

ИЗ ПРОШЛОГО СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

С. Слонимский

Передать людям все лучшее

«Задача композитора — возможно более простыми средствами вытащить на свет и передать людям то лучшее, что в каждом из нас есть...» Эти слова задумчиво произнес Борис Лазаревич Ключнер на одном из творческих собраний ленинградской композиторской молодежи в середине 50-х годов. Фраза запомнилась, но и несколько удивила. Ведь Ключнер считался тогда одним из наиболее радикальных представителей «левого» направления в Союзе композиторов. Консерваторские педагоги не без опаски взирали на усиливающееся влияние на молодежь «непредсказуемого» Бориса Лазаревича, который сам нигде не преподавал. Он приходил на наши концерты и встречи с живым интересом и запал в душу пристрастным неравнодушным. Мнения его были вескими потому, что музыка этого талантливого мастера привлекала серьезное внимание.

Чем больше вслушивались мы в его Скрипичный концерт, Трио, Первую симфонию, романсы, тем яснее становилось, что никакой это не «левая», а доподлинный, горячий романтик в музыкальном искусстве. Неотразимо привлекали обнаженная экспрессия, почти речевая патетика мелодических фраз, горделивая ритмическая рельефность, порывистость развития. Захватывали парадоксальная разомкнутость, «раскрытость» архитектоники, тональных планов, общей композиции циклов. Убедили органическая свежесть, индивидуальная характеристика ладовой палитры, мелоса, сдержанно-строгой, но живой в каждом своем штрихе фактуры, инструментовки, инвенционной полифонии. Наконец, глубоко увлекала страстность всего эмоционального тонуса, всего, что принято называть замыслом, концепцией сочинения...

Подобно своему учителю М. Гнесину, Ключнер впитал и свособразно преломил в остроэкспрессивной мелодике и первой ритмике некоторые свойства еврейской национальной культуры. Это проявилось у него иначе, чем, например, в мелодике В. Флейшмана или М. Вайнберга, связанной с конкретными пластами польско-еврейского фольклора. Музыка всех этих талантливых композиторов прочно опирается и на традиции русского симфонизма, европейской классики. Ключнеру, в частности, близки поздние романтики — Брамс, Малер. Вместе с тем, у него немало от-

нюдь не «брамспанских» или «малерианских» нетерцовых гармоний, полиладовых наслоений и сдвигов, по-современному резких звучаний, созвучий-акцентов, любопытных находок в сфере мелоса и колорита, тембра, формообразующих средств. Нет, это не солидный неоклассицизм или ностальгический неоромантизм! Это «просто» романтика нашего времени в творчестве современного музыканта пылкого и гордого сердца!

Быть романтиком не значит пребывать в уюте комфортного образа жизни. Право на романтизм завоевывается живой кровью, нервным напряжением, сверхчувствительностью души. Таким был и Борис Лазаревич. Его жизнь волнующа, возвышенна, полна взлетов и падений. В нем непрерывно соединялись и разряжались полярные заряды — неукротимый темперамент и тонкая деликатность; открытая, незащищенная ранимость и твердая воля борца за свои идеалы в искусстве; наивная обидчивость, почти мнительность и дружеская отзывчивость, готовность выслушать, помочь, поддержать; грозная критика «невзирая на лица» и бережное внимание к начинающим свой путь, к новому в творчестве. Уверен, что такое совмещение человеческих качеств вовсе не парадоксально. Более того, оно в целом очень естественно для художника и желательно в общении коллег. Ключнер не был человеком, холодно и терпеливо строящим свою карьеру, лавирующим, меняющим вехи и отношения с людьми, но неизменным в заботе о самом себе... Нет! Он был почти по-детски непрактичен, даже неуживчив. Но зато Борис Лазаревич стал необходимым для нас нарушителем спокойствия, бродильным началом. Он «не давал душе лениться», призывал к неустанному творчеству, труду, к пытливым поискам неизведанного. Это и привлекало к нему музыкальную молодежь, отделенную от него не одним, а двумя-тремя поколениями. Лично я считаю себя многим обязанным Борису Лазаревичу, его придиричливой и горячей критике, его музыке, его высказываниям. Рад, что наши отношения, поначалу отчужденно-неприятные, развивались неуклонно по восходящей линии. Никогда не забудутся встречи в последние годы на своеобразной, самим Борисом Лазаревичем (он был и архитектор, строитель) построенной даче в Комарове, где мы с женой слушали его пушкинские романсы в проникно-

венном авторском показе. Как трогательно он волновался, как переживал каждую интонацию!

