мекленбургским квартетом (в составе: К. К. Григорович, Н. И. Кранц, В. Р. Бакалейников и С. Э. Буткевич) 21 октября 1915 г. в Малом зале консерватории в концерте из цикла камерных собраний в память С. И. Танеева. Однако, на программе концерта имени Зилоти, как организатора, не значится.

⁶ Купюра сделана ввиду того, что сокращенный текст повторяется в статье: «Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове».

[С. В. Розанов]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи. Заметка написана в 1937 г. в связи с кончиной Розанова.

А. Н. Скрябин. Печатается по тексту первой публикации: «Вечерняя Москва», 1940, 26 апреля.

¹ В 1925 году в статье, написанной в связи с десятилетием смерти Скрябина, Гольденвейзер между прочим писал о сочинениях этого периода: «Нужно только указать на то, что Скрябин при всем своем новаторстве и смелости по натуре был склонен к несколько схоластической схематизации. В период «Прометей», Седьмой сонаты и примыкающих к ним сочинений он делал попытки ограничить всю свою гармоническую ткань исключительно модификацией единого созвучия. Этот замысел, разумеется, был большой эстетической ошибкой, от которой Скрябин, благодаря верному инстинкту художника, стал к концу своей внезапно катастрофически оборвавшейся жизни, все заметнее отходить. Девятая и особенно Десятая сонаты являются наиболее цепными попытками найти синтез новых созвучий со «старым» гармоническим языком». («Искусство трудающимся», 1925, 26 апреля).

² В «Заметке о Скрябине», написанной к двадцатилетию со дня смерти композитора, Александр Борисович, называя «односторонним» и «узким» отрицание ценности музыкального наследия Скрябина, якобы чуждого советскому слушателю, писал: «...не говоря уже о превосходных фортепианных сочинениях до Пятой сонаты и первых двух симфониях, написанных Скрябиным до его теософских увлечений, и в позднейших его произведениях мистический элемент проявляется больше в словесных обозначениях в тексте, чем в самой музыке, заключающей в себе, несмотря на крайности увлечения, рассудочными формальными гармоническими построениями, столько яркой силы, бодрости и солнечной радости (достаточно указать хотя бы на заключение «Позмы экстаза!», столько смелой, подлинно революционной дерзости, что сила их бодрого воздействия на широкого современного слушателя не может не быть благотворна» («Советская музыка», 1935, № 6, с. 62).

³ Давая оценку творчеству Скрябина через десять лет после его смерти, Александр Борисович писал:

«Вокруг художников-новаторов в той или иной области искусства при их жизни обычно разгорается страстная полемика немногих фанатических поклонников — друзей и большинства — неприемлющих. Только время окончательно решает, были ли правы первые или вторые, или же — и это тоже случается, и нередко, — ни те, ни другие, а художник вовсе и не стоит такой ожесточенной борьбы, сыграв довольно скромную историческую роль в развитии своего искусства, чтобы в дальнейшем все более и более погрузиться в забвение.

По отношению к Скрябину мы уже смело можем сказать, что к этой третьей категории он ни в какой мере не принадлежит. Суд истории, уже наступивший для Скрябина, безоговорочно отводит ему место в первых рядах музыкального Олимпа» («Искусство трудящимся», 1925, 26 апреля).

Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове. Печатается по тексту первой публикации в книге: Воспоминания о Рахманинове, т. 2. М., 1957, с. 3—27. 2-е и 3-е изд. соответственно 1962 и 1967.

Нижеследующие примечания взяты из сборника и принадлежат составителю З. А. Апетян.

¹ На автографе фугетты для фортепиано Рахманинова имеется дата: «4 февраля 1899 г.».

² На автографе партитуры хора «Пантелея-целитель» имеется дата: «4/5 1901», а между тем сохранился экземпляр стеклографического издания Синодального училища, на котором поставлена дата: «18 октября 1899 г.».

Кроме произведений, указанных А. Б. Гольденвейзером, Рахманиновым в этот период созданы: «Фантастическая пьеса», на автографе которой имеется дата: «11 января 1899 г.» (это сочинение опубликовано под редакцией Г. В. Киркора. М., 1949), и обработка для смешанного хора а капелла украинской народной песни «Чоботы», на автографе которой имеется дата: «12 ноября 1899 г.».

³ Курс фуги впоследствии преподавал также С. И. Танеев, но в то время, о котором идет речь в воспоминаниях А. Б. Гольденвейзера, этот предмет преподавал А. С. Аренский.

⁴ Исключение составляет лишь случай, когда в 1901 г., узнав о том, что Рахманинов кончил свой Второй концерт оп. 18, Сафонов пригласил его участвовать в одном из симфонических собраний Московского отделения Русского музыкального общества. Но Рахманинов, зная отношение Сафонова к себе, отказался от этого предложения (см.: Рахманинов С. В. Письма, с. 197—199).

⁵ В 1893 году Рахманинов создал еще одно фортепианное трио под названием Элегическое трио «Памяти великого художника» (П. И. Чайковского) оп. 9.

⁶ «Элегическое трио» (без opus'a) впервые издано Музгизом в 1947 г. под редакцией Б. В. Дорохотова.

⁷ Концерт Скрябина оп. 20 исполнялся Рахманиновым под управлением С. Кусевицкого 12 октября 1915 г. в театре Незлобина.

Фортепианные произведения Скрябина, исполненные Рахманиновым в Москве 18 ноября 1915 г. в Большой аудитории Политехнического музея и 13 декабря в зале Института московского дворянства, следующие: соната-фантазия № 2 оп. 19, «Фантазия» оп. 28, «Поэма» оп. 32, «Сатаническая поэма» оп. 36, соната оп. 53, прелюдии: C-dur, G-dur, h-moll, fis-moll, E-dur, es-moll, B-dur, C-moll, F-dur, f-moll, оп. 11, и этюды Des-dur, fis-moll, cis-moll, оп. 42.

⁸ Замечание, что Рахманинов в предыдущие годы исполнял только свои сочинения, может относиться лишь к фортепианной музыке. Что же касается симфонической музыки, то Рахманинов, как дирижер, не раз выступал с исполнением произведений других композиторов.

⁹ Симфонический концерт, в котором Рахманинов исполнял три

Фортепианного концерта — Es-dur 'ный Листа, b-moll 'ный Чайковского и свой c-moll 'ный, состоялся 25 марта 1917 г. в Большом театре.

¹⁰ С. Н. Василенко стал преподавать специальную инструментовку в Московской консерватории с 1907/08 учебного года.

¹¹ Вторая и третья части концерта № 2 оп. 18 были закончены в 1900 г. и исполнены впервые в Москве 2 декабря 1900 г. автором под управлением Зилоти в Большом зале Благородного собрания.

¹² 24 апреля 1901 г. С. И. Танеев делает следующую запись в дневнике: «Вчера у Гольденвейзера Рахманинов играл первую часть c-moll'ного концерта, только что написанную, остальные две и сюиту для двух Фортепиано» (Рахманинов С. В. Письма, с. 200).

¹³ Концерт оп. 18 впервые был исполнен 27 октября 1901 г. автором под управлением Зилоти в первом симфоническом собрании Московского филармонического общества.

¹⁴ Первое исполнение сонаты для фортепиано и виолончели оп. 19 состоялось в Москве в Большом зале Благородного собрания в концерте с участием Э. Изая, А. А. Браудукова и С. В. Рахманинова 2 декабря 1901 г. См. об этом концерте также: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 168 (дневниковая запись от 2 декабря).

¹⁵ Оперы Рахманинова «Скупой рыцарь» оп. 24 и «Франческа да Римини» оп. 25 впервые были исполнены в Большом театре 11 января 1906 г.

¹⁶ Концерт оп. 30 впервые в Москве был исполнен Рахманиновым с дирижером Е. Е. Плотниковым в симфоническом концерте Филармонического общества 4 апреля 1910 г. В этом же концерте под управлением Рахманинова исполнялись его симфония оп. 27 и «Остров мертвых» оп. 29.

¹⁷ Первое исполнение поэмы «Колокола» состоялось в Петербурге 30 ноября 1913 г. в зале Дворянского собрания.

¹⁸ В Москве исполнение «Колоколов» состоялось 8 февраля 1914 г. в Большом зале Благородного собрания также под управлением Рахманинова. В программе концерта указаны следующие солисты: Е. А. Степанова, А. В. Богданович и Ф. В. Павловский. Очевидно, что Гольденвейзер, писавший свои воспоминания через 30 лет после описываемых событий, ошибся при перечислении солистов (прим. Д. Благого).

[Дирижеры Большого театра]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи от 26 мая 1951 г.

[К. Н. Игумнов]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи от 23 марта 1949 г.

Об отношениях между Гольденвейзером и Игумновым писал в своих воспоминаниях Л. И. Ройzman: «Должен сказать, что в классе мне приходилось часто слышать из уст своего учителя имя Игумнова. Это бывало в связи с рассказом об их годах совместного учения в старой консерватории [...]. Помню, как трогательно было видеть их обоих — высокого Игумнова и «маленького» Гольденвейзера, обменивающихся приветственным поцелуем при встрече в первый день занятий в консерватории 1 сентября 1934 года. Когда К. Н. Игумнова в 1948 году не стало и Александру Борисовичу пришлось сказать несколько слов в классе № 45 Московской консерватории, где состоялось открытие мемориальной доски, — он долго не мог найти в себе сил начать говорить. Те несколько слов, которые он произнес, содержали столько тепла и душевной боли, что присутствовавшие были потрясены» (В кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы воспоминания, с. 335).

¹ Купюра сделана ввиду того, что содержание сокращенного текста не имеет прямого отношения к К. Н. Игумнову.

Замечательный художник [Об А. В. Неждановой]. Печатается по тексту первой публикации: «Музыка», 1937, 26 сентября.

¹ Этую характеристику дополняют слова Гольденвейзера из его предисловия к книге М. Львова «Антонина Васильевна Нежданова» (М., 1946). Он писал: «И в пении, и в игре на сцене Нежданова никогда не допускала ни малейшего нажима, никакой аффектации, никакого преувеличения. Все в ее исполнении просто, благородно, естественно и технически совершенно». По словам Л. М. Левинсон Гольденвейзер часто восхищался «небесным» тембром голоса Неждановой (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 376).

[М. В. Иванов-Борецкий]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи. Заметка написана в 1936 г. в связи с кончиной М. В. Иванова-Борецкого.

Выдающийся артист [О В. Р. Петрове]. Печатается по тексту первой публикации в кн.: Василий Родионович Петров. Статьи и материалы. М., 1953, с. 138—142.

Гольденвейзер давал уроки дочери Василия Родионовича Ирине. Он любил бывать у Петровых летом на даче в Малаховке и сыграть несколько партий в шахматы с Василием Родионовичем.

Н. Г. Райский. Печатается по тексту первой публикации: «Музикальная жизнь», 1958, № 18, с. 23.

Из воспоминаний об Александре Федоровиче Гедике. Публикуется по авторизованной машинописи от 18 февраля 1959 г. См. также: Гольденвейзер А. Б. О моем друге.— В кн.: А. Ф. Гедике. Статьи и воспоминания. М., 1960.

О трогательной дружбе между Гольденвейзером и Гедике свидетельствует надпись на фотографии Гедике, находящемся в экспозиции Квартиры-музея Гольденвейзера: «Александру Борисовичу Гольденвейзеру на память о многих промелькнувших днях, составивших 38 лет моего с тобой знакомства и дружбы. От любящего тебя крепко А. Гедике. 1/II 1930 г.» Памяти А. Ф. Гедике посвящена одна из последних фортепианных пьес А. Б. Гольденвейзера — Соната-фантазия («Скорбная песнь») (М., 1960).

Воспоминания о К. С. Сараджеве. Печатается по тексту первой публикации в кн.: К. С. Сараджев. Статьи. Воспоминания. М., 1962, с. 59—61.

Исключено описание домашнего музенирования в квартире Александра Борисовича, повторяющее почти дословно приведенное в воспоминаниях о Рахманинове. Здесь упомянут среди постоянных посетителей этих домашних музыкальных вечеров не упоминавшийся ранее певец Михаил Акимович Слонов, «превосходно читавший с листа». Им исполнялись между другими и мало тогда еще известные произведения Мусоргского.

Сам Сараджев так вспоминает об этих вечерах в своей статье «Воспоминания о С. В. Рахманинове» (Цит. изд., с. 183): «Кроме того, мы с ним (Рахманиновым) встречались довольно часто в одном тесном музыкальном кружке. Этот кружок собирался еженедельно в квартире А. Б. Гольденвейзера, где мы небольшой группой музенировали, играли различные квартеты, трио, знакомились с новыми музыкальными произведениями. Тут мы впервые услышали его Второй фортепианный концерт, его Вторую сюиту для двух фортепиано, виолончельную сонату». См. об этом также дневниковую запись Гольденвейзера от 28 января 1897 г. (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 159) и примечание 10 к пей (дит. изд., с. 202).

Сараджев неоднократно был партнером Гольденвейзера и при публичных выступлениях. Так, например, они играли совместно Трио Аренского (виолончелист — К. Миньяр) в Калуге зимой 1900 г. в благотворительном концерте для Калужского общества народной читальни (Программа этого концерта имеется в архиве программ Филиала ГЦММК).

Гольденвейзер и Сараджев встречались также на «Рубинштейновских обедах», активным участником которых был последний.

[С. Т. Шацкий]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи. Заметка написана в 1934 г. в связи с кончиной С. Т. Шацкого.

[Воспоминания о Н. К. Метнере]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи мемуаров (фрагмент). Все отмеченные в тексте купюры сделаны в связи с тем, что содержание сокращенного текста не имеет прямого отношения к Николаю Карловичу Метнеру.

