

Выступления на собрании композиторов и музыковедов г. Москвы¹

Н. Я. Брюсова в своем выступлении останавливается прежде всего на определении понятия формализма в искусстве. Формализм принято понимать как безидейность, отсутствие содержания, как пустую, выдуманную форму, не отражающую действительности. В теоретических классах музыкальных училищ и консерваторий иногда учат писать такие лишенные содержания формы. Но их иногда пишут и композиторы, когда они творчески не живут, а лишь упражняются в каких-либо звуковых комбинациях. Как пример, можно привести некоторые фортепианные произведения Нечаева.

— Но мы-то сейчас, говоря о формализме, разумею не что совсем иное. Никак нельзя назвать совсем оторванными от жизни и действительности, лишенными содержания произведения Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна и других. И тем не менее в этих произведениях, конечно, есть формалистическое начало. Мы ясно чувствуем, как что-то мешает этим произведениям прямо, просто проникнуть в наше художественное сознание, мешает нам увидеть мир и жизнь отраженными в сознании и чувстве композитора. Чувствуют это, несомненно, и сами композиторы, во всяком случае наиболее правдивые из них. Они, несомненно, чувствовали это и раньше, до Постановления ЦК, но скрывали это от самих себя, думали, что «так и надо», что без этой завесы произведение не будет стоять «на достаточной современной высоте».

И это не такая завеса, которую можно просто отбросить, не такой туман, который может рассеяться и за ним засияет чистая, ясная, солнцем освещенная действительность. Это не недостаток зоркости, это испорченное, искажающее действительность зрение. Социалистический реализм, как мы знаем, требует от художника не какого-то абстрактного объективизма, а понимания верного пути жизни, движения ее к высшим ступеням, понимания ее ведущего начала. Формализм появляется там, где композитор не проявляет достаточной творческой воли, чтобы следовать по этим ведущим началам жизни до возможного для человеческого сознания предела. Из-за этой ленивости творческого сознания он останавливается в начале пути, обрывает ведущую к цели нить. Образы его музыки от этого становятся неясными,

неполными и оттого искаженными. Может быть, это не только лень, но и отсутствие смелости, мужества. Отсюда возникает и подражание западному буржуазному искусству, современному модернизму. Композитор не имеет силы смело, прямо глядеть в глаза великому будущему, становится в один ряд с жалкими последышами жизни, заменяет большие, величественные и в своем величии простые образы сумбуром звуков, ненужным их нагромождением. Какое же это «стремление к техницизму» (по выражению Мурадели)! Это отказ от настоящей творческой техники, замена ее пустым словоизвержением на музыкальном языке.

С искажением формы, с недостатком мужества, с леностью творческого сознания композитор может и должен бороться. И советский композитор, которому так строго, сурово и, в то же время, так дружески, заботливо показывает верный путь партия, должен и может побороть все заключенные в нем самом недостатки творческого сознания.

Мы ведь знаем примеры, когда их удавалось побороть. Совсем еще недавно в фольклорной комиссии мы слушали «Горийские песни» Мурадели, среди которых были песни, с полной непосредственностью и искренностью проникавшие в душу. Всем сердцем мы принимаем песню о Сталине в «Поэме о Сталине» Хачатуряна. Не можем не слышать чего-то глубоко близкого и дорогого в 7-й симфонии Шостаковича. Значит, есть силы и большие силы в советском музыкальном творчестве. Значит, тем более недопустимы отклонения от верного пути, лень ума и отсутствие настоящего творческого мужества у тех, кто живет в Советской стране, кто воспитывался на учении Маркса — Ленина — Сталина, кто видит перед собой великий путь советского народа к высшему этапу жизни — к коммунизму. —

Далее Н. Я. Брюсова переходит к вопросу о музыковедении и теоретическом воспитании музыкантов. — Музыковед — тот же творец, говорит она, он должен так же, как и композитор, видеть творческую цель художественного замысла, видеть путь, ведущий к этой цели. Никому не нужны «исследования», где исследователь ничего нового не открывает, где он раболепно следует за композитором, пересказывая его произведение, равно принимая как лучшее, так и худшее из его творческого труда, стараясь оправдать все его срывы.

¹ Стенограммы печатаются в сокращенном изложении. — Ред.

Борьба с формалистическим направлением будет еще тяжелее в музыковедении. Формалистическое отношение к пониманию музыки росло в течение ряда столетий. Учебные заведения особенно склонны были всегда поддаваться тенденциям изучать музыку, главным образом, с формальной стороны.

Многим казалось, что в музыке, больше чем в каком бы то ни было виде искусства, надо

рокой, всеобъемлющей, всенародной, которую мы все чувствовали, но о которой нам в других классах не говорили вовсе.

Я хорошо помню также, как началась борьба против формализма в первые же годы после Октября. Но это были очень еще слабые попытки, не имевшие достаточно глубокого обоснования — знания марксистско-ленинской теории. Те уродливые формы, в которые они выродились в годы



Секретарь ССК В. Г. Захаров открывает собрание

прежде всего изучать технику построения форм: «Смысл музыки ученик поймет сам, если он талантлив, — наше дело только дать ему техническое умение». Техника отрывалась от того, для чего она только и нужна, — от смысла и содержания музыки.

Я помню, какое необычное впечатление на всех нас, учеников по классу специальной теории в Московской консерватории, в начале этого столетия производили занятия у С. В. Смоленского, когда он говорил нам о русском народном творчестве, о песнях южных славян, об особенностях выразительности в этих песнях. Курс его назывался вовсе не увлекательно: «История церковного пения». Но, может быть, и то небольшое, что он вкладывал в этот курс, связанное не только с формальной стороной, не только с техникой, но и с выразительностью, с содержанием музыки, заставляло как-то по-особенному вслушиваться в его слова, точно он говорил не о «музыке» в привычном нам узко-консерваторском понимании этого слова, а о какой-то другой музыке, более ши-

ребывания на посту директора консерватории Пшибышевского, — «комплекс» и т. д., конечно, не были прогрессивными. Это было совсем не то: не отбросить надо было технику, но, наоборот, поднять ее, придать ей настоящее значение, связанное со смыслом музыкальной речи.

Но то, что сейчас делается в консерваториях, тоже совсем «не то». Вот один из характерных примеров. В изданной и утвержденной ГУУЗ программе теоретико-композиторского факультета Московской консерватории параграф, где говорится о содержании музыкальных произведений, поставлен в один ряд с общим перечислением элементов музыки, приблизительно так: мелодика, лад, содержание, инструментовка и т. д. Такой факт не требует комментариев.

Несколько слов о народном творчестве, к которому обычно проявляется очень несерьезное отношение. Если композитор проживет год в национальной республике и за этот год напишет оперу на национальную тему данного народа, он считает, что выполнил всё, что может выполнить

художник. Он хорошо знает музыку классиков, он изучал ее в вузе в течение ряда лет, сам исполнял ее, учился сочинению музыкальных форм на ее основе. Но он не понимает, что народное творчество всех веков имеет не меньшее значение, чем одна, хотя бы и очень значительная эпоха в истории композиторской музыки. А главное, что именно она, народная музыка, может дать образцы, может быть, наиболее простой, но и наиболее совершенной по замыслу и по форме выражения творческой мысли, может уберечь от срывов и формализма.

Надо ввести в учебный план вузов изучение народной музыки; надо, чтобы и после окончания школы композиторы и музыковеды продолжали работать над изучением народного творчества.

В. И. Мурадели подверг обстоятельной критике крупные ошибки, совершенные им как в качестве автора оперы «Великая дружба», так и на посту председателя правления Музфонда. Тов. Мурадели признал, что на музыке его оперы вредно сказались отрыв от духовных запросов народа, надуманность музыкальных средств и недостаток мастерства. Непонимание подлинного значения традиций русской классической оперы привело к тому, что в «Великой дружбе» почти отсутствует национальный колорит, а естественность музыкального языка уступила место формалистической вычурности. В опере не нашлось места ни для одной народной песни, — явление, которое сам т. Мурадели расценивает как проявление своего рода снобизма.

Признал т. Мурадели и порочный характер деятельности Музфонда, направленный на финансирование и пропаганду творчества небольшой группы формалистов и приводивший к недопустимому ущемлению интересов основной массы композиторов. Причину такого положения т. Мурадели видит в недемократических методах работы прежнего состава Оргкомитета, в явлениях сановничества и зазнайства.

— Я ставлю перед собой четкую задачу, — сказал т. Мурадели, — до конца и без обиняков понять всю серьезность моих творческих ошибок, честно и принципиально исправлять эти ошибки в своих новых сочинениях. Постановление ЦК ВКП(б) явилось новым ярким проявлением заботы и внимания нашей партии к судьбам советской социалистической культуры. Это историческое постановление является для советских композиторов ясной творческой программой, которая приведет к мощному подъему советскую музыкальную культуру. Я буду всем сердцем стремиться к тому, чтобы заслужить право и дальше преданно служить родной советской музыке.

А. В. Богатырев остановился на вопросе о ложном и подлинном новаторстве. Ревизия мелодического начала, — говорил он, — погоня за ложными изысканными гармониями началась еще в конце прошлого века. Музыка с ясной и понятной мелодией начали называть эпигонской и эклектичной. Позже Ассоциация современной музыки провозгласила образцовыми произведения крайних представителей западного модернизма. Русская классическая музыка без всякого стеснения была объявлена устаревшей. К сожалению, под влияние модернизма попали и талантливые

представители советского музыкального искусства. Положение еще ухудшилось, когда наша критика провозгласила С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича создателями нового советского стиля и большинство советских композиторов подверглось их влиянию.

Между тем творчество Прокофьева сложилось в большой мере в годы его пребывания на Западе, где внешняя новизна его приемов нравилась тому узкому буржуазному кругу эстетов, для которых он писал. Его музыкальный язык в ту пору вполне соответствовал сюжетам и образам его произведений. Разрыв между приемами его творчества и содержанием его сочинений пришел позже, когда он столкнулся с реалистическими сюжетами и советской тематикой. Примерами такого разрыва могут служить его оперы «Семен Котко» и «Война и мир», фортепианные сонаты, 6-я симфония, «Ода на окончание войны», Кантата к 30-летию Октября и другие произведения. В известной мере этот разрыв чувствуется даже в кантате «Александр Невский» и 5-й симфонии, где нет-нет, да и выльнет «шут, семерых шутов перешутивший». Ярчайшей чертой музыки Прокофьева является гротеск, насмешка. Поэтому Прокофьев и не смог отобразить величие нашего народа. Аэмоциональная сущность его музыки чужда нашей действительности.

Шостакович сформировался как композитор после Октября, учился у М. О. Штейнберга, являвшегося поборником национальной русской музыки, и всё же мало что воспринял от русской классики. Лучшие страницы его 5-й симфонии и квинтета и 4-й акт оперы «Леди Макбет Мценского уезда» свидетельствуют о том, что Шостакович может писать иначе, не преклоняясь перед современной музыкой Запада, не игнорируя русского народного творчества.

Ошибки многих наших композиторов тесно связаны с ложным, формальным пониманием новаторства. Часто отождествляют с ним поиски никогда ранее не встречавшихся музыкальных оборотов, усложненность гармонии, придумывание ритмических фокусов. Но понятие новаторства становится конкретным только как противопоставление передового консервативному. Величайшим новатором был Глинка, строивший русскую интонационную систему, а не Шёнберг, с его 12-тоновым хроматическим ладом, Мусоргский, создавший глубоко продуманный реалистический метод музыкальных интонаций, а не Кауэлл, с его «звучковыми гроздьями». Подлинное новаторство в советской музыке предполагает не продолжение формальных «исканий» музыкального модернизма буржуазного Запада, а правдивое изображение советской действительности, отображение нового человека, хозяина социалистической жизни. Подлинное новаторство бережет ценные, идейно близкие нам традиции и безжалостно отбрасывает идейный хлам, хотя бы он был самоновейшим хламом.

Тов. Богатырев подверг резкой критике деятельность прежнего состава Оргкомитета, в частности А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского и В. А. Белого, и призвал композиторов к скорейшей творческой перестройке. К сожалению, т. Богатырев не счел нужным упомянуть о своей работе в качестве члена Оргкомитета и не удовлетворил законного желания собрания узнать о творческих задачах Союза советских композиторов Белорусии, председателем которого он является.

На собрании было оглашено письмо С. С. Прокофьева:

Председателю Комитета по делам искусств
Поликарпу Ивановичу Лебедеву

Генеральному секретарю Союза советских
композиторов

Тихону Николаевичу Хренникову

Ввиду того, что состояние моего здоровья лишает меня возможности присутствовать и выступать на общем собрании композиторов, я хочу высказать мои мысли относительно Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года в настоящем письме, которое прошу огласить на собрании, если Вы найдете это нужным.

Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года отделило в творчестве композиторов прогнившие ткани от здоровых. Как это ни болезненно для целого ряда композиторов, в том числе и для меня, я приветствую Постановление ЦК ВКП(б), создающее условия для оздоровления всего организма советской музыки. Постановление ценно особенно тем, что оно выявило чуждость советскому народу формалистического направления, ведущего к обеднению и упадку музыки, и с предельной ясностью указало нам цели, которых мы должны добиваться для наилучшего служения советскому народу.

Скажу о себе: элементы формализма были свойственны моей музыке еще лет 15—20 тому назад. Зараза произошла, повидимому, от соприкосновения с рядом западных течений. После разоблачения «Правдой», по указанию ЦК ВКП(б), формалистических ошибок в опере Шостаковича, я много размышлял о творческих приемах моей музыки и пришел к заключению о неправильности такого пути. В результате последовали поиски более ясного и внутренне более содержательного языка. В ряде моих последующих работ — «Александр Невский», «Здравица», «Ромео и Джульетта», 5-я симфония — я стремился освободиться от элементов формализма и, как мне кажется, в некоторой степени мне это удалось. Наличие формализма в некоторых моих сочинениях объясняется, вероятно, известным самоуспокоением и недостаточно ясным осознанием того, что это совсем не нужно нашему народу. После же Постановления, встряхнувшего до глубины всю нашу композиторскую общественность, стало ясно, какая именно музыка нужна нашему народу, и стали ясны пути изживания формалистической болезни.

В вопросе о важности мелодии у меня никогда не было сомнения. Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке и работаю над улучшением ее качества в моих сочинениях многие годы. Найти мелодию, сразу понятную даже непосвященному слушателю и в то же время оригинальную, — самое трудное для композитора. Здесь его стережет целое множество опасностей: можно впасть в тривиальность или пошлость, или в перепев уже ранее сочиненного. В этом отношении сочинение более сложных мелодий гораздо легче. Бывает и так, что композитор, долго возясь со своей мелодией и выправляя ее, сам того не замечая, делает ее чрезмерно изысканной или усложненной и уходит от простоты. В эту ловушку несомненно попал и я в процессе работы. Нужна особен-

ная бдительность при сочинении, для того, чтобы мелодия осталась простой, в то же время не превращаясь в дешевую, сладкую или подражательную. Это легко говорить, но трудней исполнить, и все мои усилия будут направлены к тому, чтобы эти слова оказались не только рецептом, но чтобы я мог провести их на деле в моих последующих работах.

В атональности, которая часто близко связана с формализмом, я тоже повинен, хотя должен с радостью признаться, что тяга к тональной музыке у меня появилась уже довольно давно, после того, как я ясно ощутил, что постройка музыкального произведения в тоне есть постройка здания на солидном фундаменте, а постройка без тона — постройка на песке. Кроме того, тональная и диатоническая музыка дает гораздо больше возможностей, чем атональная и хроматическая, что особенно видно по тому тупику, к которому пришли Шёнберг и его последователи. В некоторых моих сочинениях последних годов встречаются отдельные атональные моменты. Без особой симпатии, я всё же пользовался таким приемом, главным образом, для контраста и для того, чтобы выделить тональные места. В дальнейшем я надеюсь изжить этот прием.

В оперном творчестве меня часто упрекали в преобладании речитатива над кантиленой. Я очень люблю сцену, как таковую, и считаю, что человек, пришедший в оперный театр, имеет право требовать впечатления не только для слуха, но и для зрения (иначе он пошел бы не в оперу, а в концерт). Но всякое движение на сцене скорее всего связано с речитативом, тогда как кантилена вызывает в известной мере неподвижность на сцене. Я помню, как мне мучительно было смотреть на сцену в иных вагнеровских операх, когда в течение целого акта, длящегося около часа, не двигался ни один персонаж. Вот эта-то боязнь неподвижности и мешала мне останавливаться долгое время на кантилене. В связи с Постановлением я тщательно передумал и этот вопрос и пришел к заключению, что в каждом оперном либретто есть места, требующие обязательно речитатива, и места, требующие обязательно ариозности, но есть и такие куски, — и эти куски занимают огромное место, может быть, в общей сложности половину всей оперы, — которые композитор может истолковать по своему желанию или речитативно или же ариозно. Возьмем для примера письмо Татьяны из «Евгения Онегина»: совсем не трудно было бы написать большую его часть речитативом, но Чайковский направил свой музыкальный язык в сторону кантилены и всё письмо превратил как бы в огромную арию, которая имеет еще и то преимущество, что она исполняется с одновременным действием на сцене, давая, таким образом, пищу не только для слуха, но также и для глаз. Вот в этом направлении мне и хочется двинуть работу над моей новой оперой на современный советский сюжет — «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого.

Очень обрадовало меня указание Постановления на желательность полифонии, особенно в хоровом и ансамблевом пении. Это действительно интересная задача для композитора и большое удовольствие для слушателя. В вышепоименованной опере я намерен ввести трио, дуэты и контрапунктически развитые хоры, для которых я пользуюсь чрезвычайно интересными записями

русских народных северных песен. Ясные мелодии и по возможности простой гармонический язык — таковы другие элементы, к которым я буду стремиться в этой опере.

В заключение мне хочется высказать мою благодарность нашей партии за четкие указания Постановления, помогающие мне в поисках музыкального языка, понятного и близкого нашему народу, достойного нашего народа и нашей великой страны.

М. Е. Табачников говорит о нашей музыкальной печати: журнале «Советская музыка», газете «Советское искусство», а также стенной газете Союза композиторов.

Он правильно отмечает почти полное отсутствие упоминания о советской песне в статье И. Мартынова в № 5 журнала за 1947 год «Москва — центр советской музыкальной культуры» и указывает, что это сейчас задача огромной важности.

— Газета «Советское искусство» являлась конъюнктурным, беспринципным рупором, в течение всех этих лет она поднимала в нашей музыке одни и те же имена. Сейчас она должна повернуться лицом к народу, стать на правильные позиции, донести до всех читателей высоко важное постановление ЦК партии.

Все номера стенгазеты ССК — одинаковы, юбилейно-поздравительный стиль и содержание ее никогда не меняются.

Пришло время открыть окна и двери, чтобы впустить сюда, в Дом композитора, свежий воздух. Нужно, чтобы самым любимым нашим местом был Дом композитора. И нужно, чтобы была надлежащая обстановка, чтобы мы могли здесь повышать знания, получать товарищеские советы, работать.

Нам нужно учиться у Союза писателей одной очень важной форме массовой работы — пропагандистско-агитационной. Лучшим из нас нужно бывать на заводах, на фабриках, в частях Советской Армии. Нужно показывать массам наше творчество, и это даст великолепные результаты.

До сих пор и в Массовой секции ССК существовала та же болезнь: если ты — «имя», если тебя раз подняли на щит, ты можешь делать всё, что угодно, тебе всё простится. Если ты не силен, никто тебе не поможет. Нужно сменить руководство Массовой секции, как нездоровое руководство, затиравшее и младших и некоторых старших композиторов.

Не лучше было положение и Молодежной секции. Ее похоронили с самого начала, потому что Оргкомитет не нашел и получаса времени для общения с молодыми композиторами. Нужно впустить молодежь в ССК, нужно работать с нею, и эта работа себя оправдает.

В республиках, на местах, точно так же существовали снобизм и барство. Жалко, что выстулавший здесь т. Богатырев не рассказал, что делается в Белоруссии. А ведь надо посмотреть, что происходит на местах, и не пора ли и там сменить засидевшихся чиновников!

Дальше т. Табачников говорит о том, что Секретариат ССК не должен перенимать привычки старого состава, обычно отсутствовавшего в летние и осенние месяцы. Нужно учесть, что фабрики и заводы работают 12 месяцев в году, что останавливать жизнь нельзя.

Несколько слов о редакторских кадрах. Предположим, что композитор написал свою песню и понес ее в Музгиз. В Музгизе не понравилось, — пошел в Музфонд. Но там тот же редактор. Пошел в Комитет, — опять тот же. С этим пора покончить. Неприятное впечатление остается от композиторов, работающих в Художественных советах и редакциях и старающихся печатать первым делом свои произведения.

Мы живем в трудной международной обстановке. Но западный формализм не будет больше влиять на нашу музыку. В нашей музыке должны звучать радостные мелодии, которые поведут наш народ к светлому будущему, к коммунизму.

С. Н. Василенко, говоря о постановке учебы молодых композиторов в Московской консерватории, отмечает многие принципиальные ошибки. Это, прежде всего, подражание ведущим композиторам — Шостаковичу, Прокофьеву, Мясковскому. Но, может быть, молодежь заставляют так писать, заставляют подражать? Бывали ведь случаи, когда некоторые учащиеся с отчаянием заявляли, что их удалили с композиторского факультета и «перевели в музыковеды». — Да почему? «Потому, что я не пишу в современном духе». А как композиторы они были очень одаренные и интересные.

— Мне уже 76 лет, — говорит т. Василенко. Большую часть своей жизни, 55 лет, я провел в стенах Московской консерватории. Сам я учился у С. И. Танеева, великого мастера и педагога, прежде всего заботившегося о том, чтобы его ученики в совершенстве постигали все музыкальные дисциплины; о подражании стилю и манере какого-либо композитора не было и речи. И в наше время появлялись новаторы — Скрябин, Стравинский, они находили яростных поклонников и еще больше яростных врагов. Но им не подражали. Каждый окончивший консерваторию композитор старался создать свой стиль, иметь свое лицо.

Другой огромный недостаток системы преподавания на композиторском факультете это то, что, как показывают факты, студенты не знают великих русских классиков: Глинку, Чайковского, Римского-Корсакова.

Я считаю, что главной задачей педагогов нашего композиторского факультета является, прежде всего, развитие блестящей техники сочинения, основанной на глубоком изучении этих гениальных мастеров нашей Родины.

Студенты-композиторы не знают сокровищницы русских народных песен. В годы нашей молодости, нашей учебы, нам было трудно доставать настоящие русские песни. Я сам, например, собирая русские песни, ездил по России. Это было очень интересно, но были и трудности, препятствия. Теперь же мы имеем собрание песен в консерватории, у нас есть хор Пятницкого, ансамбль Советской Армии. Но композиторская молодежь всеми этими богатствами совсем не пользуется.

Удивляет сейчас и другое. Молодой композитор, оканчивая консерваторию, совершенно отрывается и от нее и от своего преподавателя. А мы все сохраняли тесную связь с нашими преподавателями. Так было с Танеевым, который никогда не упускал из вида своих учеников, и с Ипполитовым-Ивановым, и с Аренским. Когда на все

это будет обращено должное внимание и наши композиторы с любовью обратятся к русской музыке, тогда наше советское искусство засверкает новыми, подлинно прекрасными произведениями.

В. Г. Фере, приветствуя постановление ЦК партии, отмечает даваемую в нем чрезвычайно резкую характеристику формализма, как направления антинародного. Отсюда ясно, что под формализмом мы должны понимать всё то, что удалено от правдивых реалистических образов, от живой жизни. В большинстве своем советские композиторы утратили живое общение с народом. В своей практике они отошли от тех замечательных форм работы, какие применялись раньше: выезды на периферию, на предприятия, в воинские части, в колхозы. Все эти формы заменены сейчас, в основном, показами творчества композиторов на концертных площадках.

Дальше т. Фере останавливается на критике деятельности Оргкомитета и его комиссий, работавших из рук вон плохо, — в частности на критике Оперной комиссии, где он был заместителем председателя. Как и Оргкомитет, эта комиссия проявляла равнодушие к творчеству рядовых композиторов, к дальнейшей судьбе опер, прослушивавшихся ею.

Один из существенных недостатков в работе бывшего состава Оргкомитета — это крайне незначительная связь с национальными республиками. А нужно сказать, что в этих республиках общая творческая атмосфера значительно здоровее: основная масса национальных композиторов гораздо более крепкими нитями связана со своим народом. Но отдельные проявления формализма имеются и там.

Д. С. Васильев-Буглай говорит о значении хоровой культуры для творчества советских композиторов. **В. Я. Шебалин**, в свое время, давал пренебрежительную оценку хоровому искусству, а потом, в качестве директора консерватории, сигнализировал, что студенты, оканчивающие консерваторию, не умеют написать хор а сарелла. Результаты такого отношения сказались, прежде всего, на творчестве самого Шебалина: в его кантате «Москва» мы не встречаем настоящей хоровой полифонии, там преобладает однообразный унисон. В кантате нет ни одного хора, который вошел бы в репертуар наших рабочих кружков. Хор, как таковой, имеет свои особенные краски, которых нет у оркестровых инструментов. Очень плохо то, что у нас нет хора, в котором советские композиторы могли бы слушать свои хоровые произведения. Не умея писать хоры, трудно создать оперу: в опере хоровые массы играют большую роль.

Наши композиторы должны знакомиться с народными песнями, с новыми записями их. Недавно состоялся смотр сельской самодеятельности, где был показан интереснейший хоровой материал. А композиторы очень мало посещали этот смотр.

Мы не умеем использовать свои возможности, — добавляет т. Васильев-Буглай, — такие как шефство, консультации, связь с рабочими и армейскими кружками. Вопрос о мелодии стоит очень остро. Нельзя писать музыку без мелодии: ведь это все равно, что человек без сердца!

