

59 1974

ситься с боязнью к словам «духовность», «духовный», употребленным в данном контексте, — наивно сливать их с понятиями «религиозный», «мистический».

Не согласна я с товарищами, говорившими до меня, и в оценке «Унисонов» П. Ривилиса. Мне довелось услышать их в магнитофонной записи еще до съезда, и они произвели на меня впечатление партитуры интересной, талантливой. На съезде «Унисоны» прозвучали почти вдвое медленнее, чем надо, да, к сожалению, и не всегда в унисон. Это была попросту совсем другая музыка! Джансуг Кахидзе — дирижер ярко одаренный, темпераментный, умеющий пронизать крупную форму единым дыханием, и симфонию Г. Канчели он провел великолепно. Если ему не удалось «Унисоны» П. Ривилиса, то это объясняется весьма легко: на них дирижеру не хватило необходимого репетиционного времени, поэтому винить его никак нельзя. Случай, увы, не исключительный в практике подготовки съездовских программ и не единственный на нашем Пятом съезде. Прочие опусы разных жанров и разных авторов тоже порою были наспех разучены и исполнены недостаточно хорошо. Между тем известно, что качество истолкования нового опуса в значительной степени предопределяет его восприятие, общественную репутацию, а то и дальнейшую судьбу на концертной эстраде. Поэтому особенно отрадно, когда исполнитель выступает подлинным союзником, помощником и пропагандистом автора — как тот же Д. Кахидзе для Г. Канчели или С. Турчак для А. Штогаренко с его Третьей, «Киевской» симфонией...

Останусь кратко на двух камерных произведениях, врезавшихся в память: цикле романсов на стихи Марины Цветаевой Дмитрия Дмитриевича Шостаковича и Четвертом квартете Бориса Чайковского.

Цветаевский цикл — закономерное звено в искусстве Шостаковича последнего десятилетия, он продолжает и развивает некоторые образные линии, рельефно наметившиеся в блоковском цикле, Четырнадцатой симфонии. Здесь перед нами лирика особого плана, уже не застенчивая, хрупкая либо философски-объективизированная, как это чаще всего бывало прежде, но лирика очень высокого эмоционального градуса, открытости и необычайной, пронзительной нежности, лирика, если так можно выразиться, «женская» и женственная. Конечно, женственность стихов Цветаевой совершенно своеобразна, в них все крупно, мощно, размашисто, и по-своему Цветаева принадлежит к наиболее «мужественным» поэтам XX века. Вот это специфическое,

трудно определимое словами сочетание тончайшей мягкости и внутренней силы, энергии, трогательной искренности и публицистического пафоса, бронзовой гулкости, «колокольности» звучания стиха Шостакович донес покоряюще убедительно. О средствах музыкального прочтения, о том, «как это сделано», думать при слушании романсов невозможно. Они написаны предельно лаконично и экономно, именно так, как того требовал поэтический текст.

Четвертый квартет представляется мне принципиально новым и важным шагом в творчестве Б. Чайковского. Мы давно знаем его как большого мастера, композитора высокого интеллекта, виртуозно владеющего формой, тембро-гармонической палитрой и всеми приемами современной технологии. Но тематизм его произведений бывал зачастую как бы несколько аскетичен, намеренно стерилен, в мелодическом высказывании автор словно сковывал себя, «наступал на горло собственной песне». В Четвертом квартете Чайковский развернулся как проникновенный лирик. Музыкальная ткань насквозь напевна и пластична, образы произведения дышат теплом, добротой, душевной ясностью. В искусстве и жизни сегодня ощущается изрядный дефицит подобных эмоций. А музыка квартета и тепла, и красива — без красоты, без заискивания перед слушателем, она свежа и проста той простотой, достигая которой очень и очень непросто и которая свидетельствует о настоящей зрелости художника.

Б. Баяхунов

Алма-Ата

Съезд дарит нам радость широкого музыкального общения, возможность наблюдать панораму творческих исканий за последние годы. Эти годы примечательны не только отдельными художественными открытиями, среди которых особое место занимает Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича, но и общим высоким уровнем композиторских деяний, положительными, плодотворными процессами в самом музыкальном мышлении. В этом смысле нельзя не отметить попытки разнообразного претворения фольклора и более разумное, зрелое отношение к новым средствам выразительности. Разумеется, по-прежнему качественные сдвиги достигаются и путем переосмысления традиционных жанров и форм. Указанные явления наглядно отразились в симфонических сочинениях, и более всего в таких свежо прозвучавших опусах, как «Карпатский концерт» для оркестра М. Скорика, Третья симфония Г. Канчели и «Унисоны» П. Ривилиса.