...Говоря о внутренней, глубокой романтичности музыки композитора, необходимо подчеркнуть ее принципиальное несходство с внешними приметами «романтического пафоса». В Восьми романсах из английской, шотландской и бельгийской поэзии на первый план выступает графическая ясность, четкость линий. Двух- трехголосная фактура фортепианной партии поддерживает простую (но не простоватую!), ладово свежую вокальную мелодию, напоенную речевой свободой ритмики. Никакой пышности, многоэтажности фактуры, никаких альтерированных гармоний, ультраромантических модуляций! Музыка далека от традиционно-романтических эмоций и выразительных средств. Воздействует иное — индивидуальная новизна диатонической мелодики, углубленная трактовка поэзии Бёрнса, Шелли, Вордсворта, Верхарна, Китса.

«Эмоции ведь тоже могут быть старые и новые», — сказал как-то Борис Лазаревич. В его романсах, сочиненных в конце 40-х — начале 50-х годов, раскрывается именно новое, нетрадиционное восприятие песенного стиля Бёрнса. Мелодии Клюзнера отличаются родниковой чистотой, приближаются к характеру народных шотландских напевов. Композитор не стилизует их, не цитирует каких-либо попевок, оборотов, ладовых средств, но свободно наделяет тонкой переливчатостью вариантно соотносенных фраз, раскованностью вольного дыхания. Неторопливое поступенное движение непринужденно сочетается с широкими, декламационно броскими скачками.

Тематизм финального в цикле романса «Кузнечик и сверчок» на слова Китса в дальнейшем стал основной темой медленной третьей части Первой симфонии. Это — образ покоя, мудрого созерцания, внутренней сосредоточенности. В душевной тишине зреет готовность к действию, активному вмешательству в судьбы и явления жизни.

Некоторые романсы начинаются как песни, но уже продолжающие вторые строфы — своеобразная жанровая модуляция в сферы романса, баллады, едва ли не оперной сцены.

Прекрасна начальная мелодическая фраза романса «Грустила птица» на слова Шелли — из нее прорастает певучая линейность вокально-инструментального письма:



Б. Л. Клюзнер и Д. Д. Шостакович



Драматичен романс «Декабрь» на слова Верхарна. В его основе — суровая остинатная попевка, своего рода грозная «песнь судьбы»:



Примечательны заключительные кадансы романсов, где принципиально избегаются эффектные вокально-инструментальные концовки, «провоцирующие на аплодисменты». Напротив, перед нами постепенное изживание эмоции, тонкое иставание интонационной сферы, уход вглубь, вдаль...

Убежден, что романсы Клюзнера должны вновь зазвучать на концертной эстраде. Тридцатипятилетняя временная дистанция лишь ярче высветит

их самобытную, содержательную простоту, правдивость, глубину — качества, столь ценные сегодня в музыкальном творчестве.

Не эти ли свойства существенны и в крупных партитурах композитора? Ключнер по-новому трактует малеровскую традицию рождения симфонии из песни. Линейное мелодическое развитие в его симфониях и концертах базируется на очень ясных и простых интонационных фразах, наделенных вокальной, почти речевой выразительностью. Инструментальные линии здесь — своего рода мелодические речитативы, ансамблевые и ариозные построения. Эта манера присуща композитору с середины 30-х годов, когда он начал работать над музыкой Двойного концерта, впоследствии посвященного памяти Баха¹ (исполнен он был значительно позже), и над камерными сочинениями. Ключнеровская линейность непохожа на шостаковическую, хиндемитовскую или щербачевскую. Вместе с тем Борис Лазаревич нашел индивидуальную манеру полимелодического развертывания длительных линий и пластов, вырастающих из четко очерченных, интонационно живых лейтфраз. Такова заглавная мелодическая мысль Первой симфонии. Она задумчива и лирична, в ней скрыты тревога и беспокойство, нежно поет сокровенная чистая печаль:



Первая часть лаконична, однако насыщена интенсивным мелодическим развитием. Это — одновременно и сжатое вступление, и лейтобраз цикла. Медленная, по сути вступительная часть без перерыва переходит в быструю, драматическую, широко развернутую. Такое соотношение типично для инструментальных циклов Ключнера. Очень характерен и ладовый облик тематизма: фригийский лад перетекает в гипофригийский на основе патетичных «речевых» оборотов. Начальные попевки то оstinатно закрепляются, то вариантно разрастаются, то вольно и широко развиваются, преобразуясь в новые, более длительные тематические пласты. Репризные повторы избегаются, контуры сонатной формы размыты стремительным и неостанавливающимся потоком. В нем — и вулканический темперамент увлекательного сквозного развертывания, и огромное мастерство, масштабность симфонической архитектуры. Движение постепенно тормозится, застывает, плавно перетекая в сферу медленной части.

