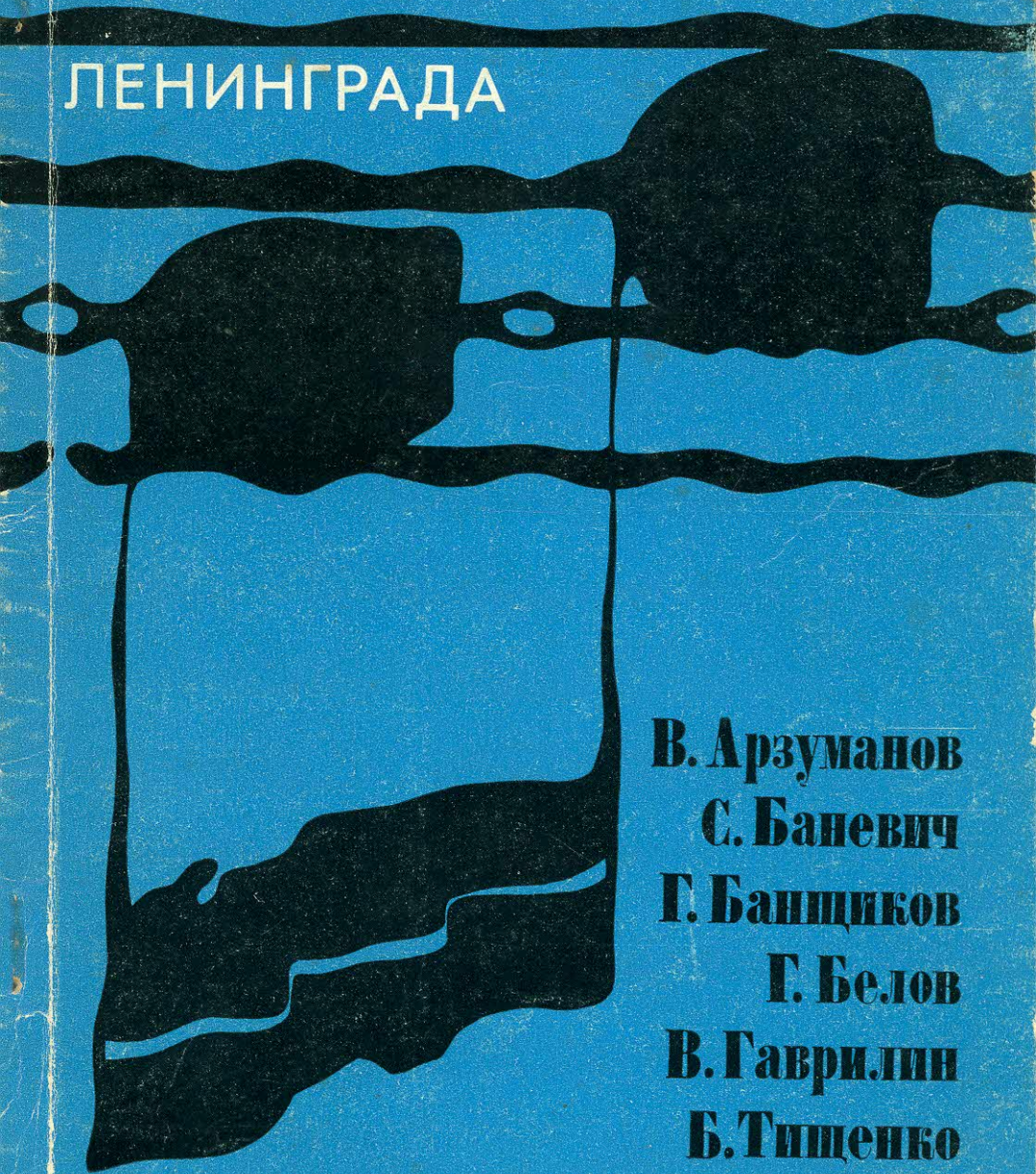


С. Волков

МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

ЛЕНИНГРАДА



В. Арзуманов
С. Баневич
Г. Банщикков
Г. Белов
В. Гаврилин
Б. Тищенко

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	5
Здравствуй, племя младое	
Д. Д. Шостакович. Достойная смена	17
Б. А. Арапов. Несколько слов о ленинградской школе композиции	18
О. А. Евлахов. Талант терпеливой любви	21
В. Н. Салманов. Собственная тема в искусстве	23
Познавая мир. <i>Валерий Арзуманов</i>	25
Я пришел к вам из детства. <i>Сергей Баневич</i>	35
Музыка фантастики — фантастика музыки. <i>Геннадий Банщиков</i>	43
«И мы везде и всюду — ленинградцы». <i>Геннадий Белов</i>	56
Новое, но невыдуманное. <i>Валерий Гаврилин</i>	70
Мужание таланта. <i>Борис Тищенко</i>	84
