## Кабалевский Д.Б.

## Главная задача

ри каких бы обстоятельствах мы ни беседовали с детьми о музыке — в зале во время концерта-беседы или лекции, в пионерском лагере на музыкальном сборе или на занятиях школьного клуба любителей искусства, — мы ни на секунду не должны забывать о главной своей задаче: — заинтересовать слушателей музыкой, эмоционально увлечь их, «заразить» их своей любовью к музыке. Если хотите, это даже не задача, а, как говорил К.С. Станиславский, сверхзадача всей музыкально-воспитательной работы с детьми, которой должны быть подчинены все остальные задачи.

Интерес к музыке, увлечённость музыкой, любовь к ней — обязательное условие для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того, чтобы она могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль.

Тот, кто музыкой по-настоящему увлечён, кто заинтересовался ею и полюбил её, уже находится под её властью и испытывает на себе её покоряющую, могучую силу — сознаёт он это или не сознаёт. Любые же попытки воспитывать и обучать чемунибудь при помощи музыки того, кто музыкой не заинтересовался, не увлёкся, не полюбил её, обречены на неуспех. Разумеется, это относится не только к музыке, но к любому искусству.

Поэтому на вопрос: «как рассказывать детям о музыке?» — мы прежде всего должны ответить: так, чтобы увлечь, заинтересовать их музыкой! Казалось бы, это так понятно, так элементарно ясно, однако как это трудно и, более того, как часто этого не понимают те, кто берёт на себя смелость выйти с разговором о музыке перед юной аудиторией.

На протяжении своей жизни я слышал много лекторов, выступавших перед детьми с рассказами о музыке, читал много обращённых к юным читателям книг о музыке. И всегда за услышанным или прочитанным я ясно ощущал одну из двух возможных позиций. Одни стремились увлечь своих слушателей или читателей. Другие ставили перед собой задачу сообщить им те или иные сведения. Разговор первых обычно носил характер свободной, непринуждённой

беседы. Вторые чаще всего облекали свой разговор в форму учебной лекции. Первым, в случае удачи, удавалось установить с аудиторией живой, человеческий контакт. Вторые всегда оставались как бы над своей аудиторией, а вернее, в стороне от неё. Первые достигали обычно счастливых результатов. Результаты вторых почти всегда оставляли желать лучшего. Во многих случаях они лишь отталкивали от музыки своих слушателей.

Я никогда не забуду, как один весьма квалифицированный педагог консерватории вёл в Колонном зале Дома союзов беседу со школьниками общеобразовательных школ о симфоническом оркестре. Этому педагогу можно было позавидовать: в его распоряжении находился один из лучших московских симфонических оркестров. Он имел возможность сформировать любую программу, определить круг исполняемых произведений и отдельных фрагментов, которые по ходу лекции могли быть исполнены. Перед ним был полный зал жадных слушателей. И, наконец, какая интересная, какая увлекательная тема!

Программа могла быть очень яркой. Вспомним хотя бы симфоническую сказку Сергея Прокофьева «Петя и волк», симфонические вариации Бенджамена Бриттена на тему Перселла... Ведь оба эти сочинения были написаны со специальной целью познакомить слушателей (прежде всего юных слушателей) с симфоническим оркестром, с тембрами отдельных инструментов и оркестровых групп. А прокофьевская сказка в очень доходчивой форме раскрывает, кроме того, образные, выразительные возможности отдельных оркестровых тембров. Вспомним Болеро Равеля — блестящую оркестровую пьесу, словно специально написанную для постижения возможностей тембрового и динамического развития симфонического оркестра. А Испанское каприччио Римского-Корсакова...

Трудно даже представить себе, что лектор, решившийся рассказать своим юным слушателям о симфоническом оркестре, откажется от такой неоценимой помощи выдающихся композиторов. Увы,

<sup>1</sup> Глава первая из книги Д.Б. Кабалевского «Как рассказывать детям о музыке?» — 3-е изд., испр. — М.: Просвещение, 1989. С. 7-22. — 7 Текст даётся без сокращений.

в том случае, о котором идёт речь, произошло именно так: ни Прокофьев, ни Бриттен, ни Равель, ни Римский-Корсаков не прозвучали. Но дело даже не в этом, не в программе.

В первом отделении лектор сообщал слушателям «общие сведения» о симфоническом оркестре. На эстраду выходили сперва исполнители на струнных инструментах, потом на деревянных духовых, потом на медных... Ударные почему-то отсутствовали в этом «параде тембров», хотя сами инструменты уже стояли на эстраде. Лектор называл инструменты и просил некоторых музыкантов (непонятно, почему только некоторых, а не всех) извлечь из своего инструмента «несколько звуков». Какие-то звуки издал скрипач, потом альтист, потом виолончелист... Сидевший рядом со мной пяти-шестиклассник дёрнул соседа за рукав: «Вот этот здорово даст сейчас!» он имел в виду безмолвствовавший контрабас... Но лектор почему-то даже не произнёс его названия и пригласил на эстраду группу деревянных духовых, потом — медных. Ни один из инструментов не сыграл ни одного отрывка из какого-либо сочинения, ни одной мало-мальски осмысленной, характерной для данного инструмента фразы. Ни одна группа не сыграла вместе ни одного такта. Это был не просто школьный «урок инструментоведения», это был плохой «урок инструментоведения».