¹ Э. К. Метнер (под псевдонимом Больфинг), явился, в частности, автором книги «Модернизм и музыка» (М., 1912), подаренной им А. Б. Гольденвейзеру со следующей надписью: «Дорогому Александру Борисовичу Гольденвейзеру в знак искреннего уважения и старинной привязи. Э. Метнер. Июнь 1912 г.» В письме к Г. Л. Катуару от 1 июля 1912 г. А. Б. Гольденвейзер делился впечатлениями — во многом критическими — от этого труда. Все же, по мнению автора письма, «сквозь многое просвечивают взгляды и вкусы его брата (Н. Метнера.—Ред.), что придает этой книге несомненную ценность». (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 270).

² По мнению А. Б. Гольденвейзера «на современных композиторов стиль фуг Бетховена оказал во многих случаях большее влияние, чем стиль фуг Баха». (Л. Бетховен. Сонаты для фортепиано в 4-х томах. Ред. А. Б. Гольденвейзера, т. 4. М., 1959. Комментарии, с. 271).

³ Уместно привести слова Рахманинова из его интервью, опубликованного в музыкальном журнале «The Etude» (Нью-Йорк, т. 37, с. 615), в переводе с английского Г. М. Шнеерсона — «Советская музыка», 1945, сборник четвертый, с. 52: «...Произведения такого композитора, как Метнер (которого, к сожалению, мало знают в Америке), изумительно свежи и современны, а между тем, в его музыке нет ничего футуристического [...] Америка должна лучше узнать произведения этого действительно великого композитора. Россия уже начинает понимать, что он занял свое место в ряду наших «бессмертных» (Цит. по кн.: Рахманинов С. В. Письма, с. 557). В экземпляре книги из библиотеки Гольденвейзера слова: «изумительно свежи и современны» и «действительно великого композитора» — подчеркнуты Гольденвейзером с восклицательными знаками на полях; двумя чертами на полях отмечены слова: «Занял свое место в ряду наших «бессмертных».

⁴ Сохранились многочисленные записи исполнения Метнером собственных сочинений, а также записи исполнения им «Апассионаты» Бетховена. В конце 50-х гг. А. Б. Гольденвейзер регулярно посещал вдову композитора Анну Михайловну Метнер, часами слушая музыку Метнера. 16 ноября 1961 г., за 10 дней до смерти, Гольденвейзер делился воспоминаниями о Метнере на «музыкальном четверг», посвященном его памяти (10 лет со дня смерти). Это был последний музыкальный вечер в Музее-квартире Гольденвейзера, состоявшийся в его присутствии и с его участием. В числе слушателей была вдова композитора Анна Михайловна Метнер.

⁵ Упоминается книга: Метнер Н. К. «Муза и мода» (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935 (изд. ТАИР, основание Рахманиновым).

[Б. О. Сибор]. Публикуется впервые по машинописному тексту, написанному в связи с кончиной Сибора в 1961 г.

Гольденвейзер и Сибор выступали совместно на протяжении многих лет. Первый их сонатный вечер состоялся 30 января 1906 г. в Большом зале Российского благородного собрания. Они исполнили сонаты Моцарта, Бетховена, Раффа и Грига. В 1910 и 1911 гг. ими был впервые в Москве исполнен цикл всех скрипичных сонат Бетховена. Игра Сибора и Гольденвейзера отмечена в дневнике Л. Н. Толстого 5 ав-

густа 1908 г.: «Была два раза музыка Сибора и Гольденвейзера». (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 56. М., 1937, с. 142), а в 1935 г. 21 ноября, во время поездки в Ясную Поляну в связи с 25-летием со дня смерти Толстого, Гольденвейзер записал в дневнике: «Вечером пошли в школу. Хороший вечер. [...] Мы с Сибором сыграли В-диг'юю сонату Моцарта. Неузнаваемая публика! Не серая масса ясенских крестьян, для которых Моцарт абсолютно ненужен и неприемлем, а отличная публика, в тысячу раз лучше обычной московской»... В послереволюционные годы Сибор участвует в концертной бригаде Гольденвейзера, они выступают совместно и на Пречистенских курсах (см. упоминание об этом в кн.: Пречистенские курсы. М., 1948, с. 38).

О Мясковском-человеке. Печатается по тексту первой публикации в кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 1, М., 1959, с. 230—231.

Сохранился ряд откликов Гольденвейзера, касающихся творчества Мясковского. Так, в дневниковой записи от 11 декабря 1931 г. он писал о Симфониете оп. 32 № 2, что это Meisterwerk («Мастерское произведение»), а «кое в чем и больше». Очень высокую оценку дал Гольденвейзер Шестой симфонии: «Симфония,— писал он в дневнике 26 декабря 1946 г.— произвела сильное, глубоко трагическое впечатление. Весь трагизм пережитого русской землей передан в ней с большой глубиной и силой». Об интересе Гольденвейзера к новым квартетам Мясковского вспоминает Д. М. Цыганов в статье «А. Б. Гольденвейзер и квартет имени Бетховена» (А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969, с. 352).

Крупный художник [О С. Е. Фейнберге]. Печатается по тексту первой публикации: «Советская культура», 1960, 2 июня. С. Е. Фейнберг окончил Московскую консерваторию по классу А. Б. Гольденвейзера в 1911 г.

Во многих дневниковых записях Гольденвейзер дает весьма высокую оценку качествам Фейнберга-музыканта: «Феноменальное дарование Фейнберга не перестает меня поражать. Это устройство головы и его технический аппарат поистине феноменальный»,— писал он 14 января 1926 г. Примечательна также оценка Гольденвейзером композиторского творчества Фейнберга, высказанная им в дневнике в том же 1926 г. 31 января: «Его композиторское дарование тоже несомненное и исключительно своеобразное и по стилю, и по внутреннему духу. Но мне оно пока все еще довольно чуждо. Хотя за последнее время я все больше к нему начинаю привыкать. Его мозг музыкально значительно лучше моего работает, и у меня все время чувство, что я не спспеваю за ним...»

[В. В. Нечаев]. Публикуется впервые по машинописному тексту статьи от 8 апреля 1961 г.

¹ 17 марта 1929 года после концерта из вокальных сочинений В. В. Нечаева Гольденвейзер записал у себя в дневнике: «Вечером «Liederabend» Вахман из сочинений Нечаева с фортепиано и квартетом. Прелестные, искренние вещи, очаровательное исполнение. Кроме двух-трех вещей, всю программу должны были повторять по два раза. Освежился от этой музыки».

А. В. Шацкес. Печатается по тексту первой публикации: «Советский музыкант», 1961, 15 февраля.

[Г. Р. Гинзбург]. Публикуется впервые по тексту автографа от 8 июня 1954 года.

Г. Р. Гинзбург окончил Московскую консерваторию по классу А. Б. Гольденвейзера в 1924 г. Григорий Романович с шестилетнего возраста учился у А. Б. Гольденвейзера и одно время мальчиком жил у него в доме. Учитель гордился своим замечательным учеником и любил его как сына. Эта коротенькая заметка — единственная, написан-

ная Гольденвейзером о своем любимом ученике. Хотя сдержанность в выражении чувств была всегда присуща Гольденвейзеру, однако в скучных словах, с обычной для него «экономией средств», он сумел охарактеризовать незабываемого мастера и художника.

28 февраля 1934 г. Александр Борисович, вернувшись из концерта в Доме ученых, в котором Г. Р. Гинзбург играл Пятый концерт Бетховена под управлением Себастиана и на котором присутствовал немецкий дирижер Брехер, записал в дневнике: «Гриша играл первоклассно. В концерте был Брехер. Он (и его жена) были в диком восторге. Он ставит Гришу выше Горовица. Говорит, что не запомнит такого идеального исполнения Пятого концерта. Восхищается мужественностью, ритмом, техническим совершенством, цельностью. Не хотел верить, что это первое исполнение...»

Арнольд Каплан и Роза Тамаркина. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1936, 11 апреля. А. Л. Каплан и Р. В. Тамаркина окончили Московскую консерваторию по классу А. Б. Гольденвейзера в 1940 г. Как известно, А. Б. Гольденвейзер был инициатором организации при Московской консерватории Особой детской группы в 1931 г. Первыми воспитанниками-пианистами в ней были Арнольд Каплан и — несколько позднее — Роза Тамаркина. В 1947 г. Каплан получил первую премию на Первом международном фестивале демократической молодежи в Праге. В 50-х годах Каплан был партнером А. Б. Гольденвейзера и Г. Р. Гинзбурга при записи на магнитную ленту концерта Моцарта для трех фортепиано (см. список записей в приложении).

Памяти ученицы [О. Р. В. Тамаркиной]. Печатается по тексту первой публикации: «Советская музыка», 1950, № 10, с. 79.

Только вперед! [О Т. П. Николаевой]. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1947, 1 января. Статья написана в год окончания Т. П. Николаевой класса А. Б. Гольденвейзера в Московской консерватории. Концовка, выпадающая из стиля Гольденвейзера, явно принадлежит перу редактора.

Вдумчивый музыкант [О Д. А. Башкирове]. Печатается по тексту первой публикации: «Правда», 1956, 8 января. Д. А. Башкиров окончил Московскую консерваторию по классу А. Б. Гольденвейзера в 1954 г. С 1957 г. был его ассистентом.

Воспоминания [О М. И. Чигорине]. Печатается по тексту первой публикации: «64», 1938, № 8. Шахматы были семейной страстью Гольденвейзеров. У отца Александра Борисовича — Бориса Соломоновича Гольденвейзера — регулярно собирались шахматисты, образовав нечто вроде шахматного кружка. В библиотеке Гольденвейзера хранится экземпляр первого номера суворинского журнала «Шахматы» от 15 января 1894 г. с автографом М. И. Чигорина, адресованным Борису Соломоновичу. Сам Александр Борисович был сильным шахматистом, до конца жизни интересовался шахматами, выписывал шахматную литературу и не раз высказывал сожаление, что будучи в последние годы жизни Л. Н. Толстого его постоянным партнером по шахматам и сыграв с ним около семисот партий, ни одной из них не записал.

Замечательная плеяда [Об актерской династии Садовских]. Печатается по тексту первой публикации: «Малый театр», 1939, 18 апреля. В неопубликованных мемуарах Гольденвейзер, вспоминая отца, писал: «Будучи студентом Московского университета, он не выходил из галерки Малого театра, который в то время был в самом расцвете. Тогда заканчивал свою актерскую карьеру великий Щепкин. Игра таких актеров, как старик Пров Садовский, Живокини, Шумский, Самарин, Медведева, юные тогда Федотова и Ермолова, — были источником наслаждения; мой отец всю свою жизнь не переставал вспоминать эти изумительные спектакли, на которых впервые исполнялись все новые пьесы».

Островского; отец почти наизусть помнил многие из этих пьес и постоянно вспоминал удивительных артистов Малого театра того времени, особенно Прова Садовского».

Воспоминания о Тбилиси. Публикуется впервые по авторизованной машинописи от 27 декабря 1960 г.

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Музыкальные смотры и конкурсы (1933—1958)

Расцвет виртуозности. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1933, 26 мая. Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, состоявшийся в мае 1933 г., был организован в ознаменование пятнадцатилетия Великой Октябрьской революции, отмечавшегося осенью 1932 г. В соревновании участвовали пианисты, скрипачи, виолончелисты и певцы. Первые премии получили: по фортепиано — Эмиль Гилельс; по скрипке — Борис Фишман; по виолончели первая премия была разделена между Герцем Цомыком и Святославом Кнушевицким; у вокалистов первая премия была разделена между тремя певицами: Еленой Кругликовой, Ольгой Леонтьевой и Зоей Гайдай. [Об итогах Первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей]. Публикуется по тексту автографа.

Итоги Второго всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Печатается по тексту первой публикации: «Советская музыка», 1935, № 4, с. 64—66. Второй всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей проходил в Ленинграде в феврале — марте 1935 г. По сравнению с Первым конкурсом количество специальностей, принимавших участие в соревновании, было расширено за счет альтистов, контрабасистов, арфистов, а также исполнителей на деревянных и медных духовых инструментах. Первую премию среди пианистов получил Яков Флиер, среди скрипачей — Давид Ойстрах. Первую премию по арфе разделили между собой Вера Дулова и Мария Горелова; также была поделена первая премия между кларнетистами — Александром Володиным и Владимиром Генслером. По остальным специальностям первые премии присуждены не были.

О международном конкурсе исполнителей русской музыки. Печатается по тексту первой публикации: «Правда», 1937, 4 апреля. Статья подписана А. Б. Гольденвейзером и А. В. Гауком; она является откликом на статью А. В. Неждановой, в которой, в связи с одержанной советскими пианистами победой на Международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве и с общим ростом музыкальной культуры в Советском Союзе, Антонина Васильевна писала: «Москва — столица нашей великой Родины — становится подлинным мировым центром науки и искусства. Вполне своевременно поставить вопрос об организации в Москве периодических международных музыкальных конкурсов. У нас есть для этого все данные. У нас есть не только талантливые исполнители, известные всему миру, у нас есть выдающиеся композиторы, у нас есть классическое музыкальное наследство, являющееся органической частью мировой сокровищницы музыкальной культуры. Достаточно назвать такие великие имена, как Глинка, Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков и другие». Далее в статье говорилось: «Известно, какой широкой популярностью пользуются за границей произведения наших композиторов. В последнее время эта популярность еще более возросла благодаря огромному интересу широких слоев западной интеллигенции к нашей социалистической Родине. Нет сомнения, что международные музыкальные конкурсы в Москве будут иметь большой успех.

Наши талантливые музыкальные исполнители должны не только ездить на конкурсы, организуемые за границей, но и встречаться в родной стране с лучшими музыкантами мира». (Нежданова А. В. Организовать в Москве международный конкурс исполнителей русской музыки.— «Правда», 1937, 17 марта).

