

А. ЦУКЕР

Н. П. РАКОВ



А. ЦУКЕР

Н·П·РАКОВ

очерк жизни
и творчества

МОСКВА

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

1979

Ц $\frac{90103-136}{02(082)-79}452-78$

© Издательство «Советский композитор»,
1979 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Если сопоставить обширный список произведений, созданных Николаем Петровичем Раковым за полстолетия творческой деятельности, многие из которых прочно вошли в исполнительскую, педагогическую практику, и все, что написано о нем и его сочинениях, бросится в глаза явное несоответствие. Помимо газетных рецензий, литература о композиторе исчерпывается небольшим количеством журнальных статей, двумя брошюрами-аннотациями, упоминаниями его сочинений, либо краткими их анализами в общих музыковедческих трудах и лаконичным монографическим очерком А. Соловцова. Эта единственная монография вышла в свет в 1958 году, когда Ракову было пятьдесят лет. Сейчас ему семьдесят. За два прошедшие десятилетия в специальной музыкальной печати появилось лишь несколько слов о новых сочинениях, созданных в последний период¹. В то же время разносторонняя творческая деятельность композитора отнюдь не стала менее интенсивной. За эти годы им написан не один десяток произведений, среди которых Маленькая симфония для струнного оркестра, Симфониетта, Скрипичный и два фортепианных концерта, Концертная фантазия для кларнета и симфонического оркестра, сонаты и сонатины для фортепиано, скрипки, флейты, кларнета, баяна, домры и многие другие циклы, отдельные пьесы, сборники для разных инструментов и инструментальных ансамблей. Именно в эти два десятилетия с особой силой развернулась работа композитора по созданию обширнейшего педагогического репертуара. Необычайно активной стала концертная

¹ Исключение составляет малоизвестная, вышедшая в 1964 году в Калужском книжном издательстве книга А. Лебединского «Портреты композиторов-калужан», где одна из глав посвящена Н. Ракову.

деятельность Ракова как дирижера — исполнителя своих сочинений и произведений классического репертуара. Он выступал с концертами в Москве и Ленинграде, Риге и Вильнюсе, Киеве и Минске, в Новосибирске, Свердловске, Горьком, Куйбышеве и многих других городах Советского Союза. Много времени, сил, знаний отдает Раков своим студентам в Московской консерватории, в занятиях с которыми он, как и прежде, требователен, предельно дисциплинирован и инициативен.

И когда видишь его то в своем неизменном 46-м классе консерватории, пристально изучающего студенческие партитуры, то за дирижерским пультом, во время репетиции с оркестром, точного, немногословно-деловитого, когда наблюдаешь за ним — всегда собранным, энергичным, по-спортивному подтянутым, и за внешней строгостью, сдержанностью и даже некоторой суховатостью без труда угадываешь радушие, сердечность и тонкий юмор, когда всматриваешься в его лучистые, совсем молодые глаза, добрую улыбку, то невольно забываешь о возрасте, о том, что за спиной его столько лет жизни и неутомимого труда.

Обо всем этом мне бы хотелось рассказать в книге — рассказать о Ракове — человеке, композиторе, артисте, педагоге, обо всех сторонах его многогранной деятельности, обрисовать достаточно полно облик этого обаятельного музыканта.

Круг интересов композитора, его вкусы, пристрастия начали складываться еще в детском возрасте. Первые произведения, в которых проступают черты его художественной индивидуальности, относятся к 20-м годам. Проследить весь этот долгий путь от его истоков до сегодняшнего дня было непростой задачей. Поэтому непосредственной работе над книгой предшествовали беседы с самим композитором (хотя в разговорах о себе и своей музыке Раков особенно сдержан и скуп), а также с людьми, знающими и помнящими Ракова со времени далекого детства, с его учениками, обучавшимися у него в разные годы, — ныне известными советскими композиторами, с видными музыкантами-исполнителями его сочинений, с преподавателями музыкальных училищ и школ, широко использующими сочинения Ракова в своей педагогической практике. Многие из этих воспоминаний, мыслей, суждений вошли в книгу. Помимо этого, были использованы газетные рецензии и другие материалы, в том числе письма к композитору. Мне удалось наблюдать Николая Петровича на его занятиях со студентами, репетициях с оркестром и авторских концертах, видеть его в общении с юными музыкантами — учащимися музыкального училища, побывать с ним в концертных поездках по стране. Все эти яркие, живые впечатления также включены в книгу о композиторе.