Ребята в зале — сперва шёпотом, потом почти в полный голос — стали переговариваться на более волнующие их темы. Мои соседи, чей интерес к контрабасу не был удовлетворён, затеяли спор о том, что в этом зале было «раньше»: один полагал, что «ресторан для богачей», другой авторитетно утверждал, что тут устраивались «царские балы». Не придя к соглашению, они замолчали и стали зевать. После антракта я их больше не видел.

Во втором отделении большой симфонический оркестр занял всю сцену. Зато добрая половина зала зияла пустыми креслами. Я надеялся, что хоть теперь уважаемый лектор скажет о том, какую могучую силу представляет собой симфонический оркестр, как безграничны его выразительные возможности, как богата его красочная палитра, какой глубокий мир воплощён в симфонических творениях величайших композиторов от Моцарта и Бетховена до Прокофьева и Шостаковича... Или хоть чтонибудь скажет ребятам о тех нескольких небольших произведениях, которые им предстояло прослушать, обратит их внимание на оркестровые особенности этих произведений... Увы, ничего этого не было,

были убогие, трафаретные «аннотации», которые мы так часто слышим от «ведущих» на разного рода концертах или читаем на вкладках в программы...

Зато заключительная фраза лектора, обращённая им к залу, вернее, к остаткам зала, уже покидавшим свои места, просто потрясла меня. «Дать вам исчерпывающее представление о симфоническом оркестре в одной лекции, — сказал он, — конечно, невозможно. Но тем, кто заинтересуется проблемами (так и сказал: «проблемами»!) симфонического оркестра и захочет изучить их подробнее, я рекомендую очень интересную книгу — «Современный оркестр» Рогаль-Левицкого...»

Я надеюсь, что лектор ошибся, произнося это название. Вероятно, он имел в виду не пятитомное учебное пособие Д.Р. Рогаль-Левицкого, предназначенное для студентов теоретико-композиторских факультетов консерваторий, а книгу того же автора «Беседы об оркестре». Но много ли от этого изменилось бы? «Беседы об оркестре» отличаются от пятитомного «Современного оркестра» лишь отсутствием нотных примеров, но написаны на том же уровне сложности и скрупулёзности и посвящены лишь формальному описанию инструментов оркестра, их истории и перечню сочинений, в которых они тем или иным способом использованы. Приведу лишь один пример, подобные которому можно найти чуть не на каждой странице:

«...Современный вполне совершенный фагот своим возникновением обязан ряду выдающихся мастеров, среди которых, кроме уже перечисленных (несколькими строками выше названы «Эжэн Жанкур в содружестве с Бюффэ и Крампоном». — Дм. К.), должно помянуть ещё Адольфа Сакса, Фрэдерика Трьебэра, Карля Альменрэдера, Вильхельма Хэккеля и Тэобальда Бёма, клапанный механизм которого, изобретённый им для флейты, был применён спустя некоторое время, правда, не очень удачно и на фаготе» 1.

Как убийственно плохо нужно понимать задачу лектора, просветителя, пропагандиста, учителя, чтобы учащимся общеобразовательных школ, среди которых лишь ничтожная часть учится музыке, рекомендовать такую книгу!..

На протяжении двух часов общения с юными слушателями лектор ни разу не попытался увлечь их музыкой как живым искусством и симфоническим оркестром как формой воплощения самых глубоких

 $<sup>\</sup>overline{\ \ \ \ }^1$  Рогаль - Левицкий Дм. Беседы об оркестре. — М., 1961. С. 125.

и значительных композиторских замыслов. Он, привыкший вести уроки с будущими музыкантами-профессионалами, попытался провести такой урок и со школьниками, только урок «попроще», «полегче». А его слушатели вовсе не собирались слушать урок. Они отложили все свои дела и занятия, связанные со школьными уроками, вероятно, пожертвовали какими-нибудь развлечениями и пришли в воскресный день в Колонный зал в надежде услышать увлекательную музыку и увлекательный рассказ о ней, а получили скучный, упрощённый и плохой «школьный» урок.

Произошло то, что, увы, происходит не так редко: квалифицированный музыковед оказывается совершенно неквалифицированным воспитателем-пропагандистом. Он или забыл, или не знал о самом главном, о чём в свое время так просто и чётко писал Б.В. Асафьев, разрабатывая принципы и методику музыкально-воспитательной работы с учащимися общеобразовательной школы: «...если взглянуть на музыку как на предмет школьного обучения, то прежде всего надо категорически отвести в данном случае вопросы музыкознания и сказать: музыка — искусство, то есть некое явление в мире, создаваемое человеком, а не научная дисциплина, которой учатся и которую изучают»<sup>1</sup>.