Идея выдающихся советских музыкантов об организации международных музыкальных конкурсов в Москве нашла блестящее претворение в осуществляемых ныне Международных конкурсах имени П. И. Чайковского, проводящихся каждые четыре года начиная с 1958 г. Более подробные сведения об истории и проведении музыкальных конкурсов — всесоюзных и международных, в которых принимали участие советские музыканты, см. в справочнике: Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем. М., 1966.

Московская школа. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1937, 23 апреля.

О конкурсе и лауреатах. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1937, 24 октября. В 1937—1938 гг. было решено организовать конкурсы музыкантов по каждой специальности отдельно. Первым из этой серии конкурсов стал Всесоюзный конкурс скрипачей и виолончелистов, проводившийся в октябре 1937 г. Премии распределялись вне зависимости от специальности. Первая премия была присуждена виолончелисту Даниилу Шафрану.

После второго тура. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1939, 6 января. Конкурс вокалистов 1938 г. был последним в серии всесоюзных конкурсов по отдельным специальностям. Он начался в декабре 1938 г. и закончился в январе 1939 г. Первая премия не была присуждена. Вторую разделили между собой Давид Гамрекели, Борис Гмыря и Кира Семизорова.

[**О Первом международном конкурсе имени П. И. Чайковского.**] Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи от 3 марта 1958 г. А. Б. Гольденвейзер был заместителем председателя оргкомитета Первого международного конкурса имени П. И. Чайковского и участвовал в подготовительных работах к конкурсу.

Музыкальное просвещение и образование (1926—1961)

Задачи инструкторско-педагогического факультета консерватории. Печатается по тексту первой публикации: «Музыкальное образование», 1926, № 1—2, с. 49—51. Проблема, выдвинутая Гольденвейзером в этой статье, была в центре внимания музыкальной общественности в последующие годы, в результате чего была осуществлена — при самом активном участии Гольденвейзера — важная реформа музыкального образования. Так, 28 сентября 1931 г. коллегия Наркомпроса приняла постановление, призывающее к тому, чтобы, «учитывая громадное расширение потребности в музыкальных кадрах, немедленно приступить к разработке пятилетнего плана подготовки этих кадров (см.: «Художественное образование». 1931, № 9—10, с. 24—26). В июне 1933 г. Наркомпрос утвердил «Положение о семилетней детской музыкальной школе», открывшее возможность параллельности общего и музыкального обучения. Постепенно утвердилась система музыкального образования, в которой все три ступени — школа, техникум, консерватория — будучи четко отделенными друг от друга, представляют вместе с тем органическое единство.

Мысль Гольденвейзера о необходимости выдвинуть на первый план подготовку музыкантов-педагогов двух типов получила практическую реализацию в том, что в задачу всех исполнительских факультетов консерваторий поставлена подготовка педагогов музыкальных училищ; в

том, что возник Государственный педагогический институт имени Гнесиных (своебразный, широко разросшийся «педфак»); в том, что созданы музыкальные факультеты при пединститутах. Подготовку музыкальных педагогов для общеобразовательных школ осуществляют ныне не только педагогические институты, но и музыкально-педагогические училища, а также дирижерско-хоровые отделения всех музыкальных училищ. Готовить же кадры для руководства самодеятельностью является задачей многочисленных институтов культуры.

Реконструкция вуза. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1932, 27 октября.

¹ Имеется в виду Постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР «Об учебных программах и режиме в высшей школе и техникумах».

² Meisterschule — Школа высшего художественного мастерства — была создана в начале 1938 г. и существовала до 1939 г., когда она слилась с аспирантурой.

³ Рабфак консерватории был организован в 1929 г. путем преобразования музыкального отдела Единого художественного рабфака и существовал до 1935 г., когда он фактически был объединен с училищем.

Проблема стиля [О подготовке военных капельмейстеров]. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1933, 28 августа.

Состязание с Гварнери. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1933, 14 октября.

[О постановке оперы «Свадьба Фигаро» в Оперной студии консерватории]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи. Оперная студия была создана при Московской консерватории в 1933 г. 30 мая 1933 г. в Большом зале консерватории состоялась премьера первого спектакля студии — оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» (дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, постановщик — В. С. Смыслиев). В том же году в консерватории начал работать музыкально-критический семинар, организованный по инициативе А. Б. Гольденвейзера. На первом же заседании семинара в декабре 1933 г. спектакль студии «Свадьба Фигаро» подвергся обсуждению. Публикуемый материал представляет собой стенограмму заключительного выступления руководителя семинара — А. Б. Гольденвейзера.

Об основных задачах музыкального воспитания. Печатается по тексту первой публикации: «Советская музыка», 1934, № 10, с. 3—7.

[Задачи музыкального фронта]. Публикуется впервые по тексту автографа.

¹ За период с 1959 по 1972 г. в крупнейших городах республик Советского Союза установлено около тридцати концертных и более десяти учебных оркестров, в чем следует отметить заслугу ученика А. Б. Гольденвейзера — Л. И. Ройзмана.

² О достижениях и преобразованиях в Московской консерватории, осуществленных в последующие годы, см. кн.: Московская консерватория 1866—1966. М., 1966.

³ Музей при консерватории преобразовался в 1943 г. в самостоятельное учреждение всесоюзного значения: Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки — с уникальным собранием музыкальных экспонатов, рукописей, инструментов и т. п. Огромная заслуга в этом принадлежит бессменной руководительнице музея со времени его организации — директору Екатерине Николаевне Алексеевой.

⁴ Вопросы материального обеспечения и жилищных условий работников консерватории в течение истекших лет, как известно, успешно разрешены.

⁵ Осенью 1936 г. была создана Центральная музыкальная школа,

которая входит в комбинат консерватории. Она образовалась от слияния Особой детской группы и Опытно-показательной школы при консерватории, существовавших ранее раздельно. Гольденвейзер был художественным руководителем Центральной музыкальной школы. Через несколько месяцев после открытия ЦМШ, в апреле 1937 г. Гольденвейзер написал в редакцию газеты «Правда» открытое письмо, проникнутое озабоченностью судьбою школы. Он отмечал в письме, что «за время своего недолгого существования Московская музыкальная школа дала уже немало выдающихся юных исполнителей.

На двух последних Международных конкурсах (Варшава и Брюссель) из восьми советских призеров шесть — ученики наших детских школ (Москвы и Одессы). Эти блестящие результаты дают нам право надеяться, что еще в нынешнем году для Московской центральной школы будет построено специальное здание на 400—500 детей с интернатом и небольшим концертным залом» (см.: Гольденвейзер А. Б. О центральной детской музыкальной школе. — «Правда», 1937, 13 апреля).

³ При всех значительных достижениях в области организации концертной работы, многие из отмеченных Гольденвейзером недостатков еще требуют решительных мер для устранения.

⁷ Вопросам радиовещания Гольденвейзер посвятил специальную статью (см. с. 304—308 наст. изд.).

⁸ Гольденвейзер застал время, когда уже стали происходить разительные перемены в состоянии звукозаписи и промышленности, выпускающей грампластинки. Благодаря изобретению и внедрению магнитной записи Гольденвейзер успел еще записать довольно много произведений из своего репертуара (см. список записей в конце книги).

Слет трех консерваторий. Печатается по тексту первой публикации; «Известия», 1936, 28 июня.

Содержательный план. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1936, 23 июля.

Пианистические школы Ленинграда. Печатается по тексту первой публикации: «Музыка», 1937, 16 сентября. Наряду с критическими высказываниями, у Гольденвейзера можно найти высокую оценку ряда пианистов ленинградской школы. Так, 6 мая 1926 г. он записал в дневнике, что «имел большую радость» от игры Софроницкого; в 1929 г. он так охарактеризовал исполнение М. В. Юдиной Пятого концерта Бетховена: «... очень хорошо, сильно технически, с прекрасным ритмом, очень продуманно, музыкально».

Искусство — достояние миллионов. Печатается по тексту первой публикации: «Литературное обозрение», 1937, № 19—20, с. 73.

Таким не должно быть радиовещание. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1938, 6 февраля.

Очаг музыкальной культуры. Печатается по тексту первой публикации: «Известия», 1938, 17 апреля.

Шире освещать концертную жизнь. Печатается по тексту первой публикации: «Советское искусство», 1938, 5 мая.

Состояние вокального образования в Союзе ССР. Печатается по тексту первой публикации: «Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию». М.—Л., 1941, с. 7—21. Незначительные купюры сделаны ввиду того, что содержание сокращенного текста не имеет непосредственного отношения к теме доклада.

¹ Эти вопросы ставились Гольденвейзером и в других его статьях и выступлениях, — см., например, статью: «Об основных задачах музыкального воспитания» (с. 284 наст. изд.).

Интересный опыт [О сборнике полифонических произведений для фортепиано С. В. Евсеева]. Публикуется по тексту автографа от 9 апреля 1951 г. См. также: «Советский музыкант», 1951, 30 апреля.

[Полифония в творчестве русских композиторов. Из отзыва на диссертацию]. Публикуется впервые по авторизованной машинописи текста выступления. 18 ноября 1954 г. А. Б. Гольденвейзер выступил как официальный оппонент на защите диссертации М. А. Натишвили на тему: «Фортепианная фуга в творчестве русских композиторов-классиков» (теоретическая часть исполнительской диссертации). Незначительные купюры сделаны ввиду того, что содержание сокращенного текста не имеет прямого отношения к данной теме.

[Фортепианное творчество А. С. Аренского и С. И. Танеева. Из отзыва на диссертацию]. Публикуется впервые по авторизованной машинописи текста выступления. 8 декабря 1955 г. А. Б. Гольденвейзер выступил, как официальный оппонент, на защите диссертации О. С. Виноградовой на тему: «Из истории русской фортепианной литературы конца XIX начала XX столетия. А. С. Аренский и С. И. Танеев» (теоретическая часть исполнительской диссертации). Незначительные купюры сделаны ввиду того, что содержание сокращенного текста не имеет прямого отношения к данной теме.

Любите музыку. Печатается по тексту первой публикации: «Московский комсомолец», 1957, 22 сентября.

Что такое талант. Печатается по тексту первой публикации: «Труд», 1959, 25 апреля. См. также (с небольшими сокращениями): «Музыкальная жизнь», 1972, № 2, с. 9. Статья является ответом на письма читателей газеты «Труд», помещенные в разделе «Отвечаем на вопросы читателей»; Е. Тепляков из г. Куйбышева и М. Иванов из г. Новочеркасска написали о сгорах, которые велись среди их товарищей, заводских рабочих о том, является ли талант свойством врожденным, или развивается благодаря труду, и просили редакцию ответить на этот вопрос.

[О музыкальном воспитании]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи от 4 мая 1959 г.

[О прошлом и настоящем Московской консерватории]. Публикуется впервые по тексту авторизованной машинописи.

Любимый зал москвичей. Печатается по тексту авторизованной машинописи. См. также: «Советская музыка», 1961, № 4, с. 146.

Русский язык. Печатается впервые по тексту авторизованной машинописи от 28 ноября 1955 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ

1875, 26 февраля (10 марта) — рождение в г. Кишиневе.
1883, февраль — переезд семьи Гольденвейзера в Москву.
осень — начало музыкальных занятий у В. П. Прокунина.
1889, сентябрь — поступление в Московскую консерваторию по специальности фортепиано в класс А. И. Зилоти.
1891 — переход в класс П. А. Пабста в связи с перееездом А. И. Зилоти в Петербург.
1893, 9 октября — встреча с П. И. Чайковским в консерватории в классе С. И. Танеева.
1895, 17 мая — выпускной экзамен по фортепиано.
1896, 20 января — первый вечер, проведенный в доме Л. Н. Толстого в Хамовниках.
28 ноября — первый сольный концерт в Москве в Малом зале Российской благородного собрания.
1897 — окончание Московской консерватории по специальности композиции по классу М. М. Ипполитова-Иванова. Присуждение золотой медали с занесением на доску отличия.
Начало педагогической работы в Николаевском сиротском институте, продолжавшейся до Великой Октябрьской социалистической революции.
1899, 12 февраля — первое выступление в Петербурге под управлением Н. А. Римского-Корсакова (первое исполнение ф-па концерта Аренского).
1900 — участие в международном конкурсе пианистов и композиторов имени А. Рубинштейна в Вене.
1901 — первая публикация музыкальных произведений: выход в свет *Девяти романсов* op. 1.
11 марта — первое из собраний московских прогрессивных музыкальных деятелей («Рубинштейновские обеды»), активным участником и секретарем которых стал Гольденвейзер.
25 декабря — знакомство с А. М. Горьким в Олеизе (Крым).

1903, январь — женитьба на Анне Алексеевне Софиано, пианистке, окончившей Московскую консерваторию в 1905 г. по классу В. И. Сафонова.

1904—1906 — работа в качестве профессора в Московском филармоническом училище.

1906, февраль — начало работы в Московской консерватории в должности профессора специального фортепиано.

1910, 7 ноября — присутствие при кончине Л. Н. Толстого в Астапове.

1910—1911 — проведение впервые в Москве цикла концертов с исполнением всех сонат Бетховена для скрипки и ф-п. совместно с Б. О. Сибором.

1912 — завершение первого музыкально-редакторского труда — редакции полного собрания сочинений Шумана для ф-п.

21 января — первое исполнение ф-п. концерта Катуара с оркестром под управлением Э. Купера.

1917, 22 ноября — первый после Великой Октябрьской социалистической революции сольный концерт в Малом зале консерватории; в программе — сонаты Бетховена (в том числе «Аппассионата») и произведения Метнера.

1918, апрель — май — избрание председателем Временного организационного бюро, а затем — Московского музыкального совета, объединявшего музыкальные силы Москвы. Начало интенсивной музыкально-просветительской деятельности.

1918—1922 — работа в должности заместителя ректора Московской консерватории.