В заключение т. Васильев-Буглай отмечает, что до сих пор большая часть композиторов мало печаталась и мало исполнялась.

Е. Э. Жарковский высказывает опасение, что сейчас начнут захваливать всё, что пишут наши заслуженные песенники, — верные образу музыкального мышления народа, но зачастую стоящие не на высоком уровне профессионального мастерства. Если у нас на одном полюсе группа композиторов замкнулась в области создания формалистических, мелодически выхолащенных симфонических и камерных произведений, — то на другом, наряду с отдельными песенными удачами, стали утверждаться шаблон и ремесленническая самоуспокоенность. Композиторы-«мелодисты», песенники, оказались профессионально неподготовленными к тому, чтобы от песен перейти к развернутой синтетической оперной форме.

Массовая комиссия ССК должна быть коренным образом перестроена. Недопустимо положение, при котором отбор песен производился на основе чистой вкусовщины.

Пора поставить на должную высоту и дело популяризации музыкальных произведений, организовав при ССК бюро пропаганды по образцу Союза писателей.

Т. Н. Ливанова, коснувшись, вкратце, деятельности двух московских музыковедческих центров — Музыковедческой комиссии ССК и Научно-исследовательского кабинета при Московской консерватории и дав их работе отрицательную оценку, переходит к критическому разбору журнала «Советская музыка» за 1946 и 1947 год. В журнале, — говорит она, — не было смелого направления, он не был критическим органом. Скорее он был рупором формалистического направления. Его основные статьи даже в тех случаях, когда они содержали правильные положения, не давали никаких конкретных указаний, не являлись руководством к действию. То же можно сказать и о печатавшихся материалах дискуссий: они давались объективистски, никак не отражая точки зрения редакции. А ведь задача нашей прессы — не констатировать то, что делается, а направлять мнение читателя. Статьи о творчестве отдельных композиторов представляли собой, в большинстве случаев, формалистический разбор структуры инструментальных произведений. Опере, песне уделялось значительно меньше места. Журнал должен быть рассчитан на широкие круги читателей. Формалистические рассуждения, скучные изложения читателю не нужны. Примером вредной, заумной статьи может служить статья Оголевца о квартете Чемберджи.

Перестройка журнала — только часть той большой общей перестройки нашей музыкальной жизни, которая намечена постановлением ЦК. Эта перестройка внесет здоровое начало, даст ответ на запросы народа и создаст условия для плодотворной работы композиторов и музыковедов.

Л. Б. Степанов сосредоточил внимание на организационных вопросах и, персонально, на роли бывшего оргсекретаря Оргкомитета, **В. А. Белого**. Правильно и горячо осудив насаждавшуюся Оргкомитетом групповщину, т. Степанов допустил, однако, преувеличения. Так, ничем не были подкреплены выдвинутые им весьма ответственные утверждения, что Оргкомитетом руководила группа бывших рапповцев и что деятельность крити-

ков — апологетов формалистического направления — вдохновлялась В. Белым.

А. И. Хачатуряна: Постановление ЦК ВКП(б) является выражением воли нашего народа и полностью отражает мнение советского народа о нашей музыке.

Постановление ЦК ВКП(б) раскрепощает нас, музыкантов. Действительно, сбрасываешь с себя какие-то цепи, которые сковывали нас в продолжение многих лет. Несмотря на мое тяжелое моральное состояние, — по понятным вам причинам, — у меня чувство большой радости и удовлетворения.

Стало легче, свободнее, и намечен четкий путь, намечена дорога, по которой должна стремительно двигаться вперед советская музыка. Я ясно вижу этот путь, и у меня одно желание — как можно скорее и прежде всего творчеством исправить все свои ошибки.

Как получилось, что я в моем творчестве пришел к формализму? Я немало пользовался народными песнями и, в первую очередь, родной мне армянской песней. Я широко пользовался и народными мелодиями — русскими, украинскими, грузинскими, узбекскими, туркменскими и татарскими. На эти мелодии у меня написан ряд пьес.

Я всегда говорил о том, что не признаю музыки вне мелодии, что мелодия является основой музыкального произведения. Но, несмотря на то, что я в свое время стоял на таких правильных, казалось бы, творческих позициях, я всё же пришел к формалистическим ошибкам.

Я вижу две причины этих своих ошибок. Первая — увлечение техницизмом. Меня часто и много упрекали в недостаточной технической оснащенности моих сочинений. Это находило отражение в моем сознании. Стремление полностью овладеть техникой незаметно перешло в увлечение техникой, что наиболее ярко проявилось в «Симфонии-поэме».

Таким образом, я пришел к формализму, увлекаясь абстрактной техникой.

Другая главная причина и главная ошибка — отрыв от национальной почвы. Все великие композиторы прошлого стали общечеловеческими гениями, будучи одновременно гениями национальными. Это особенно ясно на примере русской музыки. Русские композиторы создали классическую школу русской национальной музыки. Будучи ярко национальной, русская музыка стала мировым явлением, стала достоянием всего прогрессивного человечества. Более того, русская музыка, в лице Мусоргского, Чайковского и других стала влиять на западную музыку.

Я оторвался от национальной почвы, оторвался от той земли, на которой, казалось бы, я твердо стоял. Когда критики и музыковеды внушали мне, что пора уже мне в моем творчестве выйти за национальные рамки, отречься от якобы узкой стилистической направленности моей музыки, я прислушивался к этим указаниям. Я не сумел во-время отречься от этих вредных творческих установок. За последнее время я всё дальше отходил от родной мне армянской стихии; я захотел стать космополитом.

Андрей Александрович Жданов в своем выступлении на совещании в ЦК партии сказал, что интернационализм в музыке может развиваться

только на базе обогащения, расцвета и развития национальной музыки, а не на базе стирания национальных элементов.

Творческие ошибки и симпатии к формалистическим явлениям в нашей музыке не могли не отразиться и на моей работе в Оргкомитете. Оргкомитет стал рассадником формализма. Да и как мог он бороться с формализмом, когда в нем самом сидели люди, которые полностью или частично стояли на позициях формализма, либо симпатизировали ему. Я, как основной руководитель Оргкомитета, имел все возможности начать и возглавить борьбу с этим явлением в музыке, но я этого не сделал.

Я оказался плохим руководителем, и методы моей работы в Оргкомитете были недемократическими. В последние годы я отгородился от нашей композиторской общности. Члены Оргкомитета стали вельможами, которые кичились своими «творческими заслугами», и оказались в результате генералами без армии. Критика и самокритика в Оргкомитете зажималась.

В Постановлении ЦК сказано, что в Оргкомитете создалась затхлая атмосфера, отсутствовали творческие дискуссии. Одна из главных причин, вредивших работе Оргкомитета, заключалась в отсутствии единения среди членов Оргкомитета. Мы были заняты мелкими дрязгами и выяснением личных взаимоотношений. Мы забыли, что нас поставили руководить Союзом советских композиторов, что мы должны вести за собой всю композиторскую массу. Лицемерно льстя друг другу, мы, члены Оргкомитета, находились на деле в крайне антагонистических отношениях.

За неблагоприятное положение на фронте советской музыки, создавшееся в результате той неправильной линии в области советской музыки, которую проводил руководимый мною Оргкомитет, я несу полную ответственность.

Я хочу сказать здесь еще об одной очень серьезной опасности. Я хочу предостеречь тех товарищей, которые, подобно мне, надеялись, что, если их музыка и непонятна сегодня народу, то завтра ее поймут грядущие поколения. Это губительная теория. Сейчас в нашей стране судьями музыки являются миллионы людей, весь советский народ. Что же может быть выше и почетнее задачи писать музыку, понятную нашему народу, доставлять своим творчеством радость миллионам?

Я призываю всех советских композиторов, и прежде всего Шостаковича, Прокофьева, Шебалина, Попова, Мясковского и Мурадели, ответить на суровое и справедливое Постановление ЦК ВКП(б) решительной перестройкой своих взглядов на музыку и своим творчеством доказать глубину и искренность этой перестройки.

Наша главная задача сейчас — объединиться всем вокруг решения ЦК, работать как можно больше и лучше, доказать делом, что советские композиторы идут в передовом отряде всепобеждающей советской культуры.

И. Я. Рыжкин выделил из многочисленных вопросов, стоящих перед музыковедами, группу вопросов, связанных с общей оценкой развития советской музыки после 1932 года и, прежде всего, с оценкой происходившей в ней борьбы реалистического и формалистического направлений.

— Вопреки общепринятому до Постановления ЦК мнению о незначительности модернистических влияний в советской музыке, эти влияния были преобладающими, — говорит т. Рыжкин. — Это не значит, что в ней не имелись и здоровые, реалистические тенденции, хотя и оттесненные господствовавшим течением. Так, на реалистической основе возник новый общенародный жанр массовой песни, на той же основе были созданы произведения, в большей или меньшей степени связанные с традициями русской музыкальной классики: «Шах-Сенем» — Глиэра, «Тихий Дон» — Дзержинского, ряд страниц в произведениях Василенко, «На поле Куликовом» — Шапорина. Реалистические тенденции проявлялись и в творчестве композиторов, связанных с формалистическим направлением, например, в 1-й части 7-й симфонии Шостаковича, в «Поэме о Сталине» Хачатуряна, в 16-й симфонии Мясковского. Ориентируя этих композиторов на положительные стороны их творчества, на развитие его наиболее ценных и здоровых элементов, мы поможем им преодолеть модернистические влияния и выйти на путь социалистического реализма.

В заключение т. Рыжкин остановился на теоретических «установках», которыми модернистические направления в нашей музыке прикрывали свою буржуазную сущность. Такими установками явились ложная теория созвучности формалистического новаторства революционному новаторству, теория «непрерывного старения» музыкального языка, подводящая что-то вроде «научной базы» под стремления к его непрерывному обновлению, наконец, теория эволюционного «врастания» модернизма в советскую музыкальную культуру. У всех этих «теорий» общей основой является их враждебность марксистско-ленинскому учению об искусстве, искаженное представление о ходе музыкально-исторического процесса, формалистическое отрицание идейной сущности музыкального творчества.

В. С. Виноградов: Мы все вместе и каждый из нас должны для себя сделать выводы из Постановления ЦК партии. В особенности относится это к бывшей руководящей верхушке нашего Оргкомитета, защищавшей самый отсталый и затхлый консерватизм, обнаруживавшей высокомерную нетерпимость к малейшим проявлениям критики. Была своя железная логика в том, что бюрократизм сочетался в Оргкомитете с поощрением формалистического творчества. Связь членов Оргкомитета с внешним миром почти отсутствовала. Они не только не знали и не слышали того, что говорит об их музыке рядовой слушатель, но и не знали, как относятся к их творчеству композиторы, в частности композиторы национальных республик и областей.

Связь Оргкомитета с композиторами национальных республик и областей была крайне мала. На периферии работают около 600 композиторов, но за последние полтора года ни одно из их произведений не было предметом обсуждения в Оргкомитете. В Казахстане, например, 14 лет безвыездно работает композитор Брусилковский. Он написал семь опер, балет, ряд симфоний и большое количество мелких произведений; но ни разу за всё это время ни одно из его сочинений не подвергалось обсуждению в Оргкомитете. Жиганов, председатель ССК Татарии, на плену-

ме Оргкомитета в 1946 году заявивший, что он работает как председатель союза с 1939 года, ни разу не отчитывался в Оргкомитете.

А ведь на периферии есть, что обсуждать: прошли декады, исполнялись оперы, получившие положительную оценку партии и правительства, но Оргкомитет даже не поинтересовался, — что же есть ценного в этих операх.

Такое отношение характерно и для нашей критики. Так, Музгиз выпускает очерки по истории советской музыки, где в предисловии стыдливо отмечается, что последующие тома будут посвящены тому-то и тому-то, «а также музыкальной культуре других народов». И. Ф. Бэлза выпускает книгу к 30-летию Октября — «Советская музыкальная культура» и ухитряется ни одним словом не обмолвиться в ней о том, что на свете есть, например, Казахская или Молдавская республики, и что там есть творческие достижения. Этот стиль — «а также», по отношению к композиторам национальных республик и областей, приводил к тому, что Оргкомитет проглядел рост новых кадров, проглядел и срывы. Так, в украинской печати появляются сигналы об отрицательных явлениях в творчестве композиторов Украины, — у нас никакого отклика; в Татарии снимается опера, в печати появляется резкая критика, — у нас никакого внимания. В Средней Азии наблюдаются нездоровые явления: увлечение стариной в ущерб советской тематике, кризис оперного творчества и преклонение перед так называемой арабо-иранской цивилизацией. Об этом пишут и говорят, но Оргкомитет остается глух и к этим сигналам.

Оторванность от периферии сказывалась во всех сторонах деятельности Оргкомитета и Музфонда. Музфонд за два года издал около 5000 названий, а на композиторов национальных республик и областей приходится 10—15 произведений.

Вобрав в себя московскую организацию, Оргкомитет не сумел стать и всесоюзной организацией. Среди большого количества секций не было ни одной, которая руководила бы периферией, жила бы интересами композиторов национальных республик и областей.

Здесь уже упоминалось о таком творческом явлении, как раздвоенность творческой личности. Что, например, происходило с Прокофьевым? — Очевидно, сознавая, что его музыка народу непонятна и что в советских условиях это недопустимо, он начинает писать два сорта музыки: одну для знатоков, другую — для народа. Я не могу иначе объяснить тот факт, что наряду с заумными произведениями у Прокофьева появляется упрощенчество, примитивное художественное мышление, которое, видимо, вытекает из желания дать что-то народу, но не как равный равному, а глядя сверху вниз.

Эта раздвоенность свойственна и Шостаковичу. Если взять его последнее произведение — к 30-летию Октября, на темы песен советских композиторов, — то мы увидим один план, один метод художественного мышления и творчества. А если взять его симфоническое творчество, то это другой план.

Мы получили замечательный творческий документ ЦК партии, который указывает перспективы далеко вперед. Тем более мы обязаны помнить, что бесславный финал прежнего соста-

ва Оргкомитета, расадника формалистического направления, произошел потому, что некоторые наши композиторы и критики оказались, подобно Антею, оторванными от матери-земли, от своего народа.

В. О. Берков говорил о том, что для советских музыковедов было бы серьезной ошибкой отойти после Постановления ЦК ВКП(б) от изучения острых и актуальных проблем советской музыки или прекратить исследование творчества композиторов, разделявших формалистические заблуждения. Задача заключается, прежде всего, в том, чтобы исследовать творчество советских композиторов с правильных позиций и делать из научных наблюдений жизненно-правильные выводы. Однако в круг исследовательских интересов советских музыковедов должна входить вся область музыкальной культуры в целом, от русской и западной музыкальной классики до музыки современного буржуазного Запада, для борьбы с которой нужно быть хорошо вооруженным знанием этой музыки.

В оценке своих работ о творчестве С. С. Прокофьева т. Берков, к сожалению, проявил абсолютную несамокритичность.

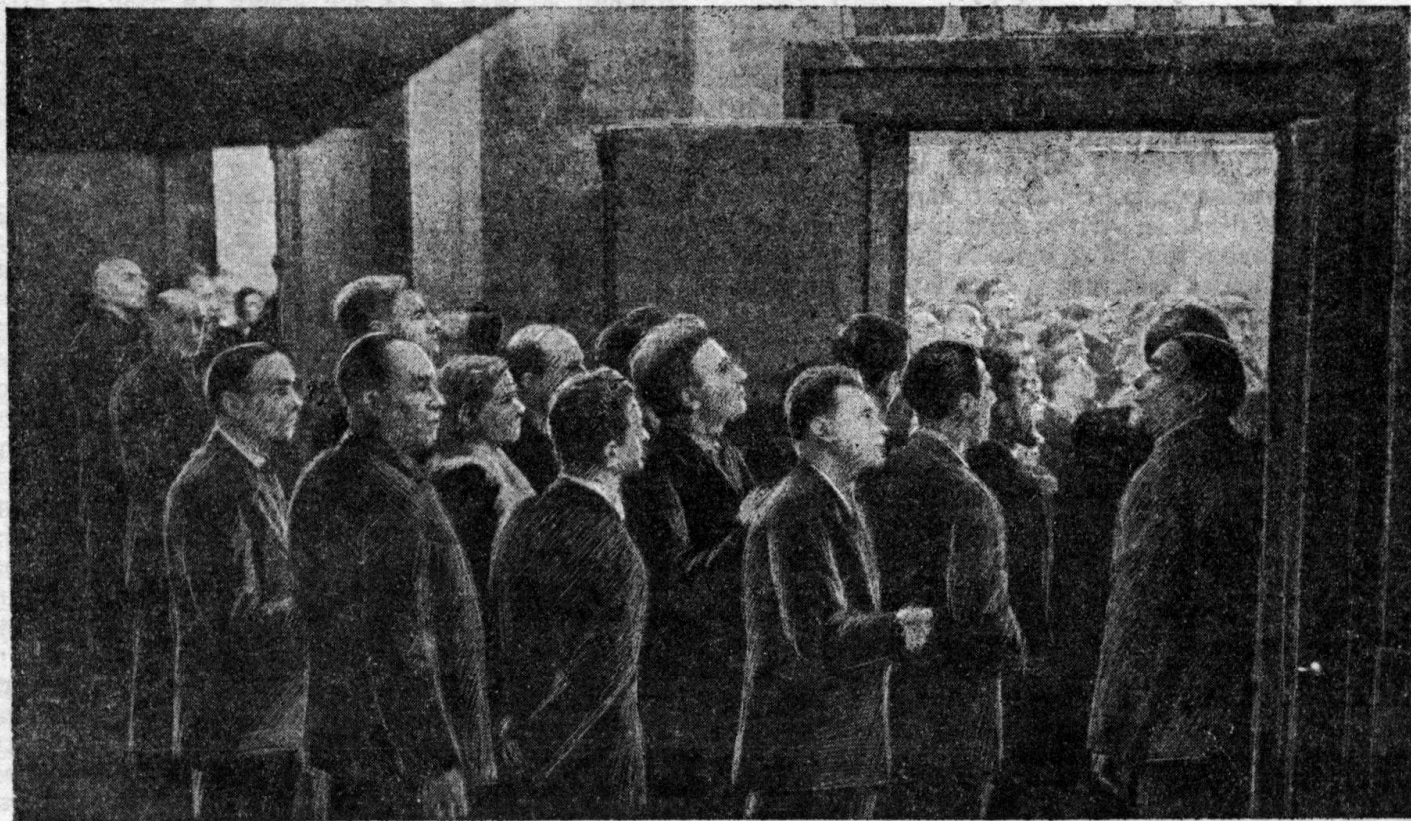
В. А. Белый: Формалистическое направление необычайно укрепилось в советской музыке. Жизненные общенародные критерии, которыми проникнуто Постановление ЦК, мы подменили в своей работе кастовыми, слепыми, формалистическими критериями. И нет принципиальной разницы между композиторами, творчество которых является наиболее полным воплощением форма-

лизма, и композиторами, утешающими себя тем, что они являются формалистами не на все 100%. У меня лично в процессе осознания Постановления ЦК вначале не было ясного представления о моей внутренней связи с формализмом, о той связи, которая шла через мои инструментальные произведения, в частности фортепианные сонаты. Я очень благодарен моим товарищам-коммунистам, которые на партийном собрании, предшествовавшем этому собранию, резкой критикой помогли мне до конца понять эту важнейшую, определяющую сторону моей деятельности.

Прав был выступавший здесь т. Виноградов, говоривший о раздвоенности творчества некоторых композиторов — Прокофьева, Шостаковича. Эта же раздвоенность присуща и моей музыке. Достаточно сравнить «Орленка», «Песню смелых», «Балладу о капитане Гастелло» с моими фортепианными сонатами, где индивидуальные настроения нашли свое выражение с помощью музыкальных средств, лишенных мелодизма, сумбурных и обнаженных в своей неврастеничности.

И эта раздвоенность, нерешительность, половинчатость определяли собой и мое общественное поведение.

В Оргкомитете вся оперативная повседневная работа легла на меня. Я, действительно, нес подавляющую часть работы, общался со всей массой композиторов, знал их творческие настроения, их резкое недовольство затхлостью и бюрократизмом организационной системы Союза композиторов. Но я занимался частностями, делячеством, вместо того, чтобы попытаться коренным образом изменить положение. Для последовательной борьбы с основной опасностью в музыке —



У входа в зал

господством формалистического течения — у меня, из-за двойственности моих творческих взглядов, из-за отсутствия ясного последовательного представления о формализме как разросшемся и крепко утвердившемся антинародном течении, не было ни силы, ни воли, так же как не оказалось ни силы, ни воли бороться с проявлениями необщественного поведения моих товарищей в их практической организационной работе.

Всем этим определяется моя личная вина за то тяжелое положение, к которому пришел Оргкомитет.

Лишь одно обвинение я хочу опровергнуть, — обвинение в насаждении здесь, в ССК, рапмовской групповщины, то-есть в антипартийных поступках.

Далее т. Белый говорит о попытках некоторых товарищей распространить ответственность за состояние советской музыки на смежные музыкальные организации (Филармония, Музгиз и т. д.). Их нужно критиковать, но указание ЦК, что Оргкомитет стал основным рассадником формализма, подчеркивает особую роль ССК в руководстве музыкальным творчеством и вины с него не снимает.

В больших принципиальных вопросах, — говорит т. Белый, — мы сдавали позиции перед различными организациями, в том числе и перед Комитетом по делам искусств, — даже в тех отдельных редких вопросах, когда ясно осознавалась необходимость критики. Мы малодушно отступили перед т. Храпченко, когда он снял в журнале «Советская музыка» критическую статью Ю. В. Келдыша о 9-й симфонии Шостаковича; отступали и в других вопросах.

Между тем, не являясь, конечно, административной организацией, Союз композиторов должен был создать внутри себя и вовне такую общественно-критическую атмосферу, с которой не могли бы не считаться любые учреждения. Но сделать это можно было, только проводя правильную линию в искусстве. Наша линия была неправильная, критическая атмосфера отсутствовала, мы перестали быть общественно-творческой организацией, связанной живыми нитями с нашей общественностью, с нашим народом. И это было самое главное, что определило загнивание нашего руководства. Мы довели дело до того, что понадобилось еще раз вмешательство партии.

Сейчас великие указания партии надо проводить в жизнь. Задача каждого из нас, и моя в том числе, отдать все силы и энергию для новой созидательной работы.

З. А. Левина затронула ряд важных вопросов — о причинах провала оперы «Великая дружба» В. Мурадели, о культурном кругозоре композитора, о порочном стиле руководства прежнего состава Оргкомитета и др.

— Музыка «Великой дружбы» страдает, в первую очередь, обезличенностью музыкальных характеристик и абстрактностью «общевосточного» неиндивидуализированного колорита. А всякая безличная, неорганичная, формалистическая музыка производит на слушателей впечатление нестройного шума, дисгармонии и скуки. Формально понимают у нас нередко и полифонию, считая, что выразительной должна быть только основная мелодическая линия и механически приписывают к ней контрапунктирующие ноты. А на

самом деле музыкальная правда и логика должны быть не только в горизонтальной, мелодической линии, но и в вертикальной, гармонической. Было бы глубоко ошибочно обеднять гармонический и мелодический язык нашей музыки; наоборот, усвоив достижения классической музыки, мы должны поднимать его на еще большую высоту. В основу основ музыки, мелодию, мы должны вложить жизненную правду нашего времени, вложить душу.

Меня обрадовало письмо С. С. Прокофьева. Из него видно, что он очень серьезно отнесся к Постановлению и несомненно сделает для себя положительные выводы. Мне только кажется, что стремление сочинять мелодию, во что бы то ни стало не похожую ни на что, написанное до сих пор, не может быть основным, чем должен руководиться композитор при создании мелодии.

Среди композиторов в ходу мнение, что широкое ознакомление с музыкальной литературой вредно, что оно лишает оригинальности. Поэтому некоторые композиторы не интересовались иными музыкальными сочинениями, кроме собственных. На деле это только обедняло творческую мысль, толкало к бесконечному самоповторению. Не привело ли и Хачатуряна к «Симфонии-поэме» постоянное обращение в поисках образцов к своему же прошлому? Выступление А. И. Хачатуряна не совсем меня удовлетворило. Беда «Симфонии-поэмы» не в избытке техники, а в ее слабости, не в отсутствии народных оборотов, а в неумении донести их до слушателя. Сужение кругозора, отход от жизни, прекращение учебы обязательно приведут к формализму.

Прежнее руководство Оргкомитета проявляло полное равнодушие к музыкальному творчеству композиторской массы, к музыкальной культуре страны. Я четыре года руководила Комиссией детской музыки и за все время ни разу не была вызвана в Оргкомитет. Полное равнодушие проявлял и Музгиз: из всех его редакций чувствовалась только массовая, и то прием сочинений производился, главным образом, в коридоре и на бегу.

М. В. Коваль: Суровая партийная оценка музыкальной критики целиком и полностью подтверждается многочисленными фактами. Среди наших музыковедов и критиков не нашлось ни одного человека, который бы высоко поднял знамя социалистического реализма в музыке, был бы стойким и неуклонным поборником русской реалистической музыки, решительным и страстным противником музыки упадочной, формалистической. В многочисленный хор аллилуйщиков перешли критики всех направлений. Даже бывший неудачливый руководитель РАПМ тов. Лебединский, некогда подававший свое мнение против декадентской музыки, оказался в стане формалистического направления. Выступление тов. Лебединского в защиту Шостаковича на пленуме Оргкомитета в 1946 году — один из многочисленных примеров низкого уровня нашей критики. На совести многих музыкальных критиков лежит неверная идейная и творческая ориентация Шостаковича. Сейчас уже можно сказать, что лучшие, самые интенсивные творческие годы Шостаковича прошли в большой степени на холостом ходу и что он не дал своей Родине того, что она ожидала от его огромного дарования.