Краткие биографии композиторов и списки их сочинений	99

ВОЛКОВ СОЛОМОН
МАСЕЕВИЧ

МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ ЛЕНИНГРАДА

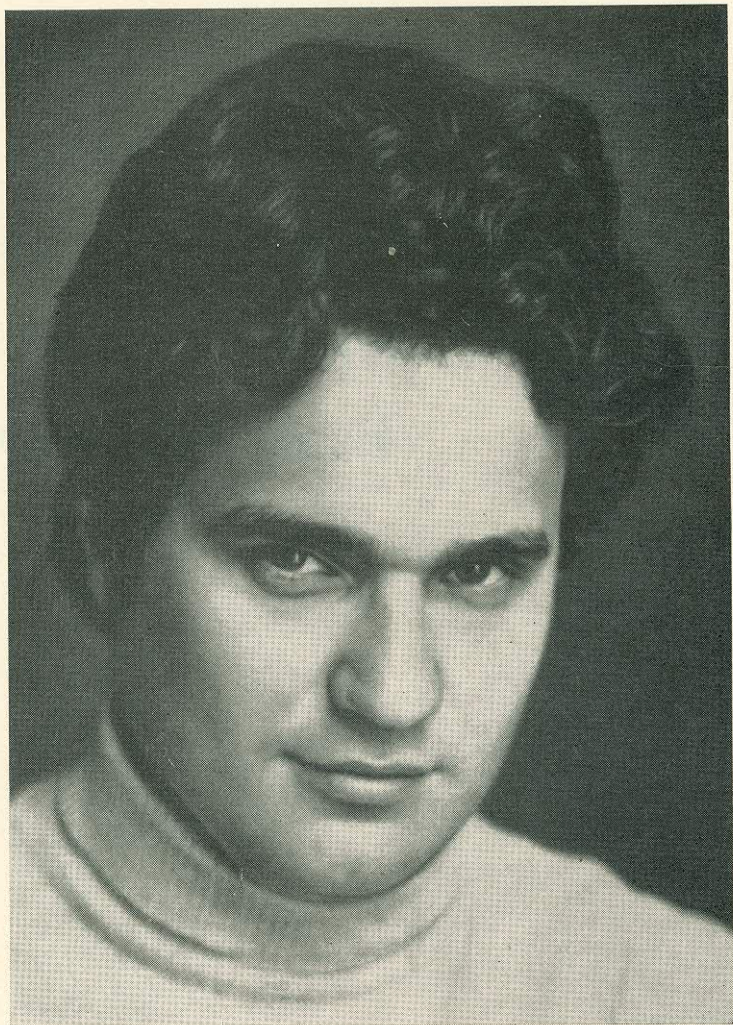
Редактор М. А. Дунаевский
Художник Е. Т. Киселев
Худож. редактор Э. Е. Борд-
зил о в с к а я
Техн. редактор Ф. М. Сорина
Корректор В. Г. Перц

Сдано в набор 21/VII 1971 г. Подписано
к печати 11/I 1972 г. М-22014. Формат
60×90¹/₁₆. Печ. л. 6,5. Уч.-изд. л. 5,65+
+1 обхв.=5,9. Тем. пл. № 468 1971 г.
Изд. № 129. Тираж 6500 экз. Заказ
№ 2406. Цена 47 к. Бумага № 1.

Ленинградское отделение Всесоюзного
издательства «Советский композитор»,
Ленинград, Д-65, Невский пр., 11.
Ленинградская типография № 4 Глав-
полиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Социали-
стическая, 14.