1922—1923 — выход в свет двухтомной книги воспоминаний «Вблизи Толстого» (т. 1. М., 1922; т. 2. М., 1923).

1922—1924 — работа на посту ректора Московской консерватории.

1923, 4 июня — исполнение в концерте Персимфанса Первого концерта Рахманинова в новой редакции (первое исполнение в России).

1924—1925 — тяжелая болезнь и поездка для лечения в Карлсбад (Карловы Вары).

1926 — присуждение звания заслуженного деятеля искусств.

1928 — завершение первой редакции всех ф-п. сонат Бетховена.

1929, 4 ноября — кончина жены Анны Алексеевны Гольденвейзера.

1931—1936 — работа в качестве художественного руководителя Особой детской группы при Московской консерватории.

1932—1934 — работа заместителем директора Московской консерватории по художественной части и заместителем председателя Союза советских композиторов.

1935 — возвращение после семилетнего перерыва к концертной деятельности, начавшееся с выступления для колхозников Московской области.

декабрь — присуждение звания народного артиста РСФСР.

1936—1941 — работа в качестве художественного руководителя Центральной музыкальной школы (ЦМШ) при Московской консерватории.

1939—1941 — работа на посту директора Московской консерватории.

1940 — присуждение степени доктора искусствоведения.

1941, август — эвакуация из Москвы по решению правительства вместе с группой старейших мастеров искусств. Продолжение концертной, педагогической и композиторской работы.

1943, март — возвращение в Москву.

1945, январь — показ ансамблем советской оперы ВТО оперы «Певцы». март — награждение орденом Ленина.

июнь — показ ансамблем советской оперы ВТО оперы «Пир во время чумы».

1946, декабрь — присвоение звания народного артиста СССР.

1947, июнь — присуждение Государственной премии первой степени за концертно-исполнительскую деятельность.

1955, январь — постановление Совета Министров СССР о превращении квартиры А. Б. Гольденвейзера в филиал Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

10 мая — чествование в Большом зале консерватории в связи с восьмидесятилетием со дня рождения. Исполнение с оркестром под управлением Г. Рождественского концерта Моцарта d-moll. Показ ансамблем советской оперы ВТО сцен из оперы «Венецианские воды».

1956, 9 мая — последний сольный концерт в Малом зале консерватории.

август — участие в жюри Международного конкурса имени Ференца Листа в Будапеште.

октябрь — женитьба на Елене Ивановне Грачевой.

30 октября — последнее выступление на эстраде — исполнение Патетической сонаты Бетховена в концерте Квартета имени Бетховена.

1958 — участие в качестве заместителя председателя Оргкомитета в подготовке к проведению Первого международного конкурса имени П. И. Чайковского в Москве.

1961, май — июнь — работа в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии в Горьковской консерватории.

1961, октябрь — работа в жюри Всесоюзного конкурса пианистов (перед Вторым международным конкурсом имени П. И. Чайковского).

1961, 8 ноября — окончание последнего сочинения для фортепиано — пьесы «Размышление».

26 ноября — кончина от инфаркта на даче под Москвой (пос. Николина гора).

СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

OPUS	НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	ГОД НАПИ- САНИЯ	ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ
1	Девять романсов (на слова Полонского, Тютчева, Фета, Голенищева-Кутузова)	1897—1901	1901, Юргенсон
2	Два женских хора на слова А. Толстого и Тютчева	1897	1902, Юргенсон
3	Три пьесы для ф-п. средней трудности	1897	1902, Юргенсон
4	Четыре пьесы для ф-п.	1897	1902, Юргенсон
5	Шесть романсов (на слова Лермонтова, Минского, Федорова, Фета)	1896—1902	1902, Юргенсон
6	Два экспромта для ф-п.	1902	1902, Юргенсон
7	Двенадцать миниатюр для ф-п.	1902	1902, Юргенсон
8	Пять романсов на слова А. Фета	1902—1903	1902, Юргенсон
9	Пять романсов на слова Ф. Тютчева	1902—1903	1903, Юргенсон
10	Прелюдия cis-moll для ф-п.	1903	1903, Юргенсон
11	Сборник пьес для ф-п. (86) легких, средней трудности и трудных в 4-х тетрадях	1930—1931	1931—1932, Музгиз

OPUS	НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	ГОД НАПИСАНИЯ	ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ
12	Контрапунктические эскизы для ф-п. в 2-х тетрадях	1932	1932, Муэгиз
13	Четыре романса на слова Тютчева	1930	Рукопись
14	Четыре романса (на слова Пушкина, Лермонтова)	1931	Рукопись
15	70 пьес для ф-п. легких и средней трудности	1932—1933	1933, Муэгиз
16	Пятнадцать фугетт для ф-п.	1936	1938, «Искусство»
17	Шесть песен на слова А. Кольцова	1938	1939, Муэгиз
18	Струнный квартет	1897, 1940	1940, Муэгиз
19	Кабардино-балкарские песни для голоса с ф-п.	1941	Рукопись
20	Кабардино-балкарские песни и танцы для ф-п.	1941	Рукопись
21	«Пир во время чумы». Одноактная опера на текст А. Пушкина. Клавир и партитура	1942	Рукопись
22	«Певцы». Одноактная опера. Либретто Ю. Стремина по повести Тургенева («Певцы» и «Ермолай и мельничиха»). Клавир и партитура	1942—1943	Рукопись
23	Первая русская сюита для симфонического оркестра. Партитура	1944	Рукопись
	То же в инструментовке для оркестра народных инструментов В. Смирнова	1944	1961, «Советский композитор»
	То же в переложении автора для ф-п.	1944	Рукопись
24	Вторая русская сюита для симфонического оркестра. Партитура	1944	1961, «Советский композитор»
	То же в переложении автора для ф-п.	1944	Рукопись
25	Шесть песен на слова И. Бунина	1945	Рукопись
	«Как в апреле» на слова И. Бунина	1945	1959, «Советский композитор»
26	«Вещние воды». Опера в 4-х актах. Либретто Ю. Стремина по одноименной повести Тургенева. Клавир и партитура	1945	Рукопись
27	«Свет Октября». Кантата на текст Ю. Стремина	1947	1947, ССК, стеклограф
28	Три вокализа для высокого голоса с ф-п.	1948	Рукопись
29	Песни на стихи А. С. Пушкина	1948	1959, «Советский композитор»
29а	«Вакхическая песнь» на слова А. Пушкина для голоса в сопровождении оркестра. Партитура	1947	Рукопись
30	Девять пьес для ф-п.	1948—1953	1955, Муэгиз
31	Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (Памяти С. В. Рахманинова)	1950	1956, Муэгиз

OPUS	НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	ГОД НАПИСАНИЯ	ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ
32	Из детской жизни. Тринадцать пьес (легких и средней трудности) для ф-п.	1950—1951	1955, Музгиз
33	Полифоническая сонатина для ф-п.	1952	1954, Музгиз
34	Четыре романса на слова В. Арга- макова	1953	Рукопись
35	Три пьесы для ф-п.	1951—1956	1959, Музгиз
36	Три романса на слова Пушкина	1960	Рукопись
37	Соната-фантазия («Скорбная песнь») для ф-п.	1958	1959, Музгиз
38	Поэма (Дуэт) для скрипки и ф-п.	1958	1962, Музгиз
39	Сказка для ф-п.	1959	1961, Музгиз
40	Сцена из «Фауста» на текст Пушкина То же. Партитура (инструментовка Н. Бауэра)	1897, 1961	Рукопись
41	Миниатюра для ф-п.	1961	«Советский композитор», 1974
42	«Размышление» для ф-п. Сочинения без opus'a Фуга для струинного оркестра. Голоса	1961	Рукопись
	14 революционных и массовых песен для ф-п. в две руки	1894	Рукопись
	Восточный напев для виолончели и ф-п. (переложение ф-п. пьесы из opus'a 11)	1954	1955, Музгиз

СПИСОК ЗАПИСЕЙ НА МАГНИТНУЮ ЛЕНТУ

Сольные записи

АВТОР	НАИМЕНОВАНИЕ ПЬЕСЫ	ГОД ЗАПИСИ
Аренский	Скерцо оп. 8	1951
	Эскиз оп. 24 № 1	1946
	Эскиз оп. 24 № 2	1951
	Забытые ритмы оп. 28 № 1—6	1951
	Пьесы оп. 36:	
	Баркарола	1946
	Прелюдия	1949
	Утешение	1949
	Незабудка	1949
	Этюд	1949
	Скерцино	1949
	Лесной ручей	1949
	В поле	1949
	Этюд оп. 41 № 1	1951
	Этюд оп. 74 № 3	1951
Бетховен	Соната для ф-п. № 8	1956
	Соната для ф-п. № 14	1957
	Соната для ф-п. № 17	1950
	Соната для ф-п. № 27	1947
	Шесть вариаций оп. 76	1953
Бородин	Маленькая сюита для ф-п.	1946

АВТОР	НАИМЕНОВАНИЕ ПЬЕСЫ	ГОД ЗАПИСИ
Гайдн	Соната для ф-п. cis-moll	1954
Гольденвейзер	Соната для ф-п. G-dur	1954
	Кабардино-балкарские песни и танцы для ф-п.	1949
	Соната-фантазия («Скорбная песнь») для ф-п.	1959
Григ	Три пьесы оп. 35 для ф-п.	1960
	Лирические пьесы оп. 12 № 1—8	1950—1952
	Лирические пьесы оп. 38 № 1—8	1950—1955
	Лирические пьесы оп. 43 № 1—6	1950—1953
	Лирические пьесы оп. 47 № 1—7	1953—1954
	Лирические пьесы оп. 54 № 1—6	1950—1954
	Лирические пьесы оп. 57 № 1—6	1950—1952
	Лирические пьесы оп. 62 № 1—6	1950—1951
	Лирические пьесы оп. 65 № 1—6	1950—1953
	Лирические пьесы оп. 68 № 1—6	1950—1955
	Лирические пьесы оп. 71 № 1—7	1950—1953
Лист	Сонет Петrarки № 104	1947
Метнер	Соната для ф-п. оп. 11 № 3	1958
	Новеллы оп. 17 № 1—2	1956
	Соната-сказка оп. 25 № 1	1955
Моцарт	Четыре сказки оп. 26	1956
	Соната для ф-п. C-dur	1948
	Соната для ф-п. B-dur	1955
Прокофьев	Сказки старой бабушки	1953
Рахманинов	Баркарола	1946
	Мелодия	1950
	Серенада	1950
Скрябин	Прелюдии оп. 15 № 1—5	1957
	Прелюдии оп. 16 № 1—5	1957
	Прелюдии оп. 37 № 1—4	1957
	Поэма оп. 32 № 1	1946
	Поэма оп. 32 № 2	1947
	Мазурки оп. 40 № 2, 3	1952
Чайковский	Вариации	1947
	Романс	1947
	Размышление	1947
	Сентиментальный вальс	1947
	Грустная песня	1947
	Каприччио	1948
	Баркарола	1948
	Прерванные грезы	1948
	Скерцо	1948
	Детский альбом	1949
	Развалины замка	1949
	Юмореска	1950
	Немного Шумана	1951
	Песня без слов	1951
	Полька	1951
	Диалог	1954
Шопен	Баллада № 1	1949
	Баллада № 3	1953
	Ноктюрн № 7	1955

АВТОР	НАИМЕНОВАНИЕ ПЬЕСЫ	ГОД ЗАПИСИ
Шопен	Мазурка оп. 7 № 3	1948
	Мазурки оп. 24 № 2, 4	1948
	Мазурки оп. 30 № 2, 4	1948
	Мазурки оп. 33 № 1, 2, 4	1948
	Мазурки оп. 41 № 1, 2	1953—1955
	Мазурки оп. 50 № 1, 3	1953
	Мазурка оп. 56 № 1	1955
	Мазурки оп. 59 № 1, 3	1955
	Прелюдии оп. 28 № 1, 3, 8, 13, 18, 20, 24	1947—1950
	Этюд оп. 10 № 3	1948
Шуберт	Этюд оп. 25 № 7	1949
	Этюды оп. 72 № 2, 3	1950
	Экспромт оп. 90 № 4	1946
	Соната для ф-п. оп. 53	1952
	Музыкальные моменты оп. 94 № 1—6	1951
Шуман	Экспромт оп. 142 № 4	1955
	Соната для ф-п. № 1	1950
	Танцы Давидсбюндлеров	1950
	Лесные сцены	1956
	Романс оп. 32 № 1	1954
	Романс оп. 32 № 2	1950
	Цветы	1954

Фортепианные концерты и ансамбли

АВТОР	НАИМЕНОВАНИЕ ПЬЕСЫ	ИСПОЛНИТЕЛИ	ГОД ЗАПИСИ
Бетховен	Соната для скрипки и ф-п. оп. 23 № 4	Д. Ойстрак и А. Гольденвейзер	1949
	Соната для виолончели и ф-п. оп. 5 № 2	С. Кнушевицкий и А. Гольденвейзер	1949
	Трио для ф-п., скрипки и виолончели оп. 70 № 2	А. Гольденвейзер, Д. Цыганов и С. Ширинский	1952
	Фортепианный квартет № 1	А. Гольденвейзер, И. Жук, М. Гурвич и И. Буравский	1949
	Концерт для ф-п. с оркестром D-dur	А. Гольденвейзер и оркестр Всесоюзного Радиокомитета п/у С. Горчакова	1946
Гайдн			
Глинка	Неоконченная соната для альта и ф-п.	В. Борисовский и А. Гольденвейзер	1950
Гольденвейзер	Трио для ф-п., скрипки и виолончели	А. Гольденвейзер, Л. Коган, М. Ростропович	1961
Гольденвейзер	Поэма (Дуэт) для скрипки и ф-п.	Г. Баринова и А. Гольденвейзер	1959