Если бы наши критики были на должной идейной высоте и сумели оторвать Шостаковича от призрачных иллюзий мировой славы, если бы они повернули его внимание к духовным запросам и жизни советского народа, обнажили бы перед ним в суровой, нелицеприятной критике декадентские, формалистические элементы его творчества, Шостакович не оказался бы сейчас в таком тупике формализма.

Вскоре после статей в «Правде» — «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь»; точно и ясно установивших формалистические истоки музыки оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и балета «Светлый ручей», Шостакович создал свою 5-ю симфонию. Музыка этого произведения отличалась действительно глубокой человечностью. Свое большое мастерство т. Шостакович направил в этом произведении на выражение глубоких эмоций, поднявшись на большую идейную высоту по сравнению с прежними своими произведениями. Он глубоко пережил тему становления личности, заключенную в симфонию, и нашел нужные средства музыкального выражения. Это и определило настоящий успех 5-й симфонии.

Значило ли это, что Шостакович уже полностью отошел от своих формалистических ошибок? — Нет. Это было только началом переосмысления своего творческого пути, только подходом к новой теме, к новым исканиям.

К несчастью, вместо трезвой оценки этого выдающегося произведения, начались безудержные восторги критики. Нашлись услужливые и близорукие люди, которые объявили, что 5-я симфония Шостаковича — свидетельство полной победы композитора над формалистическим прошлым.

И вот, после 5-й симфонии Шостакович создает 6-ю симфонию. Какие же творческие пути избрал он после 5-й симфонии? Музыка 6-й симфонии говорит о том, что после успеха 5-й симфонии у Шостаковича снова закружилась голова и он снова вступил на излюбленную им формалистическую дорогу творчества. В медленных частях произведений Шостаковича всегда было заметно стремление к абстрактно-графическому, зрительно-формалистическому творчеству. Но нигде это так резко не сказалось, как в первой части 6-й симфонии. На огромном протяжении времени Шостакович водит слушателя по дебрям своей антимилодической графики в чередовании медленных темпов: *Largo*, *Moderato*, *Sostenuto* и снова *Largo*. Его композиторская мысль никуда не зовет и никуда не ведет. Это действительно можно охарактеризовать как «дорогу никуда». Блуждание мелодии может длиться и час, и целый вечер, и бесконечно. Кончается симфония откровенным галопом, канканом, переложением с джаз-оркестра на симфонический, и отличается полным отсутствием идеи.

Нужно отметить, что появление этой симфонии Шостаковича не у всех критиков вызвало радость. Тогда еще живы были в сознании призывы статей «Правды».

Критик И. И. Мартынов в газете «Вечерняя Москва» по поводу исполнения этой симфонии писал: «И по значительности содержания и по яркости художественных образов 6-я симфония значительно уступает 5-й. В целом она оставляет слушателя неудовлетворенным. Отсутствие еди-

ного творческого замысла и, в сущности, бедность идейного и эмоционального содержания новой симфонии — причина этой неудовлетворенности».

Проходит немного времени. Хор восторгов вокруг Шостаковича усиливается. Он приобретает большой вес в Оргкомитете Союза советских композиторов, и тот же критик Мартынов начинает говорить о той же 6-й симфонии уже другими словами.

В своей книге о Шостаковиче т. Мартынов заявляет: «Мы позволим себе высказать мысль, что это сочинение достойно быть поставленным в один ряд с величайшими достижениями классической и романтической музыки. В *Largo* 6-й симфонии Шостакович вплотную подошел к высотам философской лирики, во второй и третьей части симфонии всё сверкает, искрится, уходит в необъятные просторы, озаренные солнечным светом, озаренные живым творческим импульсом под непосредственным влиянием нашей современности».

Какая метаморфоза! К сожалению, здесь приходится говорить не только о необходимости идейной высоты музыкальной критики, но даже о простой честности.

Книга т. Мартынова о творчестве Шостаковича — крайне вредная книга, заполненная ужасающей смесью словесной шелухи и откровенного подхалимства, нередко выходящего даже из рамок здравого смысла. Но, главное, в этой книге проводится ревизия статьи «Сумбур вместо музыки». Автор книги захлебывается от восторга, описывая музыку некоторых сцен оперы «Леди Макбет». Мартынову, очевидно, невдомек, что в опере «Леди Макбет» Шостакович отдал на глумление западнобуржуазным слушателям и зрителям чудовищно искаженные картины русской действительности и решительно пренебрег русскими традициями, русской культурой и ее высокими этическими началами. Ссылки Мартынова на статью в «Правде» и ее справедливость находятся в вопиющем противоречии с восторженными оценками отдельных мест музыки оперы.

Критики-апологеты делали свое вредное дело, а Шостакович всё дальше и дальше уходил от идей советского музыкального творчества.

Недостаточная высота идейного уровня сказалась и в 7-й симфонии Шостаковича. Первой, очень впечатляющей частью симфонии противопоставляются другие части, которые должны были обрисовать мощь и силу Советской Армии и советского народа. Но эти части симфонии эмоционально беднее и бледнее первой. Если бы Шостакович не погнушался обратиться к русской народной музыке и к русской классике, он бы нашел, что написать в других частях этой симфонии.

Вспомним, с какой горячей любовью к Шостаковичу, с каким нетерпением и трепетом ожидали мы его 9-ю симфонию. Шел победный 1945 год. Весь народ нашей страны ликовал и аплодировал победам славной Советской Армии, гениальному нашему руководителю товарищу Сталину и всей большевистской партии. Музыка Шостаковича была в тот период в центре внимания советской общественности. Все ждали от него живого, могучего, вдохновенного отклика на великую победу. Даже за границей ожидали 9-ю

симфонию Шостаковича, как симфонию победившего советского народа. Один видный музыкальный критик в 1944 году писал: «В том, что 9-я симфония Шостаковича, Победная, будет написана, можно не сомневаться, как и в том, что русское оружие одержит безусловную победу».

Каким же карликом показал себя Шостакович среди величия победных дней! Хочется спросить, на что он рассчитывал, создавая в 9-й симфонии вместо образа победившего советского человека образ беспечного янки, бездумно напевающего веселый мотивчик. Уместно вспомнить здесь выражение Б. В. Асафьева, который заявил: «Я воспринимаю 9-ю симфонию как личное оскорбление!»

И даже это, явно порочное существо 9-й симфонии не получило ни у Оргкомитета Союза композиторов, ни у музыковедов решительного и страстного отпора.

Ю. В. Келдыш: В последние четыре-пять лет перед Отечественной войной появилось наибольшее количество выдающихся произведений советской музыки. Можно назвать 5-ю симфонию Шостаковича, 16-ю и 21-ю симфонии Мясковского, ярче других его произведений выявившие положительные реалистические стороны творчества этого композитора. Можно назвать также и некоторые из сочинений Прокофьева, его балет «Ромео и Джульетта», кантату «Александр Невский», которые сумели завоевать популярность у нашего слушателя. В это же время Хачатурян создает свою «Поэму о Сталине», свои два концерта — фортепианный и скрипичный. В творчестве Коваля появляется такое значительное произведение, как оратория «Емельян Пугачев», первая яркая удача композитора в области крупной, широкой музыкальной формы. Законченная тогда же симфония-кантата Шапорина «На поле Куликовом» тоже бесспорно является самым популярным из крупных произведений автора. Появляется множество превосходных песен различных по своему складу авторов. Такие композиторы-песенники, как А. В. Александров и Дунаевский, Захаров и Блантер, Новиков и Покрасс, дали много песен, завоевавших любовь советского народа. Сравнительно небольшие и скромные достижения в области оперы также приходится на эти годы. Назову «Тихий Дон» Держинского, «В бурю» Хренникова, «Кола Брюньон» Кабалевского.

Несомненно, что большую роль в подъеме творчества целой группы композиторов сыграло преодоление имевших ранее место ошибочных и вредных тенденций.

К 30-м годам уже невозможно было отстаивать формалистско-декадентские установки в такой откровенной форме, как делал это, например, журнал «Современная музыка» в 20-х годах. Столь же важным фактором явилось разоблачение и преодоление рапповского упрощенчества в творчестве и в теории. Замечу попутно, что эти два направления — «современничество» и РАПМ, при всей их, казалось бы, противоположности, имели между собой и общие черты. Общее, прежде всего, заключалось в наплевательском отношении к великому классическому наследию.

Огромную роль сыграли такие руководящие партийные документы, как Постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 года и затем статьи

в «Правде» в начале 1936 года, посвященные произведениям Шостаковича.

Эти ясные, прямые и решительные указания партии помогли советским музыкантам создать то ценное, что они смогли создать в этот период.

Значит ли это, что все недостатки, ошибки были уже изжиты и что композиторы в полной мере овладели методом социалистического реализма? Конечно, это не так. Даже наиболее значительные произведения, получившие справедливое признание, не были лишены целого ряда противоречий. Такие противоречия, несомненно, есть и в 5-й симфонии Шостаковича, в самом ее замысле и в средствах музыкальной выразительности. Даже в лучших произведениях Хачатуряна многие из нас замечали черты поверхностного импрессионизма, однообразие фактуры, слабость полифонических элементов, слабость развития, чрезмерное увлечение внешней звуковой роскошью и всякого рода гармоническими и ритмическими пряностями.

Был сделан определенный шаг в развитии музыкального искусства. Но это был только первый шаг. Надо было еще очень много работать для того, чтобы подняться на ступень настоящего высоко-реалистического искусства, такого искусства, какого вправде требовать наша эпоха.

Между тем у нас появилась вреднейшая теория о том, что советская музыка уже вступила в классический период. И те произведения, которые знаменовали только некоторые частичные сдвиги в развитии советского музыкального творчества, были объявлены образцами и нормами. Отталкиваясь от этих произведений, музыковеды пробовали установить принципы советского музыкального стиля.

Определенные сигналы были уже тогда, скажем, в отношении нашей общественности к 6-й симфонии Шостаковича и целому ряду других произведений. Но эти сигналы не были услышаны, и если появлялись отдельные здравые голоса, то они тонули в общем хоре славословия. Результатом этого были закрепление неизжитых формалистических черт советской музыки, их дальнейший рост и усиление.

И вот поэтому-то в великие годы Отечественной войны и послевоенный период наши композиторы не сумели остаться на высоте новых больших задач. Правда, этот период дал известные достижения в области песни, в том жанре, который самым непосредственным образом связан был с жизнью страны. Что касается крупных форм советской музыки, здесь не появилось почти ни одного произведения, которое стало бы на уровень хотя бы произведений предшествующего периода. Напротив, у таких композиторов, как Шостакович, Хачатурян и многие другие, намечалась либо известная депрессия, либо возрастные противоречия.

Приходится признать, что критика не только не способствовала изжитию существующих недостатков, но, наоборот, она делала обратное. Всячески стремясь сгладить эти противоречия, даже когда они бросались в глаза, придать им благовидную, приемлемую форму, критика вводила в заблуждение и публику, и композиторов. У нас наметилась определенная тенденция реставрации модернистических установок, хотя и не в такой открытой форме, как в 20-х годах. Даже классическое наследие часто рассматривалось под углом зрения формалистических направлений сов-

ременной музыки. Приведу только один пример. Речь идет об историческом значении творчества Танеева.

Один из исследователей этого композитора, Вл. Протопопов, в статье «О тематизме и мелодике Танеева» в журнале «Советская музыка» (в № 7 за 1940 год) писал:

«Фактура в произведениях Танеева настолько развита и подвижна, что можно говорить о линейности природы танеевских произведений. В этом отношении Танееву оказывается особенно близок Шостакович...». «Все это, пишет в заключение автор, дает основание выставить положение, что творчество С. И. Танеева было прогрессивным явлением, сыгравшим значительную роль в ходе развития русской музыки, и тесно связанным с формированием советского музыкального стиля». Таким образом, прогрессивность Танеева усматривается в том, что он был предшественником линейности, одного из типичных проявлений музыкального декаданса и формализма.

Эта же тенденция красной нитью проходит через книгу И. Бэлзы «Советская музыкальная культура», выпущенную к 30-летию Октябрьской революции. В ней Бэлза говорит, как о явлениях революционного порядка, о произведениях, отразивших на самом деле глубочайший кризис творчества. В числе произведений, в которых проявляется предвидение больших сдвигов, он упоминает 6-ю фортепианную сонату Фейнберга, которой предпослан эпиграф из известной работы реакционнейшего немецкого философа Освальда Шпенглера «Закат Европы», — надо сказать, что и сама музыка этого произведения несколько не лучше цитаты. 6-ю симфонию Мясковского Бэлза счел необходимым взять под защиту от самого же автора. Приводя цитату из автобиографической записи Мясковского о том, что в симфонии отразилось интеллигентское, неврастеническое восприятие революции, автор книги пишет далее: «Как всегда у Мясковского, здесь сказались чрезмерная строгость и взыскательность композитора к себе, к своему творчеству, одной из вершин которого была, несомненно, 6-я симфония». Куда же идти дальше, если проблески самокритики, появлявшиеся у композитора, глушились критиком? Критик угодливо пасшаркивался перед композитором и говорил: «Напрасно вы волнуетесь, там всё обстоит благополучно».

Автор книги часто прячется за обилие цитат. Вся работа написана по такому хрестоматийно-цитатному принципу. Недобросовестен самый подбор цитат: во всех случаях, когда какое-либо произведение формалистического толка было встречено нашей общественностью критически, Бэлза об этом умалчивает, либо говорит глухо, подчеркивая немногочисленные хвалебные отзывы. Так делается в отношении 9-й симфонии Шостаковича.

И вот такая книга была выпущена к 30-летию Октябрьской революции! Насколько мне известно, бывшим руководством Комитета по делам искусств она объявлялась первой партийной книгой о советской музыке.

В нашей критике несомненно существовали разные взгляды (я бы не решался говорить о двух направлениях критики, ибо одно направление было очень сильным, а другое не оформилось как направление), и можно сказать, что у отдельных критиков были положительные тенденции. К сожалению, они не были достаточно последователь-

ны. Нельзя не сделать этот упрек ряду товарищей, которые стояли во многих вопросах на правительственных позициях и одновременно давали весьма апологетические оценки явлениям формалистического порядка.

Необходимо оздоровить нашу критику. Необходимо тщательнейшим образом проанализировать все ее ошибки и добиться того, чтобы критика была действительно партийной, принципиальной критикой, чтобы критика вела борьбу за коммунистическую идеологию.

А. С. Оголевец, в своем выступлении, прикрываясь требованием объективности и справедливости, сделал попытку очернить наиболее глубокого и наиболее чуткого к запросам жизни советского музыковеда Б. В. Асафьева. Используя старые, давно уже переставшие выражать точку зрения самого автора работы, или произвольно выдергивая отдельные фразы и куски фраз из работ более новых, Оголевец не дал, разумеется, ни оценки главного и определяющего в научной и критической деятельности Асафьева, ни серьезной критики его действительных ошибок. Демагогический призыв Оголевца «сосредоточить огонь на каждом» означал на деле попытку рассредоточить и ослабить огонь критики, сконцентрированный на ведущих критиках и теоретиках формалистического направления.

Коротко и невинно упомянув о том, что он отказывается от отстаивания ряда своих положений, ошибочность которых признает, но не пояснив, от каких именно положений он отказывается и в чем их ошибочность, Оголевец призвал к развешиванию критики по отношению к работам И. В. Нестьева и А. И. Шавердяна, напомнив, что первый недавно дал восторженный отзыв о 6-й симфонии Прокофьева, а второй, в качестве консультанта Большого театра, дал положительную оценку опере «Великая дружба» В. Мурадели.

В заключение А. С. Оголевец коротко остановился на вопросах воспитания композиторов, предлагая, в частности, уничтожить курс анализа музыкальных произведений, как оторванный от практических занятий по сочинению.

Е. В. Гиппиус, заклеив демагогические выпады А. С. Оголевца по адресу Б. В. Асафьева и показав, что основной полемический прием Оголевца заключается в недобросовестном цитировании, перешел к принципиальным моментам, связанным с Постановлением ЦК, — в частности, к вопросу о сущности формализма. Ошибочно думать, — сказал т. Гиппиус, — что позиция РАПМ была по существу враждебной к формализму. Наоборот, всякая вульгарно-социологическая концепция построена на формалистическом фундаменте. Неслучайно некоторые апологеты формалистической музыки вышли из школы РАПМ.

Однако предложенное Е. В. Гиппиусом понимание формализма, при ряде интересных и глубоких положений, страдает некоторой отвлеченностью и схематизмом. Основной реалистичности музыкального искусства т. Гиппиус называет не близость к действительности, не прогрессивное идейное содержание, а момент формального характера — «вокальное начало». Только мелодия, развивающаяся из музыкального говора и речи, является, по мнению Гиппиуса, средством соци-

ального общения и может быть реалистичной. Инструментальная музыка развивается в положительном направлении только в случае уподобления ее тембро-интонаций вокальным. Это направление характерно для музыки славянских народов и особенно для русской. В позднейшем европейском музыкальном искусстве инструментальные тембро-интонации утратили свое первоначальное смысловое значение и стали предметом эстетского любования, «тембрами в себе». Однако они, как полагает т. Гиппиус, еще сохранили связь с национальной почвой. Формалистическое же мышление в музыке вполне определяется с того момента, когда инструментальные тембро-интонации начали восприниматься музыкантами абстрактно, в отрыве от народно-песенной национальной почвы. Корень формалистического направления в советской музыке — в утверждении абстрактно-инструментальных, враждебных вокальности приемов и в ложном стремлении к созданию «космополитического» музыкального языка.

Чисто инструментальная мелодичность «Войбы и мира» Прокофьева не доходит до слушателей. Абстрактно-инструментальное начало проявилось и в сделанных Прокофьевым обработках русских народных песен. То же относится и к вопросу о речитативе. Дело не в том, чего в опере больше — арий или речитативов, а в мелодическом языке речитатива.

Тов. Гиппиус правильно призывает отказаться от абстрактного понимания элементов музыкального мышления. Он напоминает, что А. Д. Кастальский первым поставил вопрос о теоретической разработке национально-своеобразных закономерностей русской народной хоровой полифонии и русской гармонии. Назрел вопрос о выявлении чисто вокальных закономерностей ритмики и лада русской народной музыкальной речи. Теоретические курсы консерваторий должны быть пересмотрены на этой основе.

Тесно связан с этим и вопрос о подходе композитора к народной песне. Очень часто композитор рассматривает напев народной песни как абстрактную инструментальную тему. Ее реальное звучание, ее смысловое эмоциональное содержание в живой ткани народного песнетворчества его не интересует.

Нужно отказаться от понимания народной песни, как абстрактно-инструментальной темы, с которой композитор может делать всё, что угодно, полагая, что чем «оригинальнее» и чем больше «по-своему» будет исковеркана народная песенная тема, тем лучше.

Разработка народной темы в таком случае будет неизбежно носить формалистический характер. Иным путем шли классики русской музыки. Сравнительно мало цитируя народные напевы, они не только слышали народную музыкальную речь, но и развивали ее в своем творчестве. Они умели говорить языком русской народной музыкальной речи. Для того, чтобы советским композиторам встать на этот путь, они должны научиться слушать и слышать народную песню, а не только извлекать темы из песенных сборников. Нужно услышать в народной песне ту глубину чувства, которую вкладывает в нее народ, а не размышлять у себя в кабинете, каково содержание такого-то напева, никогда не слышанного самим композитором.

В заключение т. Гиппиус правильно и своевременно призывает композиторов и фольклористов научиться критическому отношению к песням, которые бытуют в народной среде. Бытуют у нас, особенно среди деклассированных элементов, и низкокачественные в идейном и художественном отношении песни. Западные «объективные» собиратели относят их в рубрику фольклора, а западные композиторы охотно обращаются к этому мутному источнику. На деле блатные и им подобные песни не имеют никакого отношения к народному творчеству, ибо народное творчество, по совершенно правильному определению М. Горького, является творчеством трудового народа. Горький учит нас вводить идейный, этический художественный критерий в оценку явлений устного творчества, учит нас отличать в нем явления, имеющие связь с современностью, имеющие будущее, от явлений пережиточных и отживающих. Между тем нездоровый интерес к блатному и мешанскому фольклору свойственен некоторой части советских композиторов, в частности песенников. В наиболее яркой форме это проявилось у Н. Богословского, но в этом же направлении идут и все обращения к бытовой музыке у Шостаковича. Неслучайно и смакование ужасов, в духе бульварных романов, в опере «Леди Макбет Мценского уезда», перекликающееся с аналогичными тенденциями современной философии и литературы Запада.

Постановление ЦК открыло перед нами широкие горизонты для творчества и обобщающей мысли. Оно призывает композиторов к созданию произведений, которые будут любимы всем советским народом, которые вернут народу его родную народную музыку.

Н. Н. Данилов (секретарь Московского Комитета ВКП(б)): Постановление ЦК партии является документом огромного пропагандистского значения, который сыграет, так же как и предыдущие постановления Центрального Комитета партии по вопросам идеологии, ценнейшую роль в идейно-политическом воспитании советского народа и, прежде всего, интеллигенции.

Я — один из работников партийной пропаганды, и мне, по роду своей деятельности, довольно часто приходится сталкиваться с вопросами музыки. Вот поэтому-то я и решил выступить на сегодняшнем собрании.

Выступавшие товарищи очень мало касались вопроса о необходимости самой решительной повседневной борьбы против попыток реакционных идеологов из лагеря буржуазных стран отравить сознание и душу советских людей ядом тлетворной антисоветской пропаганды. Как показывают факты, англо-американские империалистические клики поставили на службу своей пропаганды все средства политического воздействия на массы: философию, литературу, радио, кинематограф, театр. Всё используется для того, чтобы восславить насквозь прогнившую капиталистическую систему и, вместе с тем, опорочить, оклеветать величайшие политические, экономические и культурные достижения нашей социалистической страны, достижения государств новой демократии.

Идеологическая борьба между лагерем социализма, демократии, с одной стороны, и лагерем империализма, антидемократическим лагерем, ●

другой, уже развернулась и с каждым днем усиливается.

Правительство Трумэна отпустило недавно 60 миллионов долларов на создание антисоветских фильмов. В Америке и Англии выпущены антисоветские фильмы, романы, пьесы и другие «произведения», направленные на то, чтобы возбудить и разжечь ненависть к нашей стране, ослабить борьбу прогрессивных сил против реакции и мракобесия.

Было бы наивно и смешно думать, что буржуазная пропаганда упустила бы возможность использовать такое средство в своей борьбе против демократических и прогрессивных сил, как музыка и песня.

Сегодня за границей буржуазно-реакционные деятели поднимают на щит Сартра, Луи Селина, Пикассо, Стравинского. Это все формы борьбы против советской идеологии.

Каждому из нас, партийных и непартийных большевиков, надо быть бдительным, чтобы вовремя давать отпор попыткам проташить в нашу культуру, в том числе и в музыкальную культуру, чуждые и тлетворные влияния. Надо страстно бороться против всякого проявления низкопоклонства и угодничества перед буржуазной культурой, помня, что одной из главных черт советского человека является его национальная, советская гордость.

Очень мало, а, вернее, совсем не говорят выступающие в прениях о том, что неотъемлемой чертой каждого советского композитора, каждого деятеля музыкального фронта должна быть неутолимая жажда политических знаний, непрерывное стремление повышать свой идейно-политический уровень.

Если посмотреть честно и прямо в глаза фактам, то надо признаться, что в этом отношении московские композиторы и музыковеды далеко отстали от других отрядов столичной интеллигенции, от ученых, инженеров и т. д.

В Москве успешно работает филиал вечернего университета марксизма-ленинизма при Центральном Доме работников искусства. Там занимаются многие ведущие мастера советской сцены, художники, театроведы и т. д. Осенью прошлого года предполагалось, что по примеру прошлых лет в число слушателей пожелают записаться наши композиторы и другие работники музыкального фронта. Предоставили им двадцать вакансий. Но что оказалось? Ни одна из этих вакансий не была использована.

Некоторые товарищи склонны объяснять причину срыва тем, что композиторы и музыковеды занимаются самостоятельно марксистско-ленинской теорией. Но оказывается, что и здесь, в Доме композиторов, дело политической учебы организовано отвратительно. За весь прошлый год были проведены только две теоретические конференции по первому и второму тому произведений Сталина. В работе этих конференций принимали участие коммунисты, а количество участвовавших беспартийных товарищей оказалось ничтожно малым.

Сколько человек самостоятельно изучают классиков марксизма-ленинизма, — неизвестно. На политические лекции из 315 композиторов и музыковедов ходит лишь десяток-другой людей; даже на лекцию по эстетике приходят 10—12 человек. Сравним это с работой профессоров университета. Из 1000 с лишним профессоров МГУ —

810 человек систематически изучают марксистско-ленинскую теорию. Их работа контролируется партийной организацией, регулярно проводятся семинары, теоретические конференции, консультации, причем большой интерес к политической учебе проявляют и беспартийные товарищи. Партийная организация и директорат МГУ много занимаются вопросами, связанными с повышением идейно-политического уровня работников университета.

Если бы партийная организация и прежнее руководство Союза советских композиторов уделяли серьезное внимание делу идейно-политического воспитания композиторов и музыковедов, то и результаты их политической учебы были бы другими.

В Постановлении ЦК партии подвергалась критике не только музыка оперы «Великая дружба», но и либретто, автором которого является писатель Г. Мдивани. Спрашивается, если бы автор либретто и композитор Мурадели были хорошо вооружены знаниями по истории нашей советской родины, знали бы историю большевистской партии, разве они допустили бы такую фальшивую концепцию? Значит, т. Мурадели надлежит исправить серьезные ошибки не только в музыкальном творчестве, но и в политическом образовании.