Валерий Арзуманов

«Ткань музыкального сочинения возникает как реакция на множество событий — от больших до мельчайших. Каждый прожитый день вносит в работу неуловимые штрихи и нюансы, которые и составляют основу той многозначности, что необходима искусству, как воздух».



ВАЛЕРИЙ АРЗУМАНОВ

Первым сочинением Валерия Арзуманова, привлечшим внимание музыкантов, стал Струнный квартет, законченный в 1966 году (композитору тогда был двадцать один год). Интересно сегодня просматривать партитуру квартета. Дело здесь не только в том, что в сочинении ясно проступают характерные черты творчества Арзуманова, каким оно представляется на сегодняшний день. (Это было верно подмечено критикой, указавшей на острую напряженность лирического мелодизма, полифоничность мышления, яркость образной драматургии.) Примечательно другое. Перед нами, в сущности, автопортрет (насколько вообще возможно говорить об автопортретности в так называемой «чистой» музыке). Автопортрет юноши, рванувшегося к миру и оглушенного его многоцветьем, жадно впитывающего и одновременно осмысляющего еще калейдоскопичные для него приметы бытия. Он немного наивен, этот юноша, и наивность его подкупает слушателя. Однако наивность и эмоциональная свежесть вовсе не оборачиваются примитивностью технологического «оформления». Трехчастный квартет (полчаса музыки) логично выстроен, крепко сбит.

Квартет начинается задумчивой речитацией виолончели. Постепенно вступают остальные голоса, их фразы-вздохи подводят развитие к иному состоянию: скрипка излагает начальный мотив, но он звучит уже несколько более активно и настойчиво. Второй раздел части резко изменяет эмоциональное течение музыки. Атмосфера действия обрисована, появился герой. Характер повествования внутренне динамизируется: при сохранившемся метре ритмика становится более подвижной, капризной, движение голосов полифонизируется. Тема среднего раздела первой части чрезвычайно показательна для Арзуманова: в ней заложены одинаковые возможности для развития в совершенно разных направлениях. (Такая «амбивалентность» тематизма является, быть

может, причиной известной размытости эмоциональных контуров в сочинениях композитора.) Очертания темы, экспонированной как возбужденный призыв, начинают обретать все большую и большую жесткость. Но в тот момент, когда механическое, казалось бы, возобладает, оказывается, что подлинная кульминация еще впереди. Она совпадает с приходом заключительного раздела, и жесткость в ней преодолевается. Звучание как бы распыляется, рассеивается, возникает кода, основанная на реминисценциях из среднего раздела. Завершается часть довольно обыкновенными флажолетами. Впрочем, это не беда. Просто прием, видимо, полюбился тогда композитору, и он применяет его для завершения всех трех частей сочинения. Гораздо более существенным недостатком квартета представляется некоторое однообразие кульминационных моментов: эмоциональные «потолки» частей недостаточно соотнесены друг с другом, существуют каждый сам по себе. Высокая эмоциональная температура ведет к перегреву.

Это хорошо видно, когда обращаешься ко второй части. Она задумана как своеобразное «скерцо теней». Для экстатической кульминации, к которой неумолимо подводит автор, здесь попросту нет места. Возникает некое противоречие, характерное для творчества Арзуманова; его можно было бы обозначить как «детерминированную эмоциональность». Существо эмоции, в подлинности и убедительности которой сомневаться не приходится, внутренняя логика ее развития и нагнетания неразрывно связаны с разворачиванием формы. Эта черта, думается, свидетельствует о приверженности Арзуманова к брамсианским традициям. (На протяжении многих лет музыка Брамса была художественным образцом для молодого композитора.)

Третья часть квартета (финал) занимает в цикле особое место. Медленный и протяженный финал в сочинениях молодых — не столь уж частое явление. Финал — всегда итог, а «подводить итоги» в медленной музыке нелегко, проще разрядить напряжение в оживленном движении. Арзуманов не избрал легкий и казавшийся естественным путь. В этом проявилась его натура, одновременно порывистая и тяготеющая к рефлексии, эмоционально богатая, но склонная искать непростые выходы для выражения чувства, вызывающая к порядку во имя свободы и раскованности музыкального высказывания.

