

советская МУЗЫКА

ОРГАН СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР И МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
ДВАДЦАТЬ ВОСЬМОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

В НОМЕРЕ:

К. Кужамьяров

НА НОВЫЕ РУБЕЖИ!

В. Левашов

ПЕСНЯ РОЖДАЕТСЯ В НАРОДЕ

В. Холопова

ВНИМАНИЕ РИТМУ!

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
М. Е. ПЯТНИЦКОГО

В. Конен

МУЗЫКА БУДУЩЕГО

И. Свиридова

ПУТЕШЕСТВИЕ В ПРОШЛОЕ

К 20-ЛЕТИЮ ДНЯ ВОЗРОЖДЕНИЯ ПОЛЬШИ

7

Июль 1964

Он был помощником многих советских композиторов. Он учил новые произведения, никогда не задумываясь, принесут ли они ему в дальнейшем успех. Для него важно было помочь рождению нового, пополнить концертный виолончельный репертуар.

Даже когда он был уже болен, я поражался его энергии. Сразу после Второго конкурса им. Чайковского, где он был членом жюри (а мы все знаем, какая это трудоемкая работа!), он, не жалея сил, на другой день уехал концертровать в ГДР.

Кнушевицкий знал и любил оперную, симфоническую литературу, бывал на всех значительных концертах, спектаклях. Это был человек, к которому познания шли больше через сердце... Всем сердцем любил он музыку и поэтом знал ее.

Я вспоминаю о Свете постоянно — никак нельзя примириться с тем, что жизнь, которая в нем кипела, могла оборваться. Его виолончель никогда не перестанет звучать для меня...»

Думается, что к этим словам присоединятся все знавшие Святослава Николаевича и в пер-

вую очередь его ученики. Начав преподавательскую деятельность в Московской консерватории в 1941 г., он в течение ряда лет заведовал кафедрой виолончели и контрабаса. Человек большой души и огромного личного обаяния, Кнушевицкий следовал педагогическим принципам Козолупова и был подлинным другом своих питомцев. В их числе можно назвать М. Хомицера, Е. Альтмана, Ю. Едигаряна. Святослав Николаевич прививал ученикам высокий вкус, выразительную и благородную манеру игры, никогда не подавлял своим творческим и педагогическим авторитетом. Много внимания обращал он и на звукоизвлечение, стремясь раскрыть студентам принципы своего исполнительства и «тайны» мастерства.

Вместе с профессиональными навыками он передал им глубокую любовь к жизни, преданность избранной деятельности, желание принести людям свое искреннее горячее слово — все то, что характеризовало самого Святослава Кнушевицкого, что придавало его искусству великую силу правды.

А. Туманов

У СОВРЕМЕННОЙ СТАСОВА

В квартире на Ленинском проспекте, где живет замечательная русская певица Мария Алексеевна Оленина-д'Альгейм, часто бывает молодежь: студенты, молодые солисты московских театров, филармонии. Здесь можно узнать много интересного о творчестве артистки, показать свою новую работу, посоветоваться, услышать, что она говорит о песнях Мусоргского. Ведь именно эта сторона ее исполнительской деятельности получила высокую оценку современников и, в частности, В. Стасова.

«Владимир Васильевич не упускал из виду меня и брата¹, — вспоминает Мария Алексеев-

на. — После рождественских праздников 1887 г. он повез меня к Александре Николаевне Молаас, которая согласилась давать мне уроки. Мы договорились. Когда я спускалась по лестнице, Стасов выбежал за мной и закричал сверху: «Мы от вас ждем, слышите? Ждем!» А когда в 1902 г. я пела в Петербурге, вся семья Стасовых очень одобрила мое исполнение песен Мусоргского... Я радостно чувствовала, что, значит, не ошибалась, раз те, кто знал Мусоргского и помнят, чего он добивался от своих исполнителей и как сам пел свои песни, так высоко меня ценят».