Забыл он и о мудром предупреждении А.В. Луначарского, сделанном им ещё в 1918 году в «Основных принципах единой трудовой школы»: «...под эстетическим образованием надо разуметь не преподавание какого-то упрощённого детского искусства, а систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать её»<sup>2</sup>.

Пусть описанная мною лекция, в которой чрезвычайное упрощение парадоксально сочеталось с обращением к достаточно сложному техническому пособию, — случай из ряда вон выходящий. Но в нём, как в увеличительном стекле, отразились характерные недостатки очень многих лекций-бесед и очень многих печатных изданий, обращённых к массовой детской и юношеской аудитории, в которых забыта главная задача: увлечь, заинтересовать, вызвать любовь...

Увы, даже авторы школьных учебников слишком часто забывали об этой задаче. Приведу лишь два

примера, случайно подвернувшиеся мне в учебнике пения для VII класса общеобразовательной школы, издававшемся в 1967 и 1968 годах. Вот, например, как там рассказано о «Танце с саблями» из балета А. Хачатуряна «Гаянэ»:

«Очень быстрый темп, чёткий ритм с преимущественным движением восьмыми, резкие акценты, хроматические ходы по полутонам, сильная звучность на ff (фортиссимо) — всё это прекрасно передаёт воинственный, огненный образ первой части танца. Третья часть очень сходна по музыке с первой. Вторая — средняя часть танца отличается от крайних. Она более спокойная, певучая, динамика её р (пиано). Если в первой и третьей частях преимущественное движение восьмыми и шестнадцатыми, то во второй — главным образом половинными и четвертями. «Танец с саблями» — наиболее известный и часто исполняемый номер из балета «Гаянэ»3.

А вот о вальсе из балета Р. Глиэра «Медный всадник»:

«Этот лирический вальс, нежный, лёгкий, воздушный, — одна из лучших страниц музыки балета. Он начинается небольшим вступлением. Затем звучит основная тема, для которой характерно чередование половинных и четвертей. На сильных — первых долях такта, всегда немного акцентируемых в вальсе, оказываются наиболее длинные ноты — половинные. Эта тема проходит в произведении несколько раз: вначале она звучит более приглушённо (динамика пиано, довольно низкий регистр). Дальше она звучит более ярко и широко (динамика — форте, играет весь оркестр)»<sup>4</sup>. Трудно поверить, что подобные описания-рассказы, в которых «восьмые», «четвёртые» и «половины» играют едва ли не главную роль, могут в ком-то вызвать хоть каплю интереса к музыке. Скорей наоборот.

Но вот другой пример. Теперь уже не Москва, а пионерский лагерь «Орлёнок». Не Колонный зал Дома союзов и не учебник, изданный для всей страны, а небольшая «музыкальная комната» одной из дружин лагеря. И не педагог крупнейшей в стране консерватории, а музыкальный руководитель дружины, можно сказать, «музыкальный пионервожатый».

B «музыкальной комнате» собрались пионеры. Зазывать их на беседы о музыке не приходилось — задолго до начала все стулья и скамейки были заняты. А вместе с пионерами — вожатые (не по «долгу

 $<sup>^1</sup>$  Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. —  $\lambda$ ., 1973. С. 47.

 $<sup>^2</sup>$  Революция — искусство — дети: Материалы и документы. Ч. 1. — М., 1986. С. 78.

 $<sup>\</sup>overline{\phantom{a}}^3$  Калмановская Н.В., Локшин Д.Л. Пение: Учебник для седьмого класса. — М., 1967. С. 91, 93.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Там же. С. 88.

службы», а тоже из интереса). На маленьком рояле лежит гитара — главное действующее лицо сегодняшней беседы. Это вызывает большой интерес, особенно среди старшеклассников: ведь гитара стала сейчас самым популярным инструментом среди молодёжи.

Виктор Малов — так звали «музыкального пионервожатого» 1, окончившего в своё время Ленинградскую консерваторию по классу фагота, а потом посвятившего себя музыкальному воспитанию детей и молодёжи, — для начала проводит нехитрую игру: кто какие музыкальные инструменты знает? Сперва отвечают только мальчики. Когда их познания исчерпаны, добавления делают девочки. Потом вопросы и ответы: что представляет собой тот или иной инструмент.

Вступительная часть беседы проходит в стремительном темпе. В ребятах вызвана активность, заработала память, появилось желание задавать вопросы. Теперь очередь за пластинкой.

Зазвучала никому не известная, необычная, интересная музыка. Проигрыватель внезапно остановлен: «Сколько инструментов играло эту музыку?». Ответ был единодушен: «Два!». И это не удивительно — какой-то инструмент нежно «журчал» в высоком регистре, а другой поддерживал это журчание спокойными звуками в басу. Это услышали все. Но когда надо было ответить: какие это были инструменты? — голоса нестройно стали называть: «скрипка и арфа», «балалайка и гитара», «мандолина и контрабас», кто-то услышал даже тромбон...

«Стоп!» — готовый разгореться спор прекращён. «Эту музыку играли не два инструмента, а всего один. Это была ... гитара!..» Бурная активность ребят сменяется удивлённым молчанием.