Содержание части, раскрывающееся в свободных по характеру сольных репликах инструментов, насыщено и многозначно. Медленный темп оправдан: в нем заметно стремление композитора закрепить, удержать и в какой-то мере переосмыслить жизненные впечатления, вызвавшие столь напряженный эмоциональный «ток» предыдущих ча-

стей. Отсюда — появление в финале мелодической кульминации из первой части, вовлеченной в общее развитие и приводящей — на новой ступени — к каким-то иным выводам, словно обрывающимся на полуслове...

Впервые квартет был сыгран в 1967 году в одном из концертов студенческого фестиваля. Эти весенние фестивали, «взрывавшие» размеренное течение повседневной академической жизни и приковывавшие к себе всеобщее внимание, стали для Ленинградской консерватории традиционными. Особенно запомнился тот фестиваль, о котором идет речь. Он был третьим по счету и назывался — «Молодые композиторы Ленинграда». «Стоило только в эти дни заглянуть в любой класс консерватории — и сразу ощущалась фестивальная атмосфера, горячая, творческая, очень деловая. И это понятно: авторы, исполнители, пропагандисты-комментаторы — все были свои, «местные» — студенты, аспиранты, молодые педагоги. Чувствовалось, что этот интерес ленинградцев к новой, порой создаваемой буквально «за стеной» музыке не временное, «авральное» явление, а постоянное, прочное, одинаково важное и для композиторов, и для интерпретаторов. Заинтересованность царила редкостная, энтузиазм — заслуживающий всяческого подражания»¹. Такой увиделась в фестивальные дни консерватория гостям (а их было немало, и приехали они из разных городов страны) и публике, заполнявшей по вечерам консерваторский Малый зал имени Глазунова.

В пяти концертах фестиваля «Молодые композиторы Ленинграда» прозвучало много хорошей музыки, а кроме того, каждый день молодежь собиралась в классах и конференц-зале, слушала и обсуждала новые сочинения. И все же не случайно центральным событием фестиваля единодушно было признано концертное исполнение камерной оперы Валерия Арзуманова «Двое» (дирижировал Ю. Кочнев).

В этой опере молодой композитор рассказал своим сверстникам, заполнившим зал, о подвиге тех, кто в годы Великой Отечественной войны отдал свою жизнь за счастье будущих поколений. Вспоминается реакция зала, взволнованные лица молодежи и ощущение какой-то особой торжественности и серьезности, охватившее всех. Именно так все и должно было произойти.

Время, как известно, меняет природу эмоции. На наших глазах происходило переосмысление эмоционального отношения к событиям прошедшей войны, некоторое смещение акцентов. Тотчас после войны дистанция между подвигом

¹ М. Рахманова. Третий студенческий. «Советская музыка», 1967, № 8, стр. 20.

и его отображением в искусстве была коротка, и этим диктовалась преобладающая роль эмоций в образных решениях. Отсюда шла прямота выражения чувств, не приглушаемая ничем, пусть иногда наивная, но зато находившая верный путь к сердцам слушателей, зрителей, читателей.

Шло время, и отображение драматических военных событий становилось более психологически насыщенным, словно откликаясь на потребность аудитории осмыслить, пережить прошедшее в ином ключе. Права гражданства завоевал анализ не только «макро», но и «микрореакций» героев. Эмоциональность не отступила в произведениях о войне на второй план, но стала, быть может, более многомерной, богатой оттенками и переходами.

Сочинению Арзуманова нельзя отказать в подлинной эмоциональной насыщенности. Столь же бесспорен острый психологизм происходящего в опере.

Два советских партизана, попавших в плен, — юноша и девушка — в захлавленном подвале, ставшем для них тюрьмой, ожидают очередного допроса. Жизнь их, казалось бы, кончена, впереди — лишь мучения и смерть. Но оказывается, в немногие оставшиеся часы предстоит выдержать самое трудное испытание — борьбу с самим собой.

Как ведет себя человек, знающий наверняка, что его ждет безвестная «смерть без погребения», что о его последних минутах никто никогда не узнает? В напряженной моральной схватке побеждает внутренняя сила и стойкость.