Наша партия осудила гнилую теорию «искусства для искусства», вдребезги разбила теорию о том, что искусство может существовать оторвано от политики. И теперь, когда перед всеми работниками музыкального фронта поставлено много больших и ответственных задач, партийная организация союза и его руководство должны решительно улучшить организацию работы по повышению политических знаний и идейно-политического уровня композиторов и музыковедов.

Отмеченный в Постановлении ЦК ВКП(б) отрыв ряда деятелей советской музыки от народа способствовал тому, что некоторые композиторы не прислушивались к критике советской общест-венности и замкнулись в свою скорлупу.

Все мы помним, как блистательно, великолепно прошло празднование 800-летия Москвы: было приветствие москвичам от товарища Сталина, награждение столицы орденом Ленина, изумительная иллюминация, наконец, народные гулянья на ста московских площадях, в которых приняли участие свыше двух миллионов человек. Работники московской парторганизации своевременно, задолго до проведения юбилея, много и настоятельно просили композиторов создать оперу о Москве, написать хорошие симфонические произведения, оратории, порадовать москвичей новыми мелодичными и красивыми песнями о столице. Мы мечтали, чтобы перед юбилеем была создана такая песня о Москве, которая потом распевалась бы всеми участвующими в гуляньях, в заключение этого всеобщего праздника. Но ни оперы, ни новых отличных песен, ни новых замечательных симфонических произведений в честь славного юбилея Москвы мы не получили. А между тем наши московские ученые, конструкторы, наши рабочие создали в честь юбилея замечательные машины. Наши писатели написали много книг и стихов, а кинематографисты создали два хороших фильма, посвященных юбилею Москвы. Вы, товарищи композиторы, остались в долгу у москвичей.

Еще о связи композитора с массами: в 172 клуба и Дома культуры интеллигенция приходит поделиться своими научными работами, открытиями и изобретениями; приходят в клубы и Дома культуры конструкторы, рабочие, писатели, — не бывают там только композиторы. За последние месяцы мне удалось быть в 12 крупнейших клубах столицы; но нигде я не слышал, чтобы кто-нибудь из композиторов посетил их. А ведь Москва в 1939 году славилась тем, что в клубы завода им. Сталина, завода «Серп и молот» регулярно приезжали композиторы, исполняли свои произведения, после чего следовало обсуждение этих произведений. Какое это благодарное дело — дать свой труд на суд народа, вдуматься в существо замечаний, которые делаются рядовыми слушателями, и самому убедиться — дошло ли произведение до широких масс народа! Если бы Хачатурян, прежде чем дать свое произведение на концертную площадку, побывал в московских Домах культуры, в Доме ученых или во Дворце культуры Автозавода им. Сталина, он получил бы много деловых замечаний, в корне отличающихся от того елеса и славолюбия, которые столь щедро расточались друзьями композитора и некоторыми его прихвостнями и лизоблюдами.

Еще замечание в адрес критиков. Проглядев наши московские газеты, видишь в статьях критиков рассуждения о том, понравилось ли ему, критику, это произведение или нет, угодил ли ты его вкусам или нет. И нет ни одной статьи, в которой бы критик ссылался на то, что это произведение было хорошо воспринято слушателями.

Теперь несколько слов о Доме композиторов. Возьмите любой Дом работников искусств, работников кинематографии, инженеров и техников, Дом ученых, — туда регулярно ходят гости с заводов, из московских учреждений, представители интеллигенции. А у вас это какой-то музыкальный улей, — никто не пойдет сюда. Мы думаем, товарищи, что, наконец, двери вашего Дома культуры — Дома композиторов распахнутся для широких слоев нашей советской интеллигенции, для широких слоев трудящихся столицы.

Но этого мало. Следует подумать об организации при Союзе композиторов лекционного бюро для пропаганды музыкальной культуры, — по примеру такого бюро при Союзе писателей. Только надо сказать, что, в отличие от Союза писателей, работу этого лекционного бюро было бы хорошо построить на добровольной общественной основе.

Нет сомнений, что московские композиторы, тщательно изучив Постановление ЦК партии об опере «Великая дружба», хорошо продумав выводы из него, широко развернув большевистскую критику и самокритику, сумеют в кратчайшие сроки добиться устранения серьезных недостатков в области музыкального творчества; что они будут передовым отрядом советских композиторов, которые ответят на Постановление ЦК партии новыми произведениями, достойными нашей великой советской Родины, достойными нашего замечательного советского народа, идущего под знаменем Ленина, под водительством Сталина, вперед, к коммунизму.

Д. Д. Шостакович: Когда мы оглядываемся на путь, пройденный нашим искусством, нам становится совершенно ясно, что **всякий** раз, когда пар-

тия исправляла ошибки того или иного художника, указывала на уклонения в его творчестве, или же сурово осуждала какие-либо направления в советском искусстве, это всегда приносило пользу как всему советскому искусству, так и творчеству отдельных художников.

Указания ЦК партии проникнуты заботой о повышении роли и значения искусства в развитии нашего советского общества.

Когда в 1936 году центральный орган нашей партии — «Правда» сурово осудила мою оперу «Леди Макбет Мценского уезда», и мне было указано на серьезные заблуждения, на формализм, я глубоко пережил эту мою творческую неудачу, многое продумал и постарался извлечь все необходимые уроки. И мне казалось, что в последующие годы мое творчество начало развиваться в ином направлении. Я стремился своей работой ответить на большие и волнующие вопросы, стоявшие перед всей советской страной, перед всем советским народом. Мне казалось, что в известной мере я преодолел те порочные черты, на которые указывала «Правда»: и усложненность музыкального языка, и усложненность музыкального мышления, антиэстетичность и т. д.

Суровая, но справедливая критика партии заставила меня еще более углубиться в изучение русской классики, русского народного творчества. Отчасти так я рассматривал свою работу над оперой Мусоргского «Борис Годунов», когда работал над ее инструментровкой и частично над ее редакцией.

Сейчас, когда я мысленно оглядываюсь на все то, что мною было написано после «Леди Макбет», мне кажется, что в моих симфонических и камерных произведениях появились новые для моего творчества черты, которые, если бы мне удалось развить их, — дали бы мне возможность найти путь к сердцу советского народа. Однако этого не случилось. И я сейчас ясно вижу, что переоценивал глубину своей творческой перестройки, что некоторые, присущие моему музыкальному мышлению отрицательные черты не дали мне возможности развить наметившийся перелом в целом ряде моих сочинений последних лет. Я опять уклонился в сторону формализма и начал говорить языком, непонятным народу.

Когда сегодня партия и вся наша страна словами Постановления ЦК осуждают это направление моего творчества, я знаю, что партия права, я знаю, что партия проявляет заботу о советском искусстве и обо мне, советском композиторе.

Все постановления ЦК ВКП(б) об искусстве за последние годы, и особенно Постановление от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба», — указывают советским художникам на тот огромный национальный подъем, которым живет в настоящее время наша страна, наш великий советский народ.

Некоторые советские художники, и я в том числе, стремились выразить в своих работах этот великий национальный подъем. Но между моими субъективными намерениями и объективными результатами оказался вопиющий разрыв.

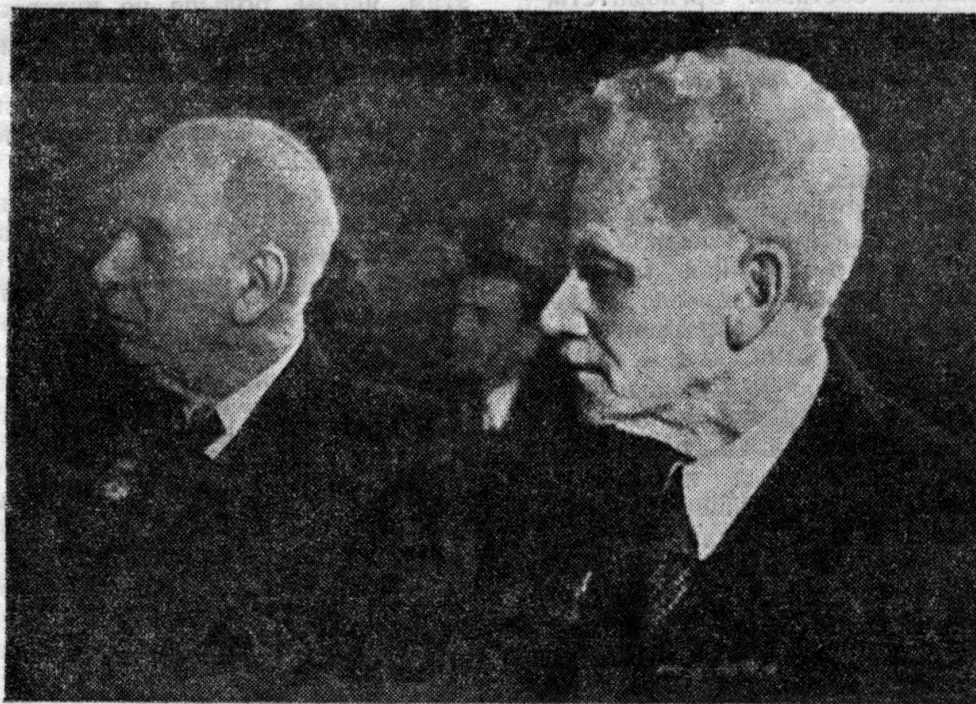
На отсутствие в моих сочинениях претворения народности — того великого духа, которым живет наш народ, со всей ясностью и определенностью указывает ЦК ВКП(б).

Я глубоко благодарен за это и за всю ту критику, которая содержится в Постановлении.

Все указания ЦК и в частности те, которые касаются меня лично, я воспринимаю как суровую, но отеческую заботу о нас — советских художниках.

Труд, упорный, творческий, радостный труд над созданием новых произведений, которые найдут путь к сердцу советского народа, будут понятны ему и любимы им, которые органически будут связаны с народным искусством, развивающимся и обогащающимся великими традициями русской классики, — вот достойный ответ на Постановления ЦК партии.

В. А. Золотарев напомнил о том, как расценивали его учителя — Балакирев и Римский-Корсаков — стремление писать во что бы то ни стало оригинально и ново. М. А. Балакирев, жестоко и зло высмеивавший всякую дешевку в музыке, советовал своему ученику «писать, как пишется», «не бояться писать просто». Н. А. Римский-Корсаков, в ответ на опасения, что новое сочинение «на что-то похоже», шутливо отвечал: «Вот и хорошо, если на что-то похоже, плохо, если ни на что не похоже». Он же говаривал: «И к какой только дряни ухо человеческое не



*Старейшие советские композиторы.
С. Н. Василенко и А. Б. Гольденвейзер*

Я пытался в своей «Поэме о Родине» создать симфоническое произведение, проникнутое песенностью и мелодийностью. Оно оказалось неудачным.

Я буду снова и снова, на основе тех принципов, которые ясно даны в Постановлении ЦК, пытаться создать симфонические произведения, понятные и близкие народу со стороны их идейного содержания, музыкального языка и формы.

Я буду еще более упорно трудиться над музыкальным воплощением образов героических советских людей.

Сейчас я работаю над музыкой к кинофильму «Молодая гвардия» и приступил к работе над оперой того же названия. Надеюсь, что в этих работах я частично выполню те мои пожелания, о которых я сейчас говорил.

Несколько моих песен получили некоторую популярность в народе. Сейчас, вооруженный указаниями ЦК партии, я буду снова и снова пытаться создать советские массовые песни.

Для меня нет никаких сомнений, что советская музыка стоит перед огромным творческим подъемом. Этот подъем будет развиваться на основе претворения в творчестве композиторов мудрых и справедливых указаний ЦК партии.

Я призываю всех композиторов отдать свои силы делу реализации этого замечательного Постановления.

привыкает. Сначала ошеломит, потом, при повторении, как-будто бы и ничего, а затем даже и нравиться начинает.

И на самом деле, головная, надуманная музыка, ничего не говорящая сердцу, не доходящая до народа, может при настойчивом вслушивании в нее показаться и «свежей», и «остроумной», и «изобретательной». Беда в том, что все эти качества не делают еще музыку живой.

Пережиток формалистического отношения к музыке видит т. Золотарев в опасении С. С. Прокофьева повторить что-то, уже написанное кем-либо. Но ведь и в народных песнях встречаются повторения отдельных мелодических оборотов, а всё же каждая песня глубоко оригинальна. Было бы что петь, — это главное. А всё подчинивший себе страх перепевов — это просто жупел, мешающий писать «от души».

В. Я. Шебалин выступил совершенно неудовлетворительно, ограничившись формально-декларативным, ни к чему на деле не обязывающим признанием своих ошибок. Отнеся обвинение в формализме к своим ранним, уже давно осужденным и заслуженно забытым сочинениям, Шебалин уклонился от оценки в свете Постановления ЦК своих произведений последнего периода, проникнутых в значительной мере духом ремес-

ленничества и холодного стилизаторства. Точно так же, сводя вину руководства Московской консерватории к недостатку настойчивости, к боязни испортить отношения с профессорами и т. д., Шебалин сделал попытку скрыть от композиторской общественности последовательно проводившийся им в консерватории порочный курс на отрыв профессионального обучения от находившегося в загоне идейно-эстетического воспитания студентов, на подмену полноценного мастерства узко-ремесленными навыками.

М. Ф. Гнесин начинает с того, что он не видит причин относить себя к числу лиц, особенно обиженных прошлым составом Оргкомитета, — невнимание к его работе «не переходило норм оргкомитетского невнимания». Иные причины привели его на трибуну. То, что он хочет сказать, дойдет до композиторской молодежи, а к ней он в первую очередь обращается.

— Ведь молодежь наша, продолжает Гнесин, не знаящая, как прорастало передовое музыкальное творчество в дореволюционный период, недостаточно осведомленная и о том, как протекает музыкальная жизнь в западных капиталистических странах, не может так хорошо разобраться в важности Постановления ЦК партии, как могут это сделать люди, прожившие долгую жизнь в искусстве, имеющие перспективное суждение о нем.

Те из нас, кому довелось быть свидетелями революции 1905 года, увидели и поняли, как велика была пропасть между вершинами искусства и народными массами. Тогда появилось необычайное в те времена в музыкантской цеховой жизни стремление поехать в провинциальные города, организовывать там музыкальные школы, хоровые кружки, музыкальные библиотеки, бесплатные или общедоступные концерты с пояснительными словами, работать в рабочих клубах. Многие считали, что мы в сущности занимаемся какой-то музыкальной политикой, а не подлинной музыкой. Тогдашнее правительство не симпатизировало этой направленности нашей работы, все начинания наталкивались на серьезное сопротивление местной власти.

Но они все-таки оставили известный след в жизни страны. Не осталась совершенно без их влияния и собственная наша композиторская деятельность.

На этой почве произошло заметное расслоение в нашем кругу.

Я присутствовал при беседе в 1912 году Игоря Стравинского с одним композитором. Стравинский усердно звал его переехать в Париж, соблазняя перспективами быстрого развития его дарования, огромного успеха и т. д. Сам Стравинский тогда уже блестяще устроился там, завоевал себе большую известность. Когда в ответ он услышал, что перед нами другая дорога, что мы должны провести мост между жизнью масс и искусством, что невозможно нам переезжать в Париж ради улаживания личной художественной карьеры, он сказал: «Ну и погибнете там, в России!».

Кто знает, если бы тот же Стравинский так стремительно не порвал тогда связи со своей страной, то возможно, что его талант сказался бы еще в большей степени и обессмертил бы его имя.

Не знаю, известно ли присутствующим, что

Шостакович и Прокофьев вовсе не считаются на Западе и в Америке крайними новаторами?

Один из американских критиков, обрисовав в своей статье лестницу музыкального поступательного движения вперед, к вершинам искусства, поместил на этой лестнице творчество Шостаковича и Прокофьева в середине, даже несколько ниже, назвав их эклектиками, — ибо, несмотря на новаторские формообразования, они не расстались с идеями о том, что искусство связано с человеческой жизнью, они не разрывают связи между музыкой и человеком; «передовые» же критики Америки считают это пережитком искусства XIX века. Человек XX века этим, якобы, больше не интересуется.

Творчество Стравинского помещено на более высокой ступени лестницы, как «неоклассика», совершенно отвергнувшего связь между формообразовательным процессом и человеческими переживаниями.

На еще более высокой ступени помещено творчество атоналиста Шёнберга. На самую высокую ступень этот критик ставит авторов полиритмической музыкальной конструкции. Здесь уже искусство оголилось, нет мелодии и «какой-то» музыкальной интонации, остался только ритм.

Интересно, какова будет следующая ступень? Если не будет различия интонаций, если еще убрать и полиритмию и, может быть, вообще ритм, то останется только молчание. Я думаю, что это и есть высшая точка «музыкального искусства», идущего путем инерции формообразования до самого своего завершения.

Тов. Гнесин переходит к вопросу о формализме, строя своеобразную концепцию его понимания и определяя его как «инерцию». Он говорит:

— Есть признак, всегда сопутствующий формалистическому моменту в искусстве, — это инерция. Инерция может проявляться в искусстве различно. У одних — в известных формообразовательных навыках, скажем, в требовании, чтобы мелодия или гармонические комплексы непременно сопровождалась диссонантными привесками. Думают, что если отойти от диссонантного привеска, то данная мелодия или данный гармонический ряд окажутся убогими, — как будто этот прием спасет от убожества то, что убого по своему существу!

Есть инерция и другого типа, когда, например, композитор, возлюбив пышный показ гомофонической ткани, сосредоточивает внимание только на нем, отказываясь от других формообразовательных возможностей.

Вообще, как бы совершенно композитор ни владел формообразовательным процессом, но если утрачивается оживляющее этот процесс чувство, вызываемое непосредственными жизненными впечатлениями, он начинает восприниматься как инерция, теряет жизненное правдоподобие, ощущается как что-то сухое и безжизненное.

Не решает вопроса и то, что основные тематические зачатки данного произведения могли быть взяты композитором из народных песенных материалов. Народная песенная попевка будет в этом случае развиваться на основе абстрактного формообразовательного процесса. Это будет все тем же выражением инерции. Народно-песенный элемент будет играть роль не больше как за-

щитного цвета. Произведение не станет от этого более жизненным.

Применительно к опере может быть еще и другое. Хотя бы и хорошо прилепленные друг к другу песенные небольшие построения, сами по себе милостивые и уютные и нравящиеся, без конструктивного охвата целого опять-таки будут инерцией. И можно найти целый ряд таких проявлений инерции в крупных построениях.

Не надо думать, что если Постановление ЦК отметило известные достижения в области мелкой формы — песни, — то этим снимается проблема крупного строительства в музыке. Никким образом не снимается и требование в отношении мастерства в наших консерваториях. Наоборот, надо повысить эти требования. Нам нужны мастера и крупных и мелких форм и непременно мастера, потому что если они не будут мастерами, то именно потому могут стать формалистами.

Эпохи крупных общественных сдвигов отличаются возрождением инициативных форм искусства, это инициативное начало как бы вбирает в себя всё основное, что характеризует данную эпоху.

Эпоха 60-х годов вызвала к жизни «Могучую кучку», именно так, инициативно, откликнувшуюся на потребности эпохи. Рядом находившееся творчество Чайковского, который пошел несколько иными путями, все же часто отталкивалось от той же самой «Могучей кучки», получало заряд от того же Стасова. Не следует забывать и той роли, которую играло для Чайковского основополагающее творчество Глинки.

В настоящий момент народ вправе требовать от нас искусства, которое по крайней мере так же охватывало бы нынешние потребности эпохи, как искусство «Могучей кучки» охватывало потребности эпохи 60-х годов.

Не забудем, что эпоха 60-х годов, как бы она ни была значительна в истории нашей страны, не может быть сравнена по своей значимости с той эпохой, которую мы переживаем. Мы стоим в преддверии грандиозных событий переустройства мира. Мы не можем не быть захвачены этим движением. Как же не ждать от нашего искусства, чтобы оно охватило всю силу происходящих в нашей стране и во всем мире великих событий!

Последнюю часть своего выступления т. Гнесин посвящает вопросу об Оргкомитете.

— Бывшие работники Оргкомитета сами признали неправильность, ошибочность своих действий.

Я позволю себе внести предложение, с которым, может быть, и не согласятся, но я все-таки считаю нужным его внести. Надо обусловить вхождение в Оргкомитет обязательством не пользоваться никакими привилегиями. С этим связан вопрос, например, о Сталинских премиях. Нельзя, чтобы вхождение в Оргкомитет облегчало получение Сталинской премии.

И в жизни прошлой дореволюционной интеллигенции были некоторые хорошие этические установления. Существовал комитет по присуждению премий им. Глинки. В состав жюри входили Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов. За всё время пребывания этих лиц в комитете ни один никогда премии не получал. Они считали бы позором, если бы кто-нибудь мог сказать, что Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов облегчили себе

получение премии тем, что они сами за себя ходатайствовали.

Говорили, что если обусловить вхождение в Оргкомитет невозможностью извлекать из него привилегии, то никто не захочет в нем работать. Простите, я надеюсь, что это пристрастный поклеп на музыкальный мир.

И хочу привести еще один пример из работы прошлого состава Оргкомитета.

В 1943 году композитор Максимилиан Штейнберг находился в эвакуации в Ташкенте. По просьбе секретаря ЦК КП(б) Узбекистана, тов. Юсупова, он написал Симфонию-рапсодию на узбекские народные темы. Ему были поставлены очень жесткие условия: так как народ не привык к многоголосной музыке, а надо во что бы то ни стало приучить массы слушать такую музыку, мелодии песен должны по возможности остаться в неприкосновенном виде, чтобы их легко можно было услышать в оркестровой ткани.

Штейнберг сделал эту работу сверхблестяще. Симфония имела феноменальный, редкостный успех. Она исполнялась пять-шесть раз всё с тем же успехом.

Симфония не была представлена к получению Сталинской премии. Наоборот, наши представители в Ташкенте старались опорочить это произведение, как идущее не путями симфонизма, а на поводу у примитивного народно-песенного вкуса.

За десять дней до смерти Штейнберга я с ним встретился. Он спросил меня: «Неужели нельзя добиться исполнения моего «Каприччио»? Но прошло уже два года после этого, — каприччио «В Армении» в Москве не исполнялось.

Что сделано в память Штейнберга, крупного композитора и музыкального деятеля, учителя многих заслуженных музыкантов? — Не было даже заметки в газете.

Тов. Гнесин заканчивает свое выступление словами:

— Нам выпало на долю жить в такой момент, когда борются между собой капиталистический и коммунистический мир, когда закладываются камни величайшего сооружения в жизни человечества, материальной и духовной, мы должны объединиться около этой мысли, этих чувств и этого сознания. Тогда сама собой возникнет та связь с жизнью, о которой мы сейчас тоскуем. Это вовсе не значит, что композиторы будут писать только агитки. Будут писать самые разные по форме и по характеру произведения, но в них отразится один дух взаимосвязи, стремления идти вперед в общественной жизни. Вот тогда Оргкомитет будет на своем месте.

Жизнь расцветает у нас, и в связи с этим создается огромной значимости советское искусство. Мы сможем показать Западу не только выдающиеся по форме сочинения, но и нечто основополагающее по содержанию, заставляющее весь мир идти нашими путями.

С. С. Скребков посвятил свое выступление общим вопросам идейного и научного порядка, тому, что он назвал «научной культурой» композиторов и музыковедов. Правильно отметив, что вместо борьбы за социалистический реализм, против буржуазных влияний, музыковеды благодушно играли в абстракции или кропотливо подыскивали научные основания для восхваления «ведущих» композиторов, т. Скребков напомнил, что это недостойное положение зависело не от одних

музыковедов. Отношение многих композиторов к научному изучению музыки в сущности крайне неблагоприятно для его развертывания. В композиторской среде широко распространено вредное представление о стихийности, о полной бессознательности творческого процесса, особенно пагубно отражающееся на композиторской молодежи. В то же время у композиторов старшего поколения есть свои теории, обобщения, воззрения, у каждого свое «композиторское музыковедение», не подвергающееся обсуждению и критике, но нередко пользующееся значительно большим влиянием, чем статьи и книги музыковедов. В этой связи особенно важно осознать, что Постановление ЦК ВКП(б) осудило не только чистую практику — самую музыку ряда композиторов, но и тот идейно-художественный кодекс, которым они руководились в своей практике. Следовательно, без решительного подъема идейно-теоретической культуры, без преодоления идеалистических пережитков в сознании композиторов и музыковедов нельзя создавать реалистическую, нужную и близкую народу музыку.

К сожалению, в Московской консерватории не воспитывается уважение к теоретической культуре. Консерватория готовит не музыковедов, а узких ремесленников. Рекомендуемая А. С. Оголевцом ликвидация курса анализа привела бы только к укреплению ремесленного формализма. Наоборот, нужно обновить содержание этого курса, вытравить из него формализм и заботливо вырастить те ростки подлинной научности, которые в нем есть и которыми может гордиться советское музыковедение.

Понятие профессионального мастерства включает не только владение техникой, но и высокую идейно-политическую культуру. Вот этой-то культуры не хватало нашим ведущим композиторам; из-за ее отсутствия они и скатились к формализму. Заботы о теоретической культуре не чувствуется в письме Прокофьева, в выступлениях Шостаковича, Хачатуряна. Особенно поражало отсутствие мысли об этом в выступлении т. Шебалина, от которого, как от главного воспитателя музыкальной молодежи, следовало ждать деловой программы мероприятий, необходимых для поднятия музыкального образования на более высокий уровень.

