

В ЛЕКСИКЕ всякого искусства, в том числе, конечно, и музыкального, существуют такие общеизвестные понятия, как «творческая индивидуальность», «творческий почерк». Если серьезно подумать, как они «расшифровываются», то, наверное, ответ придет далеко не сразу и далеко не полный, особенно если его отнести к композиторам — нашим современникам. В каждом отдельном случае вы столкнетесь с явлением многоликим и многогранным, сложным, а иногда и противоречивым. Не так-то просто высказать свое суждение о творческой манере и индивидуальности композитора, пусть даже уже известного и зарекомендовавшего себя.

Но вот перед вами студент, только что принятый на первый курс композиторского отделения консерватории. В его портфеле несколько небольших сочинений. Склонности и симпатии молодого человека порой случайны и неустойчивы. По существу, они далеко не всегда правильно раскрывают подлинное творческое лицо студента. Вместе с тем по некоторым профессиональным признакам он уже «утвержден» в ранге композитора. И тут необходимы огромное внимание и чуткость педагога, который как бы ошупью, по мелким, иногда, казалось бы, несущественным деталям и чертам стремится разгадать особенности музыкальной природы будущего художника.

Нередко я сталкивался с явлением, которое на первый взгляд может показаться парадоксальным: неосознанные творческие стремления, безотчетное проявление индивидуальных склонностей находили свое проявление в этаким «юношеском радикализме» и нигилизме, подчас свойственным молодости. Незнание элементарных основ композиции, неумение облечь свои мысли и чувства в логические музыкальные формы приводят некоторых студентов к отрицанию этих форм, как якобы устаревших и не способных донести до слушателей идеи молодого автора, который винит не свою неопытность и незнание, а законы и природу музыкального искусства. При этом, конечно, больше всего «достается» классикам: «не люблю Баха и Верди, Гайдна и Брамса», а «люблю Стравинского... Хиндемита... и других». Естественно, любовь к последним выражается в нетворческом и, конечно же, наивном подражании внешним приемам...

И только в результате упорного труда начинает прозревать «нигилист» и видеть, что, например, в музыке Прокофьева даже самого его «бунтарского» периода, в симфониях Шостаковича до-бетховенских отточенна форма и классически строго распределены кульминации, что Хиндемит продолжает и развивает принципы баховской имитационной техники, и т. д., и т. п. И тогда молодой композитор начинает «находить себя», вступая в пору «студенческой зрелости»...

Эта пора приходит тем скорее, чем совершеннее вся система педагогической, воспитательной работы в консерватории. Что греха таить: «нигилисты» появляются в среде молодежи не только из-за узости своего эстетического кругозора, не только из-за неведения многих значительных вех в истории музыкальной культуры, но и потому, что формирование творческих симпатий и наклонностей будущих мастеров часто оторвано, изолировано от других

важнейших компонентов учебно-воспитательного процесса. Ведь не секрет, что некоторая часть композиторской молодежи явно недооценивает смысл и значение предлагаемых ее вниманию предметов и курсов, неоправданно делит их на «обязательные» и «необязательные», кладет между ними некий водораздел и тем самым вольно или невольно предопределяет односторонность своего творческого развития.

С другой стороны, многие курсы, не имеющие прямого отношения к музыкальной «технологии», раскрывающие проблемы эстетики и философии, а не узкопрофессиональные вопросы, нередко проводятся в наших вузах более формально и схематично, чем следовало бы. Осна-

вот что свойственно подавляющему большинству начинающих авторов. И беда многих из них как раз в том и заключается, что их сознание на первых порах упорно противоборствует несоответствию этих «хочу» и «могу».

Мне всегда казалось, что, помимо наблюдения за грамотным выполнением тех или иных чисто технических задач, педагог должен упорно добиваться, чтобы студент поскорее осознал и изжил в себе этот типичный для юности конфликт. По многолетним наблюдениям знаю, что процесс этот очень сложен, а подчас просто болезнен. Здесь важна истинно отеческая забота педагога. Студент только тогда примет критику в свой адрес и убедится в ее справедливости, когда пе-

заголовок еще далеко не определяет отношения художника к своей теме, что за своим тем, за право ее воплотить в своем творчестве надо бороться, надо завоевать его в большом и кропотливом творческом труде.