¹ Первоначальный вариант этого сочинения, по свидетельству А. Лемана, представлял собой Вторую виолончельную сонату.

Светлый, певучий мелос *Andante*, как уже говорилось, основан на романсовой теме, композитором здесь широко распетой, симфонизированной. Инструментальные партии по-вокальному пластичны, напоены певучей ансамблевой полифонией. Диалоги оркестровых голосов полны трепетной одухотворенности, углубленности. Тонально смещенная реприза вариантно развивает G-dur'ную основную тему в еще более светлых и нежных высоких регистрах A-dur (прекрасны фразировочные детали тембровой переброски мелодических скачков в партиях деревянных духовых). Секундовая переменность и сопряженность, секундовые сдвиги, соотношения и контрасты — излюбленная черта тональной драматургии Ключнера.

Внешне похожее на токкату из Восьмой симфонии Д. Шостаковича, стремительное начало четвертой части (*Allegro molto*) — на самом деле совсем иное по характеру. Это порывистый, протестующий голос страстной, вольнолюбивой личности, слитный с мощной звуковой картиной «бури и натиска». Тонко преломлены в рельефном тематизме речевые ритмоинтонации:



Напряженные взлеты первых скрипок обретают прочную опору в могучем «хоровом» напеве духовых — своеобразном образце русского тематизма:



Мощно врзаются в динамичные фигурации унисоны тромбонов и тубы: неузнаваемо преобразуется тихая, элегичная вступительная тема симфонии. Теперь это трагический клич, полный горя и гневного протеста. Реминисценция лейттемы возникает в cis-moll — тональности, находящейся в тритоновом соотношении с основным g-moll четвертой части. Этот тематический и тональный перелом определяет все последующее развитие. В конце части первая тема утрачивает наступательную упругость, зато вторая («хоровая») звучит еще мощнее у медных духовых.

Возникающий без перерыва эпилог симфонии (пятая часть) так же лаконичен, как ее пролог. Это — вновь медленная часть, основанная на заглавной мелодической фразе. Но здесь уже нет беспокойных порывов, колорит светлест, проясняется. А в коде финала происходит заключительная секундовая модуляция — кадансовый сдвиг в E-dur, которым и заканчивается d-moll'ная сим-

фония. Звучат красивые, прозрачные квартквинтаккорды с внедряющимися большими секундами; они истаявают, прерываются. Не арка, а внезапно раскрывающаяся перспектива оказывается итогом архитектурной концепции. Новое тональное освещение усиливает ощущение исцеляющего катарсиса.

Глубоко содержательная, насыщенная нетрадиционной современной романтичностью, своеобразная по композиции Первая симфония заслуживает возрождения и широкой пропаганды на концертной эстраде.

Вторая симфония Бориса Клюзнера, посвященная Е. Мравинскому², развивает и обновляет идеи, драматургию и стилистику Первой. Вновь первая часть — лаконичная медленная прелюдия, без перерыва вводящая в энергичную, ритмически упорную вторую часть (в ней заметнее, чем в Первой симфонии, выступает мерная остиантность ритмики). Третья часть — вновь певучее *Andante*, а четвертая (финал) — вневмишная, напористая токката. Однако мелодика Второй симфонии острее, хроматичнее; полифония графичнее; ритмика суше; артикуляция строже и отрывистой. Фигурированный тематизм медленной части полон несмежных хроматизмов, малых нон, больших септим. Ансамблевая полифония певуча, но жестковата: она дополнена активной скрытой полифонией в линии каждого голоса. Финальная тема солирующей трубы балансирует на грани «клюзнеровского» гипофригийского (локрийского) лада и атональной двенадцатиступенности. Тематизм этот лишен патетичности, он суров, насыщен моторным движением. Линии медных гетерофонно расщепляются: труба, две трубы, три трубы, трубы и тромбон; трубы, тромбон и валторны. Гетерофонно трактуется и вся оркестровая фактура. Выделяются квартковые ходы и созвучия — черта, присущая и Скрипичной сонате, и другим опусам Клюзнера, созданным в 60-е годы. Эти произведения наглядно демонстрируют глубокие и вдумчивые поиски маститого композитора, его стремление найти свое место в ситуации 60-х годов, не теряя коренных индивидуальных черт своего уже сложившегося, прочно отстоявшегося композиторского облика.