Тов. Скребков выражает пожелание о коренной перестройке журнала «Советская музыка» и о возобновлении отдела «Трибуна композитора, исполнителя и музыковеда». На основе наиболее интересных высказываний журнал сможет организовать дискуссии по жизненным, боевым вопросам нашей музыкальной культуры.

Д. Б. Кабалевский: Не меньше, чем выступавшие до меня композиторы и музыковеды, я чувствую глубокую потребность пересмотреть и переоценить всю свою музыкальную деятельность.

Для своей дальнейшей творческой деятельности я уже извлек и несомненно еще извлеку очень много уроков и выводов из тех указаний, которые даны нам в Постановлении ЦК партии. Не буду занимать вашего внимания анализом своей музыки. Я останусь сейчас только на одном моменте — на проблеме мелодии, ибо это коренной вопрос нашей музыки вообще и оперной в особенности.

Я считал, что в опере (я и сейчас думаю, что это правильно) надо стремиться к непрерывности музыкально-драматургического развития, равно как и к подлинной симфоничности. В этом отношении идеалом оперной формы для меня является «Пиковая дама». Всю жизнь я изучал эту оперу, а вот сейчас прихожу к убеждению, что выводы, которые я извлек из этого изучения, были односторонни. Я основывался на том, что Чайковский избегал большого количества законченных арий и других «номеров» и достиг благодаря этому непрерывности своей музыкальной драматургии. Но я не учел того, что, отказавшись от большого количества таких номеров, он в значительной степени компенсировал это большим количеством оформленных, организованных в отношении музыкальной формы кантиленных ариозных построений внутри непрерывно развивающихся сцен. Это то, без чего опера неминуемо должна превратиться в рыхлую импровизацию.

Именно это было мною недостаточно серьезно продумано, и это одна из моих основных ошибок в работе над оперой «Семья Тараса». Может быть, тут подсознательно сказалось какое-то неверие в жизнеспособность традиций русской оперы, ошибочная убежденность в том, что всё в советской опере должно быть новым, в связи с новой тематикой. И в этом один из коренных пороков ложной «новой оперной эстетики».

«Мелодическая недопетость» нашей музыки, пренебрежение к завершенности мелодических мыслей приводит к тому, что часто наши произведения, даже те, в которых, кажется, вся ткань состоит из интонаций очень мелодических, очень поющих, в целом на слушателя производят впечатление произведений, лишенных мелодики.

Теперь о моей работе в Оргкомитете. Я глубоко осуждаю свою деятельность как члена Оргкомитета. Если мне казалось раньше, что я несу меньшую ответственность потому, что мало работал в Оргкомитете, то сейчас я понимаю, что это только увеличивает мою вину. Я не могу сказать, что ничего не понимал из того, что у нас происходило — это было бы с моей стороны неправдой, — и это еще больше повышает мою ответственность.

Мне кажется, что Оргкомитет за все время своего существования хорошо работал только в первые месяцы войны. В то время всех нас объединяла высокая цель: дать фронту песни, дать советскому народу патристические музыкальные произведения. И перед этой большой целью исчезли все уродливые явления нашего музыкального быта, вроде деления композиторов по рангам и чинам и т. д. А потом мы эту цель утратили. Каждый ушел только в свою собственную работу. Вслед за этим, естественно возникли боязнь разворачивания критики и невнимание ко всей массе композиторов, связанное с нежеланием отнимать время у себя.

И когда я думаю о нашей будущей работе, я больше всего думаю о том, чтобы не повторилась основная ошибка, — неприкосновенность в отношении критики того или иного товарища в нашей среде. Это самое вредное, уродливое явление, которое привело нас к печальным последствиям.

Перейду к моей журнально-критической деятельности. Я не могу себя упрекнуть в неискренности, в том, что я писал под давлением

существовавшей атмосферы. Но в другом я себя не только могу, но и должен серьезно упрекнуть. Было много музыкальных произведений и были некоторые общие тенденции в нашей музыке, которые я внутренне осуждал. Но я шел по ложному пути,— я просто об этом не писал. Так, например, я отказался писать статьи об «Оде на окончание войны» Прокофьева, о 8-й симфонии Шостаковича, о виолончельном концерте Хачатуряна и т. д. (а ведь вообще я не принадлежу к людям, которые боятся испортить приятельские отношения; я иногда выступал с критикой тех явлений, о которых у нас не принято было говорить критически. И все же я оказался на ложных позициях). Я думаю, что это результат порочной точки зрения, заключающейся в том, что хотелось видеть как можно больше положительных сторон в развитии нашей музыки, как можно больше отмечать положительные моменты. При этом забывалось, что настоящая борьба за хорошее всегда безрезультатна, если она не связана с борьбой против плохого. Естественно, что такая позиция отражалась на работе журнала «Советская музыка», который я редактировал в течение нескольких лет. Мы не замечали, а иной раз, может быть, и не хотели замечать многих процессов, особенно отрицательных, происходивших в нашей музыке; мы не вскрывали их и не подвергали должной критике. К тому же теоретический уровень статей, печатавшихся в журнале, был зачастую очень невысок. Я со всей прямоотой должен признать, что наш журнал не справлялся со своими задачами и также способствовал созданию того положения в музыке, которое так решительно осуждено в Постановлении ЦК партии.

Остановлюсь еще на двух вопросах. Первый вопрос — о будущем нашего творчества. Меня беспокоит, что у нас появляются неправильные толкования Постановления ЦК. Кое-кто считает, что все разговоры о новом стиле нашей эпохи объективно содержат в себе призыв к искусственной выдумке, а следовательно, к формализму. Это неверная и опасная точка зрения. Разрешите напомнить вам слова В. И. Ленина о том, что писатель должен быть «немножко впереди» читателя.

В своем докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» товарищ Жданов говорил: «Литература призвана не только к тому, чтобы идти на уровне требований народа, но, более того,— она обязана развивать вкусы народа, поднимать выше его требования, обогащать его новыми идеями, вести народ вперед».

В своей речи на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) он же сказал, что, хотя классические образцы до сих пор остаются непревзойденными, это не значит, что прогресс кончился на классиках.

Что же значит — быть впереди народа, что значит вести его за собой? Для того, чтобы художник правильно выполнил эту свою задачу, нужно, во-первых, чтобы он хорошо знал и крепко чувствовал свой народ, который он хочет вести вперед, чтобы он ясно ощущал его требования и вкусы, и, во-вторых, конечно, чтобы он шел по верному пути.

У нас в области симфонической музыки композиторы настолько оторвались от народа, что потеряли его из виду, и, пойдя вдобавок по не-

правильному пути, в результате вовсе заблудились. Народ же, конечно, не пошел по этому неправильному пути и сейчас устами ЦК партии, призывает композиторов вернуться на здоровый путь народного искусства.

Мы иногда упрекали композиторов-песенников в том, что они идут медленно и слишком мало вносят нового в свое творчество. Теперь же я думаю, что такой упрек был нашей ошибкой. Мы должны признать, что композиторы-песенники в своих лучших песнях шли правильным путем. Они удержались на том уровне, который был несколько выше народа и поэтому, не отрываясь от народа, вели его в то же время вперед. Они основывались в своей музыке на том, что народ уже усвоил, но постепенно вносили в нее новые черты, рожденные современностью, и тем обогащали одновременно и музыку и вкусы народа. Так, идя по правильному пути, шагами, казавшимися нам зачастую слишком маленькими, они прошли очень далеко.

Если мы сравним народно-песенный быт нашей страны 20-х годов с песенным бытом нашего времени, мы увидим, насколько богаче стало наше песенное творчество и насколько благодаря этому поднялся уровень художественных вкусов нашего народа. А семимильные шаги нашего симфонического творчества во многом оказались иллюзией.

Но значит ли это, что впредь в нашей музыке, в том числе в симфонической, мы должны отказаться от творческих исканий? Конечно, нет! Искали и Бетховен, и Глинка, и Чайковский. И не к лицу нам, композиторам, на долю которых выпала задача создания музыки социалистической эпохи, отказаться от исканий. Надо только знать — на каких путях и во имя каких задач искать. Искания Бетховена, Глинки, Чайковского были не исканиями формы ради формы, они вытекали не из простого стремления к оригинальности. Они исходили из глубоких образно-идейных задач, из задач воплощения нового, прогрессивного содержания.

Сейчас в наше творчество входят новое содержание, новые идеи, новые образы. Это естественно должно вызвать появление новых форм музыкального выражения. Вспомним известную формулировку из работы товарища Сталина «Анархизм или социализм»: «...конфликт существует не между содержанием и формой вообще, а между старой формой и новым содержанием, которое ищет новую форму и стремится к ней». Постановление ЦК нашей партии указывает нам идейно-художественные позиции, на которых нам надо стоять, путь, по которому мы должны идти, чтобы двигать вперед искусство, не отрываясь от народа, оставаясь народными в своем творчестве.

Последний вопрос, на котором я хочу остановиться, связан с воспитанием нашей композиторской молодежи. Никто не сомневается, что мы должны овладеть в консерваториях гармонической техникой, которая преподается на основе венской классической школы, с добавлением некоторых новшеств романтической музыки. Мы должны изучать и полифонию на основе творчества Баха, ибо вся мировая музыкальная классика должна войти в поле нашего зрения и мы должны ею овладеть. Но почему мы миримся с таким положением, что композиторы только в порядке поверхностного ознакомления, да и то

не всегда, вводятся в курс того, что существуют еще и ладовые закономерности русской музыки, и так называемая подголосочная русская полифония? Почему в течение многих лет будущий композитор изучает гармонию на основе хорального четырехголосия, пишет бесконечные каноны, фуги и мотеты в «строгом стиле», но за всю жизнь не напишет ни одной задачи, ни одного упражнения, где он практически подошел бы к освоению родного музыкального языка?

Это очень большой и очень серьезный вопрос. По существу это вопрос реформы музыкально-теоретического, особенно композиторского, образования. Такая реформа должна стать центральной задачей всех наших музыкально-теоретических сил на ближайшие годы как в русских, так и в других наших национальных научных и учебных учреждениях.

В заключение я должен сказать, что воспринимаю Постановление ЦК ВКП(б) не только и не столько как удар по определенной группе композиторов (хотя эта группа, если правильно понимать. Постановление, состоит далеко не из одних только названных в нем композиторов). Я воспринимаю его как сильнейший удар по всему тому вредному, по всему наносному, что чуждо духу нашего искусства, по тем уродливым явлениям, которые тормозили наше творчество.

Поэтому я верю, что и Шостакович, и Прокофьев, и Мясковский, и Хачатурян, и все мы, упомянутые и не упомянутые в этом Постановлении, — сделаем для себя настоящие большие выходы из указаний ЦК партии и претворим в жизнь слова товарища Жданова, которыми он закончил свое выступление на совещании музыкальных деятелей: «Мы хотим, чтобы вы писали такую музыку, которой бы мы гордились и которая бы вас прославила!».

Я убежден в том, что мы ответим на эти замечательные слова настоящей, большой работой!

М. А. Гринберг: После статей «Правды» в 1936 году, воспринятых в нашей музыкальной среде очень горячо и искренно, наступил значительный сдвиг в советском музыкальном искусстве. Однако дальше, вместо накопления сил, вместо развития и качественного роста народных демократических начал, стало побеждать другое, вредное, ныне вторично осужденное направление. Мне представляется, что поворот начался с дискуссии об опере, поднявшейся в 1939 году в журнале «Советская музыка» и газете «Советское искусство». Я хочу напомнить, что в этой оперной дискуссии были два направления: одно — яростно и настойчиво поддерживало те демократические тенденции, которые заложены в оперном творчестве Держинского и Хренникова, приветствовало мелодичность и талантливость этих опер; другое — столь же яростно критиковало эти оперы и их авторов «за мещанский и бедный язык, за незнание основ оперного искусства, примитивность, отсутствие ансамблей, слезливый минор...». Причем в газете «Советское искусство» так и писалось, что эти оперы — «...порочный путь музыкального творчества».

Затем появилась опера Прокофьева «Семен Котко», и второе направление подняло эту оперу на щит. Я хочу напомнить, — сейчас это кажется нам безусловным, — что в этой опере и тогда были отчетливо видны проявления фор-

мализма. Но победил Прокофьев. И, насколько я припоминаю, эта победа была воспринята в Оргкомитете ССК, как победа правильного направления.

Далее я хочу напомнить о реакции критики на 5-ю симфонию Шостаковича. Она была очень осторожной: это было первое большое произведение композитора после справедливой критики его творчества. Исполняется 6-я симфония, линии захваливания Шостаковича у критики еще нет. Но вот появляется квинтет. И тут уже создается обстановка нездорового захваливания. Для меня бесспорно, что в квинтете, наряду с безусловно имеющимися в нем здоровыми тенденциями, есть много элементов формализма. Однако к этому времени, в результате усиления позиций формалистов, — композиторов и критиков, успели уже забыть или намеренно забыли о партийной критике творчества Шостаковича в 1936 году.

О квинтете появляется статья А. И. Шавердяна (в «Правде») и ряд других хвалебных статей. В статье Шавердяна безоговорочно поощряется направление Шостаковича; квинтет был объявлен неоклассическим, в нем были обнаружены «ясные традиции Бетховена и Шуберта».

Это знаменовало какой-то поворот в оценке творчества наших композиторов. А затем пошла полоса сплошных восторгов услужливой, раболепствующей критики. Всё отчетливее выявлялась линия руководства Комитета по делам искусств в лице тт. Храпченко и Сурина, — линия гнилая, беспринципная.

Необходимо, чтобы эти позорные явления не повторялись в будущем, чтобы обаяние талантов не затмило в нашем сознании правильного отношения к любым проявлениям отклонения нашей музыки от народных традиций, какими бы авторитетами эти отклонения ни совершались. Не должны повторяться эти безудержные похвалы, когда, отойдя от интересов народа, критика одновременно отбросила интересы музыки, как таковой, и забыла об основных идейных и эстетических требованиях, о таких понятиях, как мелодичность, красота, ясность и стройность формы.

Вопрос об опере тесно связан с вопросом о либретто. Здесь мы уже дошли до предела безответственности. Возьмем либретто оперы Мурадели. Мне кажется, что не нужно жить на Северном Кавказе для того, чтобы знать, какие народы его населяют.

В сценических положениях, связанных с появлением на сцене основного героя — комиссара, безусловно также кроются определенные ошибки авторов и прежде всего либреттиста. Но я ни в коем случае не хочу снимать вины с композитора, который должен в равной мере отвечать за качество либретто.

Я напомню другую оперу — «Война и мир» Прокофьева. В ней действует народный герой — Кутузов. Но как он дан, что он представляет собой?

Для меня ясно, что качество оперного либретто имеет огромное значение. Я напомню оперу «Колл Брюньон» Кабалевского, с настоящей, хорошей музыкой. Эта опера не стала жизненной из-за недостатков либретто.

Если в кинематографии сценарий будущего фильма до производства проходит определенное количество весьма ответственных инстанций, то почему так легко и несерьезно относятся у нас к оперному либретто? Его пишут, по большей ча-

сти, второстепенные авторы, его нигде не обсуждают — ни в ССК, ни в других организациях.

Следующий вопрос — о формализме в конкретных произведениях, появившихся за эти годы. Это вопрос для нас, работников Радиокomiteта, абсолютно не праздный, потому что нам нужно передавать по радио произведения советских композиторов. И вот мы столкнулись с необходимостью сейчас же, как только началось совещание в ЦК по вопросам музыки, пересмотреть наши огромные фонды записей и архивы. Я должен сказать, что это оказалось чрезвычайно серьезным делом. Очень большое количество произведений, очевидно, уйдет безвозвратно и из концертной практики, и из практики исполнения по радио. Но большое количество произведений поставлено нами под сомнение, их придется прослушивать и решать. Очевидно, мы будем идти здесь от идейных качеств произведений, от их красоты, ясности, мелодичности, от эмоционального начала. Будут передаваться произведения, несущие в себе здоровую тенденцию.

Мы пересматриваем сейчас и все песенные накопления, всю легкую музыку, где есть тоже много отрицательного. Мы отказались от западного джаза, не передаем ни одного произведения в его исполнении.

Наряду с этим мы еще больше внимания уделяем произведениям нашей классической музыки и лучшим образцам западной классики. Но ясно, что мы не можем жить и развиваться без новых произведений. Нам нужно немедленно начать работать по-новому. Мы собираемся быстро продвигать по радио всё то хорошее, что будет создано советскими композиторами. Давайте же, займемся программной музыкой, хорошей, настоящей многоголосной хоровой музыкой, романсами, песнями на нужные сейчас темы. Используем шире творчество советских поэтов.

В Постановлении ЦК указано, что нельзя пренебрегать созданием произведений для небольших оркестров. А сейчас эту музыку пишут неспециалисты или малоквалифицированные музыканты: из композиторов никто не хочет заниматься этим «черным» делом.

Я с большим удовлетворением слушал здесь заявления Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева об их творческих планах, о стремлении работать и в области киномузыки, и в области оперной музыки, и в области советской песни. Надо помогать им создавать новое.

Г. Б. Бернадт: Постановление ЦК ВКП(б) отмечает совершенно нетерпимое состояние советской музыкальной критики. Превратившись в рупор отдельных композиторов, некоторые угодливые музыковеды, всячески извращая наше великое музыкальное прошлое, стали на путь гнилой, лицемерной, насквозь лживой критики.

В качестве примера одного из таких извращений тов. Бернадт приводит работы музыковедов Вл. Протопопова и Бэлзы, посвященные Танееву. Именем великого русского классика они пытались прикрыть свою гнилую формалистическую концепцию. Сводя всё творчество Танеева к голому интеллектуализму и конструктивизму, — говорит тов. Бернадт, — они пытались именно отсюда вывести и тем самым оправдать формалистические явления в советской музыке.

Еще в 1940 году Вл. Протопопов выступил со статьей, в которой пытался установить прием-

ственность творчества Шебалина, Шостаковича и Мясковского от традиций Танеева. В полном отрыве от идейно-музыкального содержания танеевских образов, Протопопов провозгласил «неотъемлемую общность» Танеева и Шебалина. Чем же подтверждалась эта общность? — Прежде всего линейной природой танеевских произведений, а также гармонией, которая для Танеева, как полагает Протопопов, «есть результат сцепления линий самостоятельных голосов».

Этой сфабрикованной Протопоповым доктрине подпевает Игорь Бэлза — откровенный трубадур формализма.

Знаменательно, что для Бэлзы чрезвычайно убедительным методом анализа явился протопоповский метод интервального вычленения — это наиболее откровенное проявление формализма и схоластики в нашем музыкознании.

Что надо сделать для того, чтобы наша музыкальная критика действительно отвечала тем требованиям, которые мы к ней предъявляем?

Мне кажется, что одной из крупнейших ошибок наших музыкальных критиков являлось то, что, увлекшись конструктивной стороной музыкальных произведений, они вовсе упустили из поля своего зрения живые явления музыкального интонирования.

Музыковеды должны отказаться от голой регистрации фактов, как и от порочного метода личной вкусовой оценки. Они должны осмыслить каждое музыкальное явление, руководствуясь требованиями нашей советской действительности.

Когда великие музыканты прошлого оценивали то или иное музыкальное явление, они исходили прежде всего из ясного понимания идей, которые на том этапе были прогрессивными и передовыми. Вспомним борьбу Чайковского против итальянской оперы, которую он вел и как великий художник-патриот, и как истинный выразитель русского передового общественного мнения.

Подобных примеров можно было бы привести немало. Вспомним статьи Одоевского, Стасова и других представителей нашей прогрессивной мысли, смело ратовавших за принципы реализма, демократизма и народности.

Но, к великому сожалению, не все наши музыковеды прониклись этими славными боевыми традициями нашего музыкального прошлого.

Перед нами стоят задачи огромных, невиданных масштабов. Мы должны в корне перестроить все методы нашей деятельности, чтобы «обеспечить такой подъем нашей творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру».

Не подлежит сомнению, что наши композиторы и музыковеды, вооруженные исчерпывающе ясной программой действия, проникнутся сознанием огромной ответственности перед своим народом и сделают все выводы, вытекающие из исторического Постановления Центрального Комитета нашей партии.

Г. Н. Попов, имя которого названо в Постановлении ЦК, как автора явно формалистических произведений, в своем выступлении не нашел в себе достаточной решимости для безоговорочной самокритики. Он говорил о том, что советский народ единодушно приветствует Постановление ЦК о музыке, и о том, что Постановление ЦК со

всей решимостью и ясностью вскрыло формалистические заблуждения некоторых советских композиторов, заблуждения, являющиеся отражением непреодоленных влияний чуждой, распадающейся буржуазной культуры, но о себе, о своих собственных формалистических ошибках он сказал очень мало и неясно. Признавая, что, особенно в период деятельности Ассоциации современной музыки, ему очень трудно было преодолеть увлечение «набором современных острых музыкально-выразительных средств», он все-таки считает, что основой его музыкального творчества всегда была мелодия. Недостатки своего музыкального языка — «гипертрофию полифонических приемов письма, излишнее увлечение ударными инструментами, искажавшими ясность мелодических образов», — он относит не к слепому увлечению чуждыми, буржуазными образцами музыки, но к результатам своей «постоянной и упорной работы над постижением великих основополагающих принципов классической русской и западноевропейской музыки». В своих последних работах, 2-й и 3-й симфониях, «Симфонической арии для виолончели с оркестром», еще незаконченной опере «Александр Невский» и новой будущей опере на советскую тему, он уже видит начало осуществления «одного из важнейших осознанных им принципов в искусстве, — великой простоты». Он подробно говорит о своих подготовительных работах к этим произведениям, — изучении литературных и народно-песенных материалов, — о стремлении, исходя из ясно-определенной идеи произведения, к ее программно-точному осознанию и т. д. Но в отношении самокритичного признания своих формалистических ошибок в этих произведениях он ограничивается ничего не говорящей фразой: «Я далек от мнения, что в этих работах всё благополучно во всех отношениях...».

Зато он посвятил большую часть своего выступления обличению недостатков советской музыкальной критики, приводил случаи ошибочных оценок и зажима критической мысли. В частности, он привел пример, когда редакция «Известий» не поместила его критической статьи об опере «Война и мир» Прокофьева, а редакция «Советского искусства» — двух статей Богданова-Березовского и Городинского с положительной оценкой его (Попова) 3-й симфонии и «Симфонической арии».

Выступление Г. Попова вызвало реплику председателя собрания Т. Хренникова: «Г. Попов очень много говорил об ошибках музыковедов и критиков, но совершенно ничего не сказал о своих формалистических ошибках. Из его речи абсолютно непонятно, признает ли он критику ЦК в отношении своих произведений правильной или неправильной».

К следующему дню обсуждения Постановления Г. Попов прислал в президиум письмо, в котором он пишет, что, «будучи глубоко взволнован Постановлением ЦК партии, он не сумел достаточно ясно выразить свою главную основную мысль». Но и в этом письме он не пытается конкретно вскрыть свои формалистические ошибки. Он признает «глубоко-правильными и высокопринципиальными» указания ЦК в отношении своих личных формалистических заблуждений и

заверяет Центральный Комитет партии, что в своих работах над начатыми им сочинениями — хоровым циклом «Слава Советской Армии» и операми о героическом Ленинграде и об Александре Невском — «приложит все свои творческие старания, всю энергию, чтобы по мере сил и способностей претворить в жизнь ценнейшие указания партии о создании произведений, нужных народу, достойных его, близких его душе и сердцу».

И. И. Мартынов неверно понял свою задачу, выступив не с глубоким пересмотром своих ошибочных позиций, а с весьма снисходительным разбором отдельных своих ошибок и настойчивой полемикой с товарищами, выступавшими на собрании по вопросам критики. Заявляя, что он отчетливо осознал все свои ошибки, Мартынов, тем не менее, свел основные недостатки своей вредной и халтурной книги о Шостаковиче только к неверному освещению творческой эволюции композитора и недостаточному показу борьбы между реализмом и формализмом. Таким образом, книги и статьи Мартынова о Шостаковиче дезориентировали слушателей и самого композитора, высокомерно игнорировали запросы народа и подвергшие ревизии статьи в «Правде», оказались в изображении их автора повинными лишь в отдельных неправильных суждениях и оценках. Справедливое само по себе требование — во имя установления подлинно критической атмосферы подвергнуть критике работы Нестьева о творчестве Прокофьева — прозвучало в устах одного из наиболее типичных представителей апологетической критики лишь как попытка ослабить свою личную ответственность за совершенно нетерпимое положение музыкальной критики.

Б. М. Терентьев говорил о работе с молодыми композиторами, о воспитании композитора-большевика, активно участвующего в жизни страны. Наш молодой композитор, если он талантлив и работоспособен, может быть уверен, что его труд нужен народу. Но, чтобы оказаться достойным своего призвания, он должен быть подлинно передовым, широко образованным и всесторонне развитым человеком, должен обладать высокими идейными и моральными качествами. Прежним руководителям Оргкомитета это было мало понятно. Вспоминаю, — говорит т. Терентьев, — как холодно были встречены в Союзе композиторов участники Великой Отечественной войны, как оказались обойденными, незамеченными многие композиторы, отдававшие здесь, в тылу, все силы на дело победы.

Новое руководство Союза композиторов и наша партийная организация должны быть в авангарде борьбы против формалистического направления в музыке. Активной работой с молодежью, привлечением ее к строительству подлинно реалистического искусства должны заняться наши музыкальные издательства. Чуткое отношение к молодому автору должно помогать раскрыться его дарованию. В издательстве молодой автор должен найти принципиальных, взыскательных руководителей, помнящих, что печать является серьезной школой. Величайшую ответственность несут музыкальные издательства перед советским слушателем.

Постановление ЦК ВКП(б) не дает права вы-

таскивать на свет старые, не имеющие художественной ценности произведения. Оно не дает права отгораживаться от живой современности.