Музыка «Двоих», которой присущ поэзный тип развития, выводит действие за пределы сугубо психологической сферы, переводя его в план высокой патетики. Острота конфликта не снимается, но благодаря очищенному от жанровости музыкальному движению (исключение — вальс или, вернее, воспоминание о вальсе, промелькнувшее как символ светлой довоенной юности, ближе к середине оперы) сам конфликт укрупняется. Фигуры героев становятся рельефными, словно они выхвачены из тьмы времени мощным прожектором.

«События, взятые им для его «музыкальной ситуации», современны и, как говорят, «общественно значимы» (... Война. Оккупированная фашистами земля. Двое разведчиков в плену. «Моральная борьба» между ними. Рассуждения о жизни и смерти...)

Но как своеобразно (опять «изнутри!») она подана! Музыка завоевывает, она словно ставит вас лично в данную ситуацию, предоставляя вам же ее решить! Опять это показ «сопереживания» общественно важного, равнозначного отдельной индивидуальной судьбе»¹. Так оценивает молодой

¹ Слово — молодежи. «Советская музыка», 1968, № 1, стр. 10.

московский композитор Ю. Буцко место оперы Арзуманова в общем процессе активного осмысления гражданской темы молодыми. И действительно, мотив личного отношения к славным, драматическим страницам истории страны становится все более заметным в творчестве нового поколения композиторов.

Из эпизодов, фактов, крупниц событий воссоздается картина борьбы наших отцов и дедов, их любви, подвига, жизни, гибели.

Соприкоснувшись с ней, взрослеет, мужает юность. Ведь быть человеком — это, прежде всего, ощущать себя частью народа, и то, что священно в народной памяти, должно быть священно и для тебя. . .

АРЗУМАНОВ:

— Отчего снова и снова тревожит тема прошедшей войны? Не оттого, наверное, что на войне убивают, а человек боится смерти. И не оттого, что привлекает острота положений — неизменная спутница военных сюжетов. Нет, мы говорим о войне потому, что человек — величайшая ценность данного реального мира, и в освобождении от страха, от господства инстинкта самосохранения над разумом — его мужество и его свобода. Осознав ценность жизни, он перестает бояться смерти и, умирая во имя своих убеждений, сеет зерна добра, которые, как он верит, могут стать колосьями. В этом духовная основа всякого подвига.

Опасность смерти, преодоление в себе чувства страха, готовность к самопожертвованию — так складывалась для меня проблематика «Двоих». И вырисовывалась главная тема — смысл человеческой жизни, суть которой, наверное, все же в том, чтобы оставить после себя след на земле.

Порой человеку не хватает только одного шага, чтобы совершить акт мужества и справедливости. Этот последний — и решающий — шаг, возможно, подготовлен всей его жизнью: его поисками и сомнениями, отрицанием и утверждением, его биографией и душевным опытом.

Но может быть и так: человек растерялся. Воля его скована обстоятельствами, отчаянием и растерянностью. Он колеблется. . . И все-таки, собрав всего себя в кулак, решается на этот последний шаг! Вот такое мгновение осознанного решительного поворота, последнее движение от темноты к свету, от отрицания к утверждению — интереснее всего.

Я не мыслю себе персонажа произведения о войне вне решающей ситуации «последней секунды», вне поступков, которые выявляют его истинную натуру.

Писать оперу было трудно. И удалось, наверное, не все. Мучила мысль: не слишком ли часто мы в искусстве пре-

вращаем героическое в нечто заранее известное? Не подменяем ли мы порой возвышенность привычным эмоциональным возбуждением, которому слушатель уже не доверяет? Казалось бы,— вот оно, то решающее мгновение, о котором я говорил! Но как донести до слушателя ощущение его значимости? Ведь есть какие-то внутренние законы этого мгновения. Как их найти? «Двое» — это попытка...

И попытка, во многом удавшаяся, добавим мы. Судьба оперы также складывается счастливо. После концертного исполнения ее подготовила к показу на сцене группа консерваторцев, объединившаяся под названием «ЭСКО» (что расшифровывалось как «Экспериментальная студия камерной оперы»). Затем «Двое» были премированы на Всесоюзном конкурсе, объявленном Государственным комитетом по телевидению и радиовещанию при Совете Министров СССР к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. По опере сделали телефильм, который и критикой, и телезрителями был встречен одобрительно.