ВЕРНОСТЬ СВОЕЙ ТЕМЕ

Что выделяет сочинения Ракова на общем фоне советского музыкального искусства?

В его сочинениях ясно прослеживается связь с традициями русской и зарубежной музыки, образующими единый, органичный стилевой сплав. Но если сквозь многое и разное попытаться увидеть главное, установить некую доминанту в отношении композитора к наследию прошлого, то становится очевидно, что она состоит в тяготении Ракова к той благородной традиции, которая связана с утверждением положительного начала, с воспеванием возвышенных человеческих чувств, красоты природы, духовной чистоты. Поэтому так близки композитору созерцательные, исполненные очарования и покоя пасторальные образы Римского-Корсакова, поэтому многое роднит его музыку со светлой и целомудренной лирикой Глазунова, поэтому одним из наиболее близких Ракову по духу русских художников является Лядов с его пленительным изяществом, мягкостью и умением слышать тишину. В западноевропейской музыке у Ракова есть также свои устойчивые симпатии и ориентиры: это прежде всего поэтичный Григ, лирика которого всегда проникнута ясностью и душевным теплом, это французские импрессионисты — Дебюсси, Равель — в их музыке Ракова привлекает богатая цветовая гамма, тончайшая игра оттенков и красок, кристальная отточенность и филигранность отделки.

На этой основе и сложился круг наиболее близких ему образов, индивидуальный стиль, оригинальная манера письма. Приверженность к классике не вылилась в

академизм — композитор сумел подняться над традициями, подчинить их своему я и, не нарушая их кардинально, заставить звучать свежо и по-новому.

— Николай Петрович не относится к числу реформаторов, композиторов, революционизирующих музыкальный язык, но в его произведениях всегда слышится авторская индивидуальность, звучит ярко очерченное художественное Я (*Н. Пейко*).

— Иногда приходится слышать мнение, что произведения Ракова недостаточно оригинальны. Я с этим совершенно не согласен. Любое его сочинение, от крупного до миниатюры, невозможно спутать с произведением другого автора. Я постоянно ощущаю в них приемы, присущие его индивидуальному языку. Музыка Ракова в хорошем смысле слова традиционна, но никогда не бывает старомодной. Она проста и самобытна (*Э. Грач*).

— Его музыка привлекает какой-то особой свежестью, ее изначальная суть всегда отличается искренностью, теплотой, душевностью и высокой поэтичностью. Его произведения, в особенности небольшие лирические пьесы, такие, например, как «Поэма» для скрипки, в моем представлении нередко ассоциируются с рассказами Паустовского (*В. Пикайзен*).

Сравнение на редкость удачно. Мир образов Ракова действительно чем-то близок Паустовскому. С автором «Золотой розы» композитора роднит гармоническая ясность всего эмоционального строя, романтическая приподнятость и поэтичность, ощущение красоты родной природы. Из многообразных проявлений человеческих чувств он также акцентирует состояния мечтательности, одухотворенности и душевного подъема. Во всем этом Раков являет собой тип композитора-лирика. Но лирическая палитра его музыки особого рода. Ей чужды трагические коллизии, обостренная конфликтность. В атмосфере элегической нежности, застенчивых, скромных, но всегда благородных, по преимуществу светлых и радостных чувств, композитор испытывает особую легкость и привольность. Его лирические высказывания в большей мере направлены вовне, нежели во внутрь. Музыка Ракова является лирическим созерцанием самой действительности, ее радостей и красот. Она личностна в том

смысле, в каком личностны ласковые движения души, приветливый взгляд художника, любующегося окружающим миром в его самых малых проявлениях. Композитора интересует каждая деталь, нюанс, игра светотеней, тончайшие градации единого образа.