Несомненно, что в данном случае самое неправильное — встать на путь голословных поучений и бесконечных повторений истины, которые теоретически хорошо известны каждому студенту. Тонкая и кропотливая работа подготовки и воспитания сознания будущего художника должна вестись в каждом отдельном случае в зависимости от склонностей и индивидуальных качеств студента, в своем «ключе», в своей «тональности». Кстати, студенты народ любознательный, живой и от-

ки, выражающаяся в том, что некоторые композиторы без должной инициативы, без творческого переосмысливания в своих произведениях (нередко самых различных по содержанию) бесконечно повторяют одни и те же две-три народно-песенные интонации. Вскоре эти попевки, кочуя от одного невзыскательного автора к другому, становятся общим местом и стандартом. Несомненно, это очень хорошо подмечают студенты-композиторы, и, не всегда разбираясь в природе этого явления, они спешат сделать вывод о мнимой «бедности и ограниченности» народного творчества. Здесь педагог должен помочь разобраться в существе дела, привести несколько отрицательных примеров «кочующих стандартов», показать ограниченность тех композиторов, которые в силу своей «творческой лени» и безынициативности, по существу, обедняют представление о народной музыке и ее истинные неисчерпаемые сокровища.

Особого разговора заслуживает существующая программа консерваторского обучения композитора. Нынешние курсы композиции и всех теоретических дисциплин нуждаются в серьезных корректурах. Их необходимо приблизить к требованиям современного музыкального языка, а еще шире — к требованиям самой жизни.

К сожалению, в учебном процессе совершенно не учтены такие области, как работа композитора в кино, драматическом театре, радио и телевидении.

Необходимо хотя бы в виде факультативного курса ввести в консерваториях занятия по оркестровке и аранжировке для джаз-оркестра. Этот вид эстрадной музыки занимает заметное место в нашей музыкальной жизни, и современный композитор должен сам работать над своими партиями, а не передоверять это дело другим лицам, зачастую плохим ремесленникам, наводящим наш музыкальный обиход стереотипными оркестровками.

Вопросам музыкально-творческим нет конца: живая практика куда обширнее, чем официальная программа обучения. И если даже бегло оглянуться на совместный путь, пройденный в консерватории студентом-композитором и его педагогом, путь этот далеко не у всех окажется легким и простым. Кто из учащихся не испытывал периодов уныния и растерянности, а из учителей — огорчения и обиды за те или иные неудачи своих питомцев...

Но всех нас, педагогов класса композиции, объединяет еще одна забота. Я имею в виду нашу морально-этическую ответственность и перед своими студентами, и перед широким фронтом советской музыкальной общественности. И я вижу смысл своего труда воспитателя молодых творцов музыки в том, чтобы мой студент, выйдя на самостоятельный путь, оказался способным идти в ногу со своим временем, чтобы биение его сердца шло в унисон с пульсом и ритмом окружающей его жизни, чтобы его музыка отражала многообразие нашей удивительной жизни, отражала со всем пылом и страстью истинно советского художника.

ВОСПИТАНИЕ КОМПОЗИТОРА

Кара КАРАЕВ,
народный артист СССР,
профессор

щая студентов необходимыми знаниями, они подчас все же не затрагивают их творческого, художнического мировоззрения так глубоко и принципиально, чтобы повлиять на него, помочь устранению ошибочных эстетических, профессиональных тенденций.

Общественность консерваторий порой не находит форм и средств чуткого, но решительного воздействия на подобных «нигилистов», не умеет раскрыть перед ними романтику наших дней, воспитать широту взгляда на действительность. (Впрочем, подобный упрек в равной степени можно адресовать и педагогам).