— Прежний состав Оргкомитета и наша партийная организация.— сказал т. Терентьев,— не вели должной работы с молодыми композиторами. Не проявил и я должной инициативы в качестве заместителя секретаря и члена бюро парторганизации. Нам нужны не декларации о внимании к молодежи, а повседневная, вдумчивая работа над повышением идейного и политического уровня молодых наших товарищей. По примеру М. Горького, наши признанные мастера должны помогать росту молодежи, передавать ей свой опыт и знания. Нам всем надо неустанно учиться, потому что, говоря словами Горького, «выступая в качестве изобразителей нашей действительности», мы тем самым «выступаем как учителя жизни».

Г. М. Коган поставил вопрос о причинах распространения в нашей музыке формалистического направления. Он указал, что одно из преимуществ советского художника — это понимание грандиозных событий, происходящих в мире, способность уловить в сегодняшнем дне первые проблески завтрашнего. Это преимущество недостаточно ощутимо в творчестве такого композитора, как Шостакович. Картина мира, как ее видел композитор, представляется нам крайне мрачной. Даже в 7-й симфонии, которую мы признаем одним из лучших произведений Шостаковича, даже в первой ее части, гнетущие образы немецкого нашествия даны сильнее, чем уверенность в победе и оптимизм. Над творчеством композитора в значительной степени тяготят тенденции западного искусства, для которого естественен пессимизм. С точки зрения среднего европейского интеллигента, в мире творится нечто страшное и негармоничное, и это страшное западный художник иногда с ужасом, иногда с издевкой воплощает в своем искусстве. Влияние этого искусства на некоторых советских композиторов показывает, что понимание хода истории у них еще недостаточно, что впечатления от окружающей их узкой среды заслоняют от них новых людей, строящих новую жизнь, заслоняют великую борьбу двух миров.

Быть новатором — не значит отрываться от действительности. Новатор опирается на сегодняшнюю действительность, но он различает то, что в ней от вчерашнего дня и что является ростками нового. А многие композиторы ориентировались на отмирающую часть действительности, на вчерашний день. Считая, что пишут для потомков, они не потрудились узнать, какими будут эти потомки. А ведь эти потомки будут похожи на Зою Космодемьянскую, а не на Катерину из «Леди Макбет Мценского уезда», они будут гармоничны, а не раздвоены.

Большая вина лежит на нашей музыкальной критике. Одним из активных представителей апологетической критики был т. Бэлза. Его ошибки в этой области тесно связаны с его ошибками в освещении прошлого русской музыки. Говоря о недавнем прошлом, нельзя не учитывать господствовавшего при прежнем руководстве Оргкомитета и Комитета по делам искусств зажима самокритики. Против музыковедов, пробовавших год-полтора тому назад серьезно кри-

тиковать отрицательные явления в области критики, было брошено обвинение в групповщине. На деле это словечко было орудием самозащиты подлинной группировки, стремившейся дискредитировать своих оппонентов. Нужно твердо помнить, говоря о русской традиции, о русской культуре, слова Ленина о двух нациях в одной нации, о двух культурах в одной культуре. Не всякую русскую традицию мы примем: традицию Чацкого мы примем, а традицию Молчалина или Фамусова мы не принимаем. По существу в нашей критике шла борьба между врагами и защитниками демократической русской традиции. Когда старались поднять на щит формализм или нравы, достойные Молчалина, то это было проявлением недемократической традиции. И когда т. Шебалин признал здесь, что он и группа, около него находившаяся, ориентировались на Хиндемита и Шёнберга, то стало ясно, что под прикрытием национальных традиций протаскивались совсем иные традиции, велась борьба с представителями русской демократической традиции.

Сейчас те, кто пытаются продолжать у нас традицию Молчалина, стараются сменить вехи: вместо одних предметов апологетики найти другие. Но задача состоит не в том, чтобы выкинуть из нашей среды совершивших ошибки композиторов и сохранить конъюнктурщиков и молчалиных. Задача в том, чтобы разоблачить и изгнать из своей среды конъюнктурщиков и повернуть в надлежащую сторону талантливых композиторов. Сделать это можно только дружной работой, только на основе той самокритики, о которой так ярко говорил товарищ Жданов на философской дискуссии.

С. И. Шлифштейн ограничился ширококвещательным признанием своих ошибок в качестве одного из наиболее последовательных апологетов формалистического направления, однако не раскрыл сущности этих ошибок и не наметил путей их изживания.

И. В. Нестьев: Документ, который мы здесь обсуждаем, вызвал во многих из нас прежде всего чувство глубочайшей вины за те уродливые извращения, которые имели место в нашей музыке. К сожалению, за это в большей или меньшей степени ответственен любой из собравшихся. Однако это постановление вызывает и ощущение глубокой веры в то, что советская музыка преодолет тяжелый кризис.

Выступления А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки содержали программу основных эстетических положений в области музыки. Мысли товарища Жданова об отношении к классическому наследию, о новаторстве и искусстве, о народном и национальном, о смысле подлинного мастерства в музыкальном творчестве будут служить для нас отправными положениями на долгие годы.

Устами партии и ее руководителей говорит советский народ, давно уже испытывающий недовольство характером советского музыкального творчества.

Важнейший порок нашей критики заключался в неумении уловить и передать то, чем живет народ, что волнует нашу массу слушателей. Настоящий критик — это не только выразитель своих вкусов, но и рупор общественного мнения,

полпред передовых кругов общества. Однако не вся аудитория состоит из передовых слушателей; есть и немало музыкально отсталых людей. Не секрет, что у нас еще бытуют блатные песни, та самая «кабацкая меланхолия», против которой так резко выступил ЦК партии в Постановлении о кинофильме «Большая жизнь». Между тем, наши концертные организации — и в частности Московская филармония — забросили дело музыкальной пропаганды. Большинство музыковедов считает для себя зазорным заниматься массовой лекционной работой. Даже на радио трудно бывает залучить в качестве автора музыковеда с большим именем. С этим пренебрежением пора покончить. Необходимо восстановить ту массовую пропагандистскую музыкальную работу, которая велась в нашей стране 15—20 лет тому назад.

Без этого у нас не будет необходимой базы для восприятия новой музыки. Любая симфония может показаться непонятной для той аудитории, которая не имеет вкуса к музыке вообще.

ЦК партии совершенно справедливо дал уничтожающую оценку состояния нашей музыкальной критики. Она совершала вредное дело, поднимая на шит и рекламируя произведения антинародного формалистического искусства. Многие из нас, в том числе и я, проявляли излишний пиетет перед именами крупных композиторов, безгранично верили в их якобы особую историческую миссию в искусстве. Отсюда стремление во что бы то ни стало оправдать всё, что они делали, попытки присочинить им творческие идеи, которых у них не было. Часто желаемое мы выдавали за действительное, уже достигнутое. Мы, например, мечтали о том, что Прокофьев, вернувшись в нашу страну, стал в полной мере нашим советским композитором, полностью перешел на реалистические позиции. Между тем, он в одних случаях, может быть, действительно приближался к тому, о чем мы мечтали, в других случаях, наоборот, отдалялся, допускал грубейшие ошибки и рецидивы формализма. Мы же проглядели эти ошибки. И в частности я в ряде своих статей о творчестве Прокофьева лишь изредка стыдливо отмечал те или иные крайности, вместо того, чтобы сказать об этом во весь голос.

Не снимая ответственности с самих критиков, надо сказать о неблагоприятных условиях, царивших в редакциях. Оба печатных органа, занимающиеся у нас музыкой, не печатали таких материалов, которые бы расходились с мнениями, складывавшимися в кругах Оргкомитета или Комитета по делам искусств. Вообще возможности для музыкальной критики у нас крайне сужены. Пора поставить вновь вопрос о создании массовой музыкальной газеты, тем более, что музыкой в нашей стране интересуются не меньше, чем литературой. У нас не должно быть в искусстве неприкосновенных лиц, не подлежащих критике. При общих единых эстетических принципах могут и должны быть споры об отдельных произведениях и авторах. Только тогда у нас будет создана нормальная обстановка и для творчества, и для критики.

Наш долг серьезно разобраться во всем, что писали композиторы, названные и не названные в постановлении. Всё мертвое, уродливое, формалистическое нужно отделить, оставив здоровые ростки. Думаю, что не надо огульно открещиваться от всего, что эти композиторы написали.

Самый трудный вопрос, который перед нами встает сейчас, это вопрос, что будет дальше? Каков дальнейший путь развития нашей музыки, как учиться у классиков?

Остро встает вопрос о подлинной, не искусственной, не формалистической, а живой современности музыкального языка, об интонационной созвучности его живому миру представлений и симпатий, которыми живет сегодня массовый слушатель. Слепое механическое повторение классических приемов и интонаций, бездумное копирование даже лучших образцов классики не даст желаемых результатов. В таких случаях возникает противоречие между современной темой или заголовком и готовыми схемами, взятыми из прежней музыки. Это ощущение возникало при слушании кантаты «Москва» Шебалина, в которой никак не запечатлен образ нашей современной советской столицы. Это была скорее Москва старинная, первопрестольная, нежели Москва сталинская, Москва 40-х годов XX столетия. Мы знаем, что в советской опере все попытки на скорую руку переодеть Ленского или князя Игоря в красноармейские шинели ни к чему не приводили. Слушатель предпочитает настоящего, а не переодетого Ленского. Мне думается, что у классиков надо воспринимать, в первую очередь, их метод, умение слышать интонационную стихию своего времени и воплощать ее в больших формах искусства.

Правильно здесь кто-то вспомнил Александра Давиденко. Это, действительно, был один из немногих советских композиторов, который, в первую очередь, стремился уловить живой, бытующий мелос, богатый песенный мир советской эпохи и, обогатив его, претворить в крупных развитых формах. К сожалению, у нас забыли хороший опыт Давиденко, композитора, который всеми силами стремился жить со своим народом. У нас вот уже 16 лет ругают рапповцев и никогда не вспоминают о том прогрессивном, что было в советском композиторском движении 20-х годов. Нельзя вместе с грязной водой выплескивать то хорошее, что было, например, в ПРОКОЛЛ'е (Производственном коллективе композиторов), особенно когда эта группа композиторов (Давиденко и др.) еще не вошла в РАПМ. Здоровые элементы были, несомненно и в лучших страницах оперы «Тихий Дон». Только тесная связь с жизнью советского народа, знание его музыкальной души помогут композиторам нащупать в своих новых сочинениях черты подлинной современной музыкальной речи.

Советская музыка сильна талантами. Нигде на Западе нет такого колоссального и разнообразного по характеру дарований отряда композиторов, как у нас. У нас есть все возможности для расцвета музыки, — есть прекрасные исполнители, которые любят советскую музыку, есть прекрасные оркестры, прекрасная аудитория — культурная, чуткая, заинтересованная в судьбах родного музыкального искусства. Есть, наконец, такой огромный фактор, как помощь нашей партии и ее руководящих деятелей.

Трудно будет преодолевать вреднейшие модернистические тенденции, прочно укоренившиеся в творчестве многих композиторов, но я уверен, что цель эта будет достигнута.

88

Л. К. Книппер подчеркнул громадное общественно-политическое значение советского музыкального творчества в момент мобилизации всех прогрессивных сил на борьбу с мировой реакцией. Он говорил о том, что пренебрежение к национальному искусству и попытки создать какое-то космополитическое искусство отражают гниение музыкальной культуры. Заразить этим ядом молодую советскую музыку — такова задача, вольно или невольно осуществляемая поборниками формализма. Создание подлинного интернационального искусства возможно только на основе расцвета национальных культур, на основе их взаимного общения и обогащения. Нам необходимо гораздо лучше знать неисчислимые сокровища музыкального творчества народов Советского Союза, нередко еще плохо изученные и мало освоенные композиторами. Перед нами стоит великая задача уловить в окружающем зачатки будущего, обобщить их и создать средствами музыки тот человеческий образ, к которому будет стремиться, как к идеалу, наша молодежь. Наша задача — записать ту музыку, которая звучит в умах и сердцах нашего народа, и, записав, отдать ему обратно как его осуществленное желание. Оружие, которым мы владеем, — музыка, это сильное оружие, потому что хорошая музыка понятна всем без различия языка. Она интернациональна, независимо от своих национальных истоков. Для песни нет границ.

В заключение т. Книппер говорит о своей ответственности за ошибки прежнего руководства Оргкомитета в качестве его кооптированного, но фактически неработавшего члена.

Л. В. Кулаковский поднял острый вопрос о формализме в музыкальной педагогике. По его мнению, формалистический культ техники, оторванной от содержания, проникает весь цикл изучаемых в училищах и консерваториях музыкально-теоретических дисциплин, начиная от элементарной теории музыки. Учащийся постепенно овладевает всё более и более сложными приемами, но не получает более углубленного понимания музыки, как музыкальной речи, более ясного осознания смысла, содержания музыкальных образов. Традиционная постановка музыкально-теоретического образования, находящаяся в вопиющем противоречии со всем духом советского искусствоведения, с особенной силой бьет по композиторам и музыковедам.

Достаточно сказать, что в программе теоретико-композиторских факультетов нет учения о мелодии, так что консерватории нередко выпускают людей, вполне владеющих сложнейшей гармонией, но бессильных создать напевную, яркую мелодию. Построить учение о мелодии формалистическое музыковедение оказалось бессильным. Создание такого учения и воспитание композиторов, владеющих научными основами построения мелодии, владеющих громадным опытом народного и классического мелодического творчества, является одной из самых важных задач советских музыковедов.

Другой существенный момент — положение с подготовкой музыкально-критических кадров. Чисто описательный метод многих наших критиков, их увлечение технологией в ущерб эстетической оценке, зависит в большой мере от того, что при прохождении курса музыкально-теоретических дисциплин учащийся привыкает к чисто

описательному анализу и ни разу не встречается с оценочным подходом. Между методами школьных дисциплин и методами критико-публицистической работы — глубокий разрыв.

Игнорирование школьным музыковедением задач изучения музыкальной речи, как формы идеологии, приводит к возникновению формалистических в своей основе, бесплодных музыкально-теоретических систем, поглощающих огромный производительно затрачиваемый труд на их создание и ниспровержение. Так, теория Оголевца явилась очередным пустоцветом, выросшим на формалистическом корневище. Пришла пора перепахать почву и вырвать этот вредный сорняк полностью.

Тов. Кулаковский подвиг, далее, резкой критике положение дела с изучением и пропагандой народной музыки, в частности совершенно неудовлетворительное состояние работы кафедры музыки народов СССР в Московской консерватории. Именно к этой кафедре, в первую очередь, относится предупреждение ЦК ВКП(б), что у студентов «не воспитывают любовь к народному творчеству». Схоластические методы, которые применяют наши фольклористы, настолько общи и бесплодны, что, пользуясь ими, исследователь не сможет отличить высокохудожественный вариант мелодии от бесцветного, если оба они созданы в одной ритмической схеме и однородны по ладовому составу. Такая методика обучения может только оттолкнуть студента консерватории от народного творчества. К сожалению, руководитель кафедры проф. Гиппиус в своем выступлении ничего не сказал о формалистических ошибках фольклористов, о недопустимом отставании с расшифровкой и публикацией ценнейших записей, остающихся недоступными композиторам, исполнителям и исследователям, о более чем скудных публикациях научной продукции кафедры. Отставание музыкальной фольклористики отражается и на постановке пропаганды народного творчества. Многочисленные исполняемые у нас народные песни не дают, к сожалению, представления об огромном разнообразии песенного творчества нашего народа, подбор их нелопустимо узок.

В заключение т. Кулаковский подчеркивает громадное значение русского народного многоголосного пения, представляющего зачатки совершенно самостоятельного мелодико-вариационного стиля, не совпадающего ни с гомофонным, ни с полифоническим стилем. В становлении советской хоровой музыки этот стиль сыграет, быть может, не меньшую роль, чем сыграла народная мелодия в творчестве классиков русской музыки XIX века.

И. Ф. Бэлза, который несет перед советской общественностью ответственность не только как автор халтурных и вульгарно-идеалистических работ о музыке, но и как один из руководителей Музыкального издательства за последние годы, — предпринял в своем выступлении попытку уйти от разговора по существу.

Ссылаясь на предстоящее обсуждение его работ о Танееве и Рахманинове, Бэлза, скромно умолчав о своих порочных концепциях, ограничился признанием «идеалистических промахов» и сообщил, что ему еще надо разобраться в своих вкусах и симпатиях. В остальном его выступление свелось к повторению общепризнанных истин об отсутствии при прежнем руководстве Оргко-

митета творческой атмосферы и вреде низкопоклонства перед Западом.

Я. И. Зак поднял вопрос, оставшийся до того незатронутым: о роли музыкантов-исполнителей в строительстве общенародной музыкальной культуры. Напомнив, что прежнее руководство Оргкомитета и музыкальная критика не замечали исполнителей, что даже крупнейшие явления концертной жизни не находили никакого отражения на страницах газет и журналов, т. Зак призвал к укреплению творческой дружбы между композиторами и исполнителями. Большой ошибкой было бы, если бы музыканты ограничились исполнением классических произведений русской музыки, отстранившись от пропаганды сочинений тех советских композиторов, которые отзываются своим творчеством на исторические решения ЦК ВКП(б).



В зале собрания

А. А. Иконников привлек внимание к вопросу о партийности в музыкальном творчестве и музыковедении.

— В оценке музыкального прошлого и понимании громадной роли передовых традиций реалистической музыки в деле создания советской классики у нас не хватало партийности. Стиралось различие между демократическими и модернистскими традициями в искусстве. Русские композиторы самых различных направлений — «кучкисты», Чайковский, Рахманинов, Танеев, Стравинский (с некоторыми оговорками), Прокофьев — искусственно причислялись к одной линии в искусстве. Мы не берегли и не развивали передовых взглядов Глинки, Одоевского, Серова на народную песню и плохо использовали демократические традиции русских музыкальных критиков. Мы не добились даже переиздания их работ.

В научной работе большое место занимал формальный сравнительный анализ, в результате которого творчество таких представителей формалистического направления, как Шостакович или Шебалин, тенденциозно и наперекор очевидности приводилось в связь с народной песней, с Чайковским и т. д. Идеальная направленность творчества, его роль в общественной жизни смазывалась. Надо глубоко пересмотреть методы ана-

лиза музыкальных произведений и переработать учебные курсы анализа.

Обращаясь к своей критической работе, т. Иконников, много лет работающий над изучением и пропагандой далекого от народа творчества Н. Я. Мясковского, признал глубоко ошибочным свое стремление раскрывать только положительные стороны творчества композитора и затушевывать теневые, свое пассивное следование за композитором и отказ от критики действительной, влияющей на музыкальное творчество.

Тов. Иконников отметил, что не может быть дальше терпимым отсутствие систематического освещения музыкальной жизни в наших газетах, отсутствие скрепляющих суждений, споров о музыке, живого общения через печать с читателями и слушателями. Неотложной задачей является также созыв Союзом композиторов Всесоюзного совещания по народной песне.

М. С. Пекелис остановился на задачах историков-исследователей музыкального прошлого, — задачах, вытекающих из Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года. До сих пор для глубокого освоения классического наследия и народной музыки не создано элементарно-необходимых условий. Нельзя себе представить жизнь советской литературы без полного собрания сочинений Пушкина. Опубликованы все его черновики, записи, даже счета, подписанные его рукой. Но у нас до сих пор нет полного собрания сочинений Глинки, и никто, в сущности, и не думает, что этим надо заняться. Даже наиболее значительные его произведения известны не в оригинале, а в позднейшей редакции Балакирева, вносящего довольно существенные изменения и в партитуры, и в романсы, и в фортепианные пьесы Глинки. Остановилась в самом начале работа над академическими изданиями Чайковского и Римского-Корсакова. Эта гигантская работа не под силу Музыкальному издательству. Наши основные исследовательские организации должны включить в план своей работы научную подготовку текстов наших классиков.

Еще менее удовлетворительно обстоит дело с публикацией народных песен. Известно, что сборник Балакирева сыграл в свое время чрезвычайно большую роль в музыкальном творчестве.

Почти все песни, вошедшие в сборник, были использованы русскими композиторами в их операх, симфонических и других произведениях. К сожалению, за последние годы у нас не появилось ни одного нового сборника народных песен. Нет у нас ни капитального, обобщающего исследования по русской народной песне, ни работ, освещающих отдельные стороны и жанры народного творчества. Фольклористы не удосужились за двадцать лет выпустить сохранившуюся в архиве А. Д. Кастальского вторую часть его замечательного труда.

Обращаясь к вышедшим за последние годы книгам по истории музыки, в основной своей массе — популярным брошюрам об отдельных композиторах, т. Пекелис справедливо указал на недостаточную научную тщательность при их составлении, на многочисленные ошибки в датах и редакционные погрешности. Одним из ярких примеров такой небрежности является выпущенный Музгизом в 1946 году популярный очерк И. И. Мартынова о Даргомыжском, отредактированный Т. Максимовой и рекомендованный Комитетом по делам искусств РСФСР в качестве лекции для музыкальных лекториев. Число ошибок и неточностей превышает здесь всякое вероятие.

К сожалению, тов. Пекелис не подверг достаточной критике свои работы, в частности, вышедший под его редакцией и при его участии учебник «Истории русской музыки», в котором, как он сам признал, неосновательно подчеркивалась зависимость нашей музыкальной культуры от западной, игнорировалась классовая борьба, смазывалось своеобразие русской музыки и ее руководящее положение в мировой музыке 2-й половины XIX века. В заключение т. Пекелис отметил, что, осуществляя стоящие перед нами большие задачи по изучению и широкой пропаганде классического наследия, историки музыки сделают свой вклад в общую перестройку нашего музыкального фронта, помогут композиторам преодолеть глубокие формалистические ошибки и выйти на широкую дорогу реалистического творчества.

В. М. Городинский: Несколько дней тому назад я присутствовал на большом собрании студентов композиторского факультета Московской консерватории. До сих пор я не могу отделаться от впечатления, что передо мной сидело 40 преждевременных стариков, у которых нет ни юношеского пыла, ни жизнерадостности, ни острого интереса к советской жизни, нет ничего, что в конце концов обличает наличие в человеке взволнованной творческой души.

Кто же похитил юность у этих молодых людей? Не вправе ли мы задать такой вопрос?

Вот почему меня так поразило выступление В. Я. Шебалина. Он говорил чрезвычайно размеренно и спокойно, настолько спокойно, что, упоминая о том, что Д. Д. Шостакович повинен в изуродовании учеников — композиторов Чугаева и Б. Чайковского, упустил сказать, что они занимают в классе Шостаковича один год, а перед этим пять лет пробыли в классе Шебалина.

Я прослушал произведения пятнадцати молодых композиторов и должен сказать, что лишь в очень редких случаях я замечал в них проблески чувства. В огромном большинстве случаев там был

только арифметический расчет, точное задание. А ведь нам показывали самое лучшее!

Я думаю, что если бы мы — члены Союза советских композиторов — и прежний состав Оргкомитета раньше заглядывали в консерваторию, то, может быть, мы бы раньше поняли, в какое болото тащат советскую музыку формалисты, мы бы поняли, что они отнимают у нас самое дорогое, что калечится наша смена.

Здесь многие говорили об апологетике среди критиков и композиторов. Должен заявить, что можно не быть ничьим апологетом и совершать ошибки. Я ничьим апологетом не был, а ошибки в моей критической работе были. Я неверно оценил оперу Мурадели: хотя я видел в ней множество ошибок, в целом я оценил ее как положительное явление. Прав был т. Коваль, когда сказал на партийном собрании, что здесь действовала инерция сравнения с относительно более тяжелым и сложным; хотели видеть в том, в чем не было достоинств, достоинства несуществующие.

Но дело в искренности и глубине идейной перестройки, а не в покаянных псалмах. Нам покаянных псалмов не требуется. Да и не во всех случаях им можно верить. Если говорить конкретно, почему я должен сразу поверить на слово И. Ф. Бэлзе? Я хорошо помню, что недавно, во время дискуссии по поводу работ Оголевца, Бэлза занял позицию поддержки формалистической концепции Оголевца, хотя это было сделано с 42-мя оговорками: я помню, что И. И. Мартынов на дискуссии держался той же позиции. Затем они меняли свой фронт. Можно повернуться два-три раза, но если человек вертится волчком, — это не вызывает доверия. Бэлза говорил о некоторых своих ошибках. Я читал его работы о Танееве и о Рахманинове, в сборниках, которые выпустило ВТО; мне ясно, что речь здесь должна идти не об отдельных ошибках, а о концепции в целом. Не у всех есть концепция, но у Бэлзы она есть, и эта концепция мистико-идеалистическая с начала до конца.

Достаточно раскрыть его статью о Танееве. На второй же странице автор сожалеет, что романы В. Брюсова «Огненный ангел» и «Алтарь победы» не переиздаются. А мы считаем, что ранние символистические произведения Брюсова не должны переиздаваться. О Рахманинове и о Танееве Бэлза судит, исходя из какого-то, чуть ли не античного представления о роке, об эдиповом комплексе — почти по Фрейдю.

В своем выступлении А. С. Оголевцев потребовал сосредоточить внимание на ошибках Б. В. Асафьева. Я думаю, что в его положении, конечно, выгодно говорить, что он ошибался так же, как Б. В. Асафьев. Мы с этим согласиться не можем. Хотя мы знаем, что Борис Владимирович Асафьев много ошибался, но мы знаем, что это крупнейший музыковед нашего времени и крупнейший художник, а некоторые личности, которые претендуют, чтобы он был осужден, не являются крупными музыковедами и, во всяком случае, являются никакими художниками. Бесспорно, Асафьев много ошибался: в своих работах 20-х годов и еще более ранних он не был марксистом. Нельзя утверждать, что он последовательный марксист и в своих позднее вышедших работах. Но это человек с колоссальной эрудицией, мировой ученый, и даже там, где он совершает ошибки, имеются мысли и высказывания настолько бле-

стятые, что мне жаль, что мы бываем подчас очень внимательны к его ошибкам и глухи к тем глубочайшим мыслям, которые таятся в каждом его сочинении.

