

ГОВОРИТ

ШОСТАКОВИЧ



SHOSTAKOVICH

SPEAKS

ГОВОРИТ

ШОСТАКОВИЧ

РУССКИЙ
ENGLISH

SHOSTAKOVICH

SPEAKS

1. Из выступления по радио. Ленинград, 16 сентября 1941 г.....0.55
2. Выступление на собрании молодежной секции Союза композиторов СССР. Май 1955 г.....45.55
3. «Моя работа в кино». Радиоинтервью. 1971 г.....1.43
4. Рассказ об Эдинбургском музыкальном фестивале. Союз композиторов СССР, 15 октября 1962 г.22.37
5. Интервью Витольду Рудзиньскому о фестивале «Варшавская осень». Варшава, сентябрь 1959 г.9.44
6. Интервью с Ройалом Брауном. Нью-Йорк, 13 июня 1973 г.14.04
7. Радио-интервью в Чикаго. 15 июня 1973 г.46.10

Общее время: 2.22.25

«Я слуга своих слушателей... стремлюсь к этому»
Дмитрий Шостакович

Шостакович не обладал ярким талантом оратора, не был выдающимся музыкальным критиком – об этом он сам неоднократно говорил в своих выступлениях. Не все, что ему приходилось произносить с высоких трибун и перед микрофоном, отражало личную позицию (равно как и подписанные его именем печатные высказывания) – положение «первого композитора СССР» порой оборачивалось непосильным грузом, который приходилось взваливать на себя; в таких случаях островом духовной чистоты оставалась только музыка. Тем более ценны для нас те сохранившиеся выступления, беседы и интервью, в которых Шостакович предстает по-настоящему искренним и правдивым. Простые, даже обыденные слова, испещренная междометьями, быстрая и нервная, «на повышенных тонах», речь – эти записи добавляют неброские, но необыкновенно важные черточки к портрету его сложной и многогранной личности, в музыке и судьбе которой отразилась трагическая глубина эпохи.

«Вся страна замолкает. На улицах приостанавливается движение. В чем дело? Говорит Ленинград. Голос, хорошо известный каждому русскому. И имя, тоже известное всему миру, – Дмитрий Шостакович». Так свидетельствует французский журналист и писатель-антифашист Жан-Ришар Блок, который в годы Второй мировой войны вещал из Москвы для оккупированной Франции.

Так 17 сентября 1941 года слушала страна знаменитую речь Дмитрия Шостаковича из Ленинграда. Пожалуй, это краткое выступление лучше всего отражает внутренний облик Шостаковича. Скупыми словами, голосом, лишенным какой бы то ни было ораторской мелодекламации, он «по-деловому» сообщает о своем новом сочинении, которое спустя год облетит весь мир и всколыхнет сердца миллионов людей, говорит о жизни своих коллег в Ленинграде, в те дни уже зажатом в блокадное кольцо. По меткому замечанию легендарной Ольги Берггольц, всю блокаду служившей на ленинградском радио, в его речь нельзя было добавить «ни одной пафосной строки». Она вспоминала, что Шостакович «говорил с большим внутренним волнением, голос его звучал чуть суховато, но был четок и абсолютно спокоен». В тот же

вечер он играл ленинградским музыкантам законченные две части Седьмой симфонии...

Другие представленные выступления композитора относятся к мирному времени.

Одним из интереснейших фонодокументов своей эпохи является и зафиксированное на пленку выступление на Молодежной секции Союза композиторов СССР. «...Словно снова воочию видишь его там, в нашем старом здании Союза на бывшей третьей Миусской улице – пишет музыковед Лиана Генина, – оживленного, радующегося весне, полного неистребимой творческой силы, очень далекого еще от старости человека. Видишь, как с наслаждением затягивается он папирсой (“Разрешите, я покурю все-таки немножко”; легкий треск вспыхнувшей спички). А главное – и это уже без всяких иллюзий, по выражению поэта “памяти повторного кино” – слышишь его живой голос. В сущности беседа с молодежью – сразу несколько разговоров, и все важны одинаково [...]

Поразительна эта беседа по масштабности поставленных вопросов, предельной искренности тона. А всего-то и было заседание творческой сессии! И в этих, и во всех других отношениях беседа с молодежью подобна своеобразному автопортрету: здесь подытожены, законченно сформулированы важнейшие для Шостаковича понятия, критерии, меры эстетической и гражданской ценности творческого труда».

Почувствовав дыхание «оттепели», Шостакович с радостью откликнулся на желание молодых коллег поговорить о насущных проблемах композиторского творчества – без казенных штампов и мертвых идеологических догм. Полгода назад он пережил смерть жены и еще долго не мог оправиться от этого удара; но здесь, посреди молодежи он и вправду кажется помолодевшим.

Начиная с 1949 года Шостакович часто выезжал за рубеж, представляя Советский Союз в официальных делегациях. В таких случаях ему чаще приходилось высказывать позицию государства, нежели говорить от своего имени. Но совсем иным предстал Шостакович на музыкальных фестивалях – там, где «без протокола» и цензуры мог радоваться общению с иностранными коллегами и знакомству с новыми сочинениями.

Фестиваль «Варшавская осень», основанный в 1956 г., стал одним из крупнейших международных форумов современной музыки. Для стран «социалистического лагеря» он был, по сути, единственным островком музыкальной свободы, куда проникали новинки западноевропейского и американского

музыкального авангарда. Недавно закончив первый виолончельный концерт, Шостакович посетил «Варшавскую осень» в 1959 г. с особым чувством: он не забыл о своих польских корнях (его прадед по отцовской линии был выслан в Сибирь за участие в варшавском восстании 1830 г.). В 1927 г. он как пианист участвовал в I Международном конкурсе имени Ф. Шопена, где был удостоен почетного диплома. Для Шостаковича Варшава была городом ярких юношеских впечатлений, надежд и разочарований, городом, окруженным в воспоминаниях романтическим ореолом.

Интервью, данное известному польскому композитору и музыковеду, профессору Варшавской консерватории и главному редактору журнала «Музыка» Витольду Рудзиньскому, интересно подробной оценкой «Варшавской осени»; она серьезно отличалась от официальной «рецензии» на фестиваль, опубликованной за подписью Шостаковича в ноябрьском номере журнала «Советская музыка».

В 1962 г. музыкальная часть крупнейшего в Европе Эдинбургского фестиваля была полностью посвящена творчеству Дмитрия Шостаковича (такой монографический подход был в то время традицией фестиваля). Новый художественный руководитель фестиваля, страстный любитель музыки лорд Джордж Харвуд лично ездил в Москву, чтобы пригласить композитора в шотландскую столицу. В течение трех недель в Эдинбурге исполнялись шесть симфоний (в том числе, недавно «реабилитированная» Четвертая), восемь квартетов, редакция «Хованщины» Мусоргского, сделанная Шостаковичем, и много других произведений (включая ранние опусы, которые сам автор не слышал уже много десятилетий).

Вернувшись в Москву, Шостакович с неподдельной искренностью признавался: слушание такого количества своей музыки оказалось для него тяжелым испытанием. Впервые в жизни перед ним развернулась своего рода антология собственного творчества, заставив многое пережить заново, по-новому взглянуть на иные сочинения. Не все исполнения полностью удовлетворили его; но главной причиной переживаний было собственное творчество: сомнения, воспримет ли зарубежный слушатель то, что он написал для совсем иной публики, отзовется ли в сердцах музыка, сочиненная в другие времена... С отрадой вспоминал композитор о знакомстве с оперой Прокофьева «Игрок»; а самым радостным впечатлением стала встреча с коллегой – Бенджамином Бриттеном, который произвел особое впечатление на Шостакови-

ча разносторонностью композиторского, дирижерского и исполнительского талантов. Это знакомство позже переросло в искреннюю дружбу.

Основной «блок» представленных на диске речей относится к 1970-м годам – завершению жизненного пути Дмитрия Шостаковича. И в творчестве, и в мыслях он все чаще обращается к прошлому, к воспоминаниям о встречах с дорогими ему людьми.

В небольшом рассказе «Моя работа в кино» он вкратце очерчивает почти полувековой опыт работы с кинематографом, говорит о важной роли, которую играет в его деятельности творческое взаимодействие с этим искусством; о работе с выдающимися режиссерами. В год записи интервью на экраны СССР вышел фильм «Король Лир», вторая после «Гамлета» экранизация Шекспира, осуществленная Григорием Козинцевым вместе с давним другом и соратником Шостаковичем. Впереди были новые совместные планы – в частности, экранизация «Петербургских повестей» Гоголя. Но «Королю Лиру» суждено было стать последней киноработой композитора...

Очень кратким был период сотрудничества Шостаковича с гением отечественного театра Всеволодом Мейерхольдом. Но эти несколько месяцев 1928 г., когда юный композитор жил в квартире режиссера, оставили неизгладимый след в формировании его личности и творческого стиля. Шостакович разделял не все эстетические принципы Мейерхольда, но важнее был сам его облик человека и творца, мощный поток исходившей от него творческой энергии; полная, до изнеможения, самоотдача, разносторонняя и многоплановая работа над каждым новым спектаклем, величайшая ответственность за малейшую деталь, за любой штрих... «Мне хотелось быть на него похожим», – признавался композитор. «Реабилитация» имени и наследия Мейерхольда, ставшего одной из жертв сталинских репрессий, необычайно радовала Шостаковича, который настаивал на возобновлении одного из его последних спектаклей – «Пиковой дамы», в свое время вызвавшей горячие споры.

Представленное здесь интервью никогда не публиковалось в полном виде, его фрагменты были напечатаны в журнале «Советская музыка» (1974 № 3) среди других публикаций, посвященных Мейерхольду. Оно имеет особую ценность еще и потому, что собеседником Шостаковича был режиссер и сценарист Леонид Варпаховский – научный сотрудник театра Мейерхольда в 1930-е гг., посвятивший Мейерхольду немало страниц в своей книге «На-

блюдения. Анализ. Опыт». В 1936 г. Варпаховский был арестован и провел 17 лет в ГУЛАГе. Малоизвестен факт, что мечтой Мейерхольда была постановка «Леди Макбет Мценского уезда»; скупое, но выразительно звучит рассказ Варпаховского о его последней встрече с режиссером в день ареста. Однако наиболее ярко характеризует Мейерхольда эпизод с пожаром в его квартире; вызвав пожарных, режиссер первым делом бросился спасать папку с рукописями Шостаковича...

В 1973 г. композитор предпринял последнее заграничное путешествие. Из Дании, где ему была вручена премия фонда Соннинга, он отправился в Гавр, откуда теплоход «Михаил Лермонтов» доставил его в США. Третья по счету поездка в Америку была связана с вручением Шостаковичу звания почетного профессора Северо-Западного университета в Эвенстоне (близ Чикаго). На торжественной церемонии звучала «Праздничная увертюра». Во время поездки композитор прошел обследование в больнице в Вашингтоне; однако надежды на американскую медицину не оправдались – врачи признались И.А. Шостакович, что бессильны помочь ее мужу...

Это был период «разрядки» в отношениях двух великих держав после визита руководителя СССР Л. Брежнева в США. В открывшейся перспективе плодотворного культурного сотрудничества между странами визит Шостаковича вызвал небывалый интерес в самых различных кругах американского общества. Оба интервью, взятые у композитора в США, содержат ценнейшие признания. Более краткое, записанное в Нью-Йорке с участием искусствоведа, специалиста по киномузыке Ройала Брауна, интересно воспоминаниями о неоконченной опере «Игроки» (Шостакович процитировал ее в Альтовой сонате), ироничным ответом на вопрос об использовании инструмента в процессе сочинения («работая головой, а не руками»), мечтами о неосуществленной «киноопере», которая давала бы композитору безграничные возможности для творческой фантазии. Слышно, как нервничает Шостакович после «неудобного» вопроса о возможных препятствиях в исполнении его сочинений в СССР...

Своеобразным эстетическим завещанием Шостаковича можно назвать 45-минутную беседу в студии Чикагского телевидения, которую вел профессор теории композиции Северо-Западного университета и музыкальный консультант Чикагского симфонического оркестра Аарон Парсонс. Это ин-

тервью «уникально по лаконичности и отграниченности выраженных в нем важнейших составляющих жизненного кредо художника» (Л. Генина).

Различные вопросы, касающиеся, в основном, последних симфоний (вокального элемента и подбора стихотворений в Четырнадцатой симфонии, цитирования «чужой» музыки и наличия программы в Пятнадцатой, значения национальных и фольклорных элементов), невольно сводятся к главной проблеме – тайне творческого процесса. И здесь композитор оказался удивительно немногословен: он совершенно не мог объяснить, почему он написал музыку так, а не иначе. Свои собственные решения невозможно обосновать рациональным анализом – лишь сослаться на чувство «острой необходимости» сделать все именно так, как сделано. Будучи уверен в жизнеспособности симфонического жанра, как и всех других родов академической музыки, он смущен вопросом о своей «роли в XX веке» – «Если какой-то след останется от моей музыки, я буду, конечно, счастлив...». Для него первейшее значение имеет чувство контакта с аудиторией – «Я слуга своих слушателей».

Эти безыскусные откровения композитора, задолго до смерти ставшего живым классиком, вызвали в одном из интервьюеров «острое чувство теплоты и восхищения». То чувство, с которым описал внешний облик Шостаковича Евгений Евтушенко в посвященном ему стихотворении:

...На сцене
стоит очкастый человек — не бог.
Неловкость — в пальцев судорожной сцепке
И в галстук, торчащем как-то вбок.
Неловко он стоит, дыша неровно.
Как мальчик, взгляд неловко опустил.
И кланяется тоже так неловко.
Не научился. Этим победил.

Борис Мукосей

1. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ ПО РАДИО. ЛЕНИНГРАД, 16 СЕНТЯБРЯ 1941

Час тому назад я закончил партитуру двух частей большого симфонического сочинения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить III и IV части, тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией. Для чего я сообщаю об этом? Для того чтобы радиослушатели, которые слушают меня сейчас, знали, что жизнь нашего города идет нормально, все мы несем сейчас свою боевую вахту. Советские музыканты – мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья, помните, что сейчас нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку. Будем же честно и самоотверженно работать.

2. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОБРАНИИ МОЛОДЕЖНОЙ СЕКЦИИ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР, МАЙ 1955 Г.

Прежде всего, конечно, мне надо поблагодарить, что вы мне предоставили эту трибуну для бесед и поделиться с вами целым рядом мыслей, которые волнуют нашу музыкальную общественность, и в частности, меня и вас. Я имел возможность побывать на ваших собраниях уже несколько раз и остался очень доволен, потому что они проходят очень активно, интересно, с дискуссией. Прослушиваются новые сочинения. Такое общение композиторов друг с другом крайне полезно для роста композиторов, для их развития, для творческой активности.

Я чувствую себя в некотором затруднении, потому что я не лектор, и заранее прошу меня извинить, потому что у некоторых товарищей, по всей вероятности, появится чувство разочарования от сегодняшней встречи. Поэтому прошу меня извинить.

Когда мы советовались, как эту встречу провести, возник некоторый ряд вопросов, о которых я сейчас поговорю.

Прошедший некоторое время назад пленум правления Союза советских композиторов, посвященный симфонической музыке, вызвал у музыкальной общественности целый ряд откликов. Но и в дискуссии по обсуждению прошедшего пленума, и в печати был целый ряд высказываний такого рода. Что было исполнено несколько симфоний, и что у всех этих симфоний были плохие финалы, неудачные или менее удачные, чем первые две или три части. И вот тут возникает вопрос: во-первых, так ли это, а во-вторых, что такое финал симфонии.

По этому поводу я вспомнил такой анекдот, который мне приходилось слышать. Два выдающихся композитора, Брамс и Брукнер, были друг с другом в очень плохих отношениях. Друг с другом не встречались, друг друга очень не любили. И вот как-то однажды судьба все-таки свела их лицом к лицу, и им пришлось начать разговор. Брукнер сказал Брамсу: «Уважаемый маэстро, ужасно трудно написать хорошее адажио к симфонии». А как раз у Брукнера адажио к симфонии наиболее сильная часть. На что Брамс ему ответил: «А по-моему, маэстро, гораздо труднее написать всю симфонию хорошей, чтобы все части были хороши, не только адажио».

Мне тоже кажется, что симфония вся должна быть хороша: и первая часть, и вторая, и третья, и последняя часть. Все части должны быть хороши, все части должны быть убедительны.

Вот, скажем, в очень талантливой симфонии Тактакишвили последняя часть уступает первым частям, несомненно. Но зато в очень талантливой симфонии Бориса Чайковского последняя часть отнюдь не уступает предыдущим и, по-моему, очень-очень хороша и отлично завершает это самое произведение.

Вот иногда в студенческом обществе можно было столкнуться с разговором о проблеме финала. Как финал должен завершать цикл и почему порой это не получается. Вопрос очень сложный, и я не берусь на него исчерпывающе ответить. Тут могут быть и причины внешнего порядка. Например, что у композитора хватило сил на первые части, а уж последнюю часть он дописывал через силу. Но это, я думаю, неубедительный ответ. Я думаю, что это зависит от того, что тот или иной композитор, в том числе и очень даровитый, пример чему Отар Тактакишвили, недостаточно продумал общую идейно-художественную концепцию своего симфонического произведения и, таким образом, потерпел некоторую неудачу. Я отнюдь не считаю, что финал там так плох, что он портит всю симфонию, и эту симфонию следует считать целиком неудачной. Вот мне думается, что такое «недодумывание» концепции всего произведения помешало Тактакишвили.

В интересной и талантливой симфонии Карена Хачатуряна, я уже высказывал свое мнение. С моей точки зрения, также слабейшей частью является последняя, я тогда пытался обосновать свою мысль. Мне кажется, что Карен Хачатурян тут тоже не додумал что-то до конца.

Я очень люблю Вторую симфонию Арама Хачатуряна. Я считаю это отличным, талантливым, очень интересным, и незаслуженно редко исполня-

емым произведением. Давно я не имел удовольствия его слышать. Там тоже последняя часть симфонии, мне кажется, значительно уступает предыдущим. Я не беседовал с Арамом Ильичом по этому поводу, не спрашивал, почему так вышло. И я думаю, не всегда композитор может сказать, почему у него это вышло лучше, а это вышло хуже. Но мне думается, что Арам Хачатурян решил в последней части сделать такой эпилог и ответить на все вопросы, не только стоящие в первых трех частях этой симфонии, но и вообще на все жизненные вопросы ответить очень оптимистично, условно выражаясь. Потому что, конечно, нельзя назвать музыку его финала печальной. Но статично, вот он статично ответил. Вот из симфонической драматургии, которая наличествовала в его предыдущих частях, он ударился в статику. И это, мне показалось, испортило его последнюю часть.

Мне кажется, что всякое произведение крупной формы, а отдельная часть симфонического произведения – это тоже произведение крупной формы, скажем, или сонатное аллегро, или скерцо, или адажио, или финал крупной формы, все-таки должно иметь в себе какое-то музыкально-драматургическое развитие. И стоять в одном настроении и все время так держаться – это очень трудно. Я не считаю, что финал Четвертой симфонии Чайковского является лучшим его произведением. Однако я должен сказать, что было бы, если вот так он и шел бы от начала и до конца, вот так вот живо и весело, очень ярко и динамично, и чтоб не ворвалась тема судьбы, как она называется у Чайковского в его письме фон Мекк. И поэтому финал Четвертой симфонии чрезвычайно убеждает, чрезвычайно действует на слушателя и чрезвычайно убедительно завершает драмaturгию всей Четвертой симфонии.

Такие же упреки раздавались и в адрес моей Десятой симфонии, которые я считаю абсолютно справедливыми. Хотя мне кажется, что цикл-то, в общем, завершается. Но, несомненно, там что-то мне не удалось. Я думаю, что не удалось, главным образом, найти какую-то контрастную тему широкого мелодического дыхания. В финале моей Десятой симфонии все какая-то беготня, какие-то бегающие темы. Сейчас, конечно, уже постфактум, я вижу, что нужна была какая-то большая, широкая тема, где-то в середине или к концу симфонии.

Вы сейчас можете задать резонный вопрос, раз уж я сам вижу недостаток последней части Десятой симфонии. Следует ли переделать его или написать новый финал или, как принято у нас сейчас говорить, какое-то очень уж без-

надежное замечание – надо еще поработать над этим сочинением. Ведь это замечание всегда наводит на печальную мысль – а что там работать? В идеале, я думаю, конечно, следовало бы мне заняться этим делом, и, может, даже я когда-нибудь и займусь. Но не сейчас. Сейчас у меня это уже пережито. Как-то мне крайне трудно бывает возвращаться к своим старым сочинениям на предмет их усовершенствования. Большое пожелание к вам, чтобы вы критическое отношение к своим сочинениям, а также иной раз необходимость их совершенствовать претворяли в жизнь, в отличие от меня. Я пока не могу вам сказать, что у меня было вот такое сочинение написано плохо, потом я его усовершенствовал, и оно стало лучше. Пока то, что было написано плохо, так и осталось плохо. Поэтому надо возвращаться и критически пересматривать свои прошлые сочинения.