АВТОР	НАИМЕНОВАНИЕ ПЬЕСЫ	ИСПОЛНИТЕЛИ	ГОД ЗАПИСИ
Григ	Концерт для ф-п. с оркестром	А. Гольденвейзер и оркестр Всесоюзного Радиокомитета п/у А. Орлова	1946
Григ	Романс для двух ф-п.	А. Гольденвейзер и Г. Гинзбург	1950
Гуммель	Соната для виолончели и ф-п.	С. Кнушевицкий и А. Гольденвейзер	1952
Катуар	Трио для ф-п., скрипки и виолончели	А. Гольденвейзер, Л. Коган, М. Ростровович	1949
Катуар	Соната для скрипки и ф-п. № 1	Д. Ойстрах и А. Гольденвейзер	1948
Катуар	Соната для скрипки и ф-п. № 2	Д. Ойстрах и А. Гольденвейзер	1948
	Фортепианный квартет оп. 28	А. Гольденвейзер, Р. Дубинский, Н. Баршай, Р. Баршай, В. Берлинский	1950
	Фортепианный квартет оп. 31	А. Гольденвейзер, Р. Дубинский, Р. Баршай, В. Берлинский	1952
Мендельсон	Фортепианный квартет № 3	А. Гольденвейзер, Д. Цыганов, В. Борисовский, С. Ширинский	1950
	Секстет оп. 110	А. Гольденвейзер, Д. Цыганов, В. Борисовский, М. Тэриап, С. Ширинский, А. Гертович	1952
Метнер	Эпическая соната для скрипки и ф-п.	Д. Ойстрах и А. Гольденвейзер	1959
Моцарт	Соната для двух ф-п.	А. Гольденвейзер и Г. Гинзбург	1950
	Концерт d-moll для ф-п. с оркестром	А. Гольденвейзер и оркестр Всесоюзного Радиокомитета п/у А. Шерешевского	1956
	Концерт для трех ф-п. с оркестром	А. Гольденвейзер, Г. Гинзбург, А. Кааплан и оркестр Всесоюзного Радиокомитета п/у А. Шерешевского	1951
	Фортепианный квартет № 1	А. Гольденвейзер, А. Габриэлян, Г. Талалян, С. Асмазян	1950

АВТОР	НАИМЕНОВАНИЕ ПЬЕСЫ	ИСПОЛНИТЕЛИ	ГОД ЗАПИСИ
	Фортепианный квартет № 2	А. Гольденвейзэр, Р. Дубинский, Р. Баршай, В. Берлинский	1951
Рахманинов	Первая сюита для двух ф-п. Вторая сюита для двух ф-п. Элегическое трио (юношеское)	А. Гольденвейзэр и Г. Гинзбург А. Гольденвейзэр и Г. Гинзбург А. Гольденвейзэр, Д. Цыганов, С. Ширинский	1952 1947 1947
	Соната для виолончели и ф-п. Итальянская полька (для двух ф-п. и трубы) Шесть пьес для ф-п. в четыре руки	С. Кнушевицкий и А. Гольденвейзэр Г. Гинзбург, А. Гольденвейзэр, Т. Докшицер	1947 1951
Рубинштейн	Соната для виолончели и ф-п.	А. Гольденвейзэр и Г. Гинзбург	1948
Сен-Санс	Септет	Я. Слободкин и А. Гольденвейзэр, Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский, И. Гертович, Т. Докшицер	1951
Шуберт	Фантазия для двух ф-п. Бенгерский диверти-смент	А. Гольденвейзэр и Г. Гинзбург А. Гольденвейзэр и Г. Гинзбург	1953 1953
Шуберт	Андантино с вариациями для ф-п. в четыре руки	А. Гольденвейзэр и Г. Гинзбург	1953
Шуман	Анданте и вариации для двух ф-п. Фортепианное трио оп. 80 Фортепианный квартет оп. 47	А. Гольденвейзэр и Г. Гинзбург А. Гольденвейзэр, Д. Ойстрак, С. Кнушевицкий А. Гольденвейзэр, Д. Ойстрак, М. Тэриан, С. Кнушевицкий	1950 1951 1950
Вокальные записи			
Катуар	Пять романсов на слова А. Апухтина, К. Бальмонта, В. Соловьева, М. Лермонтова	Н. Рождественская, А. Гольденвейзэр	1948
А. Гольденвейзэр	Два романса оп. 29 № 1, 4 на слова А. Пушкина Романс оп. 5 № 6 на слова А. Фета	А. Мекаберидае, А. Гольденвейзэр А. Мекаберидае, А. Гольденвейзэр	1961 1961

СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВЫШЕДШИХ ПОД
РЕДАКЦИЕЙ А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА

Бах И. С. Партиты, т. 1. М., 1932; т. 2. М., 1938.
Двухголосные инвенции и симфонии (трехголосные
инвенции). М.—Л., 1950.
Концерт d-moll. Изд. Юргенсона б. г.; М., 1954.
Хроматическая фантазия и фуга (совместно с
Л. И. Ройзманом). М.—Л., 1951.

Бетховен Л. Сонаты для ф-п., т. 1. М., 1928; т. 2. М., 1929.
Сонаты для фортепиано в четырех томах [новое,
комментированное издание]. М., 1955—1958.
Фортепианные пьесы, т. 1—2 М.—Л., 1940.
Вариации, т. 1—2. М.—Л., 1939.
Концерт № 1 оп. 15. Изд. Юргенсона б. г.; М.—Пг.,
1923.
Концерт № 2 оп. 19. Изд. Юргенсона б. г.; М., 1920.
Концерт № 3 оп. 37. Изд. Юргенсона [1916]; М., 1920.
Концерт № 4 оп. 58. Изд. Юргенсона б. г.
Концерт № 5 оп. 73. Изд. Юргенсона б. г.; М., 1938.
Концерт D-dur. М., 1945.
32 упражнения для ф-п. с перестановкой первого
пальца. Изд. Юргенсона, М., 1909.

Лист Ф. Концерт Es-dur. Изд. Юргенсона [1916]; М., 1928.
«Пляска смерти». М., 1931.
Фантазия на венгерские народные мотивы. М., 1931.
Фантазия на мотивы из «Афинских развалин», М.,
1931.

Моцарт В. Фортепианные сонаты. М., 1929; М., 1956.
Фортепианные концерты:
№ 15. Изд. Юргенсона б. г. М., 1925.
№ 20. Изд. Юргенсона б. г.; М., 1925.
№ 22. Изд. Юргенсона б. г.; М., 1925.
№ 23. Изд. Юргенсона б. г. М., 1930.
№ 24. Изд. Юргенсона б. г.; М., 1956.
№ 25. Изд. Юргенсона б. г.; М., 1938.
№ 9. М.—Л., 1940.
№ 21. М., 1955 (совместно с В. Аргамако-
вым).

Рахманинов С. Элегическое трио оп. 9. М.—Л., 1950

Скарлатти Д. Шестьдесят сонат для ф-п., тетр. 1—4. М., 1927—1929.
Пятнадцать сонат для ф-п. (№ 61—75) (совместно с
А. В. Шацкесом). М.—Л., 1952.
Пятнадцать сонат для ф-п. (№ 76—90) (совместно с
А. В. Шацкесом). М., 1953.

Творчество юных композиторов. Сборник произведений советских детей.
М., 1938.

Чайковский П. Первый концерт для ф-п. с оркестром оп. 23. М., 1955 (в полном собр. соч. под ред. Асафьева).
Второй концерт для ф-п. с оркестром оп. 44. М., 1955 (в полном собр. соч. под ред. Асафьева).
Третий концерт для ф-п. с оркестром оп. 75. М., 1956 (в полном собр. соч. под ред. Асафьева).
Концертная фантазия оп. 56. М., 1954 (в полном собр. соч. под ред. Асафьева).
Трио оп. 50. М.—Л., 1941, М., 1951 (в полном собр. соч. под ред. Асафьева).
Секстет (Воспоминание о Флоренции) оп. 70. М.—Л., 1952 (в полном собр. соч. под ред. Асафьева).
Полное собрание сочинений для ф-п. Изд. Юргенсона М., (1908); М., 1920; М., 1960—1961 (новая, пересмотренная редакция).
Шуман Р.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абрамов Г. А.—86, 98, 105
Августинович С. М.—32
Авранек У. И.—221, 222
Авиерино Н. К.—68, 73
Агренев-Славянский — Д. А.—307
Адам А. Ш.—118
Аджемов К. Х.—354
Азерская Е. Г.—48
Азмайпариашвили Ш. И.—100
Аим В. Б.—95
Аксаков С. Т.—213
Александр III—342
Александров Ан. Н.—248
Александров-Дольний Н. К.—184
Александрович А. Д.—217
Алексеев А. Д.—372
Алексеева Е. Н.—384
Алчевский Г. А.—164, 165, 181, 188, 203, 204, 208
Алчевский И. А.—217
Алябьев А. А.—367
Альбенис И.—97
Альбер Э. д.—15, 154, 351, 367
Альтани И. К.—214, 221, 222
Альшванг А. А.—282, 309
Амани Н. Н.—70,
Амитон А. Н.—271
Аматова О. М.—86, 98
Андерсон М.—93, 355, 356
Андреев П. З.—217
Аносов Н. П.—358
Апетин З. А.—376
Апгекарев И. Н.—248
Аракишвили Д. И.—120, 260
Аргамаков В. Н.—259
Аренский А. С.—15, 47, 153, 154, 169, 170, 178, 183, 187, 196—198, 205,
206, 211, 223, 224, 227—229, 298, 330—332, 371, 374, 376, 378, 386
Арсеньева В. В.—210
Ауэр Л. С.—15, 184, 245, 303, 339

Багратиони Н. В.—260
 Багратиони Т. В.—280
 Базлер П.—44
 Байрон Д.—28, 63
 Бакалейников В. Р.—375
 Бакланов Г. А.—78, 80, 215, 217
 Балакирев М. А.—28, 47, 62, 74, 124, 154, 169, 170, 173, 175, 180, 329, 353, 369
 Баламчиваадзе А. М.—99, 100, 120
 Бальзак О.—254
 Бальмонт К. Д.—81, 217
 Баранова Е.—120
 Баренбойм Л. А.—370
 Баринова Г. В.—271
 Барнабишили Г. К.—120
 Барсова В. В.—104, 157, 321, 369
 Барсуков С. Д.—78
 Барто А. Л.—93
 Барцал А. И.—228
 Бах И. С.—11, 14, 32, 36, 47, 75, 83, 84, 89, 90, 96, 97, 102, 108, 112, 117—
 119, 133, 135—138, 151, 156, 166, 167, 187, 224, 229, 230, 243, 246,
 248, 251—255, 257, 265, 271, 274, 289, 301, 302, 306, 308, 325, 327,
 328, 331, 344, 345, 351, 354, 355, 360—362, 379
 Бах И. Х.—85
 Бах Ф. Э.—36
 Башкиров Д. А.—255—256, 259, 381
 Бегалишвили А. Г.—120
 Бейдлер—47, 49
 Бекман-Щербина Е. А.—47, 351
 Беклемишев Г. Н.—75
 Белевич Н. Д.—43, 46
 Беллини В.—301
 Белоусов А. Я.—68, 73
 Белоусов Е. Я.—68, 73
 Беляев М. П.—169—174, 182—184,
 Белый А.—239
 Бельман—352
 Беркович В. М.—98
 Берлиоз Г.—13, 43, 44, 54, 176, 351
 Бетховен Л.—7, 8, 11, 14, 28, 30, 32, 33, 35—39, 41—45, 47, 50, 52, 53, 66,
 67, 72—74, 83, 84, 91, 94, 96—99, 101, 102, 111—113, 117, 126, 133,
 135, 137—139, 144—148, 150—152, 156, 160—163, 165, 167, 176, 178,
 179, 187, 196, 201, 207, 223, 224, 227, 228, 230, 237, 240, 241,
 243, 246, 248, 250—255, 259, 266, 270, 274, 306, 307, 310, 332, 334—336,
 344, 350—358, 360, 363, 367, 371, 373, 379, 381
 Бибер Г.—35
 Бизе Ж.—211
 Бирюков Ю. С.—254
 Благой Д. Д.—5—27, 363
 Блейхер Л.—269
 Блок А. А.—239
 Блюменфельд Ф. М.—169, 309, 372
 Блюменфельд С. М.—169
 Блюменталь-Тамарина М. М.—157, 369
 Богданович А. В.—377
 Бомарше П. О.—85, 284
 Боначич А. П.—78, 80
 Борисовский В. В.—101, 146, 362
 Бориенман А. А.—45