Отсюда тяготение к краткости, афористичности высказывания. В его музыке мы никогда не встретим чрезмерности масштабов, композитор тонко чувствует, в каких временных рамках его лирические зарисовки не утратят своей свежести и аромата, и стремится к сжатости и лаконичности. Мастерство композитора-новеллиста проявляется не только в его инструментальных миниатюрах, занимающих едва ли не одно из ведущих мест в его творчестве, но и в сочинениях крупной формы, таких, как симфония или концерт.

В желании передать тонкие оттенки душевности, еле уловимые нюансы лирического созерцания, Раков уделяет большое внимание каждой художественной детали, мельчайшим «клеточкам» музыкальной ткани. Каждая интонация, аккорд, изгиб мелодической линии, фраза, особенность фактуры, вплоть до отдельных звуков, — все тончайшим образом осмысливается, приобретая свое определенное поэтическое назначение. В этой обостренной чуткости к музыкальным «частностям», в их тщательной отточенности ощущается рука «композитора-ювелира». С наибольшей силой это проявляется в области оркестрового письма. Здесь Раков достигает особой филигранности, красочной изысканности. Никогда не перегружая, не усложняя партитуры, композитор создает сочинения, полные воздуха, света, каждое новое знакомство с которыми вызывает ощущение праздничности.

И еще одна черта, без которой невозможно представить себе музыки Ракова: она всегда теснейшим образом связана с фольклором, причем не только русским, но и марийским, киргизским, казахским, таджикским, узбекским, татарским. В этом повышенном интересе к творчеству различных народов нашей страны нет ничего от пассивного этнографизма. Он продиктован стремлением к обобщенной образности, к воплощению чувств, простых и понятных каждому, к лирике столь же объективной, сколь объективна она в народной песне.

Творческие принципы Ракова заявили о себе давно, отчетливо проявились уже в самых ранних произведе-

ниях композитора. Разумеется, за пятьдесят лет работы Раков как художник менялся, росло мастерство, обогащалась композиторская палитра, но его симпатии и пристрастия оставались в главном такими же, какими они были, когда он написал свои первые сочинения. Это главное, неизменное не раз отмечала наша критика. Так в начале 40-х годов, в одной из статей как «определившиеся уже черты стиля Ракова» были названы «прочная опора на народное творчество, ясно ощущаемая лирическая окраска, тяготение к камерности, к прозрачности фактуры и, в связи с этим, к экономии художественных средств, наконец, — стремление к красочности и в гармоническом языке и, в особенности, в оркестре»¹. Почти через полтора десятилетия о том же писал другой критик: «Музыка Ракова по преимуществу лирична; его лирика спокойно-созерцательна, склонна больше к воплощению светлых, безмятежных сторон жизни, чем ее драматических коллизий»². А вот еще один отзыв, относящийся уже к 60-м годам: «Раков по дарованию преимущественно лирик и пейзажист, склонный к созерцательности тонкий стилист»³.

На протяжении всего пройденного творческого пути Раков оставался верен себе, своей теме, а в последние полтора-два десятилетия его музыка стала еще более ясной, юношески светлой, классически уравновешенной, еще более тяготеющей к миниатюрности, к лирике кратких мгновений. Не случайно в это время появились такие сочинения, как Маленькая симфония, одночастные фортепианные концерты, лаконичная по форме Вторая скрипичная соната, скрипичные и фортепианные сонатины, не говоря об огромном количестве отдельных и объединенных в циклы небольших инструментальных пьес.

— Николай Петрович меня всегда привлекал удивительно честным отношением к музыке. К сожалению, очень мало сейчас пишут об этом крупном музыканте. А между тем, у него есть в искус-

¹ Громан А. Н. Раков и его симфония. — «Советская музыка», 1941, № 5, с. 11.

² Попов И. О творчестве Ракова. — «Советская музыка», 1955, № 10, с. 31.

³ Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Л., 1967. с. 106.

стве свой путь, и с этого пути его не собьешь. При этом он никогда не декларирует на словах свои принципы, позицию, устойчивые представления, но утверждает их всем своим творчеством (*А. Эшпай*).