Нас всех всегда очень интересует вопрос программности в музыке. Ведь программная музыка интересовала и великих классиков прошлого. Лист писал много программной музыки, Чайковский, Римский-Корсаков писали про-



С. И. А. Шостакович и М. С. Вайнбергом в Большом зале Московской консерватории на репетиции 15 симфонии. 1972 год.

граммную музыку и многие другие великие композиторы прошлого. Но тут я считаю, что наша программная музыка должна развиваться, и очень бывает хорошо, когда композитор берет для своего произведения какую-то программу. Скажем, литературное произведение или тема литературного произведения, как брал Чайковский «Ромео и Джульетту», Римский-Корсаков «Шехеразада» и т.д. Мне кажется, что эти авторы очень глубоко проникали в самую суть сюжетов, на которые они писали свои произведения. А иногда, мне кажется, бывает так, что композитор берет какие-то внешние стороны литературного произведения и старается изобразить их в музыке. Это, по-моему, терпит неудачу. Внешний сюжет тоже брать интересно. Например, у Рихарда Штрауса в его великолепной симфонической поэме «Тиль Уленшпигель» есть все, включая довольно натуралистическое изображение повешения. Но, кроме попыток изображения таких вещей, там есть общая очень хорошая идея, и благодаря этому прощаешь изображение этих вот конкретных вещей с полным старанием и натуралистическими подробностями.

Много разговоров и споров у нас бывает о народности в музыке. И бывает так, что народной считается та музыка, где используется народная тема. И русская музыка – та, где используется русская тема, а украинская – та, где используется украинская народная песня. Я придерживаюсь другой позиции. Я всячески за то, чтобы использовать народные песни. И пример прошлого показывает, что это всегда служит украшением произведения. Вспомним ту же Четвертую симфонию Чайковского, вспомним «Итальянское каприччио» Чайковского, Вторую симфонию Чайковского, испанские произведения Глинки, «Увертюру на три русские темы» Балакирева. Это все украшало эти произведения, но, думается, не только это обстоятельство, что автор взял народную песню, сделало это произведение народным. Во-первых, народная песня в этих произведениях звучит динамически, она входит всем своим существом в ткань музыкального произведения. И я считаю, что использование народных песен полезно и крайне украшает музыкальные произведения. Но я думаю, что не является неправильным и другой путь определения народности. В «Иване Сусанине» Глинки я не припомню, есть ли подлинная народная песня, которая перешла в партитуру. И попрекать по этому случаю «Ивана Сусанина» в ненародности, мне кажется, было бы абсолютно бессмысленно. Но вся тематика музыки Глинки так тесно связана с русской песней, с русским народом, что воспринимается, как составленная на русской народной песне,

на русской народной музыке. Бывает и так, что берется народная песня, а сочинение не делается народным. У того же Стравинского не один такой случай был в его творческой практике.

Сейчас можно с большой радостью заметить, что активизируется создание опер на современные советские сюжеты. Может быть, и взятые из нашей истории, но все-таки, с моей точки зрения, современность нужно воспринимать не только как сегодняшний день, 1955 год, а тут и гражданская война, и Октябрьская революция 1917 года, тут и Великая Отечественная война. Я с удовольствием констатирую, что в этой области имеются несомненные успехи. Например, готовящаяся к постановке в Большом театре опера Кабалевского «Никита Вершинин». Тут, конечно, очень много должны помогать композиторам и театры, которые берут эти произведения для постановки, и режиссеры, которые их ставят. Мне приходилось видеть, как излишний натурализм порой мешал хорошему воплощению удачных авторских замыслов. Недавно в Ленинградском оперном театре была постановка оперы Прокофьева «Война и мир». Произведение на историческую тему, очень нас волнующую, очень интересную, патристическую. Рассчитана опера была на два вечера, а сейчас она переделана на один вечер. Сделана, на мой взгляд, хорошая редакция, но пропало также и много хорошей музыки. Я даже думаю, а не поставить ли ее в два вечера. Ведь «Кольцо Нибелунгов» Вагнера можно было поставить в четыре вечера.

Сейчас я бы еще хотел затронуть вопрос насчет композиторского труда. Бегло я уже затрагивал этот вопрос: насчет критического отношения к своему творчеству, насчет того, чтобы сделать все, чтобы сочинение достигло наивысшего уровня, к какому стремится этот автор. Тут следовало бы говорить о культуре композиторского труда. О том, что сочинение музыки – это не легкое развлечение, а что это труд очень серьезный и даже тяжелый труд. Я знаю, многие композиторы пишут очень легко, очень быстро и мало задумываются. В результате получаются произведения недостаточно совершенные. Мне кажется, что тут должно быть развито подвижническое чувство композитора к своей работе. Работа должна быть очень честной, очень продуманной и очень старательной. Недавно ко мне обратились с просьбой написать музыку к одной кинокартине. Я сослался на невозможность этим заняться ввиду отсутствия времени. На что представитель этой киноорганизации совершенно серьезно сказал, что мы вам в этом отношении поможем и раз-

грузим вас от всего лишнего. Это спасибо, я думал, что они освободят меня от моей текущей работы или смогут увезти меня на берег моря и создать условия для работы. А оказывается, он говорит, что вы пишете только темы, а мы вам подберем хороших помощников. Они вам и аккомпанемент напишут, и оркеструют все как полагается, а вы только руководите и даваете темы. Говорило со мной официальное лицо организации, создающей художественные произведения. Оказывается, там существует даже такая практика, и действительно некоторые композиторы лишь наметки некоторые делают, а потом там уже целая армия всем этим занимается. Даже так и говорят, мы вам сколотим бригаду, и все будет в порядке. Это весьма несолидно, и я даже сказал бы вредно. Такая практика приносит вред, хотя, как потом мне удалось выяснить, она не очень часта, но, к сожалению, бывает. Это совершенно недопустимое отношение композитора к своему творчеству, то, что называется словом очень грубым, вошедшим у нас в быт, и которое с большой легкостью произносится нашими композиторами, – это халтура. Грубое и совершенно правильное слово, которое частенько у нас в кулуарах произносится без того негодования, которое это слово, по-моему, должно вызывать. Надеюсь, что все присутствующие понимают, о чем идет речь. Это нечестное, деляческое отношение к своему творчеству. Отношение такое, что мне бы полегче работать, и, тем не менее, побольше заработать. Как только композитор встал на такой путь и как только он спокойно произносит слово халтура, становится очень беспокоен за такого композитора. Потому что, может быть, несколько старомодно это слово звучит, но отношение к своему творчеству у каждого композитора, художника, поэта, должно быть рыцарское. Прежде всего, это нечестно в отношении народа, которому «спускать» сознательно недоброкачественную продукцию. И, конечно, даже в отношении самого себя это получается крайне нечестно. Моя точка зрения, да и все музыканты так считают, что композитор должен сам работать над своим сочинением. Естественно, советы товарищей, коллег, слушателей крайне полезны и крайне необходимо к ним прислушиваться. А вот если вы пишете правую руку, а левую нанимаете, для того чтобы ее писал кто-то другой, то это не является товарищеской помощью. А если еще вы пишете музыку, а кто-то ее оркеструет, то это тоже никакая не товарищеская помощь. А это один из самых ярких и даже отвратительных примеров эксплуатации человека человеком.

Вы знаете, наша музыкальная жизнь в Советском Союзе крайне богата, крайне интересна, вызывает много вопросов. Судьба подавляющего числа присутствующих здесь молодых людей, которые только начинают свой творческий путь, тоже имеет много вопросов, волнующих мыслей и т.д. На все очень трудно ответить, тем более что и сама наша жизнь музыкальная такая, что чуть ли не каждый день возникают и новые произведения, и новые проблемы.

Вот тут находится много композиторов, и я не буду извиняться, если повторюсь, потому что я люблю эту мысль повторять, я постараюсь очень коротко сказать, что мой большой совет и желание тем, кто работает в консерватории, требовать, чтобы это было введено в виде обязательных занятий, выучиться играть на рояле в достаточной степени совершенства, чтобы вы все умели играть на рояле в две и в четыре руки, чтобы умели свободно разбираться в партитуре и могли изучать как можно больше музыкальных произведений, неизвестных вам ранее. Изучать, это не значит проиграть один разок и перейти к следующему. Почему? Сыграть, может быть, два-три раза, если произведение заинтересует. И стараться обязательно проникнуть в секреты творчества наших великих предшественников – русских классиков, иностранных классиков. Обязательно стараться проникать в эти секреты.

Иногда мне приходится слышать со стороны молодых композиторов, что на это приходится тратить слишком много времени. Не лучше ли, вместо того чтобы изучить какое-то ранее вам неизвестное сочинение, самому что-либо сочинить. Это, конечно, мысль неправильная. И как ни парадоксально это звучит, но чем больше композитор знает музыки, тем оригинальнее его собственная музыка. Был такой случай, что один композитор показал свое сочинение, и его упрекнули в том, что оно похоже на одно весьма известное классическое произведение. На что этот композитор, приняв это за серьезный упрек, что, не дай бог, подумают, что он спер это самое произведение. Он встал и крикнул, что я в жизни никогда не слышал это произведение. Хотя композитор был достаточно взрослый, достаточно грамотный и получивший образование в консерватории. И вот, видите, получается анекдот, а знай бы он это произведение Бетховена, может быть, он как-то иначе написал, чтобы это не было похоже. Оригинальность следует понимать в более серьезном смысле этого слова. В более серьезном, а не в смысле заимствования у классиков, у выдающихся композиторов тех или иных приемов или секретов их

творчества. Надо, конечно, заимствовать, не списывая страницы или такты из этих произведений, а глубоко пропустить через свою мельницу, через свои мысли. И вот так изучать музыку.

На концерт каждый день ходить невозможно. Хотя я с прискорбием замечаю, что я, живя в довольно-таки трудных условиях, учась, я учился в консерватории с 1919 по 1925 годы. Это были тяжелые годы в Ленинграде в то время. Трамваи не ходили и всякое такое. А мы бегали на концерты, на репетиции в гораздо большем количестве, чем это делаете вы. Я прихожу на репетиции в Большой зал консерватории или в зал Чайковского и никого из вас не вижу. Вот, говорят, не пускают. Тогда тоже не пускали. Более того, тогда выходил дирижер Эмиль Купер, тогда был такой, и если встречал кого-то из посторонних, так он стучал своей волшебной палочкой и говорил, чтобы никого не было. И выходили молодцы и молодницы, нас выгоняли, а мы снова прибегали. Так что это ненормально, что студентов консерватории не пускают на репетиции. Это, конечно, ненормально. И, может быть, нужно просто проникнуть на репетицию, спрятаться там где-нибудь. Мы, когда учились, и на концерты ходили. Ну, на репетиции трудно, может быть, там народу мало, заметно сразу. Но уж на концерт зайцем проскочить или в оперный театр – это просто обязательно. Мы это делали обязательно. И я пересмотрел и переслушал музыки в те годы столько, что во все последующие годы я меньше слышал. И я глубоко убежден, что мне это принесло очень большую пользу. Но на концерты каждый день скажем, невозможно. Но поиграть у себя дома... Вот редко исполняются симфонии Шумана и Шуберта, к сожалению. Кроме двух, остальные редко исполняются. Почему бы не взять партитуру и поиграть в четыре руки. Неприятное и тяжелое впечатление производят ... Я не говорю о слушателях, я говорю о самих игроках в четыре руки, которые плохо читают ноты с листа, у них нет техники, может, ноты-то еще и читают, но техники никакой нет. Они начинают играть, а я ничего не разберу. А каждое впечатление от музыки должно быть эстетическим, оно должно производить хорошее впечатление. Если ковыряться и путать, ошибаться... Я даже в консерватории когда учился, сдавал экзамен по чтению с листа. И попалась нам Вторая симфония Брамса – сыграть в четыре руки. Тогда там учился студент, к сожалению, покойный, композитор, прекрасный музыкант, очень образованный музыкант, Николай Александрович Малаховский. Вот нам с ним попало играть в четыре руки – ему правая рука, мне – левая, правая сторона

и левая сторона. Я читал ноты тогда довольно прилично, а вот Малаховский читал ноты плохо. Тоже прилично, но гораздо хуже меня. И все у нас путалось, не очень хорошо выходило. Поиграли немножко, Александр Константинович Глазунов сказал – довольно. Потом спросил меня, знает ли вы это произведение. Я сказал – нет. Потом спросил Малаховского, знает ли он это произведение. Он ответил – нет. И он с большим юмором и сарказмом сказал, какие же вы счастливые, как вам много вам предстоит узнать еще хороших произведений! И вот эти слова, которые я услышал в возрасте 14 или 15 лет, как-то сразу настроили меня на то, что произведений хороших масса, и нужно их всячески изучать. Я учился по фортепиано и научился играть на фортепиано в такой степени, что для меня не составляло особых трудностей читать с листа. И всем вам советую этот предмет, который многие презирают, так называемое обязательное фортепиано. Может быть, он неинтересно ведется. Но это необходимо. Это должно входить в ежедневную программу занятий каждого композитора. Ежедневно надо заниматься чтением с листа и совершенствовать свою фортепианную технику.

Тут пойдут уже дела такие личные. Меня часто спрашивали и спрашивают насчет отношения к моим произведениям, в частности, симфоническим. Мне кажется, что ответ, который мне тогда приходилось давать, и тот, который я сейчас хочу дать, хотя и парадоксально будет звучать, но, тем не менее, правильно. Это как в русской пословице: «Дитя хоть криво, а отцу и матери мило». Несмотря на то, что в своих сочинениях и видишь ряд недостатков, их любишь. И я в этом честно признаюсь. И мне кажется, что если не любить свою собственную работу, то без любви к своей работе и без любви к результатам своей работы (это ведь не исключает критического отношения) ничего не выйдет. И поэтому я буду, пожалуй, прав со своей точки зрения, если скажу, что почти ко всем своим сочинениям я отношусь, в общем, хорошо. Хотя отлично разбираюсь в их недостатках и вижу недостатки и очень значительные, и очень серьезные. Мне кажется, что тот композитор, который перестанет видеть в своих произведениях недостатки, остановится на месте, дальше не пойдет и вообще не будет писать новых произведений. Гете спрашивали, какое из своих произведений вы считаете самым лучшим. На что Гете отвечал – я это произведение еще не написал. Очень правильный и удивительно мудрый ответ, который именно так и следовало прокомментировать. Действительно, если композитор скажет, вот это произведение – это самое лучшее, что я написал, дальше он пи-

сать не будет. Самовлюбленность ничего не может иметь общего с любовью к своему творчеству. Самоуверенность не являет ничего общего с уверенностью в своих силах. А без уверенности в своих силах тоже ничего не выйдет. Для этого мы и учимся, чтобы наши силы были в нашем распоряжении, и чтобы мы, приступая к той или иной работе, чувствовали уверенность в своих силах. Вот так я отношусь к подавляющему большинству своих симфонических, камерных и прочих произведений, которые я писал, за исключением, может быть, абсолютно неудачных.

Как-нибудь можно будет встретиться с вами еще раз и поговорить уже о самом себе, что тоже иногда бывает очень полезно.

Я бы хотел еще несколько слов сказать о камерной музыке, которая за последнее время у нас немножко мало активизируется. Композиторы мало пишут квартеты, скрипичные сонаты, виолончельные, почти не пишут для духовых инструментов: для флейты, гобоя, трубы, кларнета, валторны и т.д. В этом отношении мы чрезвычайно отстали от классиков, которые писали и для валторны, и для тромбона, и для фагота. Помимо того, что это полезно для самого композитора, это еще и репертуарный голод, учебно-репертуарный голод. Надо учить флейтиста, а из советской музыки сравнительно мало имеется. Я замечаю, что за последнее время у молодых композиторов и у композиторов среднего возраста мало появилось, скажем, квартетных произведений. Следует всячески поощрять композитора Бориса Чайковского, который написал недавно трио, написал квартет; композитора Вайнберга, написавшего превосходную великолепную Пятую скрипичную сонату. А вот остальные композиторы пишут мало камерной музыки, и чем это вызвано, я не знаю. Думаю, немалую роль играет неудачно поставленная и у нас в Союзе, и у нас в филармониях, пропаганда советской музыки. Тут наши концертные организации и наш Мосфорт, в которых даже есть этот отдел пропаганды советской музыки, работают плохо. И особенно в области камерной музыки. Может быть, это заставляет молодых композиторов меньше интересоваться данным видом творчества. Глубоко ошибочно было бы считать, что эмоции и круг идей в камерной музыке скромнее. А тут ведь можно еще назвать ряд произведений – квартеты Бетховена, квартеты Чайковского, трио Чайковского, квартеты Бородина, многие другие произведения огромной силы воздействия, говорящие исключительно громким голосом. Отвлекаться от камерной музыки отнюдь не следует.

В заключение позволю себе сказать еще несколько слов по поводу моего отношения к критике, и как бы мне хотелось, чтобы к критике относились и молодые композиторы, и все наши композиторы. Я не доволен состоянием музыкальной критики, существующей у нас на сегодняшний день. Надо сказать так, что нужно обижаться не на критику, а на отсутствие критики. Очень пассивна у нас периодическая печать в вопросах музыкальной критики. Мы почти не читаем отзывов о новых музыкальных произведениях в наших газетах. А критика, принципиальная критика, профессионально крепкая критика, она приносит очень большую пользу. Не сразу я к такой мысли пришел. Когда я был молод, я бы не сказал, что был нетерпим к критике, это не совсем то слово. Но во всяком случае, я не обращал внимания на критику, не прислушивался к критическим замечаниям по моему адресу, любил рассказывать анекдот, который мне рассказывал один ленинградский музыкант. Якобы про Сергея Ивановича Танеева, который говорил, что критики это те, которые в силу каких-либо причин, главным образом, в силу отсутствия таланта, не попали в разряд критикуемых. Якобы так говорил Танеев. Думаю, что если Танеев так и сказал, то вся его творческая, музыкальная и общественная практика говорит о другом. А бросить такую кость молодому человеку с неокрепшим мировоззрением, с незаконченным образованием... Я в консерваторию поступил, когда мне было 13 лет. В то время консерватория, хотя и считалась учебным заведением (высшим учебным заведением она стала называться в советское время), тем не менее, туда принимали студентов без справки об окончании школы. И невосприимчивая, или, вернее, очень восприимчивая натура, каковой я был когда-то, воспринимала многое очень хорошее, что мне давала консерватория и мои педагоги, к которым я всегда испытываю чувство очень большого уважения. Однако вращение в разных средах привело к тому, что относился к критике я очень нетерпимо и считал, что я сам себе высший судья. И прошло немало времени, когда у меня отношение к критике стало совсем иным. Я горячо всегда благодарю и бываю признателен за критические замечания по поводу моих сочинений. Замечания всегда, несомненно, приносят пользу.

Свою цель дальнейшую в тех годах, которые мне еще положено прожить, какой я вижу? Я считаю, что мне хотелось бы написать как можно больше разного рода музыкальных произведений во славу нашего народа, во славу нашей великой родины и во славу нашей замечательной передовой советской музыкальной культуры.





С дирижером Н.С. Рабиновичем во время записи музыки к кинофильму «Гамлет». 1964 год.

3. «МОЯ РАБОТА В КИНО». РАДИОИНТЕРВЬЮ. 1971 Г.

Мне пришлось написать музыку почти к тридцати кинофильмам. Много беседовали, спорили, обдумывали мы отдельные сцены, эпизоды и с Арнштамом, ставившим картины «Подруги» и «Зоя»; и с Козинцевым и Траубергом, режиссерами картин «Трилогия о Максиме», «Одна», «Пирогов» и «Белинский»; с Юткевичем, с которым я работал над музыкой к фильмам «Человек с ружьем» и «Златые горы»; с Эрмлером, с которым я работал над кинофильмами «Встречный» и «Великий гражданин»; с режиссером Довженко – фильм «Мичурин»; с Герасимовым – фильм «Молодая гвардия» и многими другими режиссерами.

Это тесное творческое содружество, неизменно приводившее к творческому взаимопониманию, было одной из тех ценностей, которые я получал от работы в кино. И вполне естественно, что плоды моей работы в кино благотворно сказались и на всей моей композиторской работе. Появлению ряда моих сочинений я обязан своей работе в кино. Работа над фильмом «Мичурин» привела меня к написанию оратории «Песнь о лесах». В процессе работы над музыкой к историко-революционным фильмам я много и внимательно изучал революционные песни, результатом чего явились мои Десять поэм для хора на стихи революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия. Этим я хочу подтвердить свои слова о том, что творческое общение с работниками кино и театра, и работа над кинофильмами способствуют разнообразию и творчеству композитора, помогают ему в его работе над созданием произведений в иных жанрах.

4. РАССКАЗ ОБ ЭДИНБУРГСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФЕСТИВАЛЕ. СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ СССР 15 ОКТЯБРЯ 1962 Г.