Путь поисков правдивого воплощения мира образов Мусоргского обусловил успех не только самой Олениной, но превратился в высокую традицию русской камерной интерпретации. Об этом говорят такие замечательные явления, как исполнительское творчество Зои Лодий, Анатолия Доливо, Нины Дорлиак, Зары Долухановой, Галины Вишневской...

Несмотря на свой возраст (в этом году ей исполняется 95 лет), Оленина-д'Альгейм удивительно активно воспринимает все события нашей жизни, нашего искусства. Но главная ее забота — о молодежи. Недавно у Марии Алексеевны побывали солистка Музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немиро-

¹ А. А. Оленин (1865—1944), композитор и пианист, собиратель народных песен.



М. Оленина-д'Альгейм. 1900-е годы

вича-Данченко Галина Писаренко и пианистка Вера Шубина. Вечер был посвящен «Детской» Мусоргского, которую исполнили гости и о которой с увлечением говорила Оленина-д'Альгейм.

*

Еще более полувека тому назад певица писала о Мусоргском: «Он вслушивается, слышит, видит, наблюдает, и его музыка — это речь изображаемых им лиц; и эта речь так верно передана, что вызывает яркие образы. Слушая его — видишь их. В «Песнях и плясках смерти», в «Детской» все те, кто поет, говорит или лепечет, смеется или плачет, олицетворены таким верным рисунком, изображены такими разнообразными и яркими красками и эти краски так определенно переложены на звуки, что достаточно нескольких тактов, чтобы оживить эти существа и дать им вполне высказаться. Мгновение — и они вышли из молчания, несколько слов — и они опять вернулись в молчание, но этого достаточно, чтобы они запечатлелись в воспоминании. Мелодия — это были их слова, гармония — их движения, то и другое неразрывно

связанное гибким, горячим и уверенным ритмом, как ритм самой природы»¹.

Прямая связь музыки с «изображаемыми ею лицами» — это как бы ключ к правдивой интерпретации. С помощью этого ключа певица раскрывает темп, интонацию, динамику музыки. Вот, например, ее высказывания о темпе отдельных номеров «Детской»:

«Вы знаете, почему там написано «скоро»? — говорит она о первой пьесе цикла «С няней». — Девочке хочется знать про буку, ее тянет к разным страшным сказкам. Поэтому она говорит быстро-быстро (ей ведь интересно поскорей услышать): «Расскажи мне, нянюшка, Расскажи мне, милая, про того, про буку страшного...» Когда она дошла до буки, у Мусоргского движение на секунду как бы приостановилось. Это девочка, хоть и хочет знать про буку, но и побаивается немного. А потом опять заторопилась: «... как тот бука по лесам бродил, как тот бука в лес детей носил, и как грыз он их белые косточки, и как дети те кричали, плакали». Тут уж ее совсем страх разбирает, и она начинает обдумывать то, что знает про буку, и поет медленнее и тише. Девочка размышляет, чем же дети провинились, — вот для чего у Мусоргского остановка на паузе. А когда стало ясно, что они сами виноваты (они «обидели няню старую, папу с мамой не послушали»), девочка заговорила об этом убежденнее и скорее. Она сама себя утешает: она ведь так, как плохие дети, делать не будет и поскорее гонит от себя это неприятное впечатление. «Или вот что: Расскажи мне лучше про царя с царицей», — это уж она в радости и спокойно поет. Ей приятно представлять себе терем, большой, богатый, и смешно: как царь споткнется, так гриб вырастет. И про насморк смешно сказано, долго так это слово звучит: «У царицы-то все на-а-а-сморк был...» Тут она совсем в смешную сказку уехала, а ту, страшную, отстраняет от себя, потому что она, хоть и любительница страшных впечатлений, но все-таки побаивается и неуверена, что стоит слушать...

Так что темп меняется все время от того, чем увлечена сейчас девочка². Вот и в «Жу-

¹ М. Оленина-д'Альгейм. Заветы М. П. Мусоргского. 1910, стр. 6.

² Эти психологически точные объяснения смены темпа (хотя в начале пьесы стоит общее указание аллегretto, не меняющееся до конца) находят свое подтверждение в сложном метрическом рисунке нотного текста. Они полностью вырастают из самой музыки. — А. Т.