«Вы удивлены потому, что знаете только такую гитару», — музыкальный вожатый берёт в руки инструмент, молниеносным движением надвигает на лоб залихватскую чёлку, подгибает коленки, дико улыбается — злая пародия на доморощенных битлов — и, дрыгаясь неестественно скрюченной фигурой, начинает разъярённо бить по струнам, извлекая из них три элементарных аккорда... Это было так неожиданно и так остро, что ребята на секунду замерли, а потом своим громоподобным хохотом заглушили беднягу гитариста... О, это был не просто

весёлый хохот, реакция на смешное зрелище! Это был умный ответ ребят на умно поставленный вопрос. Это было сатирическое посрамление одного из проявлений музыкального бескультурья — незаполненной пустоты в душах подростков, стремящихся к музыке, но не соприкоснувшихся ещё с настоящей музыкой.

И так же внезапно, как начался этот, почти театральный эпизод, так же внезапно он и закончился.

Из репродуктора проигрывателя снова раздались нежные, поэтичные звуки — такие богатые, что и в самом деле трудно было представить, что извлекаются они одним человеком из одного инструмента...

Музыкальные примеры сменяли друг друга, сопровождаемые очень краткими комментариями. Вот гитара, как она звучит в руках замечательной аргентинской гитаристки Марии Луизы Аниды. Здесь гитара выступает в роли солиста. А вот она становится аккомпаниатором: чудесная певица Надежда Андреевна Обухова поёт в сопровождении гитары старинный русский романс. А теперь играют два виртуоза: балалаечник и гитарист соревнуются в блеске и свободе звучания, исполняя русские плясовые напевы. Последний образец — лучший гитарист XX века — знаменитый испанец Андрес Сеговия. Когда он гастролировал в Москве, крупнейшие наши музыканты — пианисты, скрипачи, дирижёры — приходили слушать в его исполнении музыку великого Баха. Юные «орлята» поражены тем, что на гитаре, оказывается, можно играть такую сложную и красивую музыку, как звучащая сейчас в их «музыкальной комнате» Прелюдия Баха.

Но вот примеры, поражающие богатством возможностей, которыми к удивлению ребят, обладает гитара, закончены. Начинается рассказ о том, какой гитара была в разные — давние и близкие — времена. Рассказчик переходит к увлекательному повествованию о Паганини. О гениальном скрипаче Паганини. О том, как судьба свела его с молодой итальянкой, которая решила спасти его от влияния дурной среды, в которую попал Паганини, чуть даже вовсе не забросивший музыку. О том, как они поселились в старинном замке над морем, как любили по вечерам заниматься музыкой. Молодая итальянка недурно играла на гитаре и великий скрипач стал сочинять музыку для неё и для себя — для скрипки с гитарой.

— Может быть, всё это было и не совсем так, — прерывает сам себя рассказчик, — но всё равно, как это прекрасно!..

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Фамилию лектора, выступавшего в Колонном зале, я не назвал, потому что не против него персонально направлена моя критика, а против некоторых типичных недостатков лекторской работы вообще.

Одну за другой сочиняет Паганини шесть сонат для скрипки с гитарой. Партия скрипки очень трудна: Паганини ведь писал её для себя — лучшего скрипача мира; партия гитары попроще — юная итальянка была всего лишь скромной любительницей музыки...

За высокими стрельчатыми окнами темно и тихо. Издалека, из-под скалы, на которой стоит замок, еле доносится тихий плеск волн. В зале горит несколько свечей, от которых разбегаются длинные, тревожно колеблющиеся тени... Паганини берёт скрипку, юная итальянка садится рядом с гитарой в руках.

«... Может быть, всё это было и не совсем так, но зато как это прекрасно...»

«Музыкальную комнату» наполняют поэтичнейшие звуки одной из шести паганиниевских сонат. Я никогда не забуду этих минут. Этой невероятной, по-особому напряжённой тишины, когда начинаешь понимать, что слова о сердцах, открывающихся навстречу красоте и добру, — не только слова... Мне показалось, что в воображении ребят их неказистая «музыкальная комната» превратилась в таинственную залу старинного итальянского замка...

Все три части сонаты ребята и их вожатые выслушали с таким чутким вниманием, какое мы привыкли видеть лишь в самых изысканных залах для камерной музыки, да и то не всегда...

Прозвучали последние аккорды сонаты. Тишина в комнате, казалось, стала ещё глубже и напряжённее. Рассказчик чутко определил паузу, необходимую, чтобы ребята «пережили» только что услышанную красоту. И вдруг — такой опасный и одновременно тонкий педагогический приём: перед слушателями внезапно — никто даже сообразить не успел, как это произошло, — возник тот же скрюченный, подёргивающийся гитарист, каких сейчас можно встретить не только на любой эстраде, но, кажется и в любой подворотне, в любом поезде, на любой туристской прогулке... Но это длилось лишь несколько секунд. На этот раз никто из ребят даже не улыбнулся. Я думаю, это было высшей наградой В. Малову за его любовь к музыке, за его любовь к детям...

— A вы вот только такую гитару знаете! — он грустно улыбнулся и, ласково поглаживая инструмент, положил его на рояль.