— Как в жизни, так и в творчестве Ракову свойственно редкое постоянство принципов. Он совершенно не умеет придумывать музыку, в его произведениях никогда не встретишь чего-то нарочито привнесенного. Если он пишет, то только потому, что музыка у него складывается сама. Именно так сложился и весь стиль его письма, которому Николай Петрович никогда не изменял, никогда не переходил на другие рельсы. Произведения последних лет свидетельствуют о том, что этот стиль сохранился и сейчас (*Р. Леденев*).

Композитор по-прежнему в своей музыке говорит обо всем негромко и спокойно. Но если голос этого музыканта не затерялся среди других голосов, если он и сегодня так явственно слышен, то объясняется это тем, что его произведения отвечают вечной потребности людей в лирической теплоте и человеческой душевности. Этим, помимо высоких художественных достоинств музыки Ракова, и обусловлена ее широкая известность и популярность. Произведения Ракова часто звучат на концертной эстраде и по радио. О степени известности музыки Ракова говорит перечень крупных советских музыкантов-исполнителей разных поколений, постоянно, много и с охотой игравших или играющих сегодня его произведения, записавших многие из них на пластинки: это Д. Ойстрах и Ю. Ситковецкий, С. Кнушевицкий и Д. Шафран, Т. Николаева и А. Наседкин, И. Ойстрах и В. Пикайзен, Э. Грач и О. Каган, а также известные дирижеры, такие, как Н. Аносов, Л. Штейнберг, Г. Рождественский, М. Паверман, К. Элиасберг, Н. Ярви. Из разных городов нашей страны и из-за рубежа композитору приходят многочисленные письма. Ему пишут педагоги, учащиеся и студенты, концертирующие артисты и просто слушатели. Делятся впечатлениями, рассказывают об исполнении его сочинений, просят выслать ноты, а иногда и написать для какого-либо инструмента или состава новое произведение (кстати, композитор нередко откликается на такие просьбы). Вот лишь некоторые выдержки из писем:

«Дорогой маэстро. Счастлив сообщить Вам, что я в первый раз в Италии продиржировал Вашей симфонией, которая привела в восторг меня самого, затем оркестр и, наконец, публику, которая аплодировала бурно и настойчиво. Критики тоже нашли похвальные слова и, я думаю, искренние, поскольку все концерты здесь в Триесте подвергаются обычно суровому обсуждению. Сейчас я изучаю Вашу Вторую симфонию и нахожу ее очень живой и интересной. Надеюсь исполнить ее при ближайшем удобном случае. Концерт, которым я дирижировал, был записан и скоро будет передан по итальянскому радио... Надеюсь в недалеком будущем познакомиться с Вами лично и продиржировать Вашей музыкой, которой я так восхищаюсь, в самых лучших городах России в Вашем присутствии...» (*Серджо Кьереши*, дирижер, Триеста, Италия).

«...Наши слушатели все еще вспоминают Ваш концерт. От него осталось впечатление такой свежести, непринужденности и радости! Приезжайте к нам еще. Вашу музыку у нас играют очень много, любят ее, учатся на ней, и мы рады будем иметь ноты Ваших новых сочинений. С искренним уважением и любовью. — Ульяновцы» (*И. Гладких*, педагог музыкального училища, г. Ульяновск).

«...Недавно я слышал запись Вашей Первой симфонии в исполнении Московского симфонического оркестра под Вашим управлением. С этого момента я постоянно нахожусь под впечатлением ее красоты и сильного эмоционального воздействия. Мне бы хотелось получить от Вас экземпляр Вашего скрипичного концерта, а также камерные произведения...» (*Йоганн Капиц*, студент Новой английской консерватории, Бостон).

Писем много — из Нью-Йорка и Куйбышева, из Хельсинки и Киева, из Брно и Петрозаводска. Их содержание различно, но общая тональность одина. В них — выражение искренней симпатии к композитору, творчество которого начисто лишено каких-либо внешних эффектов, но неминуемо подкупает обаянием, теплотой и благородством. Как сложился художник именно такого типа? Какие объективные и субъективные факторы этому способствовали? Как протекал процесс формирования его стиля? Обо всем этом речь пойдет в следующей главе.