Я хочу с вами поделиться своими впечатлениями о недавно происшедшем в Эдинбурге фестивале. История фестиваля такова: фестиваль этот сравнительно молодой. Он начал свое ежегодное существование с 1947 года. Каждый год бывает музыкальный фестиваль, кинофестиваль, театральный фестиваль, фестиваль литературы, изобразительных искусств. Так фестиваль происходил ежегодно и до нынешнего года, и, надо полагать, будет проходить и в следующие годы. Примерно года три тому назад художественным руководителем фестиваля стал английский общественный деятель лорд Харвуд. Лорду Харвуду пришла такого рода мысль, чтобы в музыкальной части фестиваля, о которой я и буду вам рассказывать, занимал бы ведущее место один композитор, желательно современный. Так, в прошлом году, большое место фестиваля было отдано композитору Арнольду Шёнбергу. Программа делается так: в каждом или почти в каждом концерте исполняется какое-нибудь произведение, в прошлом году было Арнольда Шёнберга, в этом году какое-нибудь мое сочинение. Заранее извинюсь перед вами за то, что я ничего не буду вам рассказывать о происходящем параллельно кинофестивале, литературном фестивале, фестивале изобразительных искусств, ибо при всем желании я лично не мог принимать там даже самое пассивное участие, хотя бы в качестве зрителя или посетителя. Не было времени.

Такое положение, как в прошлом году занимали в программах произведения Арнольда Шёнберга, в этом году занимали мои сочинения. Ис-

полнено было много моих сочинений. Перечислять я их все не буду. Это лишнее. Иногда было по два и по три концерта в день, когда звучали мои сочинения. Большинство моих симфоний были исполнены там, все квартеты. В качестве исполнителей принимали участие ряд интересных и квалифицированных коллективов. Это и Лондонский симфонический оркестр, Лондонская филармония, Шотландский симфонический оркестр, Шотландская филармония, оркестр Польского радио, английский квартет Allegri, и наконец, самое главное, это блестящая плеяда наших исполнителей. Из дирижеров иностранных мне очень понравился американский дирижер Лорен Маазель. Думается мне, что было бы в высшей степени интересно, чтобы наши советские слушатели с ним познакомились. Все мои сочинения были исполнены достаточно удовлетворительно, и некоторые даже хорошо. Я не говорю о советских артистах. Кроме двух. Шестая симфония и Восьмая симфония, исполнение которых меня в значительной степени не удовлетворило. Если на моем веку мне предстоит еще какой-нибудь фестиваль, то я буду требовать или просить организаторов фестиваля следующее, чтобы не ставить меня перед свершившимся фактом. Видимо, в целях разумной экономии средств, коллективы, особенно такие большие, как симфонический оркестр, которому, скажем, надо выступать в понедельник, прибывал в Эдинбург в понедельник, утром делал генеральную репетицию, вечером – концерт. И, приходя на генеральную репетицию, что же я могу сделать? Ну, немножко подправить. Так немножко я подправил Шестую симфонию, которую играл Шотландский оркестр из города Эдинбург под управлением дирижера Нормана Дель Мара, и Восьмую симфонию, которую играл оркестр Польского радио под управлением Яна Кренца. Я не скажу, что это было невнимательно выучено, что вообще это было не подготовлено, но, думается мне, что имея я возможность посетить не одну генеральную репетицию, а скажем, хотя бы две-три репетиции, это было бы значительно лучше. Тем более что оркестры квалифицированные и дирижеры одаренные.

Я удачно встал перед свершившимся фактом при встрече со струнным квартетом Allegri. На генеральной репетиции я их слушал, вечером я слушал на концерте – все было хорошо. Очень музыкальные люди, очень понимающие. И как-то здорово очень играли. Доставили мне много удовольствия.

Вы извините, что я очень много времени занимаю рассказом о своих пе-

реживаниях. Но, понимаете, они у меня очень свежи. И мне кажется, что, находясь в кругу своих друзей, я могу быть совершенно откровенным, правдивым и поделиться с вами своими мыслями по этому поводу.

Что еще хорошего я вынес из этого фестиваля? А вот что! Что в течение примерно трех недель, т.е. срока довольно сжатого, я прослушал большинство моих сочинений. Я никак не могу жаловаться на невнимание к моим сочинениям у себя на Родине – их очень много играют и дирижеры, и часто их, может, и незаслуженно часто ставят в программы симфонических и камерных концертов. Но все это происходило на расстоянии некоторого времени. В течение года было исполнено столько-то, и столько-то в течении полугода. А тут, в течение трех недель перед моим инспекционным взором прошла почти вся моя музыкальная жизнь. Ибо лорд Харвуд, организатор фестиваля, исполнял даже мои совсем детские сочинения, вроде двух пьес для струнного октета, которые я не слышал тысячу лет, и прослушал с большим любопытством, вплоть до самых последних (Двенадцатая симфония и Восьмой квартет прозвучали). И понимаете, как это полезно для композитора. И тут сразу как-то ясно, что не вышло, что не надо было писать так, а надо было писать иначе. Я не потерял и считаю, что невозможно потерять критическое отношение к своему творчеству – тогда перестанешь быть композитором, перестанешь быть художником. Это исключено. Ощущение критики, ощущение самокритики, критическое отношение к своим собственным произведениям – это крайне необходимо! И это трехнедельное ежедневное знакомство, слушание своих сочинений очень многому меня научило. Оно было мне очень полезно. За эту пользу я приношу благодарность организаторам фестиваля и думаю, что в будущем опыт прошедшего фестиваля для меня будет очень полезным.

Нервная нагрузка была очень большая. Ибо каждая встреча со своим сочинением хотя бы ежедневная стоит больших волнений. Каждый день волноваться на генеральной репетиции или просто на репетиции, или на дневном концерте (у нас по три концерта бывало: утренний, дневной, вечерний) это стоило мне очень больших волнений, а вместе с этим и какая-то потеря сна, душевного покоя. Так что это была отнюдь не увеселительная поездка, как я и предполагал. Я думал, отчего бы не поехать так приятно в Эдинбург. Я не бывал там. А оказалось, что надо ходить ежедневно на свои концерты, и это очень трудная, ответственнойшая работа. Вот мои музыкальные впечатления о фестивале.

Я бы хотел сказать о моих впечатлениях по поводу современных произведений, которые еще прозвучали на фестивале. Это кантата «Хиросима» итальянского композитора Луиджи Ноно. Луиджи Ноно прибыл в Эдинбург, и до его концерта мы с ним встретились. Это очень приятный, очень симпатичный, очень скромный, сравнительно молодой композитор. По виду ему лет сорок. У него очень славная симпатичная жена, дочка Арнольда Шёнберга. Они приехали на фестиваль, и у меня была с ним встреча. Мы обедали вместе, очень мило говорили, он высказывал ряд интересных музыкальных мыслей, с некоторыми можно было согласиться, с некоторыми нет, но его сочинение вызвало у меня полное несогласие. У него есть эффектные звуковые подражательные моменты. Но нету формы. Сочинение в высшей степени рваное. Два певца поют: сопрано и тенор. Вокальные партии в высшей степени невыразительные. Впрочем, я не буду его критиковать. Я думаю, что надо попросить нашу иностранную комиссию, чтобы она достала пластинку или запись этого произведения, которое было бы в высшей степени поучительно послушать. Как бывает плохо, когда хорошо задуманное сочинение (а он мне подробно рассказал во время нашей встречи, как он задумал написать свою ораторию «Хиросима», подробно мне рассказывал и заинтересовал меня в высшей степени). Увы, меня ждало тяжелое разочарование. Наш советский композитор Шнитке написал ораторию «Нагасаки». Я не могу сравнивать эти два произведения друг с другом. Произведение Шнитке прекрасно. Единственное, что лишний раз выражаю свое недоумение: почему его иногда исполняют по радио по третьей программе в час ночи. Это достойно удивления.

Некоторые впечатления об Англии и о людях, с которыми приходилось встречаться.

Лорд Харвуд произвел на меня приятное впечатление. Всего себя отдавал фестивалю. Присутствовал на всех концертах, волновался, с партитурой сидел, смотрел. Человек приятный, воспитанный. И мы ему передали приглашение посетить Советский Союз с его супругой. Чтобы он приехал к нам, посмотрел бы и побольше познакомился с нашей музыкальной жизнью и с нашими музыкантами. Кстати, он один из наиболее осведомленных людей в области нашей советской музыкальной жизни. Он знает хорошо наших исполнителей, знает многих композиторов и очень хочет через некоторое время сделать фестиваль советской музыки, уже не с одним композитором, а отобрать то мно-

гое прекрасное, что создано нашими советскими композиторами, и показать конкретно шотландским слушателям, потому что Эдинбург – это Шотландия.

В будущем году он организует фестиваль, посвященный произведениям Берлиоза и Белы Бартока. Будут звучать произведения этих великих композиторов.

К сожалению, была всего лишь одна встреча с Бенджамином Бриттеном, оперу которого «Поворот винта», я не буду излагать ее содержание, которое мне показалось не вполне ясным, но с прекрасной музыкой. Лондонский оперный театр приехал на гастроли в Эдинбург, и эта опера была показана. Кстати, из гастролеров я бы еще отметил югославскую Белградскую оперу, которая показала «Игрока» Прокофьева. Я с большим удовольствием слушал. Это молодой Прокофьев, в высшей степени интересная и прекрасная музыка. Я думаю, что у нас тоже будет поставлено это произведение. Этот же самый югославский театр показал «Хованщину» в моей оркестровой редакции.

Была, к сожалению, довольно короткая встреча с Бенджамином Бриттеном. У него тяжелая болезнь левой руки, на нервной почве, очень серьезная. Он очень рвется приехать к нам. О нем я хотел бы сказать следующее: помимо того, что я считаю его одним из самых талантливых зарубежных композиторов, он не столько разносторонне образован, сколько разносторонний музыкант. Он отлично играет на фортепиано, он отлично дирижирует, он играет на скрипке и на кларнете. К сожалению, в наше время это искусство исчезает. Бах играл, говорят, на всех инструментах, Глазунов, последний из могикан, играл на фортепиано, на скрипке, на виолончели, на фаготе, на валторне и на кларнете совершенно свободно, немножко хуже на флейте. И как это помогает хотя бы в области оркестровки. А кроме того, в области изучения музыкальной литературы, флейтовые сонаты Баха и Генделя играть самому – это вообще.

Теперь о самой стране. В Англии я не первый раз. Я третий раз в Англии. И второй раз по музыкальным впечатлениям. В прошлом году я принимал участие в поездке Ленинградской филармонии и впервые тогда познакомился с английским слушателем. Английский слушать, равно как и шотландский слушатель, произвел на меня очень хорошее впечатление. В зале тишина. И реагируют в высшей степени активно, горячо. Я как-то представлял англичан чопорными, а люди встают на стулья, топают ногами, свистят. Но, там свист, как ни странно, выражение удовольствия. И освистанный исполнитель – очень лестно и приятно.

И наконец, то, что на меня, как на сына своей Родины, произвело в высшей степени тяжкое впечатление – визит к леди Розбери. Это такая очень милая дама, которая посещала аккуратно все концерты и пригласила нас посетить ее имение. На меня это произвело очень тяжелое впечатление, потому что когда леди Розбери везла меня на своей машине, то уже примерно за час до приезда она мне показывала: «вот это мои луга, вот это моя река, это мои леса, и там ходят мои стада». Наконец мы приехали к ней в дом. Он раза в два больше ленинградского Эрмитажа. Уставлено там золотом, много драгоценностей, огромное количество мажордомов, горничных, лакеев. Огромная территория вокруг: купание, площадка для гольфа, площадка для игры в футбол, моторные лодки, яхты, катера. Все это принадлежит этой милой даме, к которой я не мог не почувствовать очень глубокой общественной антипатии. И даже, может быть, не к ней. Бог с ней! Но к этому капиталистическому строю, о котором мы иногда имеем не слишком большое понятие. Зачем в руках этой самой дамы сосредоточено такое колоссальное богатство? Я уже так подумал, что в ее огромном очень хорошо благоустроенном доме было бы прекрасно организовать Дом творчества. Я спросил: «Кто живет в этом доме?» Она говорит: «Живу я, моя дочка и муж моей дочки». Этот самый дом занимают три человека. Затем она показала мне: «Тут у меня идут сельскохозяйственные работы». Огромное количество рабочих, которые что-то косили и проводили сельскохозяйственные работы. Я сказал этой леди, что я считаю, что для Вашей семьи это слишком много. Она сказала, что действительно это очень много хлопот. Сложно за всем этим уследить, приказчик ворует. Она меня не поняла, мы оказались с ней слишком разные люди. Вот один из таких примеров.

Было много еще других впечатлений, которые у меня еще не отстоялись. В частности, встречи с так называемыми простыми людьми Англии. Я немножко отвлекусь. Термин «простые люди» я не понимаю и не воспринимаю. Кто является простым человеком, а кто – непрым? Скажем, уборщица – простой человек, а начальник главка – непрый человек? Это я не понимаю. Все люди простые и все люди очень сложные. Там и с музыкантами приходилось встречаться, приходилось встречаться просто с любителями музыки, приходилось встречаться и с обыкновенными людьми. У всех них радует большая симпатия, большой интерес к нашей великой Родине, к нашему искусству.

И в заключение несколько слов о пресс-конференции, которую я проводил.

Ко мне приходили поодиночке, требовали у меня интервью, мне это было очень трудно и невозможно, поэтому лорд Харвуд созвал пресс-конференцию, которая прошла, по-моему, очень хорошо. Это, пожалуй, моя первая заграничная пресс-конференция, которая произвела на меня хорошее впечатление. Журналисты были благожелательно настроены, и правильно и объективно осветили в печати, как в консервативной, так и в лейбористской. Был только один неприятный эпизод до этой пресс-конференции. В первом отделении симфонического концерта исполнялись мои сочинения. Я с первого отделения уехал на первое выступление квартета имени Бородина, который также играл мои сочинения. Это было описано так, что я уехал со второго отделения, потому как там должна была исполняться «Весна священная» Стравинского, и что я из-за ненависти к Стравинскому взял да и ушел с концерта. Только я собирался открыть рот, чтобы протестовать против такого странного освещения моего похода, как тут же в той же самой газете было написано, что я прибыл на тот концерт квартета имени Бородина. Лорд Харвуд прояснил это все и так страшно и справедливо выражал свое возмущение такой дезинформацией, что корреспондент газеты *Daily Herald* был отозван и заменен другим.

Надо, чтобы прошло еще некоторое время, чтобы все мои воспоминания отстоялись и пришли в должный порядок. Но вот наконец фестиваль кончился, еще было два концерта в Лондоне, вот наконец прибыли мы в Москву, а Москва нас очень поддерживала, присылала нам письма, телеграммы, звонила по телефону, мы все время чувствовали внимание Родины, и надо сказать, что все мы, наши артисты, которые приняли участие в этом фестивале, по-моему, должны быть горды, что они так прекрасно выполнили свои обязанности на этом фестивале, свой долг перед Родиной, которая так много им доверила и послала защищать честь советского искусства на Эдинбургский фестиваль.

5. ИНТЕРВЬЮ ВИТОЛЬДУ РУДЗИНСКОМУ О ФЕСТИВАЛЕ «ВАРШАВСКАЯ ОСЕНЬ» ВАРШАВА, СЕНТЯБРЬ 1959 Г.

Рудзинский: Я хотел начать с того, чтобы спросить Ваше мнение насчет самой идеи Варшавского фестиваля, это уже Третий международный фестиваль, посвященный современной музыке. Как известно, идея фестиваля заключается в том, чтобы в Варшаве встретилась музыка разных направлений.

Шостакович: Идея фестиваля мне очень нравится. К сожалению, я на фестивале в первый раз. На первом фестивале и втором я не был. Сейчас проис-



Д.Д. Шостакович беседует с польским дирижером Яном Кренцем (Варшава 16 октября 1969 г.)

ходит третий фестиваль, следовательно, у организаторов есть уже известный опыт для организации такого рода мероприятий. Очень хорошо, что на фестивале встретились музыканты из разных стран, представители разных музыкальных направлений, разных музыкальных школ. Несомненно, организация такого рода фестивалей очень способствует укреплению дружеских связей между музыкантами, развитию споров, дискуссий. И вот с этой стороны, мне кажется, фестиваль прошел очень хорошо. Мне довелось встретить здесь своих старых польских друзей, познакомиться с коллегами из других стран, и я имел с ними интересные дружеские беседы.

Рудзиньский: Конечно, это третий фестиваль. И смысл этих фестивалей надо тоже понимать как программу всех фестивалей, и тех которые уже прошли и этого фестиваля, вместе это дает уже какую-то картину. Мне бы хотелось спросить о Ваших личных впечатлениях от этого фестиваля, узнать, что Вам запомнилось как самое интересное, Ваше мнение насчет того, что Вы прослушали во время фестиваля?

Шостакович: Я думаю, что фестиваль, хотя программа его достаточно велика, ведь уже одно то, что почти ежедневно было два концерта (камерный и симфонический), говорит уже о очень многом. Ну, я думаю, что получить общее впечатление о музыке всего мира по программе данного фестиваля трудно, да и, пожалуй, невозможно. Потому что музыки пишется очень много, и не всегда на фестивале хватит места, скажем, для представителей всех стран всех композиторов. Но, тем не менее, мне жалко, что на фестивале не прозвучали произведения, например, американских композиторов, кроме одного, композиторов Скандинавии, композиторов Болгарии и ряда других стран. Как раз Франция была представлена, главным образом, произведениями Пьера Булеза, которые, по-моему, заняли очень много места в фестивале, было бы достаточно одного произведения, чтоб получить впечатление от его музыки. Но повторяю, что этот упрек мой, несомненно, является несправедливым, потому что, как мне приходилось говорить с организаторами фестиваля, возможности времени ограничены, и я надеюсь, что в программе следующего фестиваля будут произведения тех композиторов, которые не прозвучали на этом фестивале, но музыка которых, несомненно, достойна была бы прозвучать на «Варшавской осени». Трудный вопрос, всегда неловко себя чувствую, когда меня спрашивают «что же мне больше понравилось, что же меньше?» Всегда на это, понимаете, трудно ответить. Однако я должен

сказать, что я с большой радостью убедился в неувядаемости и красоте произведений композиторов старшего поколения: Шимановского, Белы Бартока, Игоря Стравинского, Пауля Хиндемита, их произведения, прозвучавшие на фестивале, убедили меня в том, как прекрасно и интересно их творчество. Прошло уже немало времени с момента создания произведений этих авторов, и, тем не менее, они прозвучали очень свежо и очень хорошо. Очень жалко, что не было на фестивале музыки такого замечательного польского композитора как Лютославский. Но я надеюсь, что на будущем фестивале будут звучать эти произведения.

Рудзиньский: Да. Что касается программы фестиваля, я бы хотел подчеркнуть, что на каждом фестивале всегда звучит одна или две пьесы Шимановского, которого мы считаем отцом современной польской музыки. Вам хорошо известно, что польская публика и польские композиторы очень интересуются и очень любят Вашу музыку. Ваша музыка уже несколько раз исполнялась на предыдущих фестивалях. На первом фестивале исполнялась Десятая симфония, Ваш скрипичный концерт. На втором фестивале исполнялась Одиннадцатая симфония. На этом фестивале – Ваш фортепианный концерт, и сегодня будет исполнен квартет. Нас очень интересует, каковы Ваши впечатления как композитора от исполнения этих произведений?

Шостакович: Впечатления от исполнения моего первого фортепианного концерта у меня осталось хорошее. Оркестр, дирижер, и солист, и солист-трубач проявили много мастерства и таланта, исполняя это самое сочинение. Я приношу им свою сердечную благодарность. Но, может быть, в личном порядке сказал бы, что мне было бы приятнее, если бы на этом фестивале, на таком ответственном, интересном прозвучало бы, скажем, какое-нибудь другое мое произведение, нежели Первый фортепианный концерт, который я не могу причислить к числу своих, что ли, лучших произведений. Правда, я не могу сказать, что так уж я совсем недоволен этим произведением, но мне было бы приятнее, может быть, если бы что-нибудь другое прозвучало в день открытия фестиваля.

Рудзиньский: Мне кажется, что, если хорошо помню, в течение последних тридцати лет, Вы уже несколько раз бывали в Варшаве. Первый раз, если я хорошо помню, Вы были в 1927 году на Шопеновском конкурсе в Варшаве. Потом Вы были в 1950-м, кажется, году здесь на совещании Совета мира в Варшаве. И теперь Вы приехали в Варшаву. Нас очень интересует, какие у Вас впе-

чатления? Какое впечатление производит Варшава теперь, в третий раз, когда Вы ее видите теперь в этом состоянии?

Шостакович: Я действительно, как Вы правильно сказали, уже в третий раз в Варшаве. Первый раз я был в 1927 году. Я принимал тогда участие в конкурсе имени Шопена. С тех пор, значит, прошло... немало времени. Значит, если не ошибаюсь, значит. Тридцать...

Рудзиньский: (подсказывает)... два года.

Шостакович: Тридцать два года, да, тридцать два года уже прошло с тех пор. Можно сказать, целая жизнь! Целая жизнь прошла. И каждый раз, когда я бываю в Варшаве, у меня какое-то очень родное, теплое, сердечное чувство к этому прекрасному городу, помимо замечательной варшавской истории, помимо красот этого города. Этот город как-то связан с моей личной музыкальной жизнью. Все-таки тут я в 1927 году был, когда только-только начинал свою музыкальную деятельность. Варшава – прекрасный город. Мне Варшава очень понравилась. Жалею, что вот такая большая программа фестиваля не очень помогла мне просто больше погулять по городу. Потому что город для меня знакомый и родной, и гулял я сравнительно мало. Но просто поразительно, как с 1927 года Варшава стала еще более прекрасной, особенно после пятидесятого года, когда город был еще не вполне восстановлен после варварства фашизма. Сейчас это прекрасный город, и город для меня любимый и родной. И я очень рад, что в Варшаве станет традицией «Варшавская осень». Варшава уже сейчас считается одной из музыкальных столиц мира. Я пользуюсь случаем и передаю свой самый сердечный привет варшавянам и особенно моим дорогим друзьям – польским композиторам, моим коллегам, шлю пожелания больших творческих успехов.