Беседа закончена. Но ребята не хотят расходиться. И они не хотят расставаться с увлёкшей их темой. Они просят своего «музыкального вожатого» вне всяких расписаний и планов провести с ними беседу, посвящённую только Паганини, его музыке. И расходятся лишь после того, как беседа такая им обещана.

И беседа эта состоялась через неделю. К сожалению, я уже уехал из «Орлёнка». Но знаю, что ребята прослушали запись Каприса Паганини, а потом Рапсодии Рахманинова для фортепиано с оркестром, созданной им на тему этого Каприса. И были восхищены этой музыкой.

Так юные «орлята» были подведены, во-первых, к пониманию одной из злободневных проблем современной музыкальной жизни — «бренчанье» на гитаре и подлинно артистическая игра на этом прекрасном, но так униженном сегодня и опошленном инструменте, а во-вторых — к далеко не такой уж простой классической камерной и современной симфонической музыке.

Увлечь, заинтересовать, вызвать любовь к музыке — вот к чему всегда стремится В. Малов в своих беседах с детьми и молодёжью. И поэтому беседы эти всегда попадают в цель, приносят желаемые плоды.

Мне приходилось читать письма ребят, слушавших беседы о музыке в «Орлёнке», письма, написанные своему «музыкальному вожатому». Эти письма лучше моих слов расскажут о ценности часов, проведённых «орлятами» в их «музыкальной комнате». Вот некоторые примеры:

«Я раньше не знал, какой силой обладает музыка. В «Орлёнке» я это понял» (Гоша С., Якутская АССР, Крест-Хольджайская средняя школа, VIII класс).

«Вы многое дали мне не только в музыке. Вы помогли мне думать» (Елена А., Тамбовская обл.).

«Раньше я никогда не подозревал, что в музыке таится такая сила, такой глубокий смысл» (Алексей К., Смоленская обл., деревня Дубровка).

«После занятий музыкой мне прибавилось силы воли» (Таня  $\rho$ ., Куйбышевская область, село Исаклы).

«До «Орлёнка» музыка казалась мне очень скучной. Сейчас я готова слушать её всё время» (Света К., Якутская АССР, Верхоянский район, посёлок Батагай).

«Я почти не слушал классической музыки. Сейчас у меня другие взгляды. Приеду домой, буду слушать серьёзные музыкальные произведения» (Павел П., Курганская область, село Петровское).

«Раньше я думала, что гитара— это одно бренчанье... Оказывается, для гитары писал

Паганини, есть лауреаты гитары, как и фортепиано, скрипки. Я по-другому взглянула на этот знакомый и вовсе мне неизвестный инструмент» (Света Ш., Смоленская обл., посёлок Хиславичи, VIII класс).

«Мне кажется, что я теперь глубже понял смысл жизни, я повзрослел» (Виктор С., Куйбышевская область, Сызрань, совхоз «Большевик»).

«Больше всего мне запомнилось произведение «Соната для скрипки с гитарой». Я первый раз услышала настоящую игру на гитаре. Музчасы дали мне очень многое, я стала по-другому смотреть на музыку» (Таня  $\Gamma$ ., Смоленск, средняя школа  $\mathbb{N}_2$  19, VIII класс).

«Встреча с музыкой стала для меня радостным событием» (Гена Б., Куйбышев, средняя школа  $\mathbb{N}$ 22).

Эти письма — а число их очень велико — наглядно и убедительно показывают, какое благотворное воздействие на весь духовный мир детей и юношества оказывает музыкальное воспитание, когда оно находится в руках талантливого и умного педагога («Вы помогли мне думать», «мне прибавилось силы воли», «я глубже понял смысл жизни», «я повзрослел»).

Эти письма подтверждают также глубокую ошибочность распространённого взгляда, будто так называемая «серьёзная» музыка доступна только музыкально образованным людям. Этот взгляд нанёс и продолжает наносить огромный урон делу музыкального просвещения широких масс народа и на практике зачастую приводит к разделению музыки, «неделимой и единой, — как писал ещё в 1918 году Б.В. Асафьев, — на общедоступную и недоступную, а слушателей — на овец и козлищ, достойных и недостойных!»1.

Несколько лет назад я прочитал в одном автореферате, посвящённом проблемам музыкального воспитания, вот какие слова: «Чтобы слушание фуг и прелюдий Баха, симфоний, сонат Бетховена, Брамса и других композиторов могло вызвать у человека подлинное эстетическое удовольствие, он должен понимать «язык» произведений. Произведение должно оживать перед ним как осмысленное структурное целое, а это требует специального образования (разрядка моя. — Дм. К.), а не простого «привыкания уха», как иногда наивно думают». Итак, музыка — для музыкантов! А остальные музыки недостойны!