интересная оценка

Говорят Гелезади
V съезде композиторов СССР 29-2

Сочинение Скорика представляется мне художественно единым, органически сплавляющим народное и профессиональное, так что грани между тем и другим становятся неразличимыми. Ощущение цельности создает также точно выполненная оркестровка, изобилующая многими выразительными моментами в передаче тех или иных образных оттенков и состояний.

Качеством подлинной выразительности наделена и Третья симфония Г. Канчели. Но ограничившись узким кругом приемов, упорно придерживаясь принципа повтора, автор переносит центр тяжести развития на темброво-фактурные возможности оркестра; для последнего же такая ноша оказывается, мне думается, непосильной. Намеренно однообразное движение ткани где-то приводит к впечатлению, что процесс утрачивает поступательность. Там же, где драматургия «спокойна», то есть в экспозиции и в заключении, музыка симфонии изумительна по своей красоте; исключительно удачно вплетен в партитуру человеческий голос, которому поручен фольклорный напев. Суммируя, хочется сказать, что возможности оркестра беспредельны, но они, в конечном счете, диктуются богатством музыкального содержания.

Переоценка роли чисто оркестрового развития наблюдается, по-моему, и в оригинально задуманных «Унисонах». Поначалу монодийные звучания, идущие от народного материала и обогащенные октавными удвоениями в различных темброво-регистровых плоскостях, заинтриговывают, но затем дает о себе знать фактурный аскетизм. Есть в сочинении «островок» гетерофонии, небольшой хорал, формально образующий звучащую цезуру между двумя разделами. Однако гетерофония, близкая к унисонам, и иные фактурные образования могли быть представлены чуть больше; тогда, вероятно, идея унисонного развертывания не была бы столь навязчивой.

Сочинение Канчели и в какой-то мере опус Ривилиса наводят на мысль о том, что в советской музыке начинает пробивать себе дорогу метод развития, который обозначают парадоксальными выражениями «динамическая статика» либо «действенная статичность». (Прежде они применялись, кажется, только к творчеству А. Хачатуряна!) Метод этот естествен для жизненных процессов и явлений искусства, в том числе музыкального. Я не берусь формулировать этот вопрос теоретически. Вероятно, музыковеды со временем дадут ему определенное толкование, установят его происхождение, сильные и слабые стороны. Лично меня этот метод заинтересовал своей относительно необычно-

стью, но пока не убедил до конца. Думаю, что им легко злоупотребить, о чем красноречиво свидетельствует чуть ли не пятнадцатиминутный эпизод «меди» основного оркестра и двух банд в первом действии балета «Прозрение» Ю. Буцко, где при однообразном развитии упор сделан на ошеломляющий эффект звучания большой инструментальной массы.

Говоря о методах движения ткани, хотелось бы обратить внимание и на случаи замедленного развития, обусловленного характером фольклорного тематизма либо его косвенным влиянием. Такая неторопливость развертывания свойственна, например, симфоническому мугаму Ф. Амирова «Гюлистан — Баяты-Шираз» и первой части слышанной мной еще до съезда Третьей симфонии М. Таджиева. Имеют ли права на жизнь такие способы движения ткани, не противоречат ли они современным представлениям о музыкальном искусстве как искусстве динамичном? Конечно, имеют все права на существование, если воплощены талантливо, обусловлены особенностями национальной культуры.

Заканчивая свои беглые наблюдения, хочу подчеркнуть, что авторы, о которых я говорил, представляют различные республики, что география творческих поисков в нашей стране необъятна и возможности роста неисчерпаемы.

□

М. Черкашина

Харьков

Мои впечатления во многом совпадают с отзывами В. Задерацкого. В первую очередь это относится к хоровому «Триптиху» Валентина Библика. Как и Задерацкий, я верю в будущее этого автора. Такую уверенность внушают и его бескомпромиссное отношение к творчеству, и целеустремленность, с которой он работает. Склонность к эмоционально сгущенным образам композитор реализует, опираясь в основном на приемы «косвенного драматизма» (по аналогии с «косвенной лирикой» у Прокофьева, как ее трактует В. Цуккерман). Такие приемы строятся на развитом чувстве колорита, экспрессивно-динамической трактовке звуковой краски. В каждой из частей здесь развивается единый образ, составленный из вариантов обыгрываний начального мелодического звена подлинного народного напева. Его постепенная динамизация достигается, с одной стороны, традиционными приемами ладового обогащения, подголосочной полифонии, с другой — наложением на