6. ИНТЕРВЬЮ РОЙАЛУ БРАУНУ. НЬЮ-ЙОРК 13 ИЮНЯ 1973 Г.

Ройал Браун: Почему Вы думаете, что симфония является лучшим средством самовыражения из всех музыкальных форм?

Шостакович: Я так не думаю. Я считаю, что любое произведение – симфония, соната, квартет, песня, оратория, кантата служат для выражения... Но мне кажется, что и хорошее произведение в другом жанре, не симфония, также может производить сильное впечатление.

Ройал Браун: В Соединенных Штатах сейчас утверждают, что симфония умерла. По Вашему мнению какое будущее у симфонической музыки?



После исполнения 14 симфонии 1 октября 1969 года (М. Мирошникова, Е. Владимиров, Р. Баршай)

Шостакович: Нет. Я так не могу сказать. Никак не могу.

Ройал Браун: Что Вы думаете о будущем симфонии?

Шостакович: Будущее симфонической музыки в сочинении хороших симфоний. Вы говорите, что симфоническая музыка умерла, это значит, что симфонии Бетховена, Чайковского, Моцарта ... умерли?

Ройал Браун: Здесь «симфония умерла» говорится в том смысле, что уже в будущем симфонии писать не будут, те симфонии, которые написаны, останутся, а в будущем, уже как форма это не будет использоваться.

Шостакович: Но я не разделяю. Категорически!

Ройал Браун: Я тоже! *(смеется)*

Шостакович: Он тоже *(смеется)*

Ройал Браун: Недавно исполнялась опера «Нос» эта в Советском союзе?

Шостакович: Скоро будет она поставлена в Москве. В Москве организовался такой Московский камерный театр.

Ройал Браун: Он надеется, что скоро выйдет пластинка.

Шостакович: Очень хорошо поставили в Берлине в Штаатсопер. Прекрасная постановка! Я недавно там был...

Ройал Браун: Очень хорошо, что Вам удалось посмотреть! Раз мы говорим об опере, я хотел бы спросить: Вы задумывали сделать киноверсию «Катерины Измайловой»?

Шостакович: Да. Предполагал. Человек предполагает, а кто-то там располагает. Так не вышло. Поэтому я и сейчас осторожно говорю о своих планах.

Ройал Браун: Я просто хочу узнать, каковы Ваши взгляды, скажем, если не планы, то взгляды на использование оперы в кино?

Шостакович: Вы знаете, вот я давно собираюсь написать кинооперы, потому что это дает богатейшие возможности. У меня в первом такте действие может происходить в Москве, а через десять тактов – в Нью-Йорке, а еще через десять тактов в Ленинграде и на Марсе. Я не связан уже неподвижной декорацией. Я не оставил эту идею и по сей день.

Ройал Браун: Вы думаете о каком-то режиссере, который мог бы поставить это?

Шостакович: Вы знаете, опять, вот... печально. Я много работал с режиссером Григорием Михайловичем Козинцевым. В частности, у нас много было планов насчет той кинооперы, но он скончался. Так что пока я не знаю ... Пока для меня это очень большой удар. ... И мне очень трудно. Не знаю, с кем мне сейчас разговаривать на эту тему.

Ройал Браун: Когда Вы сочиняете, то работаете у фортепиано или просто с листом бумаги?

Шостакович: Я могу работать без фортепиано, даже, пожалуй, предпочитаю без фортепиано.

Ройал Браун: «Игрок»?

Шостакович: Я это не закончил. Я так и не закончил.

Ройал Браун: Какую часть Вы не закончили?

Шостакович: Это не «Игрок», это «Игроки».

Ройал Браун: «Игроки», да. «Игроки». Какую часть Вы закончили? Много ли осталось?

Шостакович: Вы знаете, я неправильно стал писать эту оперу. Решил писать неизменный текст Гоголя, не пропуская ни одного слова. И когда я написал примерно страниц десять гоголевского текста, то оказалось, что это уже идет у меня пятьдесят минут, а там еще осталось страниц тридцать еще.

Ройал Браун: По мнению многих слушателей, Четырнадцатая симфония существенно отличается от всех Ваших остальных симфоний. Чем это вызвано?

Шостакович: Мне это трудно сказать. Я люблю стихи Аполлинера, Рильке, Кюхельбекера нашего, русского. Этих поэтов я знал давно.

Ройал Браун: Значит, есть ли какие-то переходы от одной песни к другой или же это просто можно рассматривать как цикл песен?

Шостакович: Нет-нет, это все цикл и дробить это нельзя.

Ройал Браун: Есть логические переходы между отдельными частями?

Шостакович: Вы это произведение знаете? Четырнадцатую симфонию. Смотрели ее? Это Вы должны решать этот вопрос – логичные ли там переходы... По-моему логические переходы есть.

Ройал Браун: В трио из скерцо из 8, 9 симфонии чувствуются испанские элементы.

Шостакович: Вообще, испанскую музыку я люблю. И это в традициях русской души. Глинка занимался испанской музыкой, Римский-Корсаков.

Ройал Браун: Я слышал Вашу Шестую симфонию в различных исполнениях, когда первая часть исполняется слишком медленно или слишком быстро, а темп второй части слишком медленный, особенно для второй части. Какой темп Вы считаете хорошим?

Шостакович: Не очень скоро. Не очень скоро.

Ройал Браун: напевает.

Шостакович: Это очень медленно. Шостакович напевает и темп.

Ройал Браун: В журнале «Тетро» Ханс Келлер пишет, что Двенадцатый квартет очень напоминает ему «Камерную симфонию» № 1 Шёнберга.

Шостакович: ... «Камерную симфонию» Шёнберга, да, ... додекафонию из «Скрипичной сонаты».

Ройал Браун: Некоторые элементы очень хорошо вплетены в ткань произведения. Какие тенденции Вам нравятся в творчестве других композиторов, например, у Тищенко?



На сцене Большого зала Московской консерватории после первого исполнения 15 симфонии с М.Д. Шостаковичем 8 января 1972 года

Шостакович: Тищенко я очень люблю. Это очень талантливый композитор. Я думаю, что Америка скоро познакомится с его творчеством. То, что он делает, для меня очень важно.

Ройал Браун: Как Вы относитесь к элементу случая в музыке? Элемент... Правильно я говорю?

Шостакович: Вы знаете, я думаю, что... если брать какую-то музыкальную теорию... и только ею руководствоваться, тогда я отрицательно отношусь. Но если мне нужно, я могу использовать все то, что есть, все, что нужно, я считаю себя вправе написать только алеаторику, только додекафонную музыку...

Ройал Браун: Просто для сведения. Вы являетесь членом партии?

Шостакович: Да.

Ройал Браун: В письме... В открытом письме Ростроповича говорилось, что имеются какие-то трудности с исполнением «Сатир» на стихи Саши Чёрного.

Шостакович: Их не было, не было этих трудностей. Не было этих трудностей. Этих трудностей не было. Они исполняются... Исполнялись и исполняются без всяких трудностей. Я... между прочим... меня... просто я поражен и восхищен, до чего Вы хорошо знаете мою музыку. Просто очень хорошо знаете.

Ройал Браун (перевод): Он любит Вашу музыку. Он считает, что она огромное влияние оказала не просто на развитие музыки, но вообще, так сказать, на развитие человечества.

7. РАДИО-ИНТЕРВЬЮ В ЧИКАГО. 15 ИЮНЯ 1973 Г.

Норман Пелегрини: Интервью с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем перед микрофоном чикагского радио 15 июня 1973 года.

Норман Пелегрини: Июнь 1973 года войдет в историю музыки Среднего Запада как важное событие. Впервые в нашей передаче примет участие Дмитрий Шостакович. Как известно, Северо-Западный университет присудил ему степень почетного доктора, и, к нашей общей радости, господин Шостакович приехал сюда из Советского Союза специально, чтобы принять эту почетную степень. В ответ на оказанную ему Северо-Западным университетом честь, он оказывает нам честь. Вчера ему был вручен диплом почетного доктора, а сегодня господин Шостакович любезно согласился уделить свободное время, чтобы побеседовать с нами.

Норман Пелегрини: В радиостудии присутствует господин Аарон Парсонс, профессор теории композиции Северо-Западного университета. Господин Парсонс является также консультантом программ чикагского симфонического оркестра и музыкальным радиокomentатором радиостанции *WFMT*. Переводить вопросы на русский язык будет Александр Данкель из Нью-Йоркского университета. А ответы господина Шостаковича будет переводить Эрвин Уайл, профессор славянских языков Северо-Западного университета. Я являюсь директором программ радио *WFMT*, мое имя Норман Пелегрини. Нужно упомянуть также, что в радиостудии присутствует еще несколько человек. Среди них господин Томас Миллер, декан музыкальной

школы Северо-Западного университета. Господин Шостакович пришел к нам с маэстро Лаудом. Господин Лауд, Вам первое слово.

Лауд: Прежде всего, я хочу выразить большую гордость в связи с тем, что мы имеем высокую честь приветствовать здесь господина Шостаковича Дмитрия Дмитриевича, говоря по-русски. Он попросил меня сказать, что очень рад быть здесь. Сегодня мы провели с ним приятное утро в Чикаго. Мы были рады повидаться с американскими друзьями, сотрудниками университета. А сейчас, я думаю, самое время обратиться к музыковеду.

Вопрос: Я хотел бы начать нашу беседу с вопроса господину Шостаковичу. В последнее время, особенно у нас в Соединенных Штатах, все чаще можно услышать мнение о том, что наши концертные залы превратились в своего рода музеи. Это относится, прежде всего, к симфонической музыке, которая уже не является живым искусством. Согласны ли Вы с таким мнением?

Шостакович: Я не согласен с такой точкой зрения, что наши концертные залы стали музеями и что симфоническое творчество, как бы ушло в прошлое и уже не имеет каких-то перспектив в будущем. Это неверно. За последнее время появилось немало прекрасных симфонических произведений. Я бы хотел назвать произведения Сергея Прокофьева, Бенджамина Бриттена, болгарского композитора Любомира Пипкова. Наши советские композиторы отдают много внимания симфоническому творчеству. Может быть, я не прав, но мне кажется, что такого рода размышления о том, что симфония стала некой архаикой, что она устарела, исходит, может быть, от тех композиторов, которые не умеют написать симфонию и объясняют свое неумение такими псевдоучеными суждениями по поводу того, что симфония, дескать, умерла и довольно с ней возиться.

Норман Пелегрини: Как мы знаем, для господина Шостаковича симфонии на протяжении многих лет служат излюбленным средством самовыражения, особенно в последние годы. Я имею в виду, прежде всего, его Четырнадцатую и Пятнадцатую симфонии, а возможно и его будущую Шестнадцатую.

Шостакович: Мне кажется, что всякое музыкальное произведение является формой личного выражения его автора. Так происходит и с самыми величайшими симфоническими произведениями вроде, например, Девятой симфонии Бетховена, которая является личным отношением Бетховена ко всем идеям, заложенным в этом удивительном произведении. Если произведе-

дение не выражает личной точки зрения композитора, личных его взглядов, оно, по-моему, не может даже появиться на свет, понимаете. Вот таковы мои мысли на этот счет.

Вопрос: Может быть, Вы могли бы объяснить, почему в Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях Вы отдаете предпочтение вокальным средствам выразительности, нарушая в какой-то мере давно сложившуюся традицию симфонического жанра, конечно, исключая Девятую Бетховена?

Шостакович: Ну я думаю, что тут... ведь Малер пользовался человеческим голосом в своих произведениях и в Третьей симфонии, и в Четвертой симфонии. У него в том, что скромно называется «Песня о земле», которая является симфонией, понимаете, тоже использованы слова. Я думаю, что композитор вправе пользоваться при создании своих произведений и флейтой, и тромбоном, и человеческим голосом.

Вопрос: Мне хотелось бы обратиться к Вам с вопросом по поводу Четырнадцатой симфонии. Как в этом сочинении Вы пришли к данному отбору стихотворений? Как мне представляется, главная тема симфонии – смерть, и стихи, очевидно, определяют содержание этого сочинения?

Шостакович: Да. Правильно. Это верно. Эта симфония о смерти. Но тут у меня была такого рода идея. Мне казалось, что в произведениях композиторов прошлого, в том числе, великих: Мусоргского, Вагнера, Шуберта, Чайковского, везде, где им приходится встречаться с неизбежным явлением нашей жизни – ее концом, когда все страдания кончились, – смерть предстает, как умиротворение. Вспомните, пожалуйста, смерть Бориса Годунова в опере Мусоргского «Борис Годунов», когда гибнет Герман в опере «Пиковая дама» Чайковского, тоже успокоение. Мне, конечно, трудно тягаться и спорить с теми великими композиторами, которых я называл сейчас, но в Четырнадцатой симфонии я пытался протестовать, а не радоваться тому, что вот наступила смерть – и слава Богу, вот и все как-то успокоилось. Если это удалось, наверное, многое не удалось, но главное, мысль была у меня такая. Почему это мне пришло в голову, незадолго до этого я переложил для оркестра «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Я их оркестровал. И вот, как раз когда я над этим работал, я подумал, что я должен как-то так полемизировать, что ли.

Вопрос: Меня все же интересует – почему господин Шостакович обратился к этой теме и осуществил симфонию не чисто инструментальными, но именно вокальными средствами?

Шостакович: Нет, мне сразу пришло в голову, что обязательно пение должно быть. Обязательно. Я много читал и выбирал произведения разных поэтов. Меня упрекали в том, что поэтическое разностилие (а там Гарсия Лорка сильно отличается, скажем, от Гийома Аполлинера и так далее). Но мне кажется, что если у меня есть свой стиль и свое слово, то мне удалось это сделать, подвести к одному стилю очень разных поэтов, очень разных.

Вопрос: Эта симфония, посвященная смерти, как мне кажется, также прославляет жизнь и силу человеческого духа. Так ли это?

Шостакович: Если это производит такое впечатление на слушателей, то это меня только радует.

Вопрос: Из всех взятых Вами стихов только одно написано русским поэтом Кюхельбекером «О Дельвиг!». Оно выражает идею бессмертия и очевидно занимает особое место в Вашей симфонии?

Шостакович: Вы знаете, мне всегда трудно о своих сочинениях говорить, но, мне кажется, что это прекрасное стихотворение Кюхельбекера, к сожалению, очень забытого в наше время, к сожалению. Это замечательный был поэт-декабрист. Я думаю, что это правильное впечатление, получается, если это стихотворение считать центром. Это о бессмертии человеческого духа, красоте человеческого мысли, красоте дружбы, что в немногих словах выражено с удивительной силой.

Вопрос: Поговорим о Пятнадцатой симфонии. Многие, писавшие о ней, пытаются отгадать содержание первой части симфонии, ее программу. Есть ли более определенные представления о содержании этой музыки, чем те, которые говорят, что будто бы действие первой части происходит в игрушечном магазине? Хотелось бы услышать об этом от Вас. Заодно скажите, пожалуйста, почему, с какой целью Вы использовали в этой симфонии цитаты из Россини и Вагнера?

Шостакович: В Пятнадцатой симфонии нет определенной программы. Есть такие, может быть, не очень точные образы. Это я сам сказал, что первая часть это, вроде, как бы происходит в игрушечном магазине. Ну, считать, что это очень точное определение, хотя это я и сам сказал, может быть, это и не так. Что касается цитат, которые я там использовал из «Вильгельма Теля», из «Кольца Нибелунгов» Вагнера, менее известной слушателям..., романс Глинки «Сомнение» я использовал в четвертой части. Меня спрашивают: почему ты так это сделал? Понимаете. Вот не знаю, мне показалось, что это

необходимо было вот так вот, понимаете, сделать. Необходимо. У меня уже сейчас большой композиторский стаж – я много и давно сочиняю, но до сих пор я не могу точно объяснить, почему я это сделал так, а почему это сделал этак. И хотя я по своим убеждениям не фантазер, что ли, понимаете, я реалист. Я, да. Но я считаю, что многое, конечно, в вопросах творчества является явлением необъяснимым. Многое. Вот почему я взял эти произведения, эти отрывки в Пятнадцатой симфонии. Очень точно это я не смогу объяснить.

Вопрос: Начиная работу над Пятнадцатой имел ли господин Шостакович общее представление о концепции всего произведения или же она выявлялась по мере работы над партитурой?

Шостакович: Это очевидно тоже относится к вопросу – что такое есть творческий процесс? Вы знаете, когда я пишу первую ноту, иногда мне совершенно ясно, какая у меня будет последняя нота, иногда мне бывает совершенно ясно. А иногда нет, я пишу первую ноту, и я совсем даже не знаю, какая будет десятая, какая будет пятидесятая, а какая последняя. А иногда бывает и не так. Однако же про Пятнадцатую симфонию мне было очень ясно, какой она должна получиться в целом. Мне было это довольно ясно. Я очень много над ней работал. Вот буквально денно и нощно. И днем, и ночью. И с большим увлечением работал. Я ее писал в больнице, понимаете... Потом вышел из больницы, писал, писал на даче, но оторваться от этого совершенно не мог. Это одно из тех произведений, которое очень меня захватило, одно из немногих моих сочинений, которое мне показалось ясно от первой и до последней ноты, и нужно только время, чтоб это записать. Только время.

Вопрос: Как мы знаем, господин Шостакович сочиняет очень быстро. Можно ли это считать типичным для Вашего метода работы? Сочиняя, Вы одновременно и оркеструете?

Шостакович: Да, я быстро всегда работаю. Я долго думаю. У меня бывают большие перерывы, понимаете, но когда я... когда я работаю быстро. Это мой недостаток. Это мой недостаток, потому что я прохожу иногда мимо, что-то не выходит. Так сделано... лишь бы. Я пишу быстро. Это мой недостаток. Это мой яркий недостаток. Я пишу сразу, сразу партитуру пишу. Сразу. Маленькие набросочки иногда так делаю. Пишу сразу партитуру.

Вопрос: Мне хотелось бы коснуться одного вопроса. Композитор Шостакович пользуется всемирной известностью с юных лет. Когда он в возрасте девятнадцати лет написал первую симфонию, исполняющуюся с тех пор

на трех континентах, обращаясь к прошлому, задумывается ли он о роли, которое играет его творчество в музыке XX века и не тяготит ли его этот груз?

Шостакович: Может быть, мы этот вопрос не будем особенно затрагивать, потому что крайне трудно говорить о своей собственной роли в XX ли веке или там когда-то, я не знаю. Если какой-то след останется в XX веке, я буду, конечно, счастлив, но я никогда не думал о том, что моя музыка играет какую-то очень большую, особую роль, я об этом не думал и, вероятно, не буду думать. Я только что ряду моих коллег по музыке здесь, в Чикаго, сказал, что я люблю все свои сочинения. Так что я все свои сочинения люблю, но действительно, разве можно писать какое-либо сочинение, не любя его? Но, тем не менее, я очень хорошо вижу недостатки моих сочинений и стараюсь в следующих моих произведениях избежать предыдущих. А роль там моя в XX веке, понимаете ли, в сороковых ли там годах, в пятидесятых. Я не знаю, какая это роль, не знаю. Если моя музыка на кого-то производит впечатление, мне это радостно. Я когда-то был пианистом и выступал публично, играл не только свои сочинения, но и чужие сочинения играл. Я очень чувствую аудиторию. Иногда я чувствую, сижу, теперь очень часто бывает так, что сижу, слушаю свое собственное сочинение и слышу, что мои мысли от слушателей отскакивают, как горох от стены. Иногда вот это я чувствую. А иногда чувствую наоборот. Это такой вот контакт, понимаете, чувствую. Я аудиторию... Это очень полезно, между прочим, что я учился играть на фортепиано и что выступал публично, для моих занятий композицией это принесло большую пользу. Большую пользу. Я слуга своих слушателей. Вот так стремлюсь к этому всей своей работой.

Вопрос: Приходилось ли Вам дирижировать?

Шостакович: Немножко я дирижировал. Но потом мне... Началось такое заболевание правой руки, и мне пришлось отказаться от дирижирования и от игры на фортепиано. А я дирижировал. Было. Но, по-моему, плохо дирижировал. Это не было, видимо, моим призванием.

Вопрос: Не берет ли больше времени подготовка симфонии для дирижирования, чем написание самой симфонии?

Шостакович: Трудно ответить на этот вопрос. Я думаю, и то и другое трудно. И к тому и к другому надо готовиться с полной силой, с полной серьезностью.

Вопрос: Господин Шостакович говорит, что он всегда сочиняет по вну-



треннему побуждению. Мне интересно, что бы случилось, если бы он, почему-либо не смог осуществить задуманное сочинение?