Эта глубоко неверная позиция вольно или невольно, но упорно внушалась широким слушательским кругам, особенно молодёжи. Внушалась не только тем, что в концертах для «нефилармонической» публики чаще всего давалась и продолжает даваться музыка «попроще», «полегче», «поразвлекательнее», но и тем, что серьёзная музыка часто подавалась и подаётся очень неумело, так, что в лучшем случае, кроме скептицизма и недоверия, ничего вызвать не может (имею в виду и неумный отбор произведений, и слабое качество исполнения, и, что очень важно, неумелые, скучные, бездушные пояснения лектора, вступительные слова, беседы о музыке).

И почему такая странная альтернатива: или специальное (!) образование, или полная темнота, одно лишь «привыкание уха»?! Ведь есть же ещё гигантская по масштабам и важности задача общего (и при этом всеобщего!) музыкального воспитания, цель которого — сделать каждого человека культурным слушателем музыки, способным любить и ценить самые серьёзные произведения большого, великого искусства музыки.

Стоящие на позиции якобы недоступности большой музыки слушателям, не имеющим музыкального образования, ссылаются обычно на широко известные слова К. Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»<sup>2</sup>. Но вопрос в том, что имел в виду Маркс, говоря о художественном образовании. Трудно предположить, что он считал, будто наслаждаться музыкой может только человек, окончивший консерваторию! Вряд ли можно заподозрить Маркса в подобной нелепости. Столь же трудно предположить, что Ленин, говоря о необходимости «приблизить народ к искусству», имел в виду дать всему народу специальное художественное образование.

Разумеется, глубокое восприятие всякого искусства (а не только музыки) требует от человека определённого уровня духовной культуры вообще, художественной в частности, но зачем же ставить знак равенства между общей художественной культурой (включающей, разумеется, такие же элементарные познания, без каких человек не может более или менее сознательно воспринять ни одно явление окружающей его жизни) и специальным художественным образованием?!

¹ Асафьев Б.В. Цит. соч. С. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Т. 1. — М., 1983. С. 197.

А вот в упомянутом выше автореферате я прочитал: «Известно, что неподготовленный слушатель не в состоянии воспринять музыкальное произведение, оно не окажет на него соответствующего впечатления». Высказав так определённо мысль о недоступности музыки «неподготовленному» слушателю, автор тут же указывает путь подготовки такого слушателя: «...разбор музыкального произведения, уяснение его структуры, формы и фактуры есть то теоретическое знание, которое помогает слушателю в понимании художественного содержания произведения». Точнее, кажется, трудно сказать. И определить такую «теорию» хочется вполне точным термином «педагогический формализм».

Всякая теория рождает и соответствующую ей практику. Вот передо мной последняя (третья) книга «Бесед о музыке» В.Н. Владимирова. Автор — отличный, знающий педагог-музыкант. И взялся он за дело очень доброе и очень нужное. Его три книги «Бесед о музыке» охватывают широкий круг музыкально-теоретических, музыкальноисторических и музыкально-общественных проблем.

К кому эти беседы обращены? Именно к тем «неподготовленным» слушателям, о которых только что шла речь . «...Широкоохватность и поэтому и известная сложность произведений симфонической музыки служит причиной какого-то двойственного к ним отношения со стороны определённого круга музыкальных слушателей. Не отрицая достоинств произведений, они словно боятся подойти к ним вплотную. «Не нашего ума дело — слушать и понимать симфонии», — говорят они. И подобно кораблям, обходящим опасные подводные рифы, сторонятся симфонических концертов, предпочитая им концерты иного типа — с более лёгкой и менее «учёной» музыкой» 2.

Нельзя не согласиться с автором, что такие круги музыкальных слушателей действительно существуют. И невозможно не приветствовать желание автора приблизить эти круги к вершинам музыкального искусства, в том числе к симфонической музыке. Но даже если мы не будем читать, а только полистаем «беседу о симфонической музыке», нас постигнет глубокое разочарование: беседа пропитана нотными примерами. Их ровно шестьдесят (!) на сорока семи страницах текста. Всё это фрагменты (на двух,

а иногда даже на трёх строчках) из различных симфонических партитур — классических и современных. Кто же из неподготовленных, «сторонящихся симфонической музыки» слушателей, то есть, очевидно, слушателей, не имеющих музыкального образования, возьмёт в руки книгу, больше чем наполовину состоящую из нотного текста?! Такая книга, такие «беседы о музыке» способны лишь оттолкнуть этого слушателя ещё дальше от всякой музыки.

Но, может быть, литературный текст этих бесед привлечёт внимание неискушённых в музыке читателей?

Приведу хотя бы такой пример: «Экспозиция начинается сразу же с изложения основной темы — темы главной партии. Её простая, но очень выразительная мелодия тепло звучит на фоне подвижного, несколько беспокойного сопровождения» (следуют три строчки нотного примера). «После связующей партии, служащей переходом от главной к побочной, идёт побочная партия. Последняя заметно отличается от главной, контрастирует с ней. Во-первых, она изложена не в минорной, а в мажорной тональности (в параллельной от соль минора тональности си-бимоль мажор); во-вторых, для неё характерно не сочетание мелодии и подвижного аккомпанемента, как в главной теме, а более плотная, компактная аккордовая звучность» (ещё пример)<sup>3</sup>.

Всё это о поэтичнейшей и драматичной симфонии Моцарта (№ 40)!..