Это самая крупная фигура на нашем музыкально-ведческом фронте.

Мы, может быть, слишком мало задумываемся над некоторыми общими положениями, которые изложены в постановлении ЦК партии, где говорится о недостаточно критическом отношении к западноевропейской буржуазной культуре. Первое, что поражает, когда читаешь статьи западноевропейских и американских музыковедов и критиков, это невежество. Писания большинства из них провинциальны даже по стилю, и уже совершенно провинциально ограничено их мышление. Передо мной статья некоего Леона Кохницкого, американского музыковеда польского происхождения. — Имеет ли наша эпоха свой стиль? — спрашивает он. — И отвечает: — Да, конечно, этот стиль уже создается, и пророками умов нашей эры можно считать четырех: Маркса, Ницше, Бергсона и Фрейда!

Это поражает нас своей феноменальной провинциальностью.

Мы узнаем также, что в Ричмонде состоялся большой концерт. Было исполнено «Рондо à la turca» Моцарта на ста роялях в 400 рук. В концерте принимали участие банкиры и их дочери, а демократизм зашел так далеко, что на одном рояле играл даже местный мясник. Разве это не глубокая провинция?

Даже такой талант, как Стравинский, в настоящее время превратился в нечто совершенно ничтожное и жалкое. Стравинский сегодня пишет, что музыка не имеет никакого смысла, что это только комбинация мимолетных впечатлений от жизни. Другими словами, он переключивается к французским импрессионистам и кормится объедками с их стола.

Важно подчеркнуть, что фольклорные мотивы, когда они встречаются в западноевропейской модернистической музыке, употребляются с целями, не имеющими ничего общего с народностью. Никогда эти мотивы не используются с теми реалистическими художественными целями, с какими они использовались в русской классике. И по отношению к музыкальному русскому реализму можно сказать то же, что сказал Плеханов по отношению к русскому художественному реализму: у него есть идея. А вот в современной западноевропейской музыке эта идея отсутствует.

Я хочу сделать отсюда вывод, что само по себе использование народной темы не есть еще панацея от всех бед. Я боюсь, что кое-кто у нас решил, что раз есть народная тема, всё уже благополучно. Это не так. И на примере Стравинского, начиная с «Весны священной» и «Петрушки», и на примере Бартока, и даже на примере Шимановского мы можем убедиться, что это не так. В балете Шимановского «Харнас» есть, действительно, народные мелодии польских горцев. Но кто же будет отрицать, что это насквозь формалистическое произведение! Приемы использования фольклора, разработанные Бела Бартоком, являются наихудшим видом формализма. Наша работа над фольклорными мотивами должна носить совершенно иной характер. Между тем формалистическое использование фольклора имеет место и в нашем творчестве.

Формалистический метод не имеет ничего общего с истинным творчеством. Это только расчет, раскладывание и складывание. Это музыка не столько сотворенная, созданная, не столько сочиненная в порыве вдохновения, сколько составленная по определенному рецепту. И когда этой рецептурой владеет композитор, обладающий мастерством, он может обмануть нас. И мы должны быть бдительны.

У нас давно забыли такие слова, как «вдохновение», «вдохновенный порыв». Такие слова, как «красивая мелодия», «полнозвучная гармония», исчезли из статей наших критиков; это в такой же степени относится и ко мне. Я тоже давным-давно заменил их словами «интересная тема», «острая гармония».

Нам нужно открыто признать, что положение, провозглашенное много столетий тому назад, неоднократно повторенное и русскими классиками, о том, что мелодия — царица музыки, есть абсолютная истина. Может быть, об этом нужно снова подумать и вспомнить, что есть естественный метод творчества. Пиши, как кто-то удачно выразился, естественную музыку, которая льется из души. Без сомнения, это очень трудно. Но разве нам предлагают что-то легкое? Если кто-то стремится к легкости, пусть лучше не берет за это дело.

Оно требует всех сил, мобилизации всех творческих возможностей. Но нет таких трудностей, которых мы не могли бы преодолеть, если соединимся со всем народом, услышим биение его сердца, будем дышать одним с ним дыханием.

С. А. Кондратьев отмечает, что важнейшая проблема изучения народного творчества никогда не привлекала внимание бывшего Оргкомитета. Существовал даже взгляд, что народная песня это этнографический факт, что она может заинтересовать ССК лишь в том случае, если становится предметом композиторской обработки. Наиболее значительный художник, наиболее крупный композитор — сам народ — по существу оставался вне поля зрения нашей творческой организации.

Уклоняться от работы по изучению фольклора и взваливать ее только на плечи фольклористов можно лишь при полном непонимании значения этой работы — изучения творчества многочисленных народов нашей Родины.

Далее т. Кондратьев переходит к вопросу о толковании понятия формализма, так как до сих пор общепризнанного толкования этого термина применительно к музыке мы не слышали. Есть опасность упрощенского подхода при определении музыки, доступной пониманию широких масс. Как правильно отметил Гиппиус, мешанские и блатные песни мы никогда не будем пропагандировать, несмотря на их легкую усвояемость. Потворствовать примитивным вкусам мы не должны.

Тов. Кондратьев ставит также вопрос о необходимости правильной и добросовестной оценки произведений композиторов. До сих пор композитор редко получал вразумительный ответ на вопрос, — что же в его вещи плохо и можно ли исправить ее недостатки. Зачастую не было даже предварительного ознакомления с обсуждаемыми произведениями.

— Центральным Комитетом, — говорит т. Кон-

дратьев, — нам даны руководящие директивы. Как и подобает всякому поворотному решению, Постановление ЦК набросано яркими, широкими мазками. Наше дело — выполнять эти директивы, твердо держать курс, обходя и мели, и подводные камни.

В. А. Цуккерман: Постановление ЦК партии адресуется не только к композиторам и критикам, но и к консерваториям, и в первую очередь к Московской консерватории, идейному направлению которой оно дает суровую оценку.

Несмотря на это в нашем обсуждении вопросы о работе консерватории занимают мало места.

Мы все знаем, какая нездоровая атмосфера была в Оргкомитете, как приглушалась в нем критика. Но далеко не все знают, что в Московской консерватории создалась еще более затхлая, тяжелая атмосфера. Не соприкасавшимся с Московской консерваторией товарищам трудно представить себе, насколько там была приглушена и зажата творческая мысль. Работники консерватории основательно приучались к молчанию, настолько основательно, что плоды этого сказываются и сейчас, после Постановления ЦК партии.

Московская консерватория была и пока что находится под сильнейшим влиянием небольшой группы лиц, состоявших под покровительством бывшего председателя Комитета по делам искусств Храпченко. Для его деятельности характерно было стремление сосредоточить важнейшие руководящие посты в руках немногих лиц. Отсюда фантастические совместительства, причем очень известный пример с И. Ф. Бэлзой лишь один из целого ряда. Директору Московской консерватории В. Я. Шебалину Комитетом по делам искусств была дана *carte blanche* — свобода поступать, как ему угодно. Теперь, по прошествии пяти с лишним лет, мы можем сказать: этой свободой В. Я. Шебалин воспользовался дурно, он злоупотреблял ею и в отношении подбора кадров, и по идейной линии. Здесь уже однажды шла речь о том, что Шебалин удалил из Московской консерватории целый ряд высококвалифицированных работников. Что им инкриминировалось? По большей части — ничего, иногда — отдельные ошибки в научно-педагогической работе.

Насколько это последовательно и принципиально проводилось, можно видеть из простого сопоставления. В недооценке некоторых явлений русского пианизма упрекали профессора Г. М. Когана. Он не только остался за пределами консерватории; ему фактически закрыли дорогу даже для лекционных выступлений в консерваториях других городов.

Но вот другой профессор — И. В. Способин. В его методико-педагогической работе, относящейся к тому же довоенному периоду, русской музыке уделялось весьма незначительное внимание. Об этом ясно говорят составленные им программы. Так, в подробной, занимающей 24 страницы программе специальной гармонии русской музыке уделено не более 20 строк. Ни разу не упомянуты Глинка, Чайковский, Мусоргский. Каким же санкциям подвергся проф. Способин? Он был назначен деканом объединенного теоретико-композиторского факультета, заведующим кафедрой (единственной в консерватории) теории музыки, членом Художественного совета, заведующим музыкально-теоретическим отделом Училища

Московской консерватории и председателем Комиссии по теории музыки при Научно-исследовательском кабинете Московской консерватории. Вы видите, чего стоят те «принципиальные обоснования», которые можно привести, и то в немногих случаях, в защиту того, что сделал В. Я. Шебалин с людьми, долгие годы проработавшими в консерватории.

Особенно ощущалась затхлость атмосферы на том факультете, где сильнее всего сказывалось влияние директора консерватории: на теоретико-композиторском факультете. Этот факультет, как целое, не существовал, он искусственно и нарочито разобщался руководством во избежание критики. Факультет в целом не собирался с 1943 до 1946 года. Ответственность за всё это положение несет в первую очередь проф. Шебалин, и не только в силу занимаемого им поста, но и в силу особой его нетерпимости в отношении критики. Этой своей нетерпимостью он выделяется среди большинства директоров Московской консерватории, которых мне приходилось видеть (а я работаю в Московской консерватории больше 20 лет). Защита от критики была хорошо поставлена не только внутри консерватории, но и за ее пределами. Руководство Главного управления учебными заведениями Комитета — тт. Гусев, Николаев — выдело одну из своих основных задач в поддержке формалистического направления в консерватории, в оберегании его от критики и разоблачения; в этом отношении руководство ГУУЗ'а и Московской консерватории представляло одно нерасторжимое целое. Защитники формалистического направления оберегали Московскую консерваторию от критики и в печати. В газете «Советское искусство» эту функцию выполнял И. Ф. Бэлза. Когда Ю. В. Келдыш написал для журнала «Советская музыка» статью, освещавшую ряд критических выступлений работников Московской консерватории осенью 1946 года, после постановлений ЦК по вопросам искусства, то и здесь нашлись защитники консерватории, — статья не увидела свет.

О вопросах идейно-принципиального характера в Московской консерватории говорили неохотно. Это и понятно: открыто излагать формалистические установки было невозможно, защищать же противоположные, антиформалистические установки значило бы идти против своей же собственной линии. Это положение отражалось, как в зеркале, в публичных выступлениях директора консерватории. Львиная доля внимания уделялась узко-академическим вопросам и хозяйственным неполадкам. На идейные же вопросы отклик был весьма тугой.

Здесь уже шла речь о коренных недостатках в обучении молодых композиторов. Следует добавить, что студентов-композиторов не воспитывают в духе идейно-эстетической оценки своих и чужих произведений. Наоборот, их приучают судить о произведении в первую очередь по его формальной «деланности». Это касается, прежде всего, классов сочинения, но относится также и к другим дисциплинам. В частности, здесь свою долю ответственности несут и я, как преподаватель курса анализа музыкальных произведений.

Я хочу подчеркнуть особую предосудительность ломки музыкально-эстетического сознания студента, когда он мыслит просто и естественно, а профессор оказывает на него давление, настаивая на более «современном», модернистическом

языке. В результате студент вынужден писать не так, как подсказывает ему собственная совесть, а в противоречии с ней. Впоследствии он свыкается с этим и навязанное ему извне признает за свое. О такого рода вещах упоминал С. Н. Василенко, о них говорил и А. Н. Александров в беседе, опубликованной в «Правде» 14 февраля. Но о них нужно говорить еще и еще, поскольку эти уродливые явления имеют место в обучении композиторов.

Не меньшими пороками характеризуется и постановка воспитания музыковедов. Музыкальная наука не нашла себе друзей в лице директора Московской консерватории, а также бывшего декана теоретико-композиторского факультета проф. Способина. Это сказалось уже в попытке полностью ликвидировать подготовку музыковедов-теоретиков, сводя облик музыковеда, как в до-революционные времена, к плохой копии композитора. Попытка эта, предпринятая в начале 1943 года, натолкнулась на почти единодушное сопротивление работников факультета и проводилась в жизнь обходным путем.

Установки, господствовавшие в консерватории в последние годы,— это презрение к принципиальным вопросам, к проблематике, господство школьной эмпирики и догматизма, чисто формалистический подход к музыке, игнорирующий вопросы содержания и методов его раскрытия. Это поход против историзма, всемерное изгнание его из музыкально-теоретических курсов, это всяческое сопротивление подходу к музыкальному произведению, как идейно-художественному целому,— сопротивление, которое доходит до утверждений, будто генеральная линия советского теоретического музыкознания состоит в раздельном изучении музыкальных элементов, оторванных друг от друга. Это замена науки «ремеслом». Ставка на «ремесло» была почти официальной и общей для Московской консерватории. И в этом смысле отнюдь не был иносказательным один из излюбленных тезисов В. Я. Шебалина, звучавший в его речах: мы должны учить ремеслу. Мы знаем, что превращение науки об идеологии в ремесло неизбежно связано с вытравлением идейного начала; и так оно и происходило в консерваторской действительности.

К научно-принципиальному началу Шебалин свое отношение формулировал кратко, но выразительно,— он называл его «разговорным жанром». Что подразумевалось на деле под «разговорным жанром»? Изучение стиля и содержания музыки,— вот что презрительно третировалось этой кличкой. Замечу, кстати, что действительно «разговорный жанр»,— например в преподавании Бэлзы,— всячески поощрялся.

Этот вопрос имеет и общепринципиальное значение, как лишнее свидетельство игнорирования идейных моментов, но он имеет и сугубо практическое значение. Ведь студенты-теоретики и историки совершенно не приспособлены к практической работе по музыкальному просвещению масс, то-есть к работе, которая нам более всего нужна. Они не умеют писать популярных лекций, не умеют писать пояснений. Работники радио приходят в отчаяние от редких попыток студентов испробовать свои силы для радиопередач. Они не владеют «разговорным жанром», в лучшем смысле слова, то-есть умением мыслить о музыке и просто и ясно излагать свои знания, умением популяризировать музыку.

Но в Московской консерватории упор делался на ложно понятую «практику», то-есть на решение задач и упражнений. Разумеется, это вещи в обучении совершенно необходимые, как элемент тренировки. Беда отнюдь не в них самих, а в том, что их упорно превращают в самоцель и всякую попытку критики этого явно формалистического уклона объявляют «походом на мастерство».

Но Московская консерватория и в этом не преуспела. За последние годы упал и технический уровень студентов. В этом нет ничего странного. При невнимании к идейной стороне не достигается и профессиональное мастерство.

Характерно, что выступление директора консерватории осенью 1946 года по решениям Центрального Комитета было фактически нацелено в сторону, противоположную той, куда оно должно было бить: в сторону защиты формализма и против его критики. В своем докладе «О мастерстве» на пленуме в 1944 году Шебалин подчеркнул, что не формализм, а дилетантизм является основной опасностью для советских композиторов; опасность же формализма должна считаться преодоленной.

Свое ясное, хотя несколько прикрашенное выражение формалистические установки получили в программах музыкально-теоретических дисциплин, изданных в 1946 году ГУУЗ'ом. На одной из первых страниц этих программ ГУУЗ напечатал: «Программы просмотрены и одобрены Советом теоретико-композиторского факультета Московской консерватории». Это прямая и возмутительная фальсификация, потому что Совет не только не просматривал и не утверждал программ, но он вообще не существует. Его не созывали для того, чтобы на нем не прозвучало голоса критики. За эту фальсификацию руководство ГУУЗ'а никакой ответственности не понесло.

Симптоматичен альянс Московской консерватории с автором формалистической теории — Оголевцом. Устремления Оголевца и некоторых профессоров консерватории на практике совпадают. В этом вы могли убедиться и здесь, выслушав нелепое требование Оголевца о ликвидации курса анализа,— весьма несовершенного курса, который, однако, выходит за пределы ремесленно-формалистического направления Московской консерватории.

На всем этом фоне весьма странно прозвучало выступление В. Я. Шебалина на нашем собрании. В нем не было не только программы преодоления этих ошибок, но и сколько-нибудь содержательной критики их. Я, вероятно, не ошибусь, если выражу от лица нашей аудитории чувство глубокой неудовлетворенности выступлением В. Я. Шебалина.

Еще в 1946 году А. В. Осовский — один из старейших и наиболее уважаемых наших музыкальных деятелей — в одном из своих выступлений критиковал линию, взятую руководством Московской консерватории, и говорил об ошибочности установки на мастерство в его узко ремесленном понимании. Предостережение это, как и ряд других, не было услышано.

С тем большей энергией, искренностью и доброй волей нужно осуществить сейчас перелом в музыкальном образовании и готовить тех композиторов и музыковедов, в которых действительно и остро нуждается советская культура.

М. А. Глух: В истории нашей страны, в истории нашей партии было немало документов, посвященных вопросам культуры. Но сейчас мы получили в руки такой документ, который, пожалуй, впервые в истории марксистско-ленинской науки столь широко ставит вопросы музыки.

К сожалению, в некоторых выступлениях этот документ обсуждался в несколько профессорской, суховатой манере.

Когда мы подходим к проблеме формализма, нам нужно взять самое основное, коренное, что характеризует формализм. Что такое формализм? Формализм — это мировоззрение художника, который игнорирует действительность, оторвался от нее, который строит свой собственный иллюзорный мир. И вот из этого отрицания действительности и рождается искусство самодовлеющих технических приемов, искусство, которое существует только для самого искусства.

Выступление т. Попова показало, что он недостаточно понял смысл Постановления ЦК партии, не отдал себе отчета в том, что такое формализм в музыке. А между тем, его 3-я симфония основана на чисто формалистическом замысле. Он поставил перед собой ложную задачу, задачу-трюк: написать свою симфонию обязательно и во что бы то ни стало для струнного оркестра, несмотря на то, что музыкальная идея симфонии требовала громадного, вероятно, четверного симфонического оркестра.

И вот композитор заставляет струнные инструменты выполнять несвойственные им функции. На виолончели, на контрабасы он возложил функции тромбонов и медных инструментов. В результате, слушая симфонию, мы ощущаем неестественно напряженное состояние всего оркестра, которому надо выразить своими средствами то, что совершенно не лежит в возможностях данного состава.

С другой стороны, мы видим, что в «Симфонии-поэме» Хачатуряна или в кантате Левитина «Отчизна» медный оркестр старается передать динамику, которая, напротив, свойственна струнным инструментам. И тромбоны сплошь и рядом играют пассажи, которые более доступны струнным инструментам.

Стремление возложить на инструменты несвойственные им функции очень показательно для формализма. Всё трактуется в характере урбанизма, конструктивизма, силового напряжения. Эксперимент проводится ради эксперимента. Естественно, что такие звучности становятся немзыкальными.

Что характерно для формалистических оценок в области современной музыки? В репертуарной политике Ленинградской филармонии хорошей и интересной считалась либо та музыка, которая построена в плане абстрактной, холодной конструкции, которая лишена эмоциональности, потому что эмоциональность считается проявлением дурного вкуса, либо музыка экспрессионистическая, антимзыкальный вопль, судорожная гримаса, означающая, что художнику уже не хватает сил выразить напряжение и остроту переживаний.

Сочетание деловой музыки, своеобразного американского бизнеса с истерией экспрессионизма характерно для современной западной музыки и для музыки наших крупнейших композиторов, упомянутых в постановлении ЦК.

Разве 8-я симфония Шостаковича не есть симфоническое выражение этой невропатичности, свойственной так называемому «веку атома», при

полном отсутствии позитивной программы? В ряде музыкальных произведений мы слышим вопль души, крик, выражающий противоречия эпохи, этого последнего этапа капитализма; но в них абсолютно отсутствует оптимистическое, созидающее начало музыки, отсутствует чувство будущего.

Такая музыка ведет к духовному разоружению народа, она не дает возможности строить советскую музыкальную культуру. Естественно, что здесь и мелодии быть не может, и доходчивости быть не может. Это искусство ограниченного круга людей, искусство эстетов, которые запутались в противоречиях и ищут удовлетворения в воспевании безысходного трагизма эпохи. Но ведь именно эти настроения свойственны художникам современного Запада.

Итак, формализм рождается из мировоззрения, отрешенного от действительности, из мировоззрения, которое говорит: искусство ради искусства, музыка ради музыки. И, с другой стороны, формализм рождается из одностороннего восприятия действительности, острого восприятия ее противоречий при отсутствии созидающего, положительного начала.

Нетрудно понять, что способствует доходчивости музыкального языка и что ей мешает. Если считается дурным вкусом довести мелодическую линию до конца, если обязательно нужно сорвать ее и неожиданно перевести в другую тональность, если дурным вкусом считается повтор, если игнорируется твердый тональный план, то, естественно, мелодия не может быть выпуклой, выразительной и доходчивой.

Сейчас построение новой музыкальной эстетики явится, очевидно, основной работой наших музыкальных критиков. Им предстоит раскрыть формалистическое направление во всех его проявлениях, раскрыть формалистическое мировоззрение, как оно выражается в специфической музыкальной форме, и, с другой стороны, построить позитивную марксистско-ленинскую музыкальную эстетику, которая будет основана на развитии реалистических традиций нашей музыки и поможет советским композиторам создать систему эстетических взглядов, основные эстетические критерии, необходимые в творческой работе.

Такова теоретическая сторона дела. Есть и практическая, организационная. Нужно сказать прямо, что организация Союза композиторов развалена, всеобщего руководства нет. Мы абсолютно не имеем представления о музыкальной периферии и не оказываем никакого влияния на развитие национальных музыкальных культур.

То, что делалось по линии Музфонда, оставляет крайне тяжелое впечатление. Печатание бесконечного количества нот, которые сейчас лежат без движения и которые, очевидно, придется сдавать на вес, — это свидетельство исключительной энергии Атовмьяна, к сожалению, направленной не по назначению и принесшей серьезный вред нашему искусству.

Оргкомитетский стиль руководства заразил и некоторые провинциальные организации. Считали, что если в Москве есть шесть человек, то и мы, мол, подыщем у себя какую-нибудь пятерку или шестерку; масса же композиторов попросту игнорировалась.

Поэтому при наличии громадной активности наших творческих работников мы видим, что в Союзе пока нет рычагов, которыми можно было бы управлять этой сложной творче-

ской машиной. Нам сейчас приходится всё строить заново. Наша задача состоит в том, чтобы максимально развить демократичность. Нам нужно вовлечь максимальное количество людей в управление союзом. Нам нужно развернуть творческие дискуссии. Эти творческие дискуссии налаживают, между прочим, громадную ответственность на наших критиков. Нам нужны настоящие критерии оценки, чтобы подходить не примитивно, а глубоко индивидуально к каждому композитору, чтобы понимать, что у каждого композитора есть свой путь развития. Но, при всем том, все они должны исходить из реалистических принципов. Слова Маяковского — «Побольше поэтов, хороших и разных» — должны быть восприняты и преломлены нами, в нашей среде. Для нас важно создать настоящую творческую атмосферу глубокой содержательной критики. Надо напомнить и о не менее важном факторе — умении слушать критику, что, по правде сказать, редко кто умеет из наших композиторов. Неслучайно, что у нас был зажим критики. Каждому надо найти в себе волю с уважением относиться к критике, уметь её слушать и делать из неё выводы.

Ю. А. Шапорин: Будущий историк советской музыки будет рассматривать постановление ЦК ВКП(б) как важнейший рубеж в развитии нашего искусства и вместе с нами — современниками этого великого документа — горячо приветствовать его появление.

В качестве бывшего члена Президиума Оргкомитета союза композиторов и члена редколлегии журнала «Советская музыка» я несу полную ответственность за создавшееся в Оргкомитете и в журнале положение. Следует со всей решительностью сказать, что та атмосфера, которая сложилась в Оргкомитете, особенно за последние два года, как нельзя более правильно охарактеризована в постановлении словом «затхлая». Если бы мне задали вопрос, чем в первую очередь занимался Оргкомитет, то я вспомнил бы всеческие хозяйственные дела, прием в члены союза, выдвижение на Сталинские премии, доклады Музфонда. Но среди всех этих необходимых дел было забыто главное — идейно-политическое руководство союзом.

Известно, что я не был приверженцем модернизма и всегда ощущал свою кровную связь с русской классической традицией, за что получил от некоторых кличку «традиционалиста». Более того, я чувствовал, что и в Москве, и в других городах, где мне приходилось бывать, было немало людей, готовых бороться за принципы реалистического направления. И то обстоятельство, что я, будучи членом Оргкомитета, не использовал своего положения для поддержки этих здоровых тенденций, усугубляет мою вину.

Равным образом я не использовал и своего положения, как члена редколлегии журнала «Советская музыка». Однако этому были причины, и я должен, хотя бы в кратких словах, о них сказать. Состав редакционной коллегии, по мысли Комитета по делам искусств, игравшего в подборе участников редколлегии доминирующую роль, должен был отражать основные течения творческой мысли Союза композиторов. В результате получилось то, что в редколлегии «всяк молодец был на свой образец». На долю же ответственного редактора Д. Б. Кабалевского отводилась в сущности роль арбитра, в задачу которого входило,

скорее, балансировать, чем проводить определенную программу. Поэтому-то и получилось, что журнал не имел, в сущности, своего лица. Если просмотреть журнал от номера к номеру, то всякий непредубежденный читатель без труда заметит, что ни осознанной цели, ни борьбы за эту цель в нем не было.

Люди моего поколения хорошо помнят широкое распространение левых течений во всех областях искусства. Эти течения, с наибольшей силой проявившие себя перед первой мировой войной, зародились еще в конце прошлого века и сразу же встретили решительное осуждение и Горького, и Стасова, и Римского-Корсакова, и Репина, и других крупнейших представителей великой русской культуры.