Боровский А. К.—96, 97, 356
 Бородин А. П.—33, 73, 115, 123, 124, 126, 147, 151, 229, 237, 268, 326, 351, 356
 Бортнянский Д. С.—115, 327
 Боске Э.—163, 243
 Боссе Г.—117
 Бочаров М. В.—308
 Брагин В. Г.—105, 106
 Брамс И.—13, 39, 52, 53, 97, 117, 118, 121, 126, 151, 187, 193, 201, 203, 237, 240, 265, 270, 302, 351, 354, 355
 Брандуков А. А.—7, 30, 31, 183, 207, 212, 224, 339, 345, 350, 372, 374, 377, 393
 Брассен Л.—47, 303
 Браудо И. А.—302
 Брехер Г.—381
 Брукнер А.—99, 114, 302
 Брух М.—47, 187
 Бубек Т. Х.—204
 Бугаев Б. Н.—см. Белый А.
 Буаони Ф.—15, 75, 87—90, 96, 97, 154, 163, 248, 265, 344, 354, 355
 Будкевич М. Я.—228
 Букинник М. Е.—154, 198, 237, 369
 Буткевич С. Э.—45, 375
 Бургсталлер—50
 Бундской А. К.—309
 Бэлза И. Ф.—362
 Бюлов Г.—35, 43, 319
 Бялик М. Г.—357
 Вагнер Р.—12, 25, 37, 40, 47—50, 54, 55, 64, 65, 71, 75, 77, 128, 133, 137, 144, 151, 175, 176, 193, 202, 226, 241, 307, 352, 353, 360, 371, 372
 Вакман С. Б.—271
 Вальтер Н. Л.—107
 Василенко С. Н.—45, 46, 171, 211, 229, 362, 371, 374, 377
 Васнецов А. М.—229
 Вахман Ф. С.—380
 Вебер К. М.—144, 150, 156, 176, 223, 227, 307
 Вейнгартиер П. Ф.—15, 154
 Вейнтрауб Л. А.—309
 Векслер М. Б.—345
 Веняевский Г.—360
 Веняевский И. Ф.—360
 Веразини Ф. М.—88, 354
 Верди Дж.—81, 82, 86, 103, 104, 344, 357
 Вержболович А. В.—15, 339
 Веснины—225
 Вивальди А.—354
 Виган Г.—126, 127, 360
 Виллуан В. Ю.—160, 172
 Вильшуа В. Р.—198, 211, 216, 374
 Виноградова О. С.—386
 Виотти Дж.—103
 Вирсаладзе А. Д.—259—260
 Вирсаладзе С. В.—120
 Витали Т.—354
 Витачек Е. Ф.—281
 Витоль, И. И.—374
 Владимирский М. Д.—271
 Власов А. К.—271
 Власов В. А.—49
 Волкова О. С.—209

Володин А. В.—267, 382
 Вольфинг — см. Метнер Э. К.
 Ворледж Е. Г.—32
 Враницкий П.—363
 Врубель М. А.—229.
 Вьетан А.—30, 84
 Вышеславцев Н. Н.—193
 Габриэлян А. К.—109
 Габуния Н. К.—259, 260
 Гай М.—351
 Гайдай З. М.—382
 Гайди И.—10, 36, 64, 68, 99, 112, 141, 142, 151, 159, 160, 167, 237, 241, 254, 302, 306
 Галактионов П. И.—43, 46
 Галант Е. Б.—345
 Галли А. И.—232, 239
 Галуппи Б.—327, 360
 Гамбург Г. С.—53
 Гамбург М.—351
 Гамрекели Д. А.—383
 Ганоц Ш.—217
 Гарбузов А. А.—361
 Гаррас А. И.—152
 Гаспарян Г. М.—118, 358
 Гаук А. В.—104, 357, 382
 Гварнери Дж.—280, 384
 Гедеонов А. М.—33
 Гедике А. Ф.—7, 15, 18, 70, 106, 109, 163, 181, 192, 198, 211, 220, 231—236, 242—244, 302, 307, 345, 368, 369, 372, 374, 378
 Гедике Ф. К.—231
 Гельфрейх В. Г.—259
 Гендель Г. Ф.—51, 93, 119, 137, 179, 289, 307, 351, 353, 356
 Гензельт А.—360
 Генслер В. И.—382
 Герберт В.—352
 Герхардт Г.—117
 Гёте Й.—87, 133, 239, 241
 Гефт Б. О.—107
 Гилельс Е. Г.—102, 103, 267, 270
 Гилельс Э. Г.—9, 265, 300, 345, 382
 Гильман А.—353
 Гинзбург Г. Р.—155, 250, 251, 258, 354, 358, 364, 371, 380, 381
 Гинзбург Л. С.—360, 373
 Глаголева М. Г.—346
 Глазунов А. К.—15, 33, 34, 65, 74, 75, 99, 126, 154, 169, 170, 183, 193, 194, 204, 224, 229, 233, 270, 329, 339
 Глен А. Э.—42, 69, 71, 182,
 Глинка М. И.—14, 40, 47, 61, 81, 115, 122—123, 125, 126, 136, 147, 151, 160, 167, 168, 222, 229, 233, 268, 325, 326, 328, 329, 336, 359, 360, 367, 369, 382
 Глиэр Р. М.—154, 228, 237, 308, 309
 Глюк Х. В.—351, 355, 360,
 Гмырев А.—115
 Гмыря Б. Р.—383
 Гоголь Н. В.—224, 345, 348.
 Годар Б.—118.
 Годовский Л.—7, 8, 66, 68, 154, 204, 344
 Гокиели В. Р.—260
 Голенищев-Кутузов А. А.—371

Толицын Н. Б.—146
 Голубев Е. К.—255
 Гольденберг Н. М.—308, 309
 Гольденвейзер А. А.—150, 159, 181, 186, 192, 216, 220, 244, 249, 349, 350, 360, 362, 367
 Гольденвейзер А. Б.—3—27, 349—364, 367—386
 Гольденвейзер Б. С.—381
 Гольденвейзер В. П.—152
 Гольденвейзер Е. И.—359, 364
 Гольдмарк К.—352
 Гольдфарб Т. И.—309
 Горовиц В. С.—344, 381
 Горелова М. Д.—267, 382
 Горыкий А. М.—5, 147, 334
 Гофман И.—15, 19, 89, 149, 154, 204, 344, 371
 Гофман К.—126
 Грабарь И. Э.—259
 Грацадос Э.—354
 Гречанинов А. Т.—71
 Гржимали И. В.—42, 69, 182, 224, 236, 350, 360
 Григ Э.—14, 45, 58, 71, 75, 126, 151—152, 168, 246, 258, 368, 369, 372, 379
 Григорович К. К.—72, 375
 Гришберг Н.—269
 Гриша — см. Гинзбург Г. Р.
 Гроверт Ф. Б.—172
 Грызунов И. В.—78
 Губерт А. И.—185
 Гузиков Е. М.—259
 Гуммель И. Н.—329, 359
 Гуно Ш.—118
 Гунст Е. О.—232
 Гуревич И. М.—309
 Гусев Н. Н.—370
 Гутхейль А. Б.—209, 217
 Гюго В.—87, 254
 Давыдов К. Ю.—15, 71, 352
 Данилин Н. М.—357
 Данте А.—215
 Даргомыжский А. С.—13, 76, 124, 214, 307, 360
 Дворжак А.—39, 42, 126
 Дебюсси К.—43, 86, 88, 91, 126, 263, 354, 355
 Дейнека Б. С.—86
 Дейша-Сионицкая М. А.—48—50, 81
 Дельсон В. Ю.—363
 Ден З. В.—160
 Деннет А. Р.—232
 Держинская К. Г.—345
 Джавришвили Д.—100
 Джордано Дж.—118
 Добровольская А. И.—46
 Доброхотов Б. В.—376
 Долидзе В. И.—100
 Донгез—50
 Доницетти Г.—304
 Донской Л. Д.—46, 332
 Дорлиак К. Н.—259
 Дорлиак Н. Л.—259
 Достоевский Ф. М.—254

Драгош М. К.—46
 Дубасов Н. А.—163
 Дулова В. Г.—267, 382
 Дюма А.—103
 Дьяков А. Б.—103
 Евсеев С. В.—193, 325—326, 333, 385
 Елизавета Федоровна, кн.—63, 210
 Емельянова Н. П.—248
 Еремин С. Н.—267
 Ермолова М. Н.—345, 381
 Есицова А. Н.—303, 339
 Жегин Н. Т.—193
 Живокини В. И.—257, 381
 Жерарди И.—352
 Жид А.—263
 Жоскин де Пре —119, 179
 Жуковский И. Л.—32
 Загорский В. П.—343
 Зайцева Е.—146
 Зак Я. И.—364
 Зарыцкая Р. И.—309
 Зарудная-Иванова В. М.—188, 373
 Заславский Д. И.—307
 Зауэр Э.—51, 52, 198, 199, 367
 Захаров В. П.—105
 Збруева Е. И.—197, 228, 229
 Зверев Н. С.—165, 172, 198, 199, 207, 223
 Зеленский А. Е.—107
 Зилоти А. И.—7, 15, 55—57, 153, 154, 165, 178, 183, 198—201, 202, 203,
 205, 207, 212, 217, 223, 236, 237, 331, 339, 367, 371, 372, 374,
 375, 377
 Зилоти В. П.—199
 Зимин С. И.—216
 Зуске К.—117
 Ибсен Г.—152
 Иванов М.—337, 386
 Иванов В. И.—360
 Иванов-Борецкий М. В.—226, 378
 Игнатьева Э. А.—248
 Игумнов К. Н.—15, 169, 180, 188, 223—225, 249, 253, 259, 332, 339, 377
 Изая Э.—30, 31, 154, 187—188, 350, 373, 377
 Ипполитов-Иванов М. М.—15, 153, 154, 157, 185, 188—190, 193, 203, 211,
 227—229, 373
 Исаие Э.—см. Изая Э.
 Кабалевский Д. Б.—7, 105—107, 193, 357—358, 374
 Кавсадзе В. Л.—101
 Казадзис Р.—9, 90—91, 149, 355,
 Казаков М. Ф.—341
 Казанли Н. И.—374
 Казаль П.—15, 91, 154
 Калинников В. С.—115
 Каменская М. Д.—48, 169
 Каменский В. В.—45
 Каменцева-Щербина Е. А.—см. Бекман-Щербина
 Камоева М. К.—258, 259
 Кацлан А. Л.—250—252, 381
 Капульский А.—100
 Капэ Л.—154
 Караев К. А.—26

Кастальский А. Д.—115, 327
Катуар Г. Л.—15, 68, 69, 154, 181, 190—196, 237, 250, 298, 302, 367, 373,
374, 379
Катульская Е. К.—157
Качалов В. И.—259
Кашкин Н. Д.—193, 211, 222
Кваст-Ходатт Ф.—72
Кенеман Ф. Ф.—34, 164, 224
Киладзе Г. В.—260
Кипп К. А.—249, 250
Киппа—309
Киркор Г. В.—376
Клейбер Э—96, 101, 301
Клейн—49
Клементи М.—360
Клементьев Л. М.—49
Клемперер О.—94, 96, 356
Клибери В.—121, 359
Климентова-Муромцева М. Н.—71
Климов М. М.—259
Клиндворт К. К.—190, 191, 193, 360
Клют Д.—120
Книппер Л. К.—357
Книппер-Чехова О. Л.—259
Киушевицкий С. Н.—270, 382
Коваленская Н. Ф.—172
Коган Г. М.—84—85, 309, 353
Кожелух Л.—142
Козолупова Г. С.—270
Козолупова М. С.—102, 267, 270
Козолупов С. М.—181, 271
Колони Э.—15, 154
Кондрашин К. П.—110, 119
Консоло Э.—40, 42
Константин Николаевич — см. Игумнов
Конюс Г. Э.—185, 188, 254, 246, 331, 332
Конюс Л. Э.—68, 205—206
Конюс Ю. Э.—68, 73, 374
Корелли А.—35
Корещенко А. Н.—374
Коробейченко А. Н.—407
Коровин К. А.—229
Корто А—8, 10, 15, 86—87, 354
Котц Г.—117, 118
Коц А.—115
Кранц Н. И.—45, 375
Крейн Д. С.—41, 68, 69, 182, 207, 351
Крейслер Ф.—15, 102, 154
Кришц И.—113, 114, 358
Киш Ф. Ф.—305
Крупников С. Н.—167
Кругликова Е. Д.—382
Крылов И. А.—321, 348
Кубацкий В. Л.—350
Купер Э.—208, 374
Куперен Ф.—85
Кусевицкий С. А.—185, 192, 208, 215, 216, 360, 378,
Куфтин Б. А.—260
Куфтинга В. К.—260

Кучеренко—70
 Кэс В.—48, 49, 50
 Кюи Ц. 0—33, 124—125, 154, 167, 228, 229, 351, 359, 360, 367
 Лало Э.—354
 Ламм П. А.—247
 Ламурэ Ш.—62
 Ласкер Э.—256
 Лассо О.—119
 Лауб Ф.—360
 Левин И. А.—163, 207, 224
 Левинсон Л. М.—378
 Лелива Е. В.—107
 Лемешев С. Я.—104, 231
 Ленин В. И.—21, 147, 334, 370
 Ленский А. П.—198
 Леонтьева О. Я.—382
 Лепешинский П. Н.—334
 Лермонтов М. Ю.—57—58, 192, 224, 248
 Лефевр Ж. К.—353
 Лешетицкий Ф. О.—303
 Ливен А. А.—211
 Линднер Ф. В.—350
 Лисг Д.—199
 Лист Ф.—10, 13, 14, 30, 39, 56, 67, 72, 74, 85, 89, 90, 97, 128, 150—151, 156, 161, 164, 176, 193, 199, 202, 208, 223, 224, 242, 248, 250—252, 265, 274, 302, 306, 315, 336, 351, 354, 355, 367, 370, 375, 377
 Литвин Ф. В.—48, 49
 Литвиненко-Вольгемут М. И.—308
 Лонг М.—118—119, 256, 358
 Лопатин Н. М.—172, 173, 329
 Лосский В. А.—308
 Луначарский А. В.—19, 157
 Лунц Е. А.—271
 Луфер А. М.—309
 Любопиц Л. С.—353
 Лядов А. К.—15, 97, 154, 169, 191, 224, 255, 339, 370, 374
 Лялевич Ю. С.—45
 Ляпунов С. М.—180
 Львов М. Л.—378
 Мазель Л. А.—193, 374
 Мазини А.—311
 Мазурина Н. М.—224, 372
 Майкалар С. М.—374
 Максимов Л. А.—206, 223
 Малер Г.—15, 99, 154
 Малибран М. Ф.—314
 Малиновская Е. К.—19, 157
 Мамонтов С. И.—212, 213, 229
 Маныкин-Невструев Н. А.—46
 Маркс К.—335
 Масловы—181
 Массалитинова В. О.—259
 Массле Ж.—307
 Маурин В. И.—51
 Мачавариани—А. Д.—120
 Машковский Р.—72
 Медведева Н. М.—257, 381
 Мейербер Дж.—93, 356
 Мелик-Пашаев А. Ш.—103, 104, 384