ке» тоже начало быстрое. Мальчик там прибежал и запыхался: «Няня, нянюшка! Что случилось, няня, душенька! Я играл там на песочке за беседкой, где березки...» Он спешит рассказать о поразившем его жуке. Но не надо очень напирать на темп. Нужно петь так, чтобы все было слышно и понятно. Вот недавно по радио слышала я песню Варлаама. Это было слишком быстро! Фигаро какой-то получился! Пьяный монах так никогда бы не стал петь — это нереально. Я помню, как пел эту партию Шалапин. Он никогда в этой песне не «загонял» темпа...»

По свидетельствам современников, исполнение «Детской» самой Олениной-д'Альгейм производило впечатление живого разнообразия, смены настроений и состояний изображаемых характеров. В ноябре 1901 года в Ясной Поляне «Детскую» в исполнении Олениной-д'Альгейм слушал Лев Николаевич Толстой и был поражен тем, как музыка передает движение, рассказывает о нем.

«Ведь мы ясно ощущаем, — продолжает артистка, — как разозлившаяся нянька «провождает» в угол набедокурившего мальчишку. Когда она говорит: «Пошел в угол!», в музыке ясно слышно, что она его толкает. Помните, какие в этом месте акценты у Мусоргского?»

А он уж обижен, он обиделся заранее, и эта обида довольно долго слышна в музыке, когда Мишенька оправдывается и жалуется». (Мария Алексеевна указывает на характерные «стонущие» интонации в партии левой руки фортепианного сопровождения).

«В своих самых первых словах, оправдываясь, Мишенька не знает, что сказать: «Я ничего не сделал, нянюшка, я чулочек не трогал, нянюшка», — и ведь понимает, что врет. Он начинает придумывать, на кого бы свалить вину, и «находит» для этой цели котеночка. «Клубочек размотал...» — говорит мальчик медленно, а потом, когда придумал, как будет оправдываться, горопится все это скорее сказать и быстро добавляет: «...котеночек и пруточки разбросал... котеночек»¹. Тут очень важно не только то, что он говорит, но и то, о чем он умалчивает. А он отлично знает, что котеночек не может чернилами запачкать чулок, ему никак нельзя в этом уверить нянюш-

ку(поэтому становится еще обиднее). Про чулок Мишенька и не рассказывает, только про клубочек и пруточки. Он оправдывается и одновременно думает: как чернила-то объяснить? Но зная, что врет, мальчишка все таки обижен, ему очень неприятно, что няня поставила его в угол и не обращает при этом на него никакого внимания. Очень уж хочется, чтобы няня знала, какой хороший Мишенька. Вот он ей и подсказывает это протяжно так¹.

Теперь можно перейти в наступление. По-немножку мальчик начинает нападать на няню, но не сразу, а постепенно(он все-таки побаивается: в углу-то долго стоять придется): «Миша чистенький, причесанный, — тихонько приступает он [у Мусоргского здесь пиано], — а у няни чепчик на боку», — это погромче, посильнее [в тексте крещендо]. А так как она все равно не обращает внимания, то он совсем разбиделся: «Няня Мишеньку обидела» [у Мусоргского форте]. А потом начинает понимать, что она ему не верит, и уже тише произносит последние слова: «...напрасно в угол поставила; Миша больше не будет любить свою нянюшку, вот что!» [в тексте диминуэндо, которое переходит в пиано с замедлением].

Как видим, последняя страница песни с последовательно сменяющимися динамическими оттенками может быть правильно понята, по мнению Олениной-д'Альгейм, только в том случае, если исполнитель хорошо знает, чем живет его герой в каждый момент музыкально-психологического развития. Такое знание — единственный способ создать и верное настроение произведения в целом. А эмоциональная тональность для артистки столь же важный фактор интерпретации, как реалистическое раскрытие психологии. Вот интересный разговор с А. Н. Молас, о котором вспоминает Мария Алексеевна: «Я пела ей «Детскую», и она сказала, что это ей напомнило, что требовал от нее Мусоргский: «...Чтобы слушая «Детскую» люди не просто смеялись, но были тронуты, умилились, а я никак не могла понять это хорошенько». То, что Александра Николаевна так откровенно дала предпочтение моему исполнению, меня очень тронуло...»