Органичный итог, вершина этого процесса — прекрасная, глубоко своеобразная Третья симфония (издана в 1974 году). Одночастный инструментальный цикл заключается лаконичным вокальным эпизодом на стихи японского поэта Гоми Ясуби (в переводе В. Сикорского), исполняемым женским хором и хором мальчиков. Состав оркестра пополнен электроорганом, эквидином, электрогитарой, маримбафоном. Прозрачная и тонкая сонорная ткань партитуры напоена звучаниями арфа, челесты и рояля, негромкими «вол-

шебными» тембрами электроинструментов, звуко-красочностью пуантилистских реплик. Преобладает необычная для Клюзнера тихая динамика, пронизанная звонными акцентами тембров-точек и кварт-тритоновых созвучий. Серийная интервала тематизма свободно пронизывает горизонталь и вертикаль, вгоня не «вычисляясь» искусственно. Непрерывно происходят естественные микроладовые мутации, смещения, гибкая смена звукоядов, родственных интонационных ячеек. «Рассветные» фразы вокальных партий вносят иные — диатонические и полиладовые — варианты квартковых рядов и микросерий:

Andante
Sopr.
мы с то - боя встре - ча - ем чеж, но уг - ро.

Sopr.
го - лос пещ, как на ши, чувс - тво, не - жен.

Alti
Credo
Как на ши чувс тво, не жен.

Некоторые гетерофонно-вариантные полифонические наложения (например, перед цифрой 19), совмещение звенящих и поющих тембров вокально-оркестровой ткани, ее «малонотие», тонкое ощущение аромата восточной поэзии — все это сближает сочинение Клюзнера с определенной линией поисков и находок ряда талантливых советских композиторов 70—80-х годов. Борис Лазаревич не зря гордился своей Третьей симфонией и страстно желал ее услышать. Увы, не дождался... Тем важнее возродить это лирически трепетное, вдохновенное, мастерское сочинение сегодня. Оно прозвучит отнюдь не архаично, а очень и очень свежо!

(В архиве композитора находится также Четвертая симфония — сочинение ораториального плана на стихи Э. Багрицкого, Н. Заболоцкого, В. Маяковского, однако оцененное в журнальном некрологе³, оно, осталось в неурядочном, и не опубликованном. Этой партитуры я не видел. В авторском исполнении слышал одну часть — «Разговор с товарищем Лениным». Стихи Маяковского трактованы здесь глубоко и своеобразно.)

Решающее значение мелодической яркости тематизма в музыке романтического характера неоспоримо. Если нет этого показателя силы композиторского таланта, то не спасут никакие приставки «нео-», «пост-», «поли-» или «моно-»... Клюзнер в полной мере обладал даром самобытной, одухотворенной мелодики. Именно естественное своеобразие инструментального мелоса определило большой и прочный успех его Скрипичного концерта, проникновенно исполнявшегося Михаилом Вайманом. Тематизм Концерта наэлектризован мощными ритмическими импульсами.

³ См.: «Советская музыка», 1975, № 9.

² Выдающийся дирижер превосходно интерпретировал обе партитуры.

В нем контрастно сопоставлены различные интонационные пласты. Вступительная каденция насыщена декламационной мелодикой, очель свободно преломляющей речевые интонации. В главной партии первой части кларнет запекает чудесную лирическую песню:



В побочной партии медленной второй части творчески развита баховская линейность и скрытая полифония. Свободные секвенции включаются в поток развития, в целом несеквентного, асимметричного, непрерывно текущего. А в стиле рыцарски гордой и прямодушной маршевой темы финала (побочная) есть нечто бетховенское:



Скрипичная партия на редкость экспрессивна, по-концертному выигрышна для солиста. Оркестровая ткань удивительно тактично оттеняет и поддерживает ее прозрачными, тематически вескими линиями, отрывистыми акцентами.

После смерти М. Ваймана Концерт Клюзнера, за единичным исключением⁴, не исполнялся. Выросло новое поколение ярко талантливых молодых скрипачей. Многим из них органически присуща тяга к открытой эмоциональности, романтической экспрессивности. Эти свойства высоко ценит наша аудитория. И Скрипичный концерт Клюзнера, по моему убеждению, сегодня прозвучит еще своевременнее, чем тридцать лет назад. Дело за нашей артистической молодежью!