Шостакович: Ну, во-первых, кто может позволить музыке, которую я задумывал, не выйти. Кто же это может позволить? Я думаю, что, во-первых, это совершенно невозможно, у меня всегда найдется карандаш, бумага... невозможно ...

Вопрос: Японский критик Иоритио Юни, на страницах журнала «Time», писал, что после Тринадцатой симфонии Шостакович упростил свой стиль, как он думает, Ваша музыка все более насыщается лиризмом. Могу ли я спросить, согласен ли Шостакович с таким мнением? А если согласен, то является ли это сознательным?

Шостакович: Ну, я думаю, что всегда очень трудно спорить с музыкантом ли, с критиком, с композитором ли, который так или иначе относится к моему сочинению. Мне очень трудно оспаривать, если он так думает, значит, такова его точка зрения по этому поводу. Такое на него производит впечатление Тринадцатая симфония моя. Мне трудно спорить, я... Мне трудно спорить с оценками, которые даются моим сочинениям музыкантами, критиками ли, моими коллегами композиторами ли. Я к ним очень внимательно прислушиваюсь, и если это добросовестная критика, то, конечно, всегда из нее можно много полезного почерпнуть. Можно много полезного для себя почерпнуть.

Вопрос: Ваше отношение к критике? Что Вы скажете о ее роли в воспитании вкусов публики и в истории музыки?

Шостакович: Да, хорошие критики, конечно, нужны. Конечно, нужны. Обязательно, понимаете ли. Да, у нас в Советском Союзе был такой Асафьев Борис, Борис Асафьев, который замечательно, к сожалению, в живых нет сейчас... Иван Иванович Соллертинский был удивительный музыкальный критик. Его тоже, к сожалению нет в живых. Есть в настоящее время очень хорошие критики. Это Давид Рабинович, в Ленинграде Арнольд Сохор. Есть у нас композиторы, которые надменно пишут критические статьи. Хорошая критика, и она может очень хорошо влиять на широких слушателей.

Вопрос: Считаете ли Вы, что композитор может что-то узнать о своей музыке, прислушиваясь к мнению критика? Оказывает ли критика влияние на Вашу музыку, на всю историю музыки?

Шостакович: Иногда бывает так, иногда так бывает. Но ведь великий

русский писатель Чехов, он не любил критиков и писал, что писатель – это есть трудовая такая лошадь, которая везет трудный и тяжелый воз, тащит, а критик – это такой слепень, который кусает его сюда, вот сюда и мешает ему работать. Может быть, такие критики и бывают. Но к счастью, их в наше время становится все меньше и меньше, и я, пожалуй, не знаю, кого можно было бы упрекнуть, как Чехов упрекал. Все, что обо мне пишут, я читаю очень внимательно и, несомненно, что-то я заимствую из того, что обо мне пишут. Несомненно.

Вопрос: Я хочу спросить о Вашем музыкальном стиле, мне кажется, во Втором скрипичном концерте, а также и во многих Ваших симфонических произведениях, Вы мыслите вокально. Порой я ощущаю в них непосредственное влияние народной, в частности, русской песни.

Шостакович: Это, мне кажется, правильно Вы сказали. Я много заимствовал из русской народной музыки, украинской, немецкой, итальянской, вот, может быть, весь земной шар придется... Вот так считается, что мой Первый фортепианный концерт под большим влиянием американской народной музыки написан. Я слушаю много народной музыки, и она на меня, конечно, влияет.

Вопрос: Одна из сторон Вашего музыкального стиля проявляется в характерном для многих Ваших сочинений движении быстрого энергичного остро-ритмизованного галопа, чаще всего в оркестре. Можно ли это считать одной из сторон Вашего музыкального стиля?

Шостакович: Так. Это что, констатация факта? Вы знаете, по-моему, в последних моих сочинениях это уже исчезло, вот эта галопная такая, моторная... она, по-моему, последнее время исчезает, в юности я этим очень увлекался. Очень увлекался. Знаете... Сейчас, по-моему, это у меня исчезло, хотя, может, я и ошибаюсь.

Вопрос: Пишете ли Вы еще музыку для кинофильмов? Эта музыка всегда занимала заметное место в Вашем творчестве.

Шостакович: Я писал много музыки для фильмов. Много. И сейчас как раз буквально должен был приняться за написание музыки к кинофильму «Петербургские повести» по Гоголю, которые собирался ставить выдающийся советский режиссер Григорий Михайлович Козинцев. Мы с ним встречались уже и беседовали по этому поводу, но ... я давно уехал из Советского Союза, ... примерно месяца полтора. Я узнал, что Козинцев скончался, это

для меня удар, кроме того, лично это был очень большой мой друг и, конечно, творчески, потому что задумывалось, по-моему, это все очень интересно. Так что, что я буду сейчас в кино дальше делать, пока не знаю. ... Козинцев.

Шостакович: А с Козинцевым я очень много работал. Были написаны кинофильмы «Король Лир», «Гамлет», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Пирогов» и другие. «Пирогов» – это такой был кинофильм, Пирогов – это хирург такой был русский, кинофильм «Белинский» о литературном русском критике. Это был у нас такой... очень длинный, в течение долгих лет, союз. Это для меня ужасный удар, кончина. Ужасный удар... Потому что над этими «Петербургскими повестями», как раз по моему возвращению мы собирались начать работать.

Вопрос: Над чем Вы сейчас работаете?

Шостакович: Я только что закончил Четырнадцатый струнный квартет перед отъездом. Я сперва поехал в Данию. Я в Дании был около месяца, потом поехал в Соединенные Штаты, на полтора месяца. Там уже буквально накануне отъезда я закончил Четырнадцатый струнный квартет. Что будет дальше? В плане были вот «Петербургские повести», но пока, из-за этой катастрофы, которая произошла, я не знаю, как... совладать с собой?

Вопрос: Работаете ли Вы одновременно над несколькими сочинениями?

Шостакович: Было одно время, что я сочинял одно-два сочинения одновременно и даже может быть три, а сейчас нет. Сейчас только по одному сочиняю, по одному сочинению.

Вопрос: Прежде чем нам расстаться, я хотел бы сказать, что мы с интересом ждем будущих встреч с Максимом Шостаковичем и рассчитываем на его постоянное сотрудничество. Недавно мы получили его грампластинки.

Шостакович: Максим делает большие успехи как дирижер. Вот сейчас он вместе со мной ездил в Данию, где исполнил очень хорошо концерт из моих сочинений, перед этим он был в Дортмунде в Федеративной Республике Германии, тоже там выступал довольно удачно. Часто выступает у нас. Так что я им доволен, понимаете. Я думаю, буду довольным.

Вопрос: Хотели бы Вы еще что-либо сказать, господин Шостакович?

Шостакович: Дорогие, уважаемые радиослушатели, я очень рад был, что мне была предоставлена возможность поделиться с Вами моими мыслями о музыке, о музыкальном творчестве. Я шлю Вам, дорогие радиослушатели, мои самые лучшие пожелания!



С инициатором выпуска комплекта пластинок «Говорит Шостакович» музыковедом Г.М. Шнеерсоном в читальном зале ВОКС в 1943 году

1. Excerpt from a Radio Address. Leningrad, September 16, 1941.0.55
2. A Talk Delivered to the Young Composers' Section of the USSR Composers' Union. May, 1955.45.55
3. My Work in the Cinema. Radio-interview. 1971.1.43
4. "What Impressed Me at the Musical Festival in Edinburgh." The USSR Composers' Union. October 15, 1962.22.37
5. Interview with Witold Rudzinski about the Warsaw Autumn Festival. Warsaw, September, 1959.9.44
6. Interview with Royal S. Brown. New York, June 13, 1973.....14.04
7. Radio-Interview in Chicago. June 15, 1973.....46.10

Total time: 2.22.25

"I am a servant to my listeners... striving for it"
Dmitri Shostakovich

Shostakovich didn't possess a bright gift of oratory and wasn't an outstanding music critic – that's what he declared in a number of his speeches. Not everything he had to say from high rostrums and before the microphone reflected his personal stance (neither did the printed statements with his name signed underneath) – the rank of "Soviet composer No. 1" was at times a too heavy load to bear; only music remained an island of spiritual purity in such instances. And it gives an added value to the surviving speeches, conversations and interviews that presented Shostakovich as a truly sincere and truthful man. His simple, even commonplace words, his speech speckled with interjections, fast and nervous, "in a raised voice" – these recordings add unshowy yet unusually important details to the portrait of his complicated and many-sided personality whose music and life captured the tragic depth of the century.

"The whole country is lapsing into silence. The street traffic is halting. What's going on? Leningrad calling. The voice that every Russian knows. And the name, known to the whole world too – Dmitri Shostakovich," testified French journalist and antifascist writer Jean-Richard Bloch who secretly broadcast from Moscow for occupied France during WWII.

That was how the nation listened to Dmitri Shostakovich's famous speech from Leningrad on 17 September 1941. Chary of words, with a voice devoid of any oratorical inflection, he informs in a business-like fashion about his new work that will fly round the world and stir up the hearts of millions a year later, and talks about the life of his colleagues in Leningrad already encircled by the siege. As the legendary poet Olga Bergholz, who worked for the Leningrad radio in the time of the siege, aptly noted, "not a single pretentious line" could be added to his address. She remembered that Shostakovich "spoke with great inner agitation, his voice sounded a bit dryish, but was clear and absolutely calm." On the same evening he played the two finished movements of the Seventh Symphony to the Leningrad musicians.

The composer's other talks featured here date back to peaceful times.

His recorded address at the Youth Section of the USSR Union of Composers is one of the most interesting phonodocuments of the era. "...As if you can see him there with your own eyes, in our old building of the Union in the former Miusskaya Street," wrote musicologist Liana Genina. "He is boisterous, rejoicing at spring, full

of an ineradicable creative force, a man who is still so far from an old age. You can see how he delightedly inhales the smoke of a cigarette ("Let me smoke a little after all;" and there goes a light crackle of a burning match). And the main thing – and now any illusion is out of the question, "memory is like a repeated film" as a poet said – you hear his living voice. As a matter of fact, the conversation with the young ones includes a few talks all at once, and all are equally important."

"What was amazing about that conversation is the level of the questions asked, ultimate sincerity of the tone. And it was nothing more than a professional session! The conversation with the youth is like a peculiar self-portrait in this and all other respects – here, the notions, criteria, measures of aesthetic and civilian value of creative labour that were so important to Shostakovich are summed up and completely formulated."

Sensing the breath of the Thaw, Shostakovich gladly responded to his younger colleagues' wish to talk about the current problems of composing art – without any formal clichés and dead ideological dogmata. Six months before that he survived his wife's death and could not recover from the blow for a long time; but here, among the young ones, he seems to be younger indeed.

Shostakovich often travelled abroad since 1949 as a member of official Soviet delegations. In such cases he had to represent the governmental position rather than speak in his own voice. However, it was a different Shostakovich at the music festivals. There, off the record and uncensored, he could enjoy informal communication with foreign colleagues and acquaintance with new works.

The "Warsaw Autumn" Festival established in 1956 was one of the most important international fora of contemporary music. For the nations of the socialist camp it actually was the only islet of musical freedom where new works of West European and American music avant-garde could be heard. Shostakovich, who had just finished his first cello concerto, visited the "Warsaw Autumn" Festival in 1959 with a special feeling – he didn't forget about his Polish roots (his paternal great grandfather was sent into exile in Siberia for his involvement with the Warsaw revolt in 1830). In 1927, Shostakovich took part in the First International Chopin Competition as a pianist and received an honorary diploma. To him, Warsaw was a city of memorable youthful impressions, hopes and disappointments, a city that had a romantic halo around it.

The interview he gave to Witold Rudziński, a renowned Polish composer and musicologist, professor of the Warsaw Conservatory and editor-in-chief of *Muzyka*

magazine, is interesting thanks to its detailed appraisal of the “Warsaw Autumn” Festival. That opinion seriously differed from the official review of the festival published with Shostakovich’s signature in the November edition of Soviet Music magazine.

In 1962, the musical part of the Edinburgh International Festival, one of Europe’s largest music events, was fully dedicated to Dmitri Shostakovich’s works (such a monographic approach was a tradition of the festival in those days). Lord George Harewood, a new artistic director of the festival and an ardent lover of music, had visited Moscow in person to invite the composer to the Scottish capital. During three weeks in Edinburgh, six symphonies, with the recently “exonerated” Fourth among them, eight quartets, Shostakovich’s orchestration of Mussorgsky’s “Khovanshchina” and many other works, including early opuses the composer hadn’t heard for decades.

Back in Moscow Shostakovich admitted with unfeigned sincerity that listening to so much of his own music proved to be a hard test. A sort of anthology of his works unfolded before him for the first time in his life, making him to relive many events and take a fresh look at some of his creations. He didn’t find all the performances fully satisfying, but his music was the main reason to be anxious: would the foreign listener comprehend what he wrote for a completely different audience? would the music composed in other times strike a chord? The composer recalled his acquaintance with Prokofiev’s “The Gambler” with gladness; and the meeting with Benjamin Britten, who impressed Shostakovich with the diversity of his composing, conducting and performing talents, was the most joyful experience. Their acquaintance later ripened into true friendship.

The majority of the talks featured on the album dates back to the 1970s, the last years of Shostakovich’s life. Both in his music and thoughts he would more and more often turn to the past and recollections of his meetings with people who were dear to him.

In a short story titled “My Work in Cinema,” he gives a brief outline of his almost fifty-year experience in cinema and speaks about the important role the interaction with this art played throughout his career and his work with prominent directors. In the same year when the interview was recorded, the motion picture “King Lear” was released in the USSR. It was director Grigory Kozintsev’s second screening of Shakespeare’s works following “Hamlet” realized together with his old friend and associate Shostakovich. They had a new joint project in their minds,

a screen version of Gogol’s “Petersburg Tales” in particular. However, “King Lear” was destined to become the composer’s last work for cinema.

The period of Shostakovich’s collaboration with the genius of domestic theatre Vsevolod Meyerhold was quite short, but those few months in 1928, when the young composer resided in the director’s flat, left an indelible imprint on the development of his personality and style. Shostakovich did not share all of Meyerhold’s aesthetic principles, but his figure of man and creator, the powerful stream of his creative energy, his complete, to the point of exhaustion, dedication, his multidimensional approach to every new production and his greatest responsibility for every little detail and stroke were much more important. “I wanted to be like him”, the composer admitted. The famous stage director was a victim of Stalinist purges, and Shostakovich was particularly happy when Meyerhold’s name and legacy were exonerated and insisted on resuming “The Queen of Spades,” one of Meyerhold’s last productions that caused much controversy.

The interview presented here has never been fully released before. Its fragments were published in Soviet Music magazine (No. 3, 1974) among other features on Meyerhold. What also makes it particularly valuable is that Shostakovich conversed with director and script writer Leonid Varpakhovsky, who in the 1930s was a contributing scientist for Meyerhold’s theatre and dedicated quite a number of pages in his book “Observation. Analysis. Experience”. Varpakhovsky was arrested and spent 17 years in the Gulag. It is a little known fact that Meyerhold dreamt to stage “Lady Macbeth of the Mtsensk District.” The composer’s story of their last meeting on the day of the arrest sounds sparingly yet expressively. However, the episode about the fire in Meyerhold’s flat depicts the director in a most vivid way – having called the fire brigade, the director first of all rushed to save a file with Shostakovich’s manuscripts.

The composer had his last journey overseas in 1973. From Denmark, where he received the Sonning Music Foundation prize, he set off to La Havre from where the Mikhail Lermontov ocean liner took him to the United States. His third voyage to America was associated with honorary doctorate conferred upon him by Northwestern University in Evanston near Chicago. “The Festive Overture” was performed at the ceremony. During his trip, the composer also had medical examinations in Washington, D.C., but his hopes for American medicine did not come true – the physicians told Irina Shostakovich that they were powerless to help her husband.

That was a period of détente in the relations of the two great powers after the Soviet leader Leonid Brezhnev's visit to the USA. In the context of prospective fruitful cultural cooperation, Shostakovich's coming stirred extraordinary interest in very different circles of the American society. Both of the composer's American interviews contain some very important confessions. The shorter one recorded in New York by art critic and film music expert Royal S. Brown is interesting for the recollections of the unfinished opera "The Gamblers" (Shostakovich cited it in his viola sonata), an ironic answer to the question about the use of the instrument in the composing process ("I use my head rather than my hands"), and dreams of the unrealized "film opera" that promised unlimited possibilities for the composer's imagination. We can hear Shostakovich being nervous after an "awkward" question about probable obstacles for performance of his works in the USSR.

A 45-minute talk in a Chicago TV studio with Arrand Parsons, professor of theory and composition at Northwestern University and programme annotator for the Chicago Symphony Orchestra, is Shostakovich's peculiar aesthetic will. The interview is "unique in its laconism and expression of well-faceted components of an artist's creed" (Liana Genina).

Different questions, mostly about the last symphonies (the vocal component and selection of poetry in the Fourteenth, "quotes" from other composers' music and the presence of a programme in the Fifteenth, the meaning of national and folk music elements) are unwittingly reduced to the main problem – the mystery of the creative process. The composer is surprisingly terse again – he was completely unable to explain why he wrote the music that and not any other way. His own decisions were beyond any rational analysis – just a reference to the feeling of acute need for doing it exactly as it was done. Being confident of viability of the symphonic genre as well as all other kinds of academic music, he was confused to hear the question about his "role in the twentieth century" – "If my music leaves any trace, I will be happy indeed..." To feel contact with the audience was of primary importance to him – "I am a servant to my listeners."

These artless confessions of the composer who became a classic long before his death provoked a keen feeling of warmth and admiration in one of the interviewers. The feeling Evgeny Yevtushenko had as he was describing Shostakovich in the poem dedicated to him:

...A bespectacled man
is standing on the stage – not a god.
Awkwardness is in the way he jerkily clutches his fingers
And in his necktie aslant.
He is standing inept, breathing unevenly.
Like a boy, with his eyes looking down uncomfortably.
And he bows so clumsily.
Hasn't learnt how to. That's why he's a victor.

Boris Mukosey

**1. EXCERPT FROM A RADIO ADDRESS
LENINGRAD. SEPTEMBER 16, 1941**

An hour ago I finished the score for the two movements of a large symphonic composition. If I succeed in bringing it off, that is if I manage to finish the third and the fourth movements, I'll be able to call the work the Seventh Symphony.

Why am I telling you this? I am telling you this to show that life in our city is normal. We are all at our battle stations.

Soviet musicians, my dear numberless comrades-in-arms, my friends!

Remember, our art is in peril. So let us defend our music, let us work honestly and selflessly!

**2. A TALK DELIVERED TO THE YOUNG COMPOSERS' SECTION
OF THE USSR COMPOSERS' UNION. MAY, 1955**

First of all, of course, I would like to thank you for inviting me to speak from this rostrum and to share with you some thoughts on matters in which you and our musical public at large take a lively interest. I have been privileged to attend a number of your get-togethers, and I have been invariably gratified with your active and interesting discussions, as well as with the auditions of new compositions. This give-and-take of ideas among composers is very useful for their creative growth, edification and professional work.

I am somewhat at a difficulty, because, after all, I am not used to public speaking, and, therefore, I would like to apologize in advance if some of you present here prove to be disappointed with today's talk. So, please, forgive me for this sin of omission rather than one of commission.

Now, I am going to take up a number of points which arose when we were planning this meeting.

You are well aware that the Plenary Meeting of the Governing Board of the USSR Composers' Union, which took place not so long ago, has had profound repercussions in the world of music. The press gave a broad coverage to the event, and, among other things, there were some comments to the effect that the finales of the several recently performed symphonies are bad music, or, to say the least, they are not as good as the first two of three movements. In this connection I cannot help wondering whether this is at all true, and, secondly, what is a finale, after all. This brings to my mind an old anecdote about Brahms and Bruckner. As you know, these two famous composers did not see eye to eye. They hardly ever met each

other, and, as they say, there was no love lost between them. Once, it so happened that destiny brought them face to face, and there was nothing they could do but to entertain a conversation. "Esteemed maestro," said Bruckner, "you will agree that composing a good symphonic adagio is a well nigh impossible task." It must be noted here that symphonic adagios used to be Bruckner's forte. Brahms parried that, to his mind, it was much more difficult to write a symphony which would be good in its entirety, and not just the adagio.

I, too, feel that the entire symphony must be good – the first, second and third movements, and the finale. All the movements should be good, all the parts should be compelling.

For example, in the fine symphony by talented Taktakishvili, the final movement is not as good as the preceding ones, and this is beyond any doubt. In contrast, in Boris Tchaikovsky's little symphony, which is clearly marked by talent, the final movement is on a par with the one before. It is very, very good, and, to my mind, an excellent and befitting ending of the composition.



With Irina Shostakovich and Mieczysław Weinberg at a rehearsal of Symphony No. 15 at the Grand Hall of the Moscow Conservatory. 1972

The problem of the finale used to be a centerpiece in many a discussion in student societies, as finales, which are meant to crown a piece or a cycle, are often failures.