¹ Пауза перед словом «котеночек» — великолепный штрих, с помощью которого Мусоргский передает, как Мишенька придумывает свою ложь.

¹ Поиски образа в самой музыке, как это делает Оленина-д'Альгейм, дают возможность почувствовать характер речи персонажа у Мусоргского: здесь укороченная четверть первой триоли и акцент на следующий за ней восьмой передают захлебывающуюся поспешность «самоутверждения» Мишеньки. — А. Т.

*

«А в настроении многое зависит от тона, каким вы говорите, — продолжала артистка. — Вот девочка Тяпу укачивает¹, вот другая — молится², обе они няням своим подражают. Поэтому с куклой разговор ведется скорее машинально, чем сознательно. Как няня ей пела, так и она поет. Она хорошо знает, как колыбельную петь надо. А другая молится, но наполовину не понимает, что поет. Как раз, когда она перечисляет всех своих тетушек и дядюшек (тетю Катю, тетю Парашу, Петю и Мишу, и Дуняшу...), в музыке есть ускорение и повышение мелодии.

Но не нужно, чтобы из-за этого получалась такая интонация, будто девочка обижена или сердится. Она просто торопится поскорее кончить молитву, потому что дальше-то не знает, что говорить: «Няня, а няня, как дальше, няня?» Так что тон торопливости тут из-за непонимания должен быть. Я, помню, в детстве тоже не понимала, что это за слово такое: «девардауйся» — из молитвы о богородице. У Мусоргского после слов няньки: «Ишь ты, проказница какая! Уж сколько раз учила: господи, помилуй и меня, грешную» — девочка в ответ произносит свои слова робко, тщательнее выговаривая звуки, чтобы не ошибиться: и меня гре-е-шную, а потом неуверенно спрашивает: «Так, нянюшка?» А вот у няньки тон должен быть такой, каким с детьми разговаривают, когда хотят им внушить что-то. Нянька свои слова спокойно-правоучительно говорит.

Главное же в правдивости тона, каким вы говорите в пении, — ничего не задумывать заранее, чтобы надуманности не было. Не нужно никакой сентиментальности и чувствительности. Например, мама, успокаивающая мальчика, который ушиб ногу³ не станет особенно выпевать голосом свои слова. Она не будет говорить искусственно и напыщенно. Ведь ее задача — убедиться, что ничего страшного не случилось, а потом успокоить и отвлечь ребенка: «Сержинька, мой мальчик, что за горе! Ну, полно плакать; пройдет, мой друг. Пстойко, встань на ножки прямо: вот так, дитя. Посмотри, какая прелесть, видишь, в кустах налево? Ах, что за птичка дивная! Что за перышки! Видишь? Ну, что? Прошло?» Тут не распевать нужно, а более говорком и очень и очень просто произнести ее слова. А о птич-

ке — так, будто мать боится спугнуть ее, будто потому и сыну не хочет громко об этом говорить. Не стоит слишком всерьез подчеркивать эти слова, тогда все получится реально, как в жизни...»

*

Говоря о разнообразии декламационных средств певца, Оленина-д'Альгейм отметила, что важно обращать внимание на сдержанность мимики в камерном исполнительстве. «Нельзя уж очень подчеркивать внешними средствами слова девочки из первой песни «Детской»; важно, чтобы слово само за себя говорило. Мимикой не нужно специально заниматься. Внешняя выразительность тогда будет правдивой, если правдива каждая нота, каждая интонация голоса».

*

«Часто говорят, что музыка Мусоргского неудобно написана для голоса. То же говорили относительно Глюка и Вагнера. То же будут говорить про всех тех, кто в поисках за внутренней связью между музыкой и словом задевает предрассудки; усыпленные на время, побежденные новшествами, к которым привыкают, эти предрассудки снова оживают при всякой новой попытке»¹.