Мельшин—34
 Мельцер Г.—163
 Мендельсон Ф.—30, 72, 103, 138, 150, 152, 187, 224, 270, 307, 330, 351, 352, 354, 355
 Ментер С.—344
 Мержанов В. К.—248, 358
 Метнер А. К.—52, 53, 154, 181, 237, 239
 Метнер А. М.—244, 245, 379
 Метнер К. П.—239
 Метнер Н. К.—7, 8, 15, 46, 52, 53, 57—60, 73, 132—135, 154, 186, 204, 215, 230, 232, 239—245, 249, 254, 302, 344, 349, 352, 360, 379
 Метнер Э. К.—239, 379
 Мец А.—157, 369
 Микеладзе Е. С.—100
 Микеланджело Буонаротти—244
 Микули К.—149
 Мильштейн Я. И.—367
 Минкус Л. Ф.—33
 Миньяр К. А.—378
 Михайлов К. Н.—309
 Могилевский А. Я.—157, 181, 369
 Модестов А. Ю.—107
 Мозжухин А. И.—81
 Молчанов К. В.—269
 Монющко С.—124
 Морозов Н. С.—166, 205, 211
 Морозова М. К.—211
 Москвин И. М.—259
 Моттль Ф.—154
 Моцарт В. А.—14, 36, 50, 64, 74, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 91, 112, 118, 119, 137—145, 151, 152, 156, 159, 160, 166, 178, 186, 187, 204, 218, 227, 228, 237, 250, 252, 254, 258, 265, 269, 270, 274, 283, 301, 307, 314, 336, 344, 353—355, 362, 363, 379—381, 384
 Моцарт Л.—140, 362
 Мошковский М.—72
 Мук К.—74, 154
 Муромцева Н. А.—172
 Муромцева М. Н.—см. Климентова-Муромцева М. Н.
 Муромцева М. С.—71
 Мусинян—311
 Мусоргский М. П.—33, 34, 63, 73, 74, 117, 123, 124, 126, 147, 151, 237, 255, 268, 326, 327, 360, 378, 382
 Мишвелидзе Ш. М.—120
 Яковский Н. Я.—7, 13, 98, 99, 111, 237, 247, 248, 259, 357, 358, 380
 Накашидзе Н.—100
 Направник Э. Ф.—125, 228, 360, 372
 Натишвили М. А.—386
 Недбал О.—126, 127
 Некданова А. В.—7, 45, 43, 81, 82, 214, 222, 225—226, 228, 268, 321, 339, 345, 353, 368, 369, 377, 378, 382, 383
 Нейгауз Г. Г.—363—364
 Некрасов Н. А.—81
 Неменова-Луцц М. С.—259
 Немирович-Данченко В. И.—206, 358
 Нечаев В. В.—248—249, 259, 362, 380
 Нижарадзе А. Ш.—121
 Никиш А.—16, 61, 71, 94, 154, 169, 173—176, 180, 218, 229, 237, 344, 371, 372

Николаев Л. В.—82, 308, 339, 349
Николаева Т. П.—253—255, 381
Николай О.—227, 228
Новерр Ж.—144
Норцов П. М.—104
Обер Д. Ф.—85
Обориш Л. Н.—225, 258, 357, 364
Обухова Н. А.—157, 321, 369
Одоевский В. Ф.—147
Ойстракх Д. Ф.—9, 102, 103, 114, 258, 267, 270, 345, 382
Олсуфьев Ал. В.—210
Олсуфьев А. В.—210
Оноре И. И.—172
Орлов А. И.—368
Островский А. Н.—100, 257, 258, 382
Пабст П. А.—47, 153, 224, 232, 239, 331
Павловский Ф. В.—377
Паганини Н.—103
Падеревский И.—149
Пакельмач В. И.—372
Пакуль Э. Я.—231
Палестрина Дж.—119, 179, 289, 307—308
Палиашвили З. П.—99, 100, 120
Панова В. Ф.—255
Папаццопуло В. П.—354
Панерио Д. А.—364
Парнок С. Я.—109
Пастернак Л. О.—197, 332
Патти А.—314
Пауэр М.—28, 30, 35, 38, 39, 402, 344, 350, 351, 363
Пахульский Г. А.—47, 198, 374
Пету А.—220
Пекелис М. С.—309
Пелагея Васильевна — см. Чижова
Шелли А.—251
Пельше А. Я.—368
Перрон К.—50
Перцов П. Н.—225
Петра Э.—88—90, 344, 354—355
Петров В. Р.—28—30, 43, 46, 227—230, 321, 378
Петров И. П.—346
Петрова И. В.—378
Петрова Ф. С.—105
Петровская В. Т.—248
Пименов Ю. И.—107
Плотников Е. Е.—216, 377
По Э.—217
Подгорный Т. Ф.—281
Покровский В. А.—357
Поленов В. Д.—229
Половинкин Л. П.—91, 93, 374
Полонский Н. Э.—267
Полонский Я. П.—182, 371
Полякова А. В.—197, 332
Померанцов Ю. Н.—169, 175, 180
Попов Г. Н.—255
Попова Е. И.—217
Поссарт Э.—56
Пресс М. И.—32, 42, 350

Прибик И. В.—125
 Притыкина Б. С.—265, 309
 Прокофьев С. С.—7, 13, 85, 91, 92, 104—121, 248, 254, 255, 259, 357
 Прокунин В. П.—15, 17, 25, 123, 148, 152, 172—173, 329, 371, 372
 Прок Г.—118
 Пульвер Л. М.—221
 Пунягин Г.—102
 Пухальский В. В.—308
 Пушкин А. А.—209, 210
 Пушкин А. С.—6, 28, 63, 76, 77, 81, 85, 87, 97, 99, 110, 123, 133, 183, 206, 224, 241, 248, 254, 259, 302, 319, 348
 Пшибышевский Б. С.—193
 Пышнов Г.—237
 Равель М.—13, 91, 97, 118, 119, 126, 355
 Радин Л. П.—115
 Раевский Н. Н.—319
 Разумовский А. Р.—146
 Раймист Я.—195, 196
 Райский Н. Г.—81, 157, 230—231, 369, 378
 Райт Г.—353
 Раков Н. П.—255
 Рамо Ж. Б.—13, 33, 90, 224, 355
 Распутин Г. Е.—200
 Рафф И.—379
 Рахманинова И. С.—216
 Рахманинова Н. А.—208, 216, 220
 Рахманинов С. В.—5—9, 15—17, 30, 31, 61, 63, 71—73, 76—81, 85, 115, 118, 150, 154, 168, 175, 179, 183, 186, 192, 193, 197, 198, 202—223, 227, 233, 237, 241, 245, 248, 251—254, 327, 339, 344, 345, 349—351, 353, 359, 361, 372, 374—379
 Рахманинова Т. С.—216
 Рахманов Н. Н.—224
 Рахматуллина Н. К.—267
 Регер М.—302
 Рейзенауэр А.—307
 Репин И. Е.—213
 Риземан Б. О.—181
 Римская-Корсакова Н. Н.—194
 Римская-Корсакова С. Н.—170
 Римская-Корсакова Н. А.—5, 13, 45, 17, 28, 29, 33, 34, 50, 51, 61, 65, 75, 76, 100, 109, 113, 115, 119, 123, 124, 126, 137, 147, 151, 154, 165, 168—171, 173, 194, 229, 268, 298, 303, 326, 328—330, 339, 359, 360, 370, 371, 373, 374, 382
 Рождественская Н. П.—86
 Рождественский Г. Н.—121, 363
 Розанов С. В.—201, 375
 Розенблюм С.—362
 Ройзман Л. И.—355, 361, 377, 384
 Роллан Р.—105, 106
 Роцкина Л. В.—248
 Руббах А. Г.—259
 Рубинштейн А. Г.—15, 16, 32, 43, 67, 91, 124, 148—150, 154, 160—164, 167, 172, 206, 207, 224, 233, 242, 298, 339, 342, 351, 360, 367, 370, 371
 Рубинштейн Н. Г.—17, 32, 51, 119, 123—124, 152, 163, 167, 168, 172, 193, 198, 199, 227, 339, 342, 350, 359, 367
 Рублев А.—361
 Рябинин И. Т.—331
 Рыжкин И. Я.—361
 Садовская О. О.—257, 258

Садовские—257, 381
Садовский М. П.—257, 258
Садовский П. М.—257, 381, 382
Садомов А. Н.—369
Салин В. З.—236, 245
Салина Н. В.—49, 80, 229
Сальери А.—363
Сальмхофер Ф.—358
Самарин И. В.—257, 381
Санто—243
Сараджев К. С.—154, 236—237, 378, 379
Сарасате П.—15, 47, 154
Сарти Д.—327, 360
Сарьин М. С.—109
Сатин А. А.—216
Сатина В. А.—208
Сатина Н. А.— см. Рахманинова Н. А.
Сатины—220
Сафонов В. И.—7, 29, 33, 40, 43, 45, 47, 50, 51, 64, 65, 67, 75, 153, 164, 185, 186, 188—190, 193, 199, 200, 206, 207, 224, 227, 228, 232, 239, 342—345, 350, 372, 376
Сахновский Ю. С.—34, 211
Сац Н. И.—92
Сванидзе Г.—101
Свешников А. В.—115, 117, 356
Святловская А. В.—233
Сгамбати Дж.—351, 355
Себастиан Г.—85, 86, 98, 101, 353, 357, 381
Семенов И. И.—154, 237
Семизорова К. Г.—383
Сенкар Э.—99, 357
Сен-Санс К.—30, 43, 44, 71, 187, 211, 224, 270, 353, 354, 372
Сергей Александрович, кн.—210
Серов А. Н.—213, 229, 360
Сибелиус Я.—229, 356
Сибор Б. О.—187, 198, 245—246, 259, 352, 369, 375, 379, 380
Сидорова Е. А.—346
Симеонов К. А.—119
Синицына С. А.—81
Сирота Л.—308
Ситард А.—302
Скарлатти Д.—10, 36, 150, 151, 156, 323, 355
Скрябин А. Н.—5, 12, 15, 16, 97, 127—132, 154, 162, 179, 184—186, 193, 201—202, 205—209, 218, 227, 248, 252, 254, 255, 302, 339, 360, 372, 374—376
Слободкин Я. П.—271
Слонов М. А.—237, 378
Сметана Б.—126
Смирнов Д. А. 82, 229
Смирнова Н. А.—157, 369
Смоленский С. В.—166
Смыслиев В. С.—384
Собинов Л. В.—222, 321, 322
Соколов Н. Г.—42
Соколовский Н. Н.—182
Соловьевников Г. Г.—343
Софияно Т. Б.—259
Софроницкий В. В.—354, 364, 385
Спендиаров А. А.—26, 109, 110

Сперанский Н. И.—81
Стасов В. В.—167, 360
Стейнц В.—256
Степанова Е. А.—217, 377
Стравинский И. Ф.—13, 97
Страдивари А.—280
Стрижевский А. И.—78
Ступин С. И.—157, 369
Сук В. И.—125, 221, 222
Сук И.—126
Схалинец О. О.—360
Тактакишивили О. В.—120
Талызина О. А.—210
Тальберг С.—223
Тамаркина Р. В.—250—253, 364, 381
Танеев А. С.—40
Танеев С. И.—5, 7, 15—18, 44, 61, 62, 73, 80, 81, 100, 115, 119, 120, 123, 126, 153, 154, 159, 165, 166, 169—171, 175, 177—187, 188, 190, 191, 193, 198, 200, 205, 206, 227, 302, 303, 327, 328, 330, 332—333, 339, 344, 358, 370—377, 386
Татьяна Борисовна — см. Софиано Т. Б.
Тарасов Е. М.—115
Тарасова А. К.—259
Тарханов М. М.—259
Таузиг К.—47, 90, 355
Тепликов Е.—337, 386
Терлецкая Л.—362
Тибо Ж.—45, 83, 84, 87—88, 154, 354
Тиманова В. В.—367
Толстой А. К.—119, 120, 205
Толстой Л. Н.—5, 6, 16, 49, 127, 128, 147, 155, 159, 160, 179, 180, 184, 246, 254, 348, 368, 370, 379—381
Толстые — 178, 210
Торсон П.—362
Трезинский С. Е.—49
Третьяков П. М.—199, 200
Туманян О.—109
Тургенев И. С.—6, 114, 147, 346
Турчанинова Е. Д.—81
Туския И. И.—120, 260
Тютчев Ф. И.—34, 133, 241, 371
Тягов И.—420
Үдэн — 166
Ульбышев А. Д.—146, 362
Ушаков Д. Н.—225
Фадеев А. А.—254
Фалья М. де — 354
Федотова Г. Н.—257, 381
Фейгин Л. В.—269
Фейнберг С. Е.—112, 146, 155, 247—248, 253, 259, 358, 361, 380
Фере В. Г.—193
Фет А. А.—81, 133, 241, 371
Фидлер М.—54
Философова — 51
Фильд Дж.—351, 360
Фирсова В. М.—231
Фихтенгольц М. И.—102, 264, 267, 270
Фишман Б. С.—382