This is a very difficult problem, and I do not feel equal to making an exhaustive analysis of it. There may be several reasons for the failure. Some of the reasons may be extraneous. For example, it may well be that the composer had stamina only for the first few movements, and when he was writing the finale he was on his last legs. Come to think of it, the example sounds hollow. I believe that the underlying reason is that composers, including very gifted Otar Taktakishvili, did not give enough thought to the artistic concept of their symphonic compositions. Hence the partial failures.

I am far from believing that the final movement there is so bad as to spoil the entire symphony, which therefore should be pronounced a failure. But still, this lack of diligence in elucidating the entire concept of the work did Taktakishvili a bad turn. On a different occasion I already had a chance to express an opinion about Karen Khachaturian's interesting symphony, in which the weakest movement is the finale. At the time, I could not think of a reasonable explanation. Now I think that Karen Khachaturian, too, failed in his appreciation of the difficulties involved.

I am very fond of Aram Khachaturian's Second Symphony, an excellent work marked by a seal of talent, and undeservedly relegated to the rank of infrequently performed compositions. It's a long time since I had the pleasure of listening to it. Alas, there, too, the final movement is not nearly as good as the preceding ones. I have not had a chance of talking this over with Aram Ilyich. Neither have I asked him about what he thinks was the reason for this. Even if I had, I do not think he would have been able to come up with an answer. I'll make a guess, however. I think that Aram in this symphony wanted his finale to be a sort of an epilogue, which would provide answers not only to the questions of the first three movements of the symphony, but also to all the other questions of life. These answers were supposed to be imbued with optimism, and, strictly speaking, the theme of the finale is not pessimistic. But it is static... So, from the drama of the first three movements Khachaturian slid down to something petrified in the finale. And this proved an anticlimax.

I feel that a large form of musical art, including individual movements of a symphony, such as scherzos or adagios, as well as allegros and, of course, finales of large forms must have dramatic dynamism, for it is very difficult to continue to the end in the mood in which you have started. Take, for example, the finale of Tchaikovsky's

Fourth Symphony. You will be surprised, but I do not consider it one of his best. Imagine what would have happened if the composer had continued in the same vivacious and gay vein to the end. Where would we be without the theme of destiny, as Tchaikovsky refers to it himself in his letter to von Meek, bursting into the course of events?

This is exactly why the finale of the Fourth Symphony has such an effect on the audience. This is why it is such a compelling and convincing ending, crowning the drama of the Fourth Symphony.

Now, with your permission I am going to have a smoke.

There was similar criticism of my Tenth Symphony which I consider fully justified. Although, on the whole, the cycle seems to be rounded off, there are, undoubtedly, things which I failed to achieve. First and foremost, I failed to find a contrasting, freely flowing theme for the finale, which, as you might have noticed, is crowded with several minor themes, and they keep sort of scurrying around. In retrospect, it is clear to me now that what was needed was a broad and powerful theme somewhere halfway through, or closer to the end, or even at the very end.

I am fully aware of this deficiency in the final part of my Tenth Symphony, and you will be completely justified in asking me the obvious question: should I rewrite the finale, or, as they are wont of saying now with a note of hopelessness, should I put in some more work into it? This last piece of advice usually produces a resigned reaction: Ah, to hell with it! (Laughter in the audience.) You see, I keep on thinking that, ideally, I should really apply myself to the task, and it may well happen that I really will, some other time, but definitely not now. My attitude to it now is that it is a thing of the past, that it had taken a lot of mental and emotional effort, and that it would be very difficult to go back to one's old compositions in order to improve them.

Well, I wish you would be more critical of your own work and never miss a chance of improving it. As for me, I cannot think of a single instance when initially I wrote a piece of poor music, then began polishing it, and it became better. Unfortunately, what was bad remains bad to this day. But this does not mean, of course, that you should not critically review your past compositions.

Now I turn to a different subject, that of programme music, which interests us all. The great classics of the past also took an interest in it. Liszt composed a great deal of programme music. So did Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov as well as many other great composers.

Our programme music, too, should forge ahead. It is a heartening experience to see a composer take a specific background for his composition, such as a work of literature, like Tchaikovsky did with "Romeo and Juliet" and "Francesca da Rimini," or Rimsky-Korsakov with "Scheherazade," and so on, and so forth. It seems to me that these composers succeeded in gaining a deep insight into the literary works on which they chose to base their compositions. Unfortunately, it happens sometimes that a composer simply takes some surface characteristics of a work of literature, and tries to depict them in his music. It seems to me that such attempts are doomed to failure.

It may be attractive and challenging to try and depict in the idiom of music all the twists of a book's plot. For example, there is just about everything in magnificent symphonic poem "Till Eulenspiegel" by Richard Strauss, including a rather naturalistic portrayal of a hanging. However, besides these attempts to show things as large as life, so to speak; there is something else in it, a sort of a central idea, which makes you forgive all the diligent attempts to depict things with, sometimes, naturalistic details.

Another problem of topical interest, evoking a great deal of controversy, is that of the national spirit and national atmosphere in music. It is sometimes argued that music with national atmosphere is that which uses folk themes, that Russian national music is based on Russian folk themes, and Ukrainian national music is based on Ukrainian folk songs.

I do not quite agree with this point of view. True, it has been shown many a time that folk songs do indeed enrich musical works, and I am all in favor of using them. Suffice it to recall Tchaikovsky's Fourth Symphony or Italian Capriccio, Glinka's Spanish cycle, Tchaikovsky's second Symphony or Balakirev's Overture on Three Russian Themes, which were all enriched by national themes... but I do not think that the composers' using national themes alone gave these works their national color. You see, folk songs in the compositions I have just enumerated are dynamically part and parcel of the entire work, they are, so to speak, woven into its fabric. Therefore, I repeat that the use of folk songs is very attractive, because they are rather an asset in a composition. But then again, my definition of national music would be somewhat different.

To give you an illustration, if I am not mistaken there are no folk songs in the score of Glinka's "Ivan Susanin," in contrast to "Ruslan and Ludmila" featuring Finn's song and some other folk themes.

But to brand "Ivan Susanin" as unnational on this account would be absolutely senseless, to my mind.

Glinka's entire repertoire of musical themes is so intimately linked with the Russian songs and the Russian people that it can be accurately described as one complete suite based on Russian folk music and Russian songs.

On the other hand, quite the opposite is possible when a folk song is worked into a composition which does not become any more national for that. Stravinsky's work could provide several illustrations of the point.

Another welcome development is that more and more operas are composed on contemporary Soviet material, contemporary material in my view and modernity in general should not only include the present year – 1955 – but also our recent history: the Revolution of October 1917, the Civil War, and the Great Patriotic War.

This is a heartening development, which has already produced some tangible results, such as Kabalevsky's opera "Nikita Vershinin," presently rehearsed at the Bolshoi Theatre.

Of course, a great deal depends on the theatres and the directors who produce the operas; they are duty bound to be loyal to the composers and meet them half-way. I am mentioning this because, in some Soviet operatic productions, excessive naturalism sometimes marred a well-conceived opera.

The production of Prokofiev's "War and Peace" by the Leningrad Maliy Opera Theatre is a good example of a new approach to an old opera. There is hardly anyone who would remain unmoved by this epic historical and patriotic canvas. You might remember that initially the opera was designed for two nights, and it took the producers a great deal of work to cut it down to one night's length. It is my personal opinion, that, although the editors came up with a good version, much good music has been left out.

This is why I think that it would be a good idea to produce the opera in its entirety, even if two nights will be required for the purpose. After all, Wagner's "Der Ring des Nibelungen" ran on four nights.

Now, I am coming to another important matter, that of a composer's work. I have already said that a composer should be critical of his own work that he should aspire to the ultimate in perfection.

What I am going to speak of in this connection is a composer's code of practice. I want to emphasize that composing music is not something easy or done for fun. It is hard work, sometimes punishing work. I am aware that many composers are fast workers, that they have a light touch and hardly ever give their mind to the process. That results in an imperfect composition. I think that a composer should

have something of a zealot in him, he should be honest with himself, diligent and hard-working.

This reminds me of a thing that recently happened to me. I was approached by a representative of a film company and asked to write music for a film. When I told him that I had my hands full, he quite seriously countered that his organization is in a position to help me and to alleviate me, so to speak, of an “unnecessary” part of my work. I felt grateful, thinking that they were going to take me to a secluded spot somewhere at the seaside, where I could work at my leisure, or that they could arrange for my day-to-day official functions to be attended to by somebody else. It turned out that all they wanted from me were melodies. They were going to provide the rest: the hack composers, the accompaniment, the orchestration (laughter in the audience), and whatever else was needed. So, I was going to be a sort of a melody-writing composer!

And, mind you, this from an official representative of an organization dealing with art! They seem to have streamlined the whole operation, commissioning certain composers to produce a kind of a musical carcass which is then covered with flesh by a task force of “assistants.” Never you worry, it’s going to be all right – is the familiar adage.

This sort of racket is shameful, what is more, it is downright harmful. Fortunately, I’ve been told that it is not a very common phenomenon.

Such an attitude of a composer to his work is quite intolerable. It is not coincidental that the phenomenon has come to be referred to by a rude word, which has even become a household word – a pot-boiler. Unfortunately, some of our composers want to utter it too lightly with a note of resignation rather than indignation which it deserves.

I hope that you all know what I am talking about, and what is involved here. Such a dishonest and materialistic attitude to one’s work is deplorable. As soon as a composer has stepped on the path of least resistance, as soon as he has set his sights on making a fast buck, as soon as the word “pot-boiler” rolls easily off his tongue, he is in for trouble. It may sound old-fashioned, but I think that every composer, every artist, every poet should be chivalrous towards his work. Betraying one’s own work is dishonest, above all, with respect to one’s own people, on whom you foist stuff which you know is bad.

This is also dishonest with respect to yourself. I am firmly convinced, and not only I but all the musicians worthy of the name think likewise, that a composer

should do all the work himself. This, of course, does not mean that he should turn a deaf ear to advice from his colleagues and the public, which is always very valuable.

If, however, you are writing music for the right hand, and hire somebody to write music for the left hand, this is not just a friend helping out a friend. By the same token, if you are writing a piece, and somebody else is going to orchestrate it, this is not friendly assistance; this is a disgusting example of exploitation of man by man.

You all know that music in the Soviet Union is rich, varied and stimulating. It is only too natural that a vast majority of you, young men and women, about to embark on your musical careers, should have so many questions, so many interesting thoughts you would like to share with others. But it is very difficult to answer all of them, the more so, because life daily produces new works and new problems in the world of music.

There are many composers in this audience, and you will forgive me if I repeat myself, for I am very fond of repeating this idea of mine. I’ll try to put it in a nutshell. It is my ardent wish that all who works in a Conservatory should have a perfect command of the piano. Special obligatory classes may even be visualized to teach them to read the score, to play solos and duets on the piano, to practice as many compositions as possible, particularly the ones hitherto unknown to them. I do not mean just going over them once or twice before passing on to the next one. I mean really practicing for a few days, if the piece has captivated you, thus gaining insights into professional secrets of our great predecessors – the Russian and foreign classics. It is worth your while.

Young composers sometimes say that such research takes a lot of time, and that instead of practicing an old and unknown piece it is much better to compose something of one’s own. It seems to me that nothing can be farther from the truth. What I am going to say may sound like a paradox, but I feel that the more music is known to a composer, the more original is his own work.

This brings to my mind an event when, after an audition, a composer was reproached that his piece resembled a rather well known composition by a classic. Maddened by a possible implication that he had simply pinched the theme, this sufficiently established composer with a Conservatory education behind him jumped to his feet and shouted: “I swear, I have never in my life heard this piece!”

It sounds anecdotic, but had he known Beethoven’s piece in question, he would have taken great care to avoid such a coincidence.

When I say that we should go for originality, I mean something more serious



than just borrowing the devices and tricks of the trade developed by the outstanding composers of the past, to say nothing of borrowing bars or entire pages of music from the better known compositions. What is needed here is passing all this rich musical heritage through your own mental sieve. This should be the approach.

It may be difficult to go to a concert every day, but I note with sadness that in the hard years of 1919 to 1925, when I attended the Leningrad Conservatoire, we used to go to concerts and rehearsals in far greater numbers than you do now, and that was in a city when not even streetcars were running.

It must be said that when I come to rehearsals at the Grand Hall of the Conservatory or Tchaikovsky Concert Hall I very seldom see any of you there. You will object that the rehearsals are closed to the public. So they are, so they were in my young days, too. More than that, when Emile Cooper – a well-known conductor at the time – sighted any unauthorized persons in the hall, he rattled his magic wand at the podium, summoning hefty ushers and usneresses to drive us away. But we invariably came back again. What I want to say is that it is wrong to bar Conservatory students from rehearsals, but as things are what they are, it is up to students to find ways and means to infiltrate the hall, so to speak, and to find a good hiding place.

Well, this is how it was in my student days. Of course, it was much more difficult to penetrate to a rehearsal in this manner – there were too few people in the auditorium, but to be able to stow away at a concert or an operatic performance was considered a must. That's exactly what I did, taking in so much music in the process that, to this very day, the record of attendance remains unbeaten. I am firmly convinced that I benefited immensely from the exercise.

Granted, it is impossible to go to a concert every day. Neither is it possible to perform at home, say, Schumann's symphonies which are seldom to be seen on the billboards, just as are Schubert's symphonies, with two exceptions. But it is always possible to pick up the score, to read it through and even to play a duet on the piano.

This brings me to another observation. What a trying experience it is to listen to a duet on the piano when the players can hardly play at sight, or have no technique whatsoever. When they start picking out the tune, getting in each other's way, you cannot help thinking: What a shame, what a pitiful sight. After all, every performance is supposed to produce an aesthetic impression. If you cannot hit the right note, better keep away from the instrument.

I remember that when I was a student at the Conservatory we had an examination on playing at sight. I and another student, the late Nikolai Alexandrovich Mal-

akhovsky, a brilliant musician and highly educated composer, had to play Brahms's Second Symphony in duet. Mine was the left-hand part, his – the right-hand one, I was pretty good at playing at sight at the time, Malakhovsky was no match for me, and Brahms's Second Symphony did not turn out well as a result.

Well, we played for a little while. Then our examiner, Alexander Konstantinovich Glazunov, said: "That will do." Then he turned to me: "Do you know this composition?" I said: "No". "What about you?" he asked Malakhovsky, who also replied in the negative. Glazunov's reaction was very sarcastic: "What a lucky pair you are! What a lot of exciting discoveries are in store for you!" These words which I heard when I was 14 or maybe 15 had a profound effect on me, I knew from then on that there are a wealth of fine compositions and that I should do my best to know them all.

So I practiced the piano and ultimately had such a mastery of the instrument that playing music at sight was no problem. So my advice to you is not to scorn the piano class. It may not be inspiring, but it is necessary. Practicing the piano should become firmly established as a daily sine qua non for every composer. It pays to devote a little time to the reading of printed music and to perfecting one's technique.

Now I'd like to dwell on some personal matters for a while. I am often asked about my attitude to my own work particularly, to my symphonic compositions. It seems to me that the answer I usually give and that I am going to give now is in general a correct answer, no matter how paradoxical it may appear.

There is a Russian saying which literally goes as follows: No matter how ugly the baby, its parents love it. Similarly, no matter what are the shortcomings of our own compositions, we love them nonetheless. I am not ashamed of admitting this. I think that every true art presupposes the artist's love for the results of his toil. This does not preclude, of course, a critical attitude to one's work which is indispensable.

Following this line of thinking I must admit that my attitude to my own work is, on the whole, positive. This does not mean, however, that I am blind to their shortcomings. On the contrary, I can see some major and very serious ones. It seems to me, in this connection, that a composer who cannot any longer find fault with his work begins dragging his feet, so to speak, even marking time, and will not produce anything new.

Goethe was once asked which of his works he considered the best. Goethe answered: "I have not written it yet." This is a very wise answer, very much to the point, and one calling for a comment. A composer who decides that he has already pro-



duced his best piece is finished. He'll compose no more. This sort of artistic narcissism has nothing to do with love for one's creations.

Over-confidence has nothing in common with confidence. Where would we be without confidence in our abilities? That is exactly why we devote so much time to studies. We want to be fully in possession of our powers so that, embarking on a creative endeavor, we feel equal to the task. I repeat, however, that confidence of our powers has nothing to do with over-confidence.

This, in summary, is my attitude to the vast majority of my symphonic, chamber and other pieces, with the exception of the ones which I consider complete failures. I hope we'll have another opportunity to discuss at greater length this personal aspect of my work, because I believe that it is very useful to discuss such things from time to time.

Now, I would like to say a few words about chamber music which, in the last few years, has hardly made any progress in this country. Very few quartets, violin sonatas or cello sonatas have been composed, there are hardly any new compositions for brass-wind instruments, for the flute, the oboe, the clarinet, the trumpet, for the French horn, etc. In this respect we are no match for the classics, who wrote practically for every instrument in the orchestra... including the French horn, the trombone and the bassoon. To say nothing of the fact that this sort of exercise is very useful for the composer himself, it could help meet the shortage of good concert-hall and classroom material. After all, we need something to teach our flutists on, and Soviet music hardly offers anything in the way of such material.

I notice that both young and not-so-young Soviet composers produced few, if any, quartets in the last few years. Therefore, the greater the credit going to Boris Tchaikovsky, who recently composed a trio, and to Weinberg, who wrote his excellent Fifth Violin Sonata. As to the rest of our composers, they write little chamber music, and I am completely in the dark as to the reasons for it. However, I may volunteer a guess – this must have something to do with the fact that our Composers' Union and Philharmonic Societies are not properly promoting Soviet music.

In this respect, our concert organizations and our Music Foundation, which, by the way, has a department specifically charged with the promotion of contemporary Soviet music, have been found wanting. This deficiency is particularly great in the promotion of chamber music. This may partially account for the young composers' lack of interest in this genre. They would be profoundly wrong in thinking that the emotions and ideas expressed by chamber music are more modest, or not

as graphic and compelling as those of symphony music. That this is not so may be shown by such masterpieces as Beethoven's, Tchaikovsky's and Borodin's quartets, or Tchaikovsky's trio – works of great force and appeal. So, I do not think we are justified in ignoring chamber music.

In conclusion I would like to say a few words about my attitude to criticism and critics and what I think should be the attitude to it of all our composers, both old and young. You see, I am not satisfied with the present state of the musical criticism.

First of all, I want to emphasize that it is not criticism; it is lack or absence of criticism that should offend us. Our press is very passive when it comes to writing about our musical life. We hardly see any reviews devoted to new compositions in our daily newspapers, while principled criticism from a professional critic could do us a lot of good.

This has not always been my attitude. When I was young I was intolerant of criticism. Maybe intolerant is not the right word, anyway I was impervious to critical remarks, I left them unheeded and what is more, I was very fond of recounting an anecdote I had heard from a Leningrad musician. The anecdote had it that Sergey Ivanovich Taneyev used to say that critics are those who for some reason or other, but mainly due to the lack of talent, have not made it to the ranks of those being criticized in reviews. Today I think that Taneyev must have said it in the heat of an argument, for his entire public record gives the lie to such an attitude. Nevertheless, it did me rather a disservice in those days, when I was an immature and uneducated young man. You see, I was admitted to the Conservatoire when I was only 13. At the time the Conservatoire had not been an institution of higher learning which it became in the Soviet time: to get an admission you did not need a school-leaving certificate. You can imagine the avidity with which I absorbed everything spoken and done around me! It is clear that along with the good and useful things I received from my teachers, whom I shall always hold in the highest esteem, I picked up many fads typical of the milieu, like the dictum of Taneyev, became intolerant of criticism and believed myself to be my own supreme judge. It took me quite some time to get rid of this attitude to criticism. Now I am invariably grateful and appreciative of critical remarks about my work, and I think them very, very useful.

To conclude I'd like to say that in the remainder of my life it is my ardent wish to compose many more works of various genres glorifying our Motherland and which would be a credit to Soviet musical culture!





Dmitri Shostakovich and Grigori Kozintsev, 1964.

3. MY WORK IN THE CINEMA, RADIO-INTERVIEW. 1971

All in all, I have written music for nearly 30 films. There were long discussions and a great deal of arguing when we talked over individual sequences and episodes with Arnstam, who directed "The Girl-Friends" and "Zoya," with Kozintsev and Trauberg, who directed "Maxim Trilogy," "All Alone," "Pirogov" and "Belinsky," with Yutkevich, who made "A Man With a Gun" and "Mountains of Gold" with Ermler with whom I co-worked on "The Matching Plan" and "The Great Citizen," with Dovzhenko in "Michurin," with Gerasimov in "The Young Guards" and with many other film-makers. This close creative cooperation invariably resulted

in a feeling of artistic sharing – one of my invaluable acquisitions from the work in the cinema. It is only too natural that writing music for films had a very positive effect on all my work as a composer. A number of my compositions owe their existence to my work in the movies. For example, the oratorio "Song of the Forests" was prompted by my composing music for "Michurin." When I wrote music to films devoted to the historical and revolutionary theme, I took a profound interest in revolutionary songs. A result was the appearance of my "Ten Poems" for a choir, written to the verse of revolutionary poets of the late 19th and early 20th centuries. I have given these examples to drive home the idea that cooperation with creative workers of cinema and theatre, such as writing music for films, stimulates the diversification of composer's own work, providing outlets to a variety of genres.