А теперь мне хочется вернуться к некоторым чертам личности Клюзнера. «Не ищите причин того, о чем я всегда говорю, в свойствах моего собственного творчества», — не уставал повторять Борис Лазаревич, который был активнейшим участником проблемных дискуссий в Союзе композиторов. Одному весьма авторитетному музыканту он резко заявил: «Нельзя свою собственную композиторскую практику превращать во всеобщую систему творчества и требовать от других покор-

ного следования этой догме». В искусстве коллег Клюзнер ценил и чутко распознавал индивидуальное, неповторимое, личное. Он по-доброму отзывался на самые разные проявления талантливости, художественной смелости. Ему всегда приятнее было горячо защищать новое произведение от несправедливых придирок, чем осаживать неумеренных апологетов того или иного новоявленного «гения». Обращаясь к В. Чистякову на творческом собрании, он как-то предостерег: «Учтите, у нас в Союзе умеют превознести до небес, но падать-то приходится одному...»

Борис Лазаревич сразу оценил таких подлинно талантливых и разных художников, начавших свой путь в 50-е и 60-е годы, как Родион Щедрин, Софья Губайдулина, Люциан Пригожин, Альфред Шнитке. Для него не было существенным, чьим учеником является яркий молодой композитор, обеспечен ли его «тыл» мощной протекцией. Пожалуй, для Бориса Лазаревича именно незащищенность музыканта была обстоятельством, вызывающим к особой заботе⁵. Напротив, чрезмерная самоуверенность иных молодых его настораживала.

Творческие прогнозы Клюзнера были прозорливыми, оправдываясь если не сразу, то впоследствии. Он не терпел догматизма ни «правого», ни «левого», не признавал диктата ни ортодоксально-тонального, ни ортодоксально-серийного. Отношение к серийной технике (одна из «болевых точек» в дискуссиях двадцатилетней давности), вообще к новым музыкальным средствам было у Бориса Лазаревича очень дальновидным — таким, каким оно и определилось в нашем музыкознании. Не соглашаясь подменять талант, воображение, индивидуальность понятиями абстрактной современности, престижной моды, «универсальными» приемами и стилями письма, Клюзнер считал возможным свободно, по-своему подойти и к серпальному тематизму, и к новым сонорным краскам, подчиняя то и другое творческой воле, значительному, оригинальному замыслу. Он прекрасно понимал необходимость и органичность неустанного обновления музыкального искусства и деятельно помогал расширить русло этого движения, а не сужать его какими-либо «правобережными» или «левобережными» тенденциями.

Напомню, что именно яркое, глубоко аргументированное выступление Клюзнера на творческом пленуме Союза композиторов СССР в январе 1966 года явилось одним из поворотных моментов в искренней и горячей дискуссии о правомерности новых инструментальных концепций, новых средств выразительности, нетрадиционных форм (речь шла о симфониях К. Караева и Р. Щедрина, о камерных опусах А. Бабаджаняна, о первых симфонических произведениях Г. Капчели, о моей Фортепианной сонате и т. д.). Выступив послед-

⁴ Он прозвучал на «Ленинградской весне» 1979 года (солировал О. Крыса) и был принят очень горячо.

⁵ Кстати, Клюзнер успешно руководил одним из семинаров молодых композиторов в Иваново.

ним, перед доброжелательным, перспективным заключительным словом Т. Хренникова, Борис Лазаревич сумел убедительно обосновать и опору молодых на высокие образцы современной музыки (советской и зарубежной), и плодотворность разнообразных поисков нового в наших «дерзких» работах. Содержание своей страстной речи Ключзнер вынашивал годами, многократно «репетируя» его перед самыми разными собеседниками. Мы и не догадывались, что Борис Лазаревич заранее оттачивает свои тезисы и формулировки, продумывает каждое слово.

Как могло случиться, что человек столь яркого и бесспорного общественного темперамента ушел из Ленинградской организации Союза композиторов? Произошло это зимой 1960 года. Началось с мелкого (даже мельчайшего) бытового недоразумения; обросло, как снежный ком... В результате Ключзнер переехал в Москву, нашел поддержку и признание. Но многое, мне кажется, и потерял, ибо все исполнения его новых опусов в течение многих лет проходили (хотя и реже, чем хотелось бы) в Ленинграде, силами ленинградских музыкантов. Этому естественно сложившемуся содружеству был нанесен серьезный ущерб...