Фишман Н. Л.—19, 349, 359, 363, 368, 372, 373
 Флейшер Е.—117—118
 Флиер Я. В.—267, 300, 382
 Фонтана Ю.—149
 Форе Г.—119, 355
 Франк Ц.—63, 88, 90, 187, 188, 353—355
 Фрибус — 194, 195
 Фриц О.—229
 Фридрих И. Ф.—201
 Фульда Е. Ф.—204
 Фурер С. И.—110—111
 Хагенауэр — 140, 362
 Хайкин Б. Э.—107, 357, 358
 Хатиашвили Г. В.—120
 Хачатурян А. И.—114, 357
 Хейфец — 200
 Хесслер И. В.—360
 Хессин А. Б.—54, 55, 83, 351
 Хомяков А. С.—120
 Храпченко М. Б.—312
 Циммерман — 172
 Цинцадзе С. Ф.—120, 121
 Цомык Г. Д.—270, 382
 Цуккерман В. А.—309
 Цуцунаева А. Р.—100
 Цыганов Д. М.—101, 146, 207, 355, 362, 380
 Чабукиани В. М.—120
 Чайковский М. И.—78, 79, 176, 215, 344, 372—374
 Чайковский П. И.—5, 14, 15, 17, 28—34, 54, 56, 61—63, 71, 72, 76, 110,
 111, 113, 115, 119, 123, 126, 137, 147, 151, 154, 164—168, 170,
 172, 176, 178, 183, 191, 193, 202, 208, 218, 221, 222, 224, 227, 229,
 233, 237, 252, 255, 258, 268, 270, 273, 274, 302, 303, 307, 321, 324, 326,
 327, 329, 331, 335—337, 339, 344, 350, 352, 353, 358—360, 369—374,
 376, 377, 382
 Чарекишвили Т. И.—260
 Черешнин Н. Н.—71, 75, 170
 Черная Е. С.—362
 Черни К.—252
 Чернышева Е. П.—233
 Чехов А. П.—5, 147, 177, 370
 Чехова М. П.—244
 Чиаурели Б. И.—420
 Чигорин М. И.—18, 256—257, 381
 Чиджавадзе А. И.—271
 Чижкова П. В.—177, 181, 182
 Чимароза Д.—356
 Шабрие А. Э.—43, 44, 355
 Шаверзашвили А. В.—120, 121
 Шаляпин Ф. И.—7, 9, 34, 35, 63, 64, 154, 211, 213—215, 219, 222, 227, 229,
 230, 237, 359
 Шапорин Ю. А.—259
 Шаренка К.—199
 Шаффран Д. Б.—9, 271, 383
 Шацкес А. В.—249—250, 380
 Шапкий С. Т.—20, 158, 238, 379
 Шебалин В. Я.—254
 Шевильяр К.—62
 Шекспир В.—28, 254
 Шерешевский А. С.—363

Шиллингс М.—55, 56
Шимановский И.—88, 270, 354
Ширинский В. П.—101, 146, 362
Ширинский С. П.—101, 146, 207, 355, 362
Шиукашвили В. И.—260
Шифрин Ю.—120
Шифферс Э. С.—257
Шлепянов И. Ю.—107
Шлецер П. Ю.—200
Шнабель А.—354
Шнеерсон Г. М.—379
Шопен Ф.—11, 14, 32, 47, 52, 67, 68, 75, 87, 90, 91, 128, 137, 138, 148—152,
159, 162—164, 167, 202, 207, 224, 240, 242, 243, 248, 250—253, 255,
258, 263, 274, 306, 323, 329, 330, 336, 351, 352, 354—355, 359, 363—
367, 370
Шопенгаузер А.—66
Шор Д. С.—41, 68, 70, 351, 368
Шассон Э.—88, 354
Шостакович Д. Д.—7, 13, 114—117, 119, 358,
Штанге Н. К.—231
Штейнберг Л. П.—194, 195
Штейнберг М. А.—110, 194
Штейнпресс Б. С.—362
Штойрер Г.—117
Штраус И.—114, 204, 243, 301
Штраус Р.—13, 33, 54, 55, 154, 352
Шуберт К.—84
Шуберт Ф.—32, 42, 47, 56, 65, 72, 85, 90, 93, 102, 114, 117, 126, 150—152,
161, 163, 167, 200, 230, 237, 240, 258, 324, 351, 355, 356, 358
Шубин А. М.—28, 29
Шульц В.—117
Шуман Р.—38, 39, 57, 58, 60, 67, 68, 91, 126, 151, 152, 156, 159, 162, 178,
200, 207, 223, 224, 230, 240, 243, 248, 250—252, 254, 255, 274, 298,
302, 321, 336, 351, 352, 354, 355
Шумский С. В.—381
Шур Л. Б.—309
Шухат Л. Г.—98
Шепкин М. С.—257, 348, 381
Щипачев С. П.—255
Эккерт Ф. Ф.—360
Эль-Тур А. С.—157, 369
Эллис Л. Л., наст. фамилия Кобылинский — 81
Эмме В.—181
Энди В. д.—126
Энгель Ю. Д.—200, 368
Эпштейн В. М.—352
Эрдели К. А.—259
Эрдманцдерфер М.—168
Эрих Р. И.—41, 68, 69, 157, 351, 360
Юдина М. В.—385
Южин А. И.—345
Юргенсон П. И.—156, 171, 182, 298, 373
Юровецкий Ю. М.—269
Юсупов Н. Б.—125
Яворский Б. Л.—308
Яновский Д. А.—257
Янопуло Т.—88
Янкелевич А. А.—267
Ян-Губан А. М.—192
Ярков П. Г.—307

СОДЕРЖАНИЕ*

От составителя	3
Музыка, эпоха, заветы музыканта. Вступительная статья Д. Благого	5

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Рецензии в дореволюционной прессе

Четвертое симфоническое собрание	28	350
Концерт гг. Исаиे, Брандукова и Рахманинова	30	350
Концерт в память Н. Г. Рубинштейна	32	350
Экстренное симфоническое собрание в пользу вдов и сирот артистов-музыкантов	33	350
Сонаты Бетховена в исполнении Макса Пауэра	35	350
Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества	39	351
Бетховенское камерное музыкальное утро гг. Шора, Крейна и Эрлиха	41	351
Второе квартетное собрание	41	351
Седьмое симфоническое собрание	43	351
Третье квартетное собрание Филармонического общества	44	351
Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества	45	351
Концерт Е. А. Каменцевой-Щербины	47	351
«Валькирия» и «Зигфрид»	47	351
Московские концерты [«Музыкальный сезон в Москве»...]	50	351
Московские концерты [«Злоба дня московской музыкальной жизни»...]	54	352
[О творчестве Н. К. Метнера]	57	352
Музыка в Москве [«В Москве уже несколько лет...»]	61	352
Музыка в Москве [«13 и 19 февраля состоялись...»]	64	353
Музыка в Москве [«17 февраля состоялся...»]	68	353
Музыка в Москве [«Седьмое и восьмое симфонические собрания»...]	71	353
Музыка в Москве [«10 марта состоялся...»]	73	353
Новые оперы С. В. Рахманинова [«Вчера, 11 января, в Боль- шом театре»...]	76	353
Новые оперы С. В. Рахманинова [«Трудно найти оперный сюжет»...]	78	353
Музыкальное утро	80	353
Новый театр	81	353
Четвертый филармонический концерт	82	353

Рецензии в советской прессе

Концерт пианиста Г. М. Когана	84	359
«Свадьба Фигаро» в концертном исполнении	85	353
Концерты Альфреда Корто	86	354

* Вторая колонка цифр указывает страницу комментариев.

Концерты Жака Тибо	87	354
Концерты пианиста Эгона Петри	88	354
Концерты пианиста Р. Казадезюса	90	355
Музыка для детей	91	355
Концерт Мариан Аандерсон	93	355
Концерты Отто Клемперера	94	356
Концерт чехословацкого хора «Типография»	95	356
Первый концерт [Государственного симфонического оркестра Союза ССР]	95	356
Концерт пианиста Боровского	96	356
«Фиделио»	98	356
Шестнадцатая симфония Мясковского	98	357
Большое радостное событие [О гастролях Тбилисского театра оперы и балета]	99	357
«Кето и Котэ»	100	357
Бетховен на советской музыкальной эстраде	101	357
Концерт лауреатов	102	357
«Травиата»	103	357
«Песни наших дней»	104	357
«Кола Брюньон»	105	357
Симфония Гедике	108	357
«Алмаст»	109	358
Концерт из произведений Чайковского	110	358
Победа советского симфонизма [О Двадцать первой симфонии Мясковского]	111	358
Бетховенские вечера С. Фейнберга	112	358
Концерты Иосифа Крипса	113	358
Песни борьбы и побед. Хоровая сюита Д. Шостаковича	115	358
[Концерт артистов Германской Демократической Республики]	117	358
[О концертах Гоар Гаспарян]	118	358
Великолепное искусство [О концертах Маргариты Лонг]	118	358
Танеевские канканы	119	359
[О концерте Государственного квартета Грузии]	120	359
Чудесное дарование [О концерте Вана Клиберна]	121	359

СТАТЬИ О МУЗЫКАНТАХ И ВОСПОМИНАНИЯ

Статьи и заметки о русских и зарубежных музыкантах

[О Глинке]	122	359
[Николай Рубинштейн]	123	359
Цезарь Куни	124	359
Э. Ф. Направник	125	360
[«Чешский квартет»]	126	360
[Скрябин и его творчество]	127	360
[О Н. К. Метнере и его Первом фортепианном концерте]	132	360
О трех опусах Метнера	134	360
Гений музыкальной культуры [О И. С. Бахе]	135	360
Бессмертное творение [О «Хорошо темперированном клавире»]	136	361
[Вольфганг Амадей Моцарт]	138	362
[Людвиг ван Бетховен]	145	363
[О Шопене]	148	363
[Ференц Лист]	150	367
Эдвард Григ	151	368

Воспоминания. Заметки об учениниках

Мой творческий путь	169 368
Толстой и музыка	169 370
Антон Рубинштейн	169 370
[Воспоминания о П. И. Чайковском]	164 371
Чайковский в наши дни	166 371
Воспоминания о Н. А. Римском-Корсаково	166 371
[В. П. Прокунин]	171 371
Артур Никиш	171 372
Из моих воспоминаний [О С. И. Танеево]	177 372
[Эжен Изай]	187 373
М. М. Ипполитов-Иванов	188 373
[Воспоминания о Г. Л. Катуаре]	190 373
[Воспоминания об А. С. Аронском]	190 374
[Воспоминания об А. И. Зилоти]	190 375
[С. В. Розанов]	201 375
А. Н. Скрябин	201 376
Из личных воспоминаний о С. В. Рахманиново	202 376
[Дирижеры Большого театра]	221 377
[К. Н. Игумнов]	223 377
Замечательный художник [Об А. В. Неждановой]	225 377
[М. В. Иванов-Борецкий]	226 378
Выдающийся артист [О В. Р. Петрове]	227 378
Н. Г. Райский	230 378
Из воспоминаний об Александре Федоровиче Гедико	231 378
Воспоминания о К. С. Сараджеве	233 378
[С. Т. Шацкий]	235 379
[Воспоминания о Н. К. Метнере]	239 379
[Б. О. Сибор]	246 379
О Мясковском-человеке	247 380
Крупный художник [О С. Е. Фейнберге]	247 380
[В. В. Нечаев]	248 380
А. В. Шацкис	249 380
[Г. Р. Гинзбург]	250 380
Арнольд Каплан и Роза Тамаркина	250 381
Память ученицы [О Р. В. Тамаркиной]	252 381
Только вперед! [О Т. П. Николаевой]	253 381
Вдумчивый музыкант [О Д. А. Башкирове]	255 381
Воспоминания [О М. И. Чигорине]	256 381
Замечательная плеяда [Об актерской династии Садовских]	257 381
Воспоминания о Тбилиси	258 382

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Музыкальные смотры и конкурсы

Расцвет виртуозности	202 382
[Об итогах Первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей]	203 382
Итоги Второго всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей	205 382
О Международном конкурсе исполнителей русской музыки	208 382
Московская школа	209 383
О конкурсе и лауреатах	270 383
После второго тура	272 383
О Первом Международном конкурсе имени П. И. Чайковского]	273 383

Музыкальное просвещение и образование

Задачи инструкторско-педагогического факультета консерватории	275	383
Реконструкция вуза	277	384
Проблема стиля [О подготовке военных капельмейстеров]	279	384
Состязание с Гварнери	280	384
[О постановке оперы «Свадьба Фигаро» в Оперной студии консерватории]	282	384
Об основных задачах музыкального воспитания	284	384
[Задачи музыкального фронта]	293	384
Слет трех консерваторий	300	385
Содержательный план	301	385
Пианистические школы Ленинграда	302	385
Искусство — достояние миллионов	304	385
Таким не должно быть радиовещание	304	385
Очаг музыкальной культуры	308	385
Шире освещать концертную жизнь	309	385
Состояние вокального образования в Союзе ССР	310	385
Интересный опыт (О сборнике полифонических произведений для фортепиано С. В. Евсеева)	325	385
[Полифония в творчестве русских композиторов. Из отзыва на диссертацию]	326	386
[Фортепианное творчество А. С. Аренского и С. И. Танеева. Из отзыва на диссертацию]	339	386
Любите музыку	333	386
Что такое талант	337	386
[О музыкальном воспитании]	338	386
[О прошлом и настоящем Московской консерватории]	339	386
Любимый зал москвичей	341	386
Русский язык	346	386
Комментарии	349	
Приложение	387	
Основные даты жизни	387	
Список музыкальных произведений	389	
Список записей на магнитную ленту	391	
Список музыкальных произведений, вошедших под редакцией А. Б. Гольденвейзера	396	
Именной указатель	398	

АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Сборник статей

Редактор В. Панкратова

Художник Б. Кузнецов

Худож. ред. А. Головкина Техн. редактор Т. Сергеева

Корректор И. Белоброва

Подписано к печати 3/VI—75 г. Формат бумаги 60×90^{1/16}
Печ. л. 26,125 (включая вкл.) Уч.-изд. л. 27,67 Тираж 5000 экз. Изд. № 8683
Т. п. № 666—75 г. Зак. 1319 Цена 2 р. 10 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

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