После «Двоих» Арзуманов написал два крупных сочинения — Скрипичный концерт и Симфонию. Премьера первого из них состоялась на открытии традиционного фестиваля ленинградской музыки «Ленинградская музыкальная весна-70» (солист Ф. Хиршхорн, дирижер — А. Янсонс). Второе мы услышали на «Ленинградской музыкальной весне-71» (оркестр Ленинградской филармонии под управлением А. Дмитриева).

Склад художественного мышления Арзуманова способствовал возникновению композиторской манеры, соединяющей напряженность, даже известную патетичность в мелодике, стремление к свободной лепке музыкальной формы со сдержанностью в ее развертывании. Такой своеобразный «эмоциональный рационализм», естественно, накладывает свой отпечаток на все элементы музыкальной речи, помогая создать ощущение стройности и логичности целого.

Форма Скрипичного концерта как бы свободна: сольные эпизоды и оркестровые tutti следуют друг за другом, не подчиняясь привычной конструктивной логике. Однако впечатления рапсодичности не возникает. Это происходит (помимо играющих главную роль причин, о которых уже говорилось) за счет выдержанности общего колорита, единства эмоционального тонуса сочинения.

В одночастном Концерте три основные темы, которые, то порознь, то сплетаясь, неизменно присутствуют в каждом из его эпизодов. Главная тема возникает во вступительном красивом solo скрипки (таким же эпизодом и завершается все сочинение). Она отмечена печатью некоторой психологи-

ческой неуверенности, рефлексии. Две другие темы (одна из них, нервно-возбужденная по своему складу, несет на себе следы известного влияния мелодики Альбана Берга) стремятся вывести образное развитие концерта в иные сферы, создавая впечатление субъективного «лирического путешествия».

Разнясь по рисунку и характеру, эти темы все-таки принадлежат одному «персонажу», и, следовательно, вряд ли можно говорить об их конфликтном противопоставлении. Речь идет, скорее, о дополнении и взаимном обогащении, в результате чего углубляется психологический образ «лирического героя», от лица которого и повествует музыка Скрипичного концерта.

Симфония появилась на свет год спустя. Композитор не торопится, предпочитая подолгу вынашивать и отрабатывать свои замыслы. Оттого каждое из сочинений Арзуманова представляет собой как бы новую «ступеньку» в образном познании мира композитором. Если в Квартете многоцветие красок жизни было брошено на холст нетерпеливой рукой юноши, торопящегося передать свои яркие, но беглые впечатления, а Скрипичный концерт откристаллизовался как «лирическое путешествие», то в Симфонии автор стремится воссоздать картину иную: объемную, многоплановую, сопоставляя контрастные образно-эмоциональные сферы.

В их развертывании угадывается выношенная композитором идея «симфонического» начала как начала, объединяющего внутреннее и внешнее, созерцательное и действенное. «Герой» Арзуманова возмужал. Он более не удовлетворяется фиксацией ярких, но мимолетных впечатлений и погружением в одно произвольно избранное состояние. Для него теперь мир — это и природа, и любовь, и активное действие, и энергия борьбы. Отсюда — страстность и убежденность творческого импульса, пронизывающего Симфонию, эмоциональный накал и общий жизнеутверждающий пафос композиторского высказывания.

Симфония трехчастна, и части резко разнятся по эмоциональному «пейзажу», на фоне которого разворачивается действие, подводящее нас к финалу — выводу и итогу.

Первая часть — это человек и природа, но природа не ласковая, не покоренная, а недоступная и замкнутая, побуждающая человека к обостренному осмыслению своих с нею отношений. Слушая эту музыку, мы невольно вспоминаем те чувства, которые охватили одного из персонажей «Волшебной горы» Томаса Манна, когда он столкнулся — лицом к лицу — с величественным горным пейзажем: «Нет, этот мир в бездонном своем молчании знать не знал о радушии. Гостя он принимал как незваного пришельца, вернее,

и вовсе не принимал, а только терпел его вторжение, его присутствие, и от этого спокойствия веяло чем-то стихийным, грозным»¹.