Стоит ли вспоминать эту историю четвертьвековой давности? Уверен, что стоит. Ведь речь идет не о дразгах, а об обстоятельствах судьбы крупного музыканта⁶. Более того, и сейчас нет-нет, да и посчитают уместным одернуть строптивых, не по чину обидчивых, посмеиваться над ними, упрекать в самомнении, поучать... Именно поэтому повторение подобных инцидентов возможно, и об этом следует сказать прямо.

Бескомпромиссный поступок Ключзнера вызвал недоумение, пожатие плечами, отчуждение даже у многих товарищей Бориса Лазаревича. Добавлю, что в 60-е годы его творчество оказалось в сложном положении. Увлечение новым чревато перддержками, недооценкой ранее сложившихся творческих явлений, стилей, индивидуальностей. В известной мере это коснулось и Ключзнера. Вторую его симфонию приняли холоднее, чем Первую, а Третья вообще не прозвучала. Благородно защищавший молодых, поддерживающий новое в музыке, композитор чувствовал себя глубоко уязвленным.

Справедливость восторжествовала на московском творческом смотре 1973 года. Двойной концерт Ключзнера, исполнение которого ожидалось много лет и многократно отменялось, в трактовке М. Ваймана и Б. Гутникова прозвучал подлинным откровением, получил единодушно высокую горя-

чую оценку⁷. Но силы композитора были уже на исходе. 22 мая 1975 года его не стало.

Помню, еще в середине 50-х годов в беседе со мной В. Шебалин с необычной для него горячностью произнес: «У вас в Ленинграде ведь есть Ключзнер — композитор, по-моему, с большим талантом и очень принципиальный человек». Слова Виссариона Яковлевича дорогого стоят⁸.

В самом деле, размышляя сегодня о несоромантизме, нужно ли брать в руки подзорную трубу, вглядываясь в туманные дали времен минувших и будущих? Ведь рядом с нами много лет жили такие музыканты, как Ключзнер, чье творчество и сегодня дает много свежего перспективного материала и для концертной практики, и для творческих раздумий, поисков и находок в сфере современной интонационной экспрессии!

Что такое вообще традиция в нашей работе? Этот вопрос не столь прост, как кажется. Плыть на борту мощного лайнера или на прочном бревенчатом плоту — не значит ли это быть прагматиком, избравшим удобное место в жизни? Не в том ли состоит истинный, творческий традиционализм, чтобы с опасностью для себя нырять в глубины реки или океана (у кого на что хватит сил), находить затонувшие сокровища, клады, целые Атлантиды (опять же — соответственно своим возможностям и способностям) и возвращать их людям? Сегодня мы твердо знаем: даже окружающая природа не выживает самопроизвольно, без активной помощи и заботы с нашей стороны. И классическое искусство не живет само по себе, оно требует посредничества исполнителей, переводчиков, музеев, издательств. Что же говорить о недавно ушедших талантливых музыкантах, наших товарищах, коллегах? Их музыка — существенная, предельно близкая нам часть живой творческой традиции. Музыка эта зывает к нам из глубин небытия: помогите ожить, прозвучать, дайте донести свои мысли ныне живущим! Сотворите чудо воскресения лучшего, что было и остается в личностях наших дорогих товарищей по искусству, — их музыки! Разве это не будет победой над смертью, разве это не важно для утверждения оптимистического идеала нашей философии, эстетики, этики?

Я уверен, что в советском искусстве не только общепризнанные гении, но и «просто» подлинные таланты, яркие художнические натуры не могут и не должны бесследно проходить, исчезать. Пусть каждый из нас, кто хорошо знал нескольких интересных музыкантов, возьмет на себя заботу о продолжении их творческой жизни! Это будет достойным вкладом в бессмертную судьбу искусства, прямым и деятельным приобщением к традициям отечественной культуры.

⁶ Напомню, к примеру, что такие авторитетнейшие музыканты, как Р. Щедрин и Е. Светланов, в материалах, посвященных дирижеру К. Элиасбергу (см.: «Советская музыка», 1985, № 3), не обходят вниманием те обиды, которые в свое время нанесла незабвенному Карлу Ильичу наша филармония, точнее — ее тогдашняя дирекция.

⁷ См.: «Советская музыка», 1973, №№ 9 и 10.

⁸ Теплые, проникновенные слова нашли тогда и Н. Пейко и Р. Бунин в превосходной статье о Первой симфонии («Советская музыка», 1957, № 7).