Есть в «Беседах о музыке» В. Владимирова и хорошо изложенные, выразительные фрагменты, описывающие ту или иную музыку. Но почти всегда эти фрагменты воспринимаются как комментарии к нотным примерам и даже наиболее эмоционально изложенные из них пропитаны технологией, порой причудливо сочетающейся с наивно изобразительной описательностью: «Иначе воспринимается вторая побочная — тема: её широкая. Сочно звучащая мелодия словно разливается по бескрайним просторам русских полей, покрытых волнами золотисто-спелой пшеницы (нотный пример). Вторую часть — «анданте коммодаменте» (спокойно, приветливо) лирически-тёплую и очень певучую — можно было бы назвать русским ноктюрном... Очень своеобразен тот поэтичный звуковой фон, на котором плывёт первая тема. Он образуется мерным колыханием двух близких звуков, исполняемых в унисон арфой и скрипками» (нотный пример)<sup>4</sup> и т.д., и т.д.

 $<sup>^1\,</sup>$  B данном случае надо говорить о «читателях», к которым автор прямо адресует свои «Беседы».

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Владимиров В.Н. Беседы о музыке. Кн. 3. — Калинин, 1963. С. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Владимиров В.Н. Цит. соч. С. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Там же. С. 35.

Короче говоря, эта беседа точно отвечает процитированным мною выше требованиям: «...разбор музыкального произведения, уяснение его структуры, формы и фактуры...»

Завершается же беседа очень верными словами о том, что «человек, избегающий знакомства с симфонической музыкой, лишает себя очень многих мгновений самой высокой радости, самых благородных и возвышенных художественных переживаний, воспитывающих волю, ум, сердце».

Но, естественно, возникает вопрос: неискушённый в музыке читатель, взявший в руки эту беседу, не будет ли ещё решительнее избегать симфонической музыки, окончательно решив, что она «не его ума дело»?!

Вот когда опять хочется вспомнить Б.В. Асафьева, призывавшего сделать лозунгом общего музыкального образования требование: «В сторону от профессионализма!».

И ведь можно же писать о музыке, даже самой сложной, включая симфонию, ораторию, оперу, профессионально, но без этого отталкивающего читателя «профессионализма», писать так, что написанное окажется доступным тому же неподготовленному, неискушённому в музыке читателю-слушателю, заинтересует его, вызовет желание услышать ту музыку, о которой только что прочитал увлекательный рассказ. К сожалению, таких работ, популяризующих музыку, не упрощая и не снижая её, но поднимая до неё самого читателя, а точнее говоря — вызывая у него желание самому подняться до прекрасных высот музыкального искусства, пишется всё ещё очень и очень мало. В качестве одного из удачных примеров я хочу привести книгу Г.А. Пожидаева «Страна симфония»<sup>1</sup>. <...>

Худшими из своих устных выступлений и статей о музыке я считаю те, в которых на первое место выходил рассказ о том, как построено то или иное музыкальное произведение, или — ещё хуже — когда я начинал «пересказывать» словами музыку, «описывать» её тему за темой, часть за частью. Давно уже я пришёл к убеждению, что такие рассказы о музыке скучны и бесполезны, что они ни на волосок не приближают музыку к слушателям и слушателей к музыке.

На основе опыта и наблюдений я пришёл к убеждению, что в разговоре о музыке — написанном ли, произнесённом ли, самое важное — ввести слушателя-читателя в ту атмосферу, в которой соз-

давалось то или иное произведение, рассказать о тех жизненных обстоятельствах, при которых оно было задумано композитором и рождено. Музыкальное произведение, как всё рождённое и живущее, имеет своих «родителей». «Родители» эти — композитор и жизнь. Каков бы ни был талант композитора и как бы высок ни был уровень его композиторского мастерства - он не в силах создать подлинного, жизнеспособного произведения искусства, если не был вдохновлён чувствами и мыслями, вызванными в нём реальной жизнью, её радостями и печалями, её борьбой, победами и поражениями, её трагедиями и её восторгами, если он творил отвлечённо от жизни, в отграниченной от мира пустоте лишь своего творческого воображения. Но не возникает подлинное произведение искусства, каким бы жизненным ни был его замысел, если замысел этот не переплавлен в художественный замысел силой таланта и мастерства композитора.

Понять музыкальное (и вообще всякое художественное) произведение — значит понять его жизненный замысел, понять, как переплавил композитор этот замысел в своём творческом сознании, почему воплотил именно в эту, а не в какую-нибудь другую художественную форму, словом, узнать, как, в какой атмосфере родилось данное произведение. Естественно, что слушателю не менее интересно узнать и то, как сложилась жизнь этого произведения, какие события случались в его жизни и как они отразились на его судьбе. Всё это я называю «биографией художественного произведения» и глубоко убеждён, что знание этих «биографий» и составляет основу художественного образования слушателей.

Возьмём лишь один пример, остановившись на произведении, чрезвычайно популярном в широчайших кругах даже очень мало подготовленных слушателей, на так называемой «Лунной сонате» Бетховена.