Темы первой части — емкие, неспешно проходящие, своими протяженными и прихотливыми очертаниями напоминают о линиях горного ландшафта. Этим темам (на первой из них построено вступление, а вторая выполняет функцию главной партии) противопоставлен материал, более дробный по ритмике и активный по своим устремлениям (побочная партия). Он сообщает развитию части необходимый толчок, приводящий к мощной кульминации.

Однако кода первой части, вопреки ожиданию, не приносит чаемого успокоения. Конфликт не разрешен, ни одна из сторон не сложила оружие, и человек горд, и природа неприступна. В коде, на новой кульминации, звучат все темы части, и несмотря на то, что изложены они одновременно, их громогласное звучание как бы открыто заявляет о продолжении извечного спора.

В противоположность первой, эмоциональный мир второй части полон доверчивости, застенчиво струящегося душевного тепла и нежности. Здесь торжествует мелодия: и первая, и вторая темы части распевны, ласковы. Когда звучит эта музыка (есть в ней что-то неуловимо связанное с образами первой юношеской любви), вновь убеждаешься в «брамсианских» привязанностях Арзуманова. Задумчивая атмосфера второй части не омрачается кратковременными вторжениями иных, более сумрачных и грозных настроений.

В третьей части господствует стихия движения: сначала скерцозное, нетерпеливое, оно постепенно приобретает все более волевые, целеустремленные черты.

В него вплетаются фанфарные темы. Одну из них излагают валторны, другую, в основе которой лежит острый, пунктирный ритм, — трубы. Движение ширится, на фоне вихревых пассажей деревянных духовых проходит музыка вступления из первой части Симфонии, создавая таким образом протяженную тематическую арку. Но это не итог, мы еще ожидаем заключительного слова. И вот оно провозглашается: в кульминации на фоне остинато басов три трубы интонируют повелительный мотив-тезис.

Жизнь требует от художника активного вмешательства, действенного, а не созерцательного осмысления ее процессов — так прочитывается идея финала, в котором концентрируются основные события Симфонии. В водовороте происшествий, в кипении борьбы определяется позиция автора произведения.

¹ Томас Манн. Собр. соч., т. 3. М., 1959, стр. 377.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник —
У времени в плену¹.

Эти слова Бориса Пастернака могут быть поставлены эпиграфом к последней части сочинения.

Мне кажется, что в своей Симфонии Арзуманов словно бы подвел черту под определенным периодом своего творчества. Но проделал он это в присущей ему своеобразной манере: проведя своего «героя» длительным путем размышлений и напряженных усилий, композитор не поставил его лицом к лицу перед неким однозначным решением. Выбор не сделан, и в то же время выбор осуществляется ежедневно, ежеминутно!

ТИЩЕНКО:

— Изобретательность у Арзуманова направлена на поиски сути, «вглубь». Но чуткий слушатель ее приметит тотчас.

Отказ от следования затверженным образцам оцутим с первой же фразы одночастного Скрипичного концерта. «Говорящая» интонация делает ее свободной музыкальной мыслью, развивающейся с неторопливостью (такая же неторопливость развития характерна и для Симфонии). Арзуманов избегает быстрых темпов. По-настоящему быстрый темп появляется лишь незадолго до кульминации (аналогичный прием использован в первой части Симфонии). Свобода высказывания не оборачивается рыхлостью формы, драматургический расчет точен: с некоторым оживлением темпа появляется вторая тема, которая, являясь отчасти уменьшением и варьированием основной мысли, выступает в то же время как ее антитеза (прием, который можно было бы назвать «обратным искуплением скачка»).

В дальнейшем движении осуществляется борьба силы остроритмической, напряженной по интервалике (вторая тема), и силы, условно говоря, притяжения, причем основу подобной драматургии составляет конусный, «расходящийся» тип музыкальной фактуры. Фактура «заполняющая», та, что именуется «водой», здесь отсутствует. В сочинениях Арзуманова не встретишь безликой «нотной массы», у него фактура вся насквозь тематична, вся просматривается и прослушивается. Контроль над музыкальной материей таков, что энтропии нет места.

Как мне кажется, содержание Скрипичного концерта Арзуманова не имеет отношения к суете. Автор стремится к гармонии частей и целого, музыкальный конфликт выра-

¹ В. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, стр. 463.