4. WHAT IMPRESSED ME AT THE MUSICAL FESTIVAL IN EDINBURGH THE USSR COMPOSERS' UNION. OCTOBER 15, 1962

I should like to share with you some of the impressions the recent festival in Edinburgh has left on me. It is a rather young festival which has started its history in 1947. Since that year the festival has been taking place annually, including music, cinema, theatre, literature and fine arts parts of it.

Up to this year the festivals were regular and I believe, the tradition will continue. About three years ago the festival was headed by Lord Harewood, known as a public figure in Great Britain. It was his idea that the musical festival, which, in fact, I am going to tell you about, should be each time devoted to one composer, preferably a modern one.

Last year the festival favored Arnold Schoenberg. This means that almost every programme included a musical piece by this composer. I feel I must apologize to you for telling nothing about the cinema, literature, and fine arts festivals which were also taking place at that time. But I hope you will understand that no matter how much I might have wished it, I could not possibly participate in them all even in the passive capacity of a spectator, if only because of the lack of time.

Whereas last year it was Arnold Schoenberg's music that was performed at almost every concert, this year it was mine. I am not going now to give the names of all the music played, it could be so that two or three concerts a day had it on the programme. But I shall still mention that the majority of my symphonies were played as well as the quartets.



Lord Harewood

Among the performers there was a number of first-class musicians and orchestras, namely, the London Symphonic Orchestra, the London Philharmonic, the Scotland Symphonic Orchestra, the Polish Radio Orchestra, the British, "Alle-gri" Quartet, and last but not the least a galaxy of Soviet performers.

Among the foreign conductors it was the American Lorin Maazel whom I liked best of all. I think, it would be very nice, indeed, if the Soviet audience could meet this musician.

The quality of performance was quite satisfactory and in some cases it was just good. Talking about performance I exclude Soviet artists whose excellence of rendition has already been mentioned above. Generally satisfied as I was, I was far from pleased with the way the Sixth and the Eighth Symphonies were performed. And if I live to see another festival, I shall ask the organizers not to confront me with a *fait accompli*. It must have been for cutting the expenses, which is reasonable, no doubt, that large orchestras and ensembles, especially as large as a symphonic orchestra would arrive in Edinburgh on the day of performance, have a dress rehearsal in the morning, and give a concert at night. Now imagine that I come to the dress rehearsal. What is it that I can do? Possibly make some corrections. And I did make some corrections attending the dress rehearsal of the Scottish orchestra from Edinburgh conducted by Norman Delmar and that of the Polish Radio Orchestra conducted by Jan Krentz which played the Sixth and the Eighth Symphonies respectively. It would be wrong to say that the musicians did not know their parts well enough or that it was all improperly prepared. Still, I believe, if it had been possible for me to have two or three rehearsals with the musicians instead of the dress rehearsal I attended, the result would have been much better which is especially true bearing in mind the skill of the orchestras and the talent of the conductor.

Yet, confronting a *fait accompli* is not always failing. I only met the "Alle-gri" String Quartet once, at the dress rehearsal and attended their concert on the same night. Everything went off very well. These were really gifted and understanding people who played immensely well and pleased me very much.

Excuse me for having taken so much of your time by telling you about my troubles. But things are still so fresh in my memory that being among friends I thought I could afford frankness and share what I think about all this with you.

Now, how did I profit by the festival? And I did profit by it. In the course of about three weeks which is a rather short period of time I could listen to the majority of my compositions. It is not that I complain about lack of attention to my music in my native country. Not in the least. It is played very often, and is probably unjustly often included in the programmes of symphonic and chamber concerts. But there usually was a period of time between performances. A certain number of compositions were played during a year, another number during half a year. At the festival things were different: during three weeks I was acting a judge for myself having a chance to listen to practically everything composed since I started my life in music, Lord Harewood, the organizer of the festival, organized the per-

formance of the works that I composed in my childhood, for example, two pieces for a string octet. It is ages since I listened to them for the last time and it was an interesting experience, indeed. More than that he also remembered my very last compositions, the very recent ones. Among them the Twelfth Symphony and the Eighth Quartet which were played too.

You certainly understand how it is useful for the composer. I say it's really useful because one immediately understands where he was not successful, where he should have done things differently and not the way he did, and where there is still something which seems quite acceptable. A critically-minded composer, in my opinion, and I think I am critically-minded, cannot afford being uncritical towards his own works. One stops being a composer, he is no artist any longer, if he does. Critical treatment of one's own works is indispensable, and I did learn a lot in the course of these three weeks listening to my own music. This was a very useful experience. I thank the organizers of the festival for the benefit I derived from it. A very useful experience that may stand one in good stead.

The nervous strain was very high. A high strain, indeed, because, every meeting with one's own compositions, even if it takes place every day, still makes one worry. You are nervous every day at a dress rehearsal or at any other rehearsal, or at a concert. And sometimes we had three concerts a day: one in the morning, another one in the afternoon, and still another one at night. It could be like that sometimes.

A very great strain on the nerves it was. And besides I lost peace of mind and became sleepless. This was no pleasure trip at all. I had suspected it might turn out that way, but I never realized how awfully difficult it can be. I hadn't been in Edinburgh and I thought, well, why not go there? But instead of enjoying myself there I had to go to concerts of my own music every day, which is a very difficult job, indeed. And this is to say nothing of the responsibility I felt myself bearing.

These are my musical impressions of the festival, so to speak. And they concern everything connected with myself and with my music. But I'd also like to share with you my impressions of modern musical compositions which were played at the festival. One of them is the cantata "Hiroshima" of the Italian composer Luigi Nono. He also came to Edinburgh and we met before his concert. He is a very nice person and a very modest too. And for a composer he is still rather young, I should say. Judging by his appearance he may be about 40. He has a very pleasant wife, who is a daughter of Arnold Schoenberg. She was also there in Ed-

inburgh. So, I met these people, and we dined together, and had a very nice talk. His ideas about music are interesting, though I could share only some of them. But as to his composition. I feel I can't possibly accept it. There are some moments in it that sound effective, for instance, some onomatopoeic effects. But the composition doesn't seem to have any form, and it doesn't sound a whole piece. There's no form in it. There are two singers there, the soprano and the tenor, and the vocal parts are extremely inexpressive. Well, I don't think I should continue with my critical remarks on this composition now. But, I believe, we should ask our Foreign Commission to get us a disk of it, or a tape-recording, which it would be very instructive to hear. It's a great disappointment when a composer fails to realize his own ideas. And that was a very well-conceived composition, just think of the name the composer gave it — "Hiroshima." Listening to the man during our meeting, him talking in detail about his conception and the plan, I got very much interested in his work, But, alas, it turned out a great disappointment.

The Soviet composer Schnittke has written an oratorio. He has called it "Nagasaki." "Hiroshima" is just not to be compared with it. Schnittke's composition is really beautiful, and I am just puzzled why it is only played on the radio occasionally. And when it is played, this happens late at night and not on the main programme. This is something I don't understand.

Now some impressions of Great Britain and the people I met there. Lord Harewood impressed me most favorably. He did not spare himself during the festival, coming to all the concerts, seeing to all things, working with scores. A nice person and very affable too. We've extended an invitation to him and his wife to visit the Soviet Union, so that he could learn more about our musical life and could meet our musicians. By the way, he is a person, who really knows much about Soviet music. He knows our performers, and many of the composers. And he wishes, not next year yet, but some time later, to organize a festival of Soviet music, which will be a different kind of festival, that is not devoted to one composer as usual. He plans to select all what is new and really good in Soviet music and to show it to the listeners in Scotland.

Next year he organizes a festival devoted to Berlioz and to Bela Bartok. He told me about his plans and I find them very interesting. So next year the listeners will hear works of these two great composers.

Unfortunately I only had one meeting with Benjamin Britten. His opera "The Turn of the Screw" didn't seem quite clear to me. I mean the content, which, to my

mind, is somewhat involved, though I did like the music. I find the music beautiful, but let me not go into any further detail about the opera. The London opera theatre, when on its tour in Edinburgh, performed it.

Talking about theatres on a tour, I'd like to mention the Yugoslav Belgrade Opera which came to Edinburgh and gave "The Gambler" of Prokofiev. I was listening to it with great pleasure and I can only hope it will be staged in our country one day. The music was written by the composer when he was very young. This is most interesting and beautiful music. I hope we shall also stage it. The Yugoslav theatre also gave "Khovanshchina" in my orchestration.

My meeting with Benjamin Britten was rather short, unfortunately. He is suffering from some disease which affected his left hand, and he has to tie it up. It's a kind of nervous disease, something very serious. And he wants it so awfully much to come to our country. I'd like to say that in my opinion, he is one of the most talented composers abroad. Besides that there is another merit that distinguishes him: he is a versatile musician. He is an excellent pianist and an excellent conductor, he can play the violin, and he can play the clarinet. This ability seems to be disappearing nowadays. And it's very unfortunate. They say Bach could play all the instruments. Glazunov, this "last of the Mohicans," could play the piano, the violin, the violoncello, the bassoon, the French horn, and the clarinet. All of them he could play very well. He could also play the flute, but he did it a little bit worse. Such ability helps a great deal in orchestrating music, for example. It can also be of great help in studying musical literature, say, the flute sonatas of Bach or those of Handel. It's always good to be able to do things oneself.

Now a few words about the country. It was not my first visit there. I went to England for the third time in fact, which was my second professional trip, so to say. My first trip was last year when I went to the country together with the Leningrad Philharmonic and met the British audience there.

The British audience, same as the Scottish one, has produced a very favorable impression on me, I must say. There was silence in the hall, and the response was so generous, and so vivid. I, somehow, used to think British people are very reserved, but I discovered they can get on their chairs, or start stamping their feet, or whistle. By the way, it may seem strange enough but whistling there is an expression of content. It's nothing like being whistled at here in this country, which is a failure for the performer. When whistled at the performer is absolutely happy there.

And, finally, about a visit which was most depressing to me as a son of my Motherland. I am talking about a certain lady Rosberry, who was very amiable, attended all concerts assiduously, and then invited us to come to see her estate. It was this visit that had depressed me so much. The lady was taking me to her home in her car, and it still remained an hour's drive to get there when she started showing her possessions to me, pointing to her forests, her meadows, her river, and her herds. Then, finally, we arrived at her place. Her house is probably two times as large as the Hermitage in Leningrad, ail stuffed with gold and jewelry, with a majordomo, and so many footmen, and housemaids, with a large park round it, with swimming facilities, golf, a football field, some motor boats, yachts, launches, etc. And all this belongs to the nice lady. I felt then that I had already developed a deep dislike for her, some social antipathy. And that was not so much antipathy for her, forget about her, my aversion was for the capitalist system as such, which we probably don't know enough about. And there capitalism was so real, so concrete. I sort of realized what for such enormous wealth was all concentrated in the hands of this lady.

And it came to my mind that it would be very nice to turn that enormous house, a very comfortable house, indeed, into a kind of a holiday place for composers, where they could both rest and create music. I could not get rid of the thought. I asked who was living in the house, and the lady replied those were herself, her daughter and her daughter's husband. Imagine the three of them in a house like that.

Then she took me round the estate, and showed how fields were cultivated. There were an enormous number of agricultural laborers in the fields mowing or doing some other kind of job.

And so, I told the lady that, to my mind, it was all too much for a family like hers, and she said, yes, it is great trouble indeed, and there are so many things to attend to, to see to, and the steward isn't honest.

She did not understand me, failed to understand me completely. Too different people we turned out to be. That much about the visit.

There were many other impressions, which have not yet become definite, quite clear. For example, the contacts I had with the so-called common people of Britain. Excuse me, if I now deviate from my topic a little bit, but I just can't understand the term. What does "the common people" mean? Who are common and who are not? It is that an office-cleaner is an ordinary person and a head of a

department is not? I don't understand that. All people are common, ordinary people and they are all extraordinary at the same time.

The contacts I had were with musicians, music fans and ordinary people, and what I was pleased to notice in all of them was a great interest in our great country, and in our art.

In conclusion I shall say a few words about the press-conference I had.

There were so many people asking for an interview that I could not possibly satisfy them all. This was why Lord Harewood decided to hold a press-conference which, in my opinion, was a success. I should say that it was my first press-conference abroad that, in general, left a favorable impression on me. The journalists were good willed and impartial and what appeared later on in the press, both conservative and labor, was unbiased coverage of the press-conference.

There was one unpleasant episode still. The first part of one of the symphonic concerts had my compositions on the programme, but I didn't listen to the end and left to hear the performance of the quartet named after Borodin which was at that same time also playing my music. But the press had it that I left during the second part of the concert which had "Rite of Spring" of Stravinsky on the programme. And that it was because of my hatred for Stravinsky that I quitted.

I was just going to open my mouth to protest against such a strange interpretation of my behavior, when I had to close it because that same paper did write about me coming to the concert of the quartet named after Borodin. Then Lord Harewood interfered and things were settled. He had expressed his indignation about the misrepresentation of facts and the correspondent of the "Daily Herald" responsible for it was relieved of his job.

I feel I still need some time for my impressions to become definite, for them to sink.

At last the festival was over, we had two more concerts in London, after which we returned to Moscow. Moscow had been supporting us throughout the festival with letters, telegrams, and telephone calls. We had been feeling the attention of our Motherland all the time we were there. And I think that our artists who participated in the festival had performed their duty in an excellent way. They proved to be faithful to their Motherland which had interested so much to them and had sent them to defend the honor of Soviet art at the festival in Edinburgh.

5. INTERVIEW WITH WITOLD RUDZINSKI ABOUT THE WARSAW AUTUMN FESTIVAL. WARSAW. SEPTEMBER 1959

Rudzinski: I would like to begin with asking your opinion of the whole concept of the Warsaw Festival. It is already the third international festival of contemporary music. As you know, the concept of this festival is the participation of musicians of different schools and trends.

Shostakovich: I like the concept of the festival very much. To my regret this is my first "Warsaw Autumn." I did not attend the first and second festivals. Now this one is the third and therefore its organizers have already gained certain experience. It is good that the festival brings together the musicians of different countries who represent various schools and trends. It is beyond doubt that such festivals contribute to the strengthening of friendly relations among musicians; they certainly lead to the increased possibilities for debates and discussions, and from this point of view I think this festival has been a success. I had a chance to see my old Polish friends, to get acquainted with my colleagues from other countries and I had interesting friendly talks with them.

R: Certainly it is the third festival and the programme of all three festivals taken as a whole could give a clearer idea. But still I'd like to know your personal opinion of the festival. What has impressed you as the most interesting and what is your opinion of the music performed at the festival?

Sh: The programme of the festival was quite vast, and the fact that nearly every day two concerts, chamber and symphony, were held speaks for itself. However I think that it is difficult and even impossible to form any general opinion of the contemporary music of the world on the basis of the festival programme, because a lot of music is being written and there is not enough room at the festival for representatives of all countries, for all composers. However it is a pity that at this festival we heard the music by only one American composer. There were no Scandinavian and Bulgarian composers, musicians of some other countries were not present either. France, for instance, was represented mainly by the works of Pierre Boulez. His music took a lot of the festival time though in my opinion one work would be enough to form a true notion of his music. But I say again that my words are definitely unfair because all this is predetermined by the time limits of the festival, and I do hope that the programme of the next festival will include the works of those composers who were not present this time but whose music deserves its performance at the "Warsaw Autumn" Festival. When I am asked what impressed



Dmitri Shostakovich and Polish conductor Jan Krentz. Warsaw. October 16, 1969.

me more and what I liked less, I always feel awkward. It is rather difficult for me to answer such a question. However I must say that I was very glad to listen to the music of the composers of an older generation, such as Szymanowski, Bela Bartok, Igor Stravinsky, Paul Hindemith. Their music which was performed at the festival showed how interesting their creative work was. Though their music had been written long ago, it sounded at the festival in a fine, fresh way. It is a pity that at the festival we did not hear the music by such an excellent Polish composer as Lutoslawski. But I repeat again, I hope that at the next festival his works will be performed.

R: As to the festival programme I would like to mention the fact which was emphasized specially by the organizers of the festival that is the fact that the programme of each festival always includes one or two pieces by Szymanowski whom we consider to be the father of the Polish contemporary music. You know well that the Polish audience and the Polish composers take a great interest in your music and like it very much. Your music was performed several times at the previous festivals. At the first festival your Tenth Symphony and violin concerto were performed, at the second one – your Eleventh Symphony. At this festival we heard your piano concerto and today your quartet will be performed. We are interested to know your impression of the performance of your own works.

Sh: My impression of the performance of my First Piano Concerto is good. The orchestra, the pianist, the conductor and the trumpet soloist have shown a lot of skill and talent when performing my work. And I am very grateful to them for it. But from my personal point of view I would have preferred that at this interesting, important festival some other work of mine had been performed, as I do not consider my First Piano Concerto to be one of my best works. To tell the truth I would not say I am entirely displeased with this concerto, but it would have been more pleasant for me if some other work of mine had sounded on the first day of the festival.

R: As far as I remember you have been to Warsaw several times for the last thirty years. I think you were here for the first time in 1927 at the Chopin Competition; then, it seems, you came to Warsaw in 1950 for the conference of the World Peace Council, and now you are here again. We are interested to know more about your impression and opinion of Warsaw in its present state, when you see it for the third time.

Sh: You are quite right, this is my third visit to Warsaw and quite a long peri-

od of time has passed since my first visit. I was here for the first time in 1927 when I took part in the Chopin Competition. A lot of time has passed since that time, that is thirty two years, nearly a lifetime. Every time when I come to Warsaw I have a very warm feeling because besides the remarkable history of this wonderful city, besides the beauty of Warsaw, this city is somehow connected with my personal life as a musician. When I was here in 1927 I was just a beginner in the field of music. Warsaw is a fine city, I like it very much. I am very sorry that the vast festival programme did not give me a chance to see more of the city, because the city is familiar and dear to me but I had too little time just to be out for a walk. But it is really amazing that since 1927 Warsaw has become even more beautiful, especially if you remember it in 1950 when the city was not restored yet after the fascists' barbarity. Today it is a beautiful city, the city I love, and I am very glad that it is the city of the "Warsaw Autumn" Festival which, I believe, is going to be a tradition. Now Warsaw is becoming one of the musical capitals of the world. I am taking advantage of this chance to convey my very best regards to the citizens of Warsaw and especially to my dear friends and colleagues – Polish composers. I wish them great success in their creative work.

6. **INTERVIEW WITH ROYAL S. BROWN**
NEW YORK. JUNE 13, 1973

Royal S. Brown: A more general question is – Why do you think that the symphony has been one of your most successful modes of composition?

Shostakovich: I do not think so. I believe that any composition: a symphony, a sonata, a quartet, a song, an oratorio or a cantata is a means of expression. Therefore, not only a symphony, but a fine piece belonging to any other genre can produce a powerful impact on the audience.

Royal S. Brown: What do you think is the future of symphonic music? In USA, as you probably know, people are saying that the symphony is dead?

Shostakovich: No, I most strongly disagree.

Royal S. Brown: What does Mr. Shostakovich think the future of the symphony is?

Shostakovich: The future of the symphony music is in composing good symphonies. You have said that symphony music is dead. Does this mean that Beethoven's, Tchaikovsky's or Mozart's symphonies are dead?

Royal S. Brown: Has "Nose" been recently performed in Russia?



With Margarita Miroshnikova, Evgeny Vladimirov, Rudolf Barshai after the performance of the 14th Symphony on October 1, 1969.

Shostakovich: It is going to be produced in Moscow soon by the recently organized Moscow Chamber Theatre.

Royal S. Brown: Very good, I certainly hope a recording will be made soon.

Shostakovich: I liked the excellent production I saw recently in Berlin Staatsoper.

Royal S. Brown: You saw it? Very good. While we are talking about operas, I read that you had originally intended "Katerina Izmailova" to be a cine-opera?

Shostakovich: Yes, I did. But you know, man proposes, and somebody else



With Maxim Shostakovich on the stage of the Grand Hall of the Moscow Conservatory after the premiere of the 15th Symphony on January 8, 1972.

disposes... It didn't materialize. Now I am more careful about speaking of my plans, just to be on the safe side...

Royal S. Brown: I was just wondering how he envisaged the opera for the movies, if he had any concrete cinematic ideas in mind?

Shostakovich: Composing a cine-opera, an opera designed specially for cinema, is my old ambition, because it offers almost unlimited opportunities. For example, during the opening bars the action takes place in Moscow, ten bars later it moved to New York, another 10 bars – and you are in Leningrad, or on Mars, for

that matter. There is no strait jacket of the fixed sets. I have not abandoned these plans.

Royal S. Brown: Good, good. What film director, what particular film director has he in mind?

Shostakovich: This is rather a sad story. For many years I worked with director Grigory Mikhailovich Kozintsev. We had far-reaching plans about this cine-opera... and now he is dead. Of course there are other directors... But now I am still under the impression of the shock and do not even want to start thinking about who else could do it...

Royal S. Brown: When you compose a piece like this do you compose at the piano or strictly with a manuscript?

Shostakovich: I can compose without piano; come to think of it, I even prefer it that way. I try to write music with my head, so to speak not with my hands.

Royal S. Brown: The opera "The Gamblers." How much of it was finished?