Сколько бы раз ни слушали мы эту волшебную музыку, она покоряет нас своей красотой, глубоко волнует могучей силой выраженных в ней чувств. Для того чтобы испытать на себе неотразимое воздействие «Лунной сонаты», можно, конечно, и не знать «её биографии». Можно даже не знать и того, что название «Лунная» было придумано уже после смерти композитора поэтом Людвигом Рельштабом, хотя это название, глубоко противоречащее бетховенскому замыслу и самой музыке этой гениальной сонаты, направляет по ложному пути воображение слушателей, а нередко и исполнителей.

 $<sup>^{1}</sup>$  См.: Пожидаев Г. Страна симфония. — М., 1968. — Ред.

Но я не сомневаюсь всё же, что любой слушатель — и самый искушённый и самый неопытный — будет совершено по-другому воспринимать музыку этой сонаты после того, как хотя бы в самых общих чертах познакомится с её биографией 1.

Я могу перед исполнением «Лунной сонаты» с большей или меньшей степенью обстоятельности разобрать её «структуру, форму, фактуру». Могу сказать о том, что в сонате три части, но в отличие от норм того времени первая часть не быстрая, а медленная и что, вероятно, поэтому Бетховен назвал её «сонатой-фантазией». Могу сказать и о том, что все три части сонаты написаны в трёхчастной форме, объяснить, чем эти трёхчастности отличаются друг от друга и даже дать эмоциональную характеристику музыке: печальная первая часть, танцевальная — вторая, стремительно-бурная — третья и т.д. и т.п.

Но что даст моим слушателям такой анатомический разбор этой музыки?! В лучшем случае они, возможно, будут ждать, когда появится «побочная» или «заключительная» партии, когда, наконец, наступит «разработка» или «реприза». А может быть, такой разбор сочинения лишь помешает слушанию, отдалит от слушателей бетховенскую музыку, а их самих от музыки вообще?! (Напомню эпизод с пианистом, игравшим «Сонату Бетховена до минор опус десять»!)

Конечно, всякое знание обогащает человека и отрицать полезность каких-либо знаний для человека, стремящегося приобщаться к искусству, было бы в высшей степени нелепо. Однако если знания эти носят лишь формальный характер, они не только бесполезны, но даже вредны, ибо способны превратить живое искусство в мёртвую схему. Формальный анализ музыкального произведения можно уподобить своеобразной рентгеноскопии, когда на первое место выходят яркие контуры скелета, а живая ткань приобретает смутные, расплывчатые очертания. Под рентгеновскими лучами красавицу трудно отличить от урода, великого гуманиста от закоренелого подлеца. Не то ли происходит с музыкой под неумело и не вовремя применёнными опасными лучами формального анализа?! Тщательнейший формальный анализ - одно из необходимых звеньев профессионального музыкального образования - не только композитора и музыковеда, но и исполнителя. Но, как это ни парадоксально может показаться, высшее счастье для музыканта-профессионала - когда ему удаётся забыть об «анатомии» музыки и наслаждаться ею так, как наслаждается простой любитель, не знающий ни реприз, ни разработок, ни форм, ни структур, ни фактуры.

И уж если говорить о том, как построена «Лунная соната», то, вероятно, в первой части следует обратить внимание на непрерывное, безостановочное, словно застывшее в скорбном оцепенении движение триолей среднего голоса, на тяжёлую поступь басов и почти неподвижную, с трудом выходящую за пределы одного звука, мелодию. Во второй части, очевидно, надо подчеркнуть возникновение светлой, улыбчатой, но какой-то робкой танцевальности. А в финале — такую стремительность драматического потока музыки, которую не может остановить даже несколько раз возникающая лирическая мелодия. Она несётся по волнам этого бурного потока и тонет в нём, не в силах спастись, отстоять себя...

Но этого будет мало, чтобы до конца ощутить и воспринять силу и красоту бетховенской сонаты. Самый краткий рассказ о трагической любви великого композитора к его ветреной ученице графине Джульетте Гвиччарди даст слушателю несоизмеримо больше любого, самого тщательного разбора построения формы и фактуры «Лунной сонаты».

Познакомьтесь с «биографией» этой сонаты и вслушайтесь в неё не только своим слухом, но и всем своим сердцем! И, может быть, вы услышите в её первой части такую безмерную скорбь, какой раньше никогда не слышали; во второй части — такую светлую, и в то же время такую печальную улыбку, какой раньше и не замечали; и, наконец, в финале — такое буйное стремление вырваться из оков страданий и печали, о котором можно сказать только словами самого Бетховена: «Я схвачу судьбу за глотку, совсем согнуть меня ей не удастся...»

Вы будете увлечены музыкой, заинтересованы ею, вы непременно её полюбите. И в сознании вашем сохранится не только она сама, её прекрасное звучание, но и облик её великого создателя, и та страничка живой души, не будь которой, может быть, и не родилось бы одно из лучших творений мирового искусства...



 $<sup>^1</sup>$  Во второй части этой книги, в тексте беседы о Бетховене, кратко изложена биография «Лунной сонаты».