Когда ко мне в класс приходит юноша, мироощущение и мировоззрение которого еще не окрепли и не сформировались, который, на словах легко ниспровергая великие завоевания искусства прошлого, на деле с трудом преодолевает первые барьеры курса композиции, я пытаюсь определить, что в «индивидуальности» моего студента наносное, несвойственное его человеческому и творческому облику и что в ней естественно и перспективно. Разобраться в этом не так-то просто; скажу, что куда интереснее порой воспитывать «нигилиста», «непричесанного», бросающегося из крайности в крайности студента, чем того, у которого «все в порядке», но нет творческих симпатий и антипатий, кто сравнительно гладко осваивает техническую сторону теории композиции, но делает все это без творческого огня.

Если попытаться обобщить проблемы воспитания студента-композитора, особенно на первых курсах консерваторского обучения, то их можно свести к конфликту между «хочу» и «могу». Первое всегда связано со словом «много»: масса замыслов, подчас самых сложных и самых противоречивых и, как кажется юному композитору, всегда «новаторских». Но здесь вступает второй компонент конфликта — «могу», и при этом чаще всего связанный со словом «мало». Иначе, хочу сделать много, но могу сделать еще очень мало —

дагог творчески откликнется сам, разъясняя свои замечания тут же, за инструментом, обращаясь к живой музыке, к законам эстетики, подтверждая их ссылками на соответствующие разделы музыкально-теоретических дисциплин, подкрепляя свои высказывания примерами из классической и современной музыкальной литературы.

УСПЕШНАЯ победа в преодолении конфликта «хочу» и «могу» — удел наиболее способных и талантливых. А когда она достигается полностью, к студенту приходит большое счастье подлинно творческой свободы, и с ним вместе это чувство переживает и его наставник. Полагаю, всем ясно, что, говоря о победе талантливых, подразумеваю еще и другое истинно творческое качество, без которого эта победа недостижима, — упорную повседневную работу, ответственность перед композиторским трудом. Кажется, никто лучше Чайковского не высказался о том, что вдохновение редко посещает ленивых...

Каждый день работы, которая ведется в течение пяти лет в стенах консерватории, каждая творческая проблема, большая или малая, которая решается в классе, каждая дискуссия или творческий спор, которые порой стихийно возникают во время занятий, должны вестись под знаком формирования передового сознания композитора-гражданина, настоящего советского художника, все помыслы и творческие устремления которого кровно связаны с современностью.

Однако здесь идет речь не о том, чтобы более или менее удачное классное произведение было снабжено злободневным заголовком или красноречивым эпиграфом. Это скользкий и опасный путь, который может привести студента к приспосабливанию, поверхностности и конъюнктурщине. Студент должен знать, что

звучивший, и менее всего приходится беспокоиться о том, что вопросы современности останутся вне круга их интересов. Нужно лишь умение наблюдать зорким глазом за явлениями, правильно их отбирать, вслушиваться в ритм и интонацию событий. Эти качества надо постоянно будить и развивать в молодом композиторе независимо от того, ведется ли работа над небольшой песенной формой на первом году обучения или пишется финал дипломной симфонии.

Другая важная задача, которая также решается на протяжении всего курса обучения, связана с национальной природой музыкального искусства. Далеко не все начинающие авторы понимают, что внационального музыкального искусства быть не может, что великие музыкальные гении, творчество которых является достоянием всех народов и всей мировой культуры, глубокими корнями неразрывно связаны со своей родиной, своим народом и его культурой и историей, с природой своей родной земли и, наконец, с музыкальным языком своего народа.

Я вовсе не склонен направлять студента по пути «цитатного» использования готовых образов народного творчества, хотя такой метод в известной мере возможен. «Охранительская» тенденция в отношении народной музыки приводит к ее консервации, превращает ее в нечто застывшее и неизменное, мешает ее прогрессу и развитию, превращает ее в музейный экспонат. В этом вопросе, как и в любом творческом вопросе, не достичь успеха без проявления творческой инициативы, без мобилизации всех творческих сил молодого композитора для серьезного и вдумчивого отбора самого жизнеспособного, ценного и прогрессивного, что есть в широких рамках национального музыкального искусства. К сожалению, в музыкальной практике есть своеобразная «хищническая эксплуатация» народной музы-