И сейчас для молодых исполнителей в произведениях Мусоргского заключено немало вокальных трудностей. Каков же путь их преодоления? Это главным образом глубокое понимание содержания. В подтверждение своей мысли Мария Алексеевна вспоминает о встрече на Всероссийской выставке в Нижнем-Новгороде со сказительницей Ориной Федосовой²: «Я хорошо помню, как в 1896 году шли ее выступления в большом театре, почти пустом, потому что такая артистка мало кого интересовала. Кое-какие чиновники приходили, да и показывал ее (именно показывал!) официальный знаток русских былин и песен. Восхваляя редкую память Федосовой, этот профессор разбирал исполняемые ею былины, давал объяснение о размере стиха, о трудностях передачи ритма в пении... Он был очень озадачен, ког-

¹ М. Оленина-д'Альгейм. Заветы М. П. Мусоргского, стр. 30.

² Интереснейшие зарисовки выступлений Федосовой дает М. Горький в своих корреспонденциях «С Всероссийской выставки» (собрание сочинений в 30 томах, М., 1953, т. 23, стр. 188—189 и 230—234) и в романе «Жизнь Климса Самгина» (там же, М., 1952, т. 19, стр. 524—526). — А. Т.

¹ «С куклой».

² «На сон грядущий».

³ «Поехал на палочке».



В гостях у
М. Олениной
Д'Альгейм —
В. Шубина
и Г. Писаренко

да Федосова, выйдя в первый раз на сцену, вдруг заявила: «Нельзя ли всем ко мне поближе сесть, а то они вон где, высоко, да далеко, пусть сойдут, им слышнее будет, да и мне легче». Наверху, конечно, были студенты и вообще публика небогатая. Ученый человек старался объяснить старухе, что никак нельзя исполнить ее желание, но она не унималась и стала петь лишь тогда, когда публика с верхнего балкона сгруппировалась в первых рядах. Пела она причитания вдовы. Профессор просил слушателей заметить, что после каждого куплета она делает своеобразные — вокальные украшения, фиоритуры.

«И что ты, батюшка, какие тут «фуритуры»? Тут слезы да рыдания». И Федосова объяснила, что это вовсе не «вокальные украшения», а плач, настоящий вдовый плач, и она стала петь одну из старых былин. Ее же она повторила и на следующий день, но с некоторыми изменениями в описании природы. Мы с мужем пошли спросить, почему изменился текст былин. — «Вчера ведь сумрачно было, дождливо, а нынче солнышко, — вот и рассказ другим стал», — разъяснила она. Да, Федосова была необыкновенная артистка, в лучшем смысле этого слова, и я многому от нее научилась. В те годы я, может, и не отдавала себе отчет в этом, но на меня большое впечатление

произвели слова Федосовой. «Надо понять», — говорил сказитель Н. Рябинин. «Тогда и голос бежит», — услышала я от Федосовой. Эти слова нужно крепко запомнить всем молодым исполнителям, которые хотят правдиво петь Мусоргского, да и каждого настоящего композитора...

Ведь требование, предъявленное к ним, — это не подражать чувствам, а самим их испытывать и заражать ими слушателей. А еще хуже, когда начинают подражать исполнителям. Я всегда так боялась слушать какую-нибудь знаменитость заезжую — как бы не поймать от нее что-нибудь. Часто исполнители обнаруживают свой «подход», делая разные ферматы в романсах и ариях. Вот я и боялась: завянет это где-нибудь в памяти. А зачем имитировать? Нужно просто петь то, что у автора написано. Это ведь труднее, чем скопировать кого-нибудь».

Мария Алексеевна с похвалой отзывалась об исполнении «Детской» своей гостьей Г. Писаренко. Она говорит о том, что нашей исполнительской молодежи нужно стремиться к такой интерпретации, к такому раскрытию замысла автора, чтобы не было никакой преднамеренности и надуманности, а была одна только правда.