В последующие годы на сценах ленинградских и московских театров появилось немало западно-европейских оперных постановок-новинок, поднятых на щит значительной частью музыкальных критиков.

Авторы этих опер ставили в сущности те же цели, что и отечественные модернисты. И это заметили такие пронизательные люди, как А. В. Луначарский.

«Опера Кшенека «Прыжок через тень», которую мне удалось услышать в Малом Оперном театре, — писал он в статье, помещенной 7 марта 1928 года в «Красной газете» (вечерний выпуск), — несколько бессмысленна по своему сюжету, и это находится в полнейшем соответствии с современным обликом европейской культуры: она почти не способна уже создать что-нибудь мало-мальски значительное.

В этом металлическом спектакле, с его огнями и ответами, которые аккомпанируют своим движением пляске людей и звуков, есть что-то от волшебного кристалла, заглянув в который, в миниатюре видишь всю фокстротно-милитаристическую Европу, внутренне пустую, мчащуюся с огромной скоростью к ближайшей катастрофе. Спектакль отнюдь не наш. Это — порождение европейского разложения.

Нет надобности рассказывать о развитии модернизма в музыке, о проникновении в 20-х годах на оперную сцену и концертную эстраду Ленинграда и Москвы произведений, порожденных разложением западного искусства. Важно, однако, что представление о современности музыкального языка было связано в значительной степени с влиянием модернизма.

Я стою на той точке зрения, что обогащение музыкального языка должно идти за счет новых элементов, созданных вечно живым художественным творчеством народа, — иными словами, в общении с народом, примером чего служит творческая практика наших великих композиторов.

Октябрьская революция не только открыла двери театров и концертных зал для широких народных масс, но и открыла народу безграничные возможности для художественного творчества. Это создает подлинную основу для развития классических традиций, ибо, в отличие от ниспровергающих тенденций буржуазного декаданса, наша культура основывается на развитии всего лучшего, что создала мировая и русская культура.

В своем письме в президиум настоящего собрания С. С. Прокофьев очень верно заметил, что сочинить простую мелодию, которая воздействовала бы на слушателя, является чрезвычайно трудным делом. Я продолжу эту верную



Президиум собрания во время перерыва

мысль, распространив ее на гармонию и на полифонию. Действительно, сочинить тональную фугу значительно труднее, чем атональную, равно как мыслить в ладовой системе труднее, чем в тех случаях, когда пренебрегают гармонической логикой.

Без логики невозможно построение эстетики, логика выводит законы мышления не из субъективных данных, а на основе изучения законов развития общественного сознания. В силу этого система эстетических суждений, опирающаяся на субъективное сознание, не может стать приемлемой для широких кругов народа. Между тем, наша критическая мысль пошла именно по этому порочному пути, основываясь в своих оценках того или иного направления на собственных вкусах критика и игнорируя объективные эстетические критерии.

Известно, что в переломные исторические моменты роль и ответственность критической мысли удесят�еряется. Это прекрасно понимали деятели эпохи 60-х годов прошлого столетия, наши великие демократы, у которых была продуманная система эстетических взглядов и страстная борьба за претворение их в жизнь. Увы, наши критики не пошли за своими предшественниками. У нас руководящее положение среди критиков заняли противники русской реалистической музыки. При отсутствии отпора подобным взглядам и попусти-

тельстве со стороны Оргкомитета, журнала «Советская музыка» и газеты «Советское искусство» эти критические суждения самым разлагающим образом действовали на творческую практику композиторов и, что еще хуже, губительно действовали на неокрепшее сознание нашей молодежи. Консерватория не отгорожена от жизни. Всё, что происходит за ее стенами, сразу становится в центре внимания студенчества, и то, что руководство консерватории слишком поздно начало бороться с нездоровыми творческими тенденциями, заразившими молодое поколение, тяжким грехом падает и на руководство консерватории, и на ее Художественный совет.

Хочу попутно коснуться детского музыкального образования. Многие советские композиторы, сочиняющие музыку для детей, пишут порой и нелогично, и неясно, и весьма сложно для детского восприятия. Мне думается, что такая музыка не способна зародить у детей любовь к музыкальным занятиям. Сочиняя свои пьесы для детей, и Шуман, и наш Чайковский всегда сознавали лежащую на них высокую ответственность и не вводили в искушение малых сих.

Я хотел бы кратко коснуться некоторых мыслей, высказанных здесь т. Гиппиусом. Я согласен в основном с тем, что знакомство с народной песней будет более глубоким в тех случаях, когда композитор изучает песню в прямом обще-

нии с народом. Но вместе с тем нельзя отрицать и возможности пользоваться фольклорным материалом из опубликованных сборников, в особенности тогда, когда корни языка народных песен достаточно знакомы композитору. В этом нас убеждает вся работа «Могучей кучки» и Чайковского, а также новой русской школы. Бывают даже феномены — творческое проникновение в область, еще не известную данному автору. Так, Римский-Корсаков написал «Испанское капричио», в котором он настолько почувствовал природу испанской народной музыки, что это произведение стало близким испанскому слушателю. Бородин для половецких сцен «Игоря», а также для пьесы «В Средней Азии» использовал записи венгерского путешественника Гунфальви и дал высокий образец проникновения в стихию музыки народов, населяющих нашу страну.

Но, независимо от того, общение с народом, с колхозным и городским рабочим населением является одной из самых главных задач, о чем здесь с таким волнением и так убежденно говорил секретарь Московского Комитета партии тов. Данилов.

В среде композиторов в последние годы чувствовалось постоянное недоверие к работе, к поведению членов Оргкомитета. Нашей задачей является создание в союзе атмосферы полного доверия. Эта атмосфера будет способствовать и достижению тех высоких целей, которые поставило перед нами историческое Постановление ЦК нашей партии.

Б. Ф. Смирнов считает, что одна из причин отрыва музыкального искусства от жизни — в отказе от образов народной поэзии, от углубленного изучения национальных мелодических стилей. Пока композиторы не начнут чутко вслушиваться в народную музыку, они не создадут нужных народу опер и хоровых произведений. У нас среди композиторов существует пренебрежительное отношение к периферии, — об этом правильно говорил т. Виноградов. А между тем, работа в национальных республиках, на периферии, изучение национального фольклора дают композитору огромные творческие возможности, — это показал шестилетний опыт работы самого Смирнова в Монгольской Народной Республике.

— Было бы странно, сказал он, если бы автор не был удовлетворен сознанием служения народу, возможностью всё время проверять себя на живой реакции аудитории, сознанием, что твое творчество помогает укреплять молодой национальный оркестр, музыкальный театр.

Очень важно; чтобы композиторы знакомились с образцами народного творчества не только по сборникам, но и в живом звучании, на местах.

Если композитор знакомится с народными произведениями только по сборникам, то от него остается скрытой вся глубина идейно-эмоционального содержания произведения.

В ряде национальных республик композиторы-формалисты успели уже много напортить. Особенно это сказалось на воспитании молодежи, которую не научили пользоваться народным мелодическим материалом; в творчестве молодежи обращает на себя внимание сходство приемов у композиторов самых различных национальностей. Отсутствие музыкально-теоретической разработки вопросов, связанных с музыкой национальных культур, мешает росту этих культур и развитию советской музыки в целом. Мешает этому росту и то, что в национальные республики нередко направляются люди очень невысокой культуры, не понимающие народного искусства и не обладающие достаточными музыкальными познаниями.

И. Я. Галкин остановился на положении рядовых членов союза при прежнем составе Оргкомитета, когда их произведения не исполнялись и не печатались. В этом виноват не только Оргкомитет, но и бывшее руководство Комитетом по делам искусств.

Другая организация, в не меньшей степени ответственная за создавшееся положение, — это партийная организация союза. За все эти годы она не интересовалась нашим творчеством, нашей работой, условиями, в которых мы живем. Никак не реагировала она и на безобразное пренебрежение, которое позволяли себе «ведущие» композиторы, члены Оргкомитета, проявлять к рядовым членам союза. Рядовых композиторов все это время держали на положении начинающих учеников, не давая им никакой возможности пробиться к народу, показать свое творчество.

Тов. Галкин считает необходимым, в дальнейшем, ввести в практику творческие отчеты каждого композитора — в концертном зале, перед аудиторией. Необходимо также организовать новое издательство ССК, по образцу издательства Союза советских писателей.

Л. Н. Лебединский говорил о народной песне. — Это не только старая крестьянская песня или старинный русский романс, но и новая, современная народная песня. Советский художник может и должен обращаться не только к величественному и богатому прошлому народного творчества, но и к современной советской песне, в ней искать новых образов и нового мелоса. Эта новая песня всё больше будет пронизывать собой симфонические и оперные формы. Песни композиторов-песенников будут становиться достоянием народных масс, бытовать в народе. Забота о том, чтобы народная песня не дряхла, а обновлялась

и развивалась, лежит в значительной мере на композиторах-песенниках.

Затем т. Лебединский перешел к вопросу о языке современных массовых песен. Он отметил, что в некоторых песнях советских композиторов встречаются интонации блатной песни, чувствуется идеализация некультурной речи. Критика должна проявить гораздо большую нетерпимость к данным явлениям.

Следующий раздел своего выступления т. Лебединский посвятил тем советским композиторам, в основу творчества которых были положены песенность и мелодийность. Забвение их было связано с засильем формалистической мысли. Т. Лебединский называет А. Д. Кастальского, о котором сейчас говорят, как об одном из самых ярких национальных композиторов и исследователей народной песни, но о котором после его смерти, в 1926 году, появился только один некролог. Он напоминает также о значении хорового творчества Давиденко.

Раздел Постановления ЦК партии, касающийся критики, он целиком и полностью относит и к себе. Признаёт, что также оказался увлеченным творчеством некоторых композиторов, упоминаемых в Постановлении ЦК как яркие представители формализма.

В заключение т. Лебединский говорит о проблемах, связанных с творческой и общественной перестройкой музыкальной жизни. — Через год-полтора ЦК партии спросит у всех нас, и прежде всего у нового руководства, о результатах перестройки. Нужно будет дать совершенно нового типа произведения во всех жанрах музыкальной критики и музыкознания, произвести перестройку музыкальной школы, вдохнуть новую жизнь в Союз советских композиторов.

В. Г. Захаров выделил в своем выступлении важнейший вопрос о значении песни в советской музыке:

— Я всё время ощущал в союзе композиторов какую-то, я бы сказал, сознательную отгороженность от песни.

Совершенно неверно, на мой взгляд, мнение, что наши композиторы, по существу, знают песню. Я убежден, что если бы многие композиторы действительно знали народную песню, то у нас формализма не было бы. Песня несовместима с формализмом. И познание песен поможет нам быстрее расстаться с формализмом.

Самая главная, основная ошибка кроется в том, что в песне видят только музыкальное произведение. Песня же — это музыкально-поэтическое произведение. Вторая ошибка в том, что с песней считают возможным знакомиться,

изучая ее только по сборникам, без знакомства с ней в живом виде. Чтобы действительно знать песню, нужно познакомиться с ее природой, ее содержанием, знать время ее возникновения, представлять себе, какие причины заставили ее возникнуть, почему она звучала в народе.

Тов. Захаров рассказывает, как знает песня А. А. Жданов.

— Когда его спросили, действительно ли он знает, как говорят, около 600 песен, он ответил: Нет, я боюсь назвать такую цифру, но песен 300 я знаю. И как он знает эти песни! Мы подарили ему во время его посещения сборник с текстами народных песен, которые исполняет хор им. Пятницкого. На другой день товарищ Жданов прислал этот сборник с дописанными вариантами текстов песен.

А. А. Жданов не профессионал-музыкант, но если бы наши композиторы следовали его примеру, то мы могли бы сказать, что они действительно песню знают.

Мы предполагаем провести ряд энергичных мероприятий в этом направлении — организовывать лекции, беседы, создать специальную библиотеку.

Есть еще очень важное мероприятие, которое необходимо осуществить. У нас имеется около 30 тысяч фонографических валиков. Нужно создать государственный фонд народной песни, расшифровать все эти валики, издать эти расшифровки, организовать комиссии по записи песен. В Советском Союзе есть еще громадное количество «белых пятен» по народной песне. Мы понастоящему не знаем даже уральской песни, волжской песни.

Громадную роль в этом отношении будет играть воспитание молодежи. Сейчас у нас молодежь оторвали от родной песни. Она ее не понимает, не умеет слушать. Консерватория не выполняет самых насущных своих обязанностей. Не может же она не видеть, какое значение придает партии и правительством народной песне. И все-таки люди не удосужились подумать о том, чтобы подготовить руководителей для хоров народной песни. Профессиональными коллективами русской народной песни управляют часто не музыканты-специалисты, а кто угодно, даже зубные врачи. Коллективы же эти необходимы народу, как воздух.

Тов. Захаров переходит к вопросу о состоянии коллектива ССК. С большой горячностью он говорит о преодолении предстоящих трудностей. Многие стороны музыкальной жизни настолько искажены, что трудно представить себе, как с этим можно будет справиться. Люди живут совершенно разрозненно. Работу комиссий мы пере-

смотрим заново, сделаем их действенными. Но польза от работы комиссий будет только в том случае, если в ней будет действительная, настоящая, живая, товарищеская критика, критика не на уничтожение, а на помощь критикуемому, и если критикуемый тоже будет воспринимать эту критику как помощь ему, а не как обидные слова врага.

Есть единственный выход из этого трудного положения, о котором правильно говорил т. Данилов: необходимо поднять идеологический, политический уровень нашего композитора до масштабов общегосударственного суждения. Если наши композиторы будут рассматривать каждое произведение с позиций общегосударственных, с позиций пользы данного произведения, тогда у нас будет правильная, может быть, и резкая, но товарищеская, нормальная критика. Тогда мы будем правильно воспринимать эту критику. Вместо «я» мы начнем говорить — «мы».

Была превосходная статья в газете «Культура и жизнь» о партийности в литературе. Когда я читал эту статью, я думал, что композиторы сейчас зашевелиятся. Оказывается, что ее даже не обсудили, и всё осталось на месте. А разве мы можем проходить мимо такого рода документов?

Вопросы о партийности в музыке давно назрели, и нужно эти вопросы ставить во весь рост.

Нам очень трудно переделаться. Трудно переделаться и товарищам, фамилии которых указаны в Постановлении ЦК, и товарищам, фамилии которых не указаны.

В отношении т. Шостаковича мне думается, что самое лучшее, что он мог бы сделать, — это резко изменить свое окружение, встать поближе к партии.

Конечно, формализм не уйдет завтра же от нас, он будет защищаться, проникать во все щели. Нам надо это учесть. Сейчас начнут пытаться продвигать свои сочинения слабые композиторы, — это тоже неминуемо.

Мы должны писать понятную музыку, проникнутую народной песней, учиться у классиков. И мы должны писать вдохновенную музыку.

А. И. Шавердян: В Постановлении ЦК партии советской музыкальной критике и музыкознанию посвящены слова сурового осуждения. Так и должно было быть. С позиций истинной критики, с мерилom общественного назначения и воздействия критики, с точки зрения того, как ориентировала критика композиторов и как помогала их творчеству, наша работа заслуживала этого безоговорочного и беспощадного осуждения. Мне кажется, что это не означает, что в нашей работе за 30-летний период развития советской музыки и советского музыкознания нет ничего цен-

ного. Ценное, вероятно, пригодится и скажется в дальнейшей работе, здоровые силы обнаружат себя. Но сейчас важно сосредоточить все внимание на тяжких болезнях критики, сосредоточить все внимание на перестройке советской музыки.

Я не взялся бы назвать здесь хоть одного музыковеда, который не допустил бы ошибок или не потворствовал ошибкам, что в конце концов одно и то же, который не несет ответственности за нынешнее состояние советского музыковедения. Одни активно, с увлечением, шли по этой колее, другие — пассивно, не сопротивлялись, т. е. потворствовали.

Иногда слышится в выступлениях какой-то реваншизм, осознанный или бессознательный. Иные, как начинает казаться, предполагают, что здесь произошла лишь смена действующих лиц, прошла пора вчерашних сановников и их можно критиковать со всей резкостью, но приходят новые сановники и неплохо бы с ними установить хорошие отношения. Я думаю, что такие товарищи не поняли еще смысла того нового огромного этапа, который открылся Постановлением ЦК. Постановление обращается к нам с чрезвычайной требовательностью и, вместе с тем, с большим доверием, обращается к нам, как к гражданам великого социалистического общества. Оно призывает нас, музыкантов, установить в нашей среде и в нашем творчестве великие принципы советского демократизма, и наша задача — найти верный путь к перестройке.

Оценивая свою деятельность в качестве члена редакционной коллегии газеты «Советское искусство» и одного из руководителей Музыкально-ведческой комиссии Союза советских композиторов, т. Шавердян не проявил, однако, полной самокритичности. Вместо точной характеристики ведомственно-апологетической позиции газеты «Советское искусство» и ее порочных методов работы, вместо признания величайшей терпимости Музыкально-ведческой комиссии к бесчисленным проявлениям формализма, безидейности и подхалимской апологетики, т. Шавердян пытался привести отдельные смягчающие обстоятельства.

— Думается, — сказал т. Шавердян, — что задачи и установки в основном воспринимались нами и мною верно. Так, например, в «Советском искусстве» можно было бы назвать ряд статей редакционных, где декларативно провозглашены некоторые правильные положения. Напомню помещенную в газете летом 1947 года передовую о советской опере. Основные положения этой статьи не могут быть признаны порочными и сейчас. Но реализация этих положений в конкретных статьях подвигалась плохо. Я не хочу здесь ссылаться на объективные условия, трудность

привлечения авторов, но, так или иначе, «Советское искусство» не справлялось с задачами. Прежде всего было недопустимо мало статей. Ведь это единственная столичная всесоюзная газета, которая несет ответственность за музыку. Она обязана освещать музыку и руководить ею. Было мало подлинно хороших статей, но зато много плохих статей. После декларативной передовой статьи мы напечатали целую серию статей, где поддерживали произведения, которые, как мы сегодня видим, поддерживать было нельзя. Была хвалебная статья о «Великой дружбе». Мы поддержали и оперу Кабалевского «Семья Тараса». Мы поддержали устами ленинградского музыковеда Энтелиса оперу Дзержинского, хотя знали ее существенные недостатки. Устами киевского музыковеда Гозенпуда мы поддержали оперу «Молодая гвардия», хотя знали о многих пороках этой оперы. Поддержали и оперу «Фрунзе». У читателя могло создаться впечатление, что в 1947 году в советском оперном творчестве наступил перелом и положение стало благополучным. Это было громадной ошибкой, ибо тем самым мы дезориентировали читателей, дезориентировали композиторов, в частности авторов этих опер.

Значительно меньшее количество статей было посвящено симфоническим произведениям. Мы умолчали о концерте, где исполнялась кантата Прокофьева, 8-я симфония Книппера и фортепианный концерт Фейнберга. Отношение к этому концерту было в редакции отрицательное. Мы считали, что на этой программе следует поставить принципиальный вопрос об адресе, куда направляет композитор свою музыку, о классической традиции, о мастерстве. В редакции мы помахали кулаками, но организовать такую статью не сумели и ограничились умолчанием о концерте, порочность которого была ясна.

Я не буду останавливаться на статье Нестьева о 6-й симфонии, которая, — сейчас мы это ощущаем, — ошибочна двояко: и по своей аполлетичности и по неверному ощущению музыки. Статья эта осталась единственной, ибо дискуссии не только по 6-й симфонии, но и вообще дискуссий на страницах газеты не было. Не буду останавливаться и на серии плохих статей, которые мы печатали о периферии, о национальных республиках.

Относительное благополучие может быть отмечено лишь в серии статей по музыковедению — статьи о дискуссии по книге Грубера, об Оголевце.

Основная беда редакции в том, что мы оглядывались, ожидали, что скажет Комитет, что скажет Оргкомитет Союза композиторов по тому или иному вопросу, что скажут большие газеты.

Делалось это из боязни ошибиться, из боязни поскользнуться, и именно эта боязнь ошибиться и поскользнуться привела к тому, что мы по целому ряду существенных вопросов ошиблись в оценке.

Перейду к короткой оценке работы Музыковедческой комиссии. В ноябре 1946 года, после пленума, Музыковедческая комиссия выступила с целым рядом верных деклараций. Однако эти декларации конкретизировались с громадными трудностями и были осуществлены лишь в части музыковедческой дискуссии, потребовавшей громадного труда и времени. Но основную задачу — развернуть критику и самокритику по вопросам творчества — мы решить не сумели, ибо здесь перед нами стояла каменная стена сопротивления основных композиторов.

Ростки нужной нам здоровой музыкальной критики, музыкальной публицистики, музыковедения у нас были, и они со значительной силой пробивались в довоенные годы. Но это были робкие ростки, и за военные годы музыкальная критика пришла в упадок. Нельзя не сказать, что Комитетом по делам искусств и Оргкомитетом была взята линия на принижение авторитета музыкальной критики. В ряде случаев основным оказывался вопрос: о чем можно и о чем нельзя писать. С год назад, например, я считал, что в газете «Советское искусство» необходима большая, серьезная критическая статья о творческих проблемах Большого театра. Комитет по делам искусств считал, что на эту тему газета выступать не может. В нездоровых условиях, созданных Комитетом и Оргкомитетом, у нас сложилась вреднейшая теория непогрешимых явлений и непогрешимых фигур, о которых можно было писать только положительное. Мы не могли спорить, не могли ставить вопросов, рассчитанных на то, чтобы вызвать борьбу различных мнений и, в конечном счете, утвердить истину.

В результате за эти годы умолкли многие критики, прекратился приток молодых кадров. Мы растеряли те небольшие навыки, которые у нас были в области критики. В Союзе композиторов велась критика кулварная. Музыкальная критика за эти годы потеряла общественный авторитет, а следовательно и общественно-воздействующую роль.

Сейчас перед музыкальной критикой открывается новая жизнь. Она должна строиться нами отнюдь не на пустом месте. Не все нужно зачеркнуть. Необходимо правильно и без упрощения критиковать прошлое, необходимо правильно и без упрощения представлять задачи, которые стоят перед нами.

Мы отвечаем за направление творчества компо-

зителей, за их пути, за верную оценку отдельных произведений. Мы отвечаем, вместе с тем, и за музыковедов, за их путь, за их отдельные работы. Мы должны сейчас на новом уровне ставить творческие задачи, которые возникают перед советским творчеством.

Т. Н. Хренников в своем заключительном слове констатировал, что собрание прошло очень активно.

— Нам много дали и о многом напомнили выступления наших старших товарищей: Гнесина, Василенко, Васильева-Буглая, Шапорина, поставивших ряд творческих вопросов и вопросов морально-этического порядка.

Мы можем с удовлетворением констатировать признание и сознание своих крупных ошибок рядом композиторов, которые были перечислены в Постановлении ЦК партии, как Мурадели, Хачатурян, Шостакович и др. Хочется верить, что в ближайшем будущем они творчески подтвердят свои заверения.

Но не все товарищи одинаково глубоко поняли свои ошибки, не все правильно указывали и на причину их. А кое-кто пытался проявить формалистические наклонности и в своем выступлении, как, например, тт. Шебалин и Попов, выступившие недостаточно искренно.

Собрание подтвердило целиком тезис Постановления Центрального Комитета партии об упадке нашей критики. Даже здесь, на собрании, после всего происшедшего, некоторые товарищи не имели мужества осудить ту неприглядную роль, которую они играли в нашей общественной музыкальной жизни. Для них личные соображения, ложное представление о самолюбии, оказались выше той принципиальности, к которой призывает нас Постановление Центрального Комитета. Среди них я бы назвал тт. Оголевца и Мартынова.

Об А. С. Оголевце я могу сказать, что не следовало бы ему свои крупные теоретические ошибки прикрывать атакой на нашего крупнейшего мирового ученого Б. В. Асафьева, ошибки которого в прошлом не могут идти в сравнение с тем прогрессивным, что он создал и чем по праву может гордиться наше советское музыкознание.

Тов. Мартынову, вместо совершенно неоснова-

тельных возражений на справедливую и принципиальную критику М. В. Коваля, следовало бы понять, что методы и содержание его работ не говорят о том, что он был достойным продолжателем славных традиций русского музыковедения и принципиальным деятелем советского музыкознания.

К сожалению, сейчас нет возможности остановиться на тех положительных и глубоко правильных мыслях и замечаниях, которые были здесь высказаны. Мне хочется только подчеркнуть некоторые из них.

Тов. Хачатурян и некоторые другие представители формалистического направления уверяли, что в тупик формализма их привела погоня за мастерством. Прав был т. Скребков, заметив, что профессиональное мастерство и техницизм — это не синонимы. Профессиональное мастерство предполагает не только владение техникой письма, но и определенный идейный уровень, определенное прогрессивное мировоззрение. Глубоко прав был в этом отношении т. Данилов, который считает одной из основных причин распространения у нас формализма низкий политический уровень наших композиторов.

Композиторы формалистического направления предполагали адресовать некоторые свои произведения будущим потомкам, не представляя себе и не понимая, как правильно здесь сказал т. Коган, каковы же будут действительно наши потомки. Композиторы, которым были чужды основы марксистско-ленинского учения, уж никак не могли знать, каковы будут советские люди в будущем.

В заключение т. Хренников процитировал из выступления товарища А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) и его призывы к скорейшей перестройке деятельности советских композиторов, к преодолению отставания советской музыки от подлинно народного искусства.

— Я думаю, — сказал тов. Хренников, — что выражу общее мнение всего собрания, если скажу, что мы приложим все наши усилия, чтобы выполнить эти задачи, поставленные перед нами Центральным Комитетом нашей партии.