Shostakovich: I have not finished it yet. You know, I set about writing this opera in a wrong manner. At first I decided to compose to the original text of Gogol's, without leaving out a single word. When I was through with approximately ten pages of Gogol's text, it turned out that I already had 50 minutes of music. And I had another 30 pages to go.

Royal S. Brown: Everybody is curious, the 14th Symphony seems like such a different work from everything else you have written, in a certain way. I ask you what the circumstances were that inspired the 14th Symphony? I thought there was a progression to the text within the Symphony. Did you intend some sort of progression or did you simply intend to set it more like songs in a cycle?

Shostakovich: It is hard to say. I was very fond of. Apollinaire, Rilke, our Russian Kuchelbecker, Garcia Lorca... it goes back a long time... It should be viewed as one piece. It should not be fragmented. Have you heard this composition? If you heard, it is up to you to judge whether the transitions are logical.

Royal S. Brown: No, but is there a link, some sort of logic bridges?

Shostakovich: Yes, I think there are logical bridges.

Royal S. Brown: But I feel that there is. Yes, in the trio of the Scherzo for the 8th and 9th symphonies, there seems to be a definite Spanish element.

Shostakovich: It must be said that I love Spanish music, and this is very much in the tradition of Russian music. Glinka took a special interest in Spanish music, so did Rimsky-Korsakov.

Royal S. Brown: I have heard a number of performances of your 6th Symphony where the first movement is taken too slowly or too fast and the tempo of the second movement too slow, particularly for the second movement. What do you consider a good tempo? Because I have heard people take it too slow.

Shostakovich: Not so fast. This is too slow (sings the theme). Like this. Not a bit slower and not a bit faster.

Royal S. Brown: In the 12th Quartet, Hans Keller in the "Tempo" magazine says that the Quartet reminds him very much of Schoenberg's First Chamber Symphony. Do you agree with this?

Shostakovich: Schoenberg's Chamber Symphony.

Royal S. Brown: There seems to be tone rows, some dodecaphonic in the 12th Quartet and the Violin Sonata. Is this true?

Shostakovich: There are some elements of dodecaphonic music there.

Royal S. Brown: Some elements are beautifully integrated in it. Could I ask you what tendencies you like in certain composers, say in Tishchenko.

Shostakovich: I like Tishchenko very much; he is such a talented composer. I think America will have a chance of getting to know his work soon. His latest compositions are especially to my liking.

Royal S. Brown: What about the element of chance? Do you approve of using the element of chance in music? I think Tishchenko uses it some.

Shostakovich: I am against any hard and fast rules, against any single theory viewed as the only correct one. But, at the same time, I feel free to use whatever I need, whatever device there is. This is in contrast to writing only aleatory music, or only dodecaphonic music...

Royal S. Brown: Yes, a mélange. Could I ask you a question, just as a point of mention, are you a member of the Communist Party?

Shostakovich: Yes, I am.

Royal S. Brown: O. K. Rostropovich wrote in an open letter that there were difficulties in the performance with the "Five Satyrs" on the text by Sasha Cherny and even with the 14th Symphony.

Shostakovich: There were no problems whatsoever. They were, and are performed without any difficulties. By the way, I would like to express my surprise and admiration at how well you know my music. You know it very well!

Royal S. Brown: Well, I love Mr. Shostakovich's music. I think it has an enormous impact not only on music, but on humanity.

7. RADIO-INTERVIEW IN CHICAGO JUNE 15, 1973

June 1973 will go down in the musical history of the mid-West as a very, very important time because it marks the first time that Dmitri Shostakovich came to this area. North-West University conferred upon him an honorary doctorate and to enlighten all of us Mr. Shostakovich came from the Soviet Union specifically to accept this honor. And Mr. Shostakovich is thus honoring us while North-West University is honoring him. This is the day before that doctorate is to be conferred and Mr. Shostakovich has kindly consented to take some time out to talk with a number of us, in this instance us being Arrand Parsons, professor of theory and composition at North-West University. Mr. Parsons is also the programme annotator for the Chicago Symphony Orchestra and he is also a radio commentator on music for radio station WFMT in Chicago. Translating for us will be two people, really translating for Mr. Shostakovich will be Alexander Dunkel of New York University and translating Mr. Shostakovich's comments will be Erwin While, professor of Slavic languages at North-Western. And I am Norman Pilligriny, programme director of WFMT. And we should also mention, by the way, some of the other people we have gathered here. Mrs. Shostakovich has come with the maestro and Thomas Miller, who is dean of the school of music of North-West University, is also with us. Mr. Lowd, you have an opening statement, please.

Well, in the first place, I think, I have the right to say that I am very, very proud of the fact that Dmitri Shostakovich, called Dmitri Dmitrievich in the Russian way, authorized me to say on his behalf that he is very happy to be here, has a very pleasant morning in Chicago and very pleased to meet people in the United States and people around the University. And now, I think, I should turn over to musicologists.

Question: I would like to ask Mr. Shostakovich a question, if I may. Particularly in the United States we've heard the charge made many times that our concert halls are becoming museums, which is to say that symphonic structure and, as a matter of fact, symphonic music in general has, perhaps, said all it has to say. And that, as I say, our concert halls are all museums now, there is no living art. I think you are a living refutation of that. But would you comment on that?

Shostakovich: I am not at all in agreement with that view that our concert halls have become museums, and that symphonic creativity has gone to the past and has no perspective in the future. I don't agree with that. That's not true. In the recent time there has appeared a great deal of beautiful symphonic creativity, works. And I would like to name the works of Prokofiev, of Benjamin Britten, Lubomir Pipkov, a Bulgari-



an composer. Our Soviet composers give a great deal of attention to the symphonic creativity and creation. Perhaps I am not correct, but it seems to me that such state of thought that symphony has become archaic that it has become old, comes perhaps from those composers who don't know how to write symphonies and explain their inability with so-called pseudo-scientific theories concerning the fact that symphony has died and that one can't deal with it in some way.

Question: The symphony seems to become an even more personal form for Mr. Shostakovich over the years. I think of the most recent two symphonies that we know of, the Fourteenth and Fifteenth. And let's ask him, by the way, is there going to be a sixteenth in the near future? But it would seem, in his works particularly, that it has become a more and more personal form for Mr. Shostakovich.

Shostakovich: Any kind of musical work, any form of musical work is a personal creation of its author very personal to its author. So I think that this is certainly true of the greatest symphonic creations, for example, the Ninth of Beethoven which is the personal relation of Beethoven to all the ideas laid in that work. If the work does not express the personal point of view of the composer, his personal views, in my opinion, it cannot even appear in the world, it cannot even make its appearance. That's my thought on that particular subject.

Question: Dr. Shostakovich, I would like to ask you how it is that you have turned in the Thirteenth and Fourteenth Symphonies to a vocal idiom moving away from the more purely instrumental music associated with the symphonic tradition except for Beethoven's Ninth and a few other things we might mention.

Shostakovich: I think that Mahler used this form, the human voice, for his works, for the Third Symphony, and the Fourth Symphony. In his Fourth Symphony ("Das Lied von der Erde"), for example, this is also use of human voice. Composing his productions he has the right to use flutes, and trombones and the human voice, and anything he wants to use.

Question: Could we pursue the Symphony Number 14 for just a moment? In this respect I am curious to know how you came to select the dozen poems you did for this symphony. And where, we might add, the subject of the poems is death. And this is a theme which pervades this work.

Shostakovich: That's true. Yes, that's true. This is a symphony, it's quite possible to say, about death. But I had an idea like this when I was doing it. It seemed to me that in the works of composers of the past, of the very greatest composers such as Mussorgsky, Wagner, Schubert, Tchaikovsky – everywhere in their works, one may have to meet

with the inevitable phenomena of our life, its unknown end, in all those very works death figures as a kind of peace. Even Strauss' "Tod und Verklärung" it figures as something almost calming in these works. Remember, perhaps, the death of Boris Godunov in Mussorgsky's great opera. When Herman dies in "Queen of Spades" there is a kind of a calming there, a kind of peace. Perhaps, it would be difficult for me to argue with such great composers, or even to compete with such great composers I have just mentioned. But in the Fourteenth I tried to protest, not be happy too, not to be happy and say, thank God, like there is anybody ready to protest. If this succeeded, perhaps it was not entirely successful, but that was my thought, that was my attempt. A long time before that. How that came to my head. Not long before that I wrote arrangement for orchestra of the songs and the dances of death of Mussorgsky. He orchestrated them. As soon as I was working on that I thought I have to make a polemic, I have to make an argument with these people on this point of view. I have to polemicise with them. And that was my chief concept, my chief task.

Question: At any point in this process of deciding to write this symphony did Dr. Shostakovich contemplate making this statement in purely instrumental terms rather than through the medium of verse and versed setting?

Shostakovich: No, immediately. It immediately came to me to do this in singing not in instruments. From the beginning. I read a great deal, chose the verses, the works of various poets. They said that I did wrong, that these are poets of various style. Lorca, for example, who is strongly different from Apollinaire, and so on. But it seems to me that if I have my own style, that I was successful in giving the style through the choice of poets, to pick even various poets which came up to one style in this particular work.

Question: His symphony about death, I am sorry, but it's also a celebration of life and the human spirit then.

Shostakovich: If it gives that impression I can only be happy.

Question: The one poem which might stress this point, that Norman Pillgriny has made, is the poem called "Oh Delwig!" by Wilhelm Kuchelbecker which is the one Russian poet originally which you used in the Twelfth expressing the significance of immortality. Does that have a central role in this symphony?

Shostakovich: It's very difficult to talk about my own works. It seems to me it's such a beautiful poem of Kuchelbecker. Alas, a much forgotten poem of our time, and he thinks it's a shame. Remarkable poet, a Decembrist, of the Decembrist Revolution. And to consider that the central poem of the work, it seems to me (to him), would be a rightful impression about the symphony. It's about immortality of the human soul,

the human spirit, beauty of human thought, and the beauty of friendship. In a few words that expresses the extraordinary power of this poem of Kuchelbecker.

Question: I wonder if Dr. Shostakovich could talk about the Fifteenth Symphony. Some comment has come through and there is a great deal of speculation, is there a fuller programme perhaps to this symphony than we've been told so far? As I said, as much conjecture, some people say, the first movement in the toy shop, perhaps, is youth and it progresses there through all the stages of man. I wonder if Dr. Shostakovich would comment on that. You are referring also to the use of borrowed material, the Rossini and the Wagner, which Dr. Shostakovich has used in the Fifteenth (Siegfried's funeral).

Shostakovich: In the Fifteenth Symphony there is no definite programme, no defined programme. I myself said, the first part is as if played in a toy store, I myself said. But to consider this precise or exact, I myself said it but may be it did not quite come that way. As far as the quotations that I used from the *Motel*, from the ring circle of Wagner, less known romances of Glinka also used in the fourth part of those romances. They ask me why, why did you do that? I don't know, I don't really know, it just seemed to be necessary, it seemed to be necessary. Right now I have an enormous composer's level and for long time I've been a writer. But up to this time I can't exactly explain why I put this in such a way and why did this in another way. Although I am a realist, I am not a person of fantasy. But much in a question of creativity is a phenomenon, inexplicable phenomena, and a very difficult thing to explain, including why I've taken those particular things, why these particular fragments. I can't explain very precisely or exactly why I did this.

Question: In undertaking this Symphony Number Fifteen did Dr. Shostakovich have a large concept of the whole work or is this an idea which grew as he worked on it?

Shostakovich: You are also, you are also obviously asking about the question prepared earlier –the creative process. Sometimes it's quite clear what would be the last note, sometimes entirely clear, and sometimes when I write the first note I haven't the faintest hint what would be the tenth note, the fiftieth note or any other note. But the Fifteenth, however, was entirely clear to me, from the beginning, how it must appear, in general, how it must appear in general. It was quite clear to me in the beginning how it must appear. I worked a great deal on it. Literally day and night I worked on it, day and night, with enormous energy, with enormous enthusiasm. No matter how strange it may seem, I even wrote it when I lay in the hospital. Even in the hospital. I came out of hospital and still wrote. I wrote it at my country house, at the dacha,

could not tear myself away from it absolutely. One of those works which grabbed me so. There are certain works like this that you see it so clear that you just need the time to write it. That's all you need.

Question: They told that Dr. Shostakovich always works very rapidly, very fast. Is this typical of his process?

Shostakovich: Yes, I always work quickly. I think for a long time. Enormous intervals. But I work quickly. It's probably my weakness, my fault. Sometimes something doesn't work that I should not go pass by but I go pass, I am in a hurry. I write quickly and that's, probably, a weakness, probably a weakness.

Question: Does he orchestrate as he is writing?

Shostakovich: Right away I write the score, right away. Sometimes I write small notes but, normally, the whole score, is normally written. The whole score.

Question: I would like to take a slight change from this if we may. Dr. Shostakovich has been an international figure since he was practically a mere child because at the age of 19 his first symphony immediately was played on two or three continents. In retrospect now, does he see this role that he has played in twentieth century music to have been in any way, shall we say, a personal burden to put it in a negative sense?

Shostakovich: Perhaps I could put it this way. We can't talk about that too much, because I can't afford talking about my own role in the twentieth century music. If any trace remains in the twentieth century of my music, of course, I'll be very happy. But I never thought that my music will play such a special and big role in the twentieth century. I didn't think about that. And, probably, will not be thinking about that. I just now said at the press conference that I love all of my works.

That all my works I like. But, really, is it possible to write a musical work without loving it? But, nevertheless, I very well see the weaknesses of my work, the flaws. And I try in the following works to avoid the previous flaws. If my music carries a lot of impression on people, I am very happy about it. When I was a pianist and performed publicly, played not only my own works but also works of other people, I felt the listeners very, very closely. Now it often happens that I listen to my own works and I hear that my thought goes off like peas fall off from a wall. And sometimes I feel on the contrary, the real contact with my own music. Sometimes I feel contact with the listeners, it's very helpful, by the way, to play on the piano, that I did perform publicly, for my activities as a composer. This brought a great deal of use, a great deal of help. I am a servant, so to speak, of my listeners. At least I try to get to that position, I try very hard.

Question: Has he done the conducting of his own music?

Shostakovich: Yes, a little bit, I directed, a little bit. But then I beat my right hand, and my right hand began to hurt, be sick. And I had to give up conducting and playing the piano. But I directed, yes, indeed. But in my opinion I directed badly. That's not really my calling to be a director.

Question: Does it take more time to prepare to conduct than to write the symphony itself?

Shostakovich: It's very difficult to answer that question. One and the other. Both are very, very difficult. And one must prepare for the one as for the other with enormous seriousness and with enormous application.

Question: Dr. Shostakovich tells us in a sense that he writes out of an inner compulsion. I wonder what would happen if he did not let this music out of himself by writing?

Shostakovich: But who could possibly stop music that I am thinking of from coming out? It seems an impossible situation. What would happen, well, I think... It's impossible, I can always find a pencil, and I can always find paper. It's impossible, and how could it possibly happen? Entirely impossible.

Question: That's what it seemed like, so I wanted to hear.

A Japanese critic ran across a comment recently, Yoditoyo Inuye is the critic, says that since the Thirteenth Symphony Dr. Shostakovich has simplified his style. And this has made his, as the critic says, progressive vitality and lyricism come even more to the fore. Does that comment make any sense to Dr. Shostakovich? And if so, is it a conscious effort on his part to simplify his style?

Shostakovich: I think it's very difficult to argue with a musician-critic or a composer who relates some one way or another to my musical creation. It's very difficult to argue, if he thinks that way, that's his point of view, that's the kind of impression he gets. As the Thirteenth Symphony too, you can understand it.

I can't really argue with the evaluations they give my music. If the critics or my colleagues, composers, I listen very, very attentively, and if it's done in good conscience, in good faith, one can always get a great deal of useful of it. One can learn a great deal and be unhappy to listen, but to argue with it or to value it myself, I wouldn't do it.

Question: Are critics important to audiences or to musical history?

Shostakovich: Yes, good critics, of course, are necessary. Absolutely necessary. In the Soviet Union we have such Boris Asafyev, for example, who is a remarkable critic. Alas, he is no longer alive. Ivan Ivanovich Sollertinsky, alas, he is no longer alive. At the present time we have a very good critic, we have some very good critics: David

Rabinovich, in Leningrad – Arnold Sohor, in Georgia – Gabichvadze, also a very fine critic. We have composers, who at the same time work as writers-critics, write critical articles. Good criticism can influence in a very positive way the listeners, the general listener.

Question: Do they help the composer at all? Does the composer learn anything more about his music through criticism, really?

Shostakovich: It happens sometimes that the composer learns. Sometimes it happens. The great Russian writer Chekhov did not like critics and wrote, a writer is a kind of a working horse, who is dragging a very heavy and a very difficult load. And a critic is a kind of a flying insect that is biting now here, now there and keeping him from working. May be such critics. There, perhaps, are such critics. But, happily, at our time they are becoming less and less. And I really don't know any critic at the present time who one could call this fly that Chekhov called as biting that horse. Everything that's written about me I read very carefully, and, undoubtedly, I take something out of this criticism without question, absolutely.

Question: I'd like to ask about musical style, I have the feeling in listening, let's say to the violin concerto, the Second, and in many of the symphonies and in the chamber music that Dr. Shostakovich thinks vocally in instrumental writing. And I also sense a kind of background of folk song, of Russian song at the root of this musical thinking.

Shostakovich: It seems to me that's quite true. I took a great deal from Russian folk music, Ukrainian folk music, German folk music, Italian folk music. People thought that my First Piano Concerto was very heavily under the influence of the American music. I hear a great deal of folk music, and, of course, it has a great influence on me.

Question: One other side of this musical style is a characteristic found in many of his works that is what we call the gallop, this vigorous, fast moving, rhythmical, kind of melodic line that reaches great orchestral excitement, climax. Is there a background for this that he thinks this way so often?

Shostakovich: In my last works, my latest works that's disappeared more or less, the motor gallop.

In my youth I was very enthusiastic about that, very enthusiastic. But now, it seems to me, that's disappearing. Maybe I am mistaken but it seems to me that was a youthful enthusiasm.

Question: Does he still write music for films? This was a very important kind of writing at one time.



Shostakovich: Yes, I wrote a great deal of music for films, a great deal. Right now I have to occupy myself with the writing of music, I have to write music for films about the Petersburg Tales of Gogol, the famous Russian writer. Grigori Mikhailovich Kozintsev was trying to put them on the screen. This is a famous director. The death of Kozintsev affected him very, very strongly, very hard because this was a great friend, a man who really understood what he was doing, a man who understood both film and music very well. I suppose, you, gentlemen, may well be familiar with some of Kozintsev's works that have been shown on the screen here. I would certainly second that.

They produced a whole series of films with Kozintsev, perhaps the most famous were the Shakespearian ones: "Hamlet," "The King Lear," "The Return of Maxim." There was a surgeon called Pirogov, about him he made a film. The film about Belinsky, the great Russian critic. In the course of many, many years Kozintsev was the greatest movie artist. That was a horrible blow to me, a horrible blow.

Question: May we ask one more question? Is Dr. Shostakovich engaged now in a composition, contemplating a new work?

Shostakovich: I've just finished. First I went to Denmark and then the United States. Half a month ago, before I went to Denmark, I finished my Fourteenth String Quartet, an enormous work. I haven't been working since then. I had to start work on the music for the Petersburg Tales. I am not sure now in which direction it will go.

Question: I just want one last word to that. He does compose, perhaps, more than one thing at a time, there are several projects going on, perhaps, at one time.

Shostakovich: There was a time when I did two compositions or even three at one time. But now I do only one at a time.

Question: Well, I think, we should say before we leave that we are looking forward to the future work, the continued work of Maxim Shostakovich. We now get his recordings and...

Shostakovich: Maxim is having great success, as a director, conductor. He went with me to Denmark where he performed very, very well my works. Before this he was in Dortmund, also did very, very well there, also in the Soviet Union. I am very, very happy with him, very satisfied with him.

Question: We are delighted that Dr. Shostakovich has taken this time out to join us. That's we all are greatly, greatly honored that he's come to our area, and are personally delighted that he has taken this time out to talk with all of us. We've been talking with Dr. Dmitri Shostakovich and translating for us our questions to Dr. Shostakovich has been Alexander Dunkel of New York University, and translating the answers has been Erwin While, professor of Slavic languages



With musicologist Grigory Schneerson, the initiator of the Shostakovich Speaks set of records, 1943.

at North-Western University, and Arrand Parsons and I have been asking the questions. Mr. Parsons is a professor of theory and composition at North-Western and a commentator on music for radio station WFMT in Chicago. And I am Norman Pilligriny, a programme director of WFMT. Dr. Shostakovich, you have the final word.

Shostakovich: Dear and respected radio listeners! I am very happy that I have a chance, that I have a possibility to share with you my thoughts about music, about music creativity. I send you, dear radio listeners, my best wishes, my best greetings. Thank you. Thank you very much.

ГОВОРИТ

ШОСТАКОВИЧ



© Д. ШОСТАКОВИЧ, НАСЛЕДНИКИ 2016

АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ». 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU

ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM «FIRMA MELODIA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.

IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.

MEL CD 10 02469



/FIRMAMELODIA

WWW.MELODY.SU

SHOSTAKOVICH

SPEAKS