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА

Жизненный путь Ракова не богат внешними событиями, неожиданными поворотами, внезапными переломами. Основные факты его простой, ясной, спокойной (как и вся его музыка) биографии могут быть изложены в нескольких строчках: родился в 1908 году в Калуге; в возрасте шести лет начал заниматься музыкой под руководством частных педагогов, а затем в организованном в Калуге музыкальном техникуме; в 1924 году приехал в Москву и поступил в Музыкальный техникум им. А. и Н. Рубинштейнов по классу скрипки, а позже — композиции, через четыре года был принят в Московскую консерваторию, после окончания которой стал в ней преподавать (с 1943 года и поныне — профессор по классу специальной инструментовки); в 1946 году за Первый скрипичный концерт Н. Раков был удостоен Государственной премии СССР, впоследствии ему присвоены звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1966) и народного артиста РСФСР (1975). Если к этому добавить список созданных произведений, биография будет достаточно полной и исчерпывающей. Однако в жизни Ракова (опять так же, как в его сочинениях) самые важные события не лежат на поверхности, они незаметны для недостаточно внимательного взгляда, но необычайно важны в творческом становлении композитора. Попробуем представить себе Калугу тех далеких лет. Один из красивейших старинных городов средней полосы России, Калуга живописно раскинулась на высоком левом берегу Оки. Древние памятники зодчества, величавые ансамбли, строгие и благородные силуэты архи-

тектурных строений, обилие каменных церквей с их торжественно-монументальными куполами, утопающими в пышной зелени деревьев, чудесные виды на широкие дали Залесья — все это рождает ощущение простора, возвышенной одухотворенности, подлинной эстетической красоты. И конечно же, удивительная природа окрестностей Калуги — громадный сосновый бор, липовые рощи, живописнейшие берега Оки и ее притока Угры, сказочные по красоте озера. Не случайно так влекло в эти края многих выдающихся писателей, художников, музыкантов: улицы Калуги помнят Тургенева и Г. Успенского, Достоевского и Л. Толстого, в историю города вписаны имена Державина и Гоголя, Белинского и Радищева, здесь бывали Танеев и Коненков, природа этих мест вдохновляла Поленова, усадьба которого расположилась недалеко от Калуги, и молодого Паустовского.

Для мальчика, наделенного тонкой, художественно восприимчивой душой, каким был Коля Раков, эти впечатления детства глубоко сохранились в памяти.

— Мои детские годы проходили в постоянном общении с природой. Зимой с товарищами мы уходили на лыжах в лес, иногда забирались так далеко, что с трудом находили дорогу домой. Летом часто ездили на велосипедах в деревню, встречались с крестьянами, слушали песни. Особенно я любил рыбную ловлю. В те годы я подружился с Зерцаловым — скрипачом оркестра, отцом хорошо известной ныне пианистки Натальи Зерцаловой. Он был на много старше меня, ему было 30 лет, а мне всего 12. Весной мы брали с ним лодку и уезжали рыбачить. Я тянул ее вверх по течению, как бурлак, а Зерцалов правил. Уходили на несколько дней, поднимались за город на много километров. В то время обычно по Оке сплавляли лес, плоты пригонялись к Калуге, на них были установлены шалаши, в которых жили плотогонщики иногда целыми семьями. Вечерами они пели. Их песни доносились до нас издалека, постепенно приближаясь и завораживая. Эти ночи и дни, рассветы и зори, поднимающийся по утрам туман и первый луч солнца и, конечно, песни незабываемы (Н. Раков).

Уже в эти юные годы стали складываться и определенные музыкальные пристрастия будущего композито-

ра. Родители его не были музыкантами, но они чутко и с большим вниманием относились к воспитанию всех своих детей. Николай был пятым, самым младшим ребенком в семье. Заметив влечение мальчика к музыке, родители решили начать в возрасте шести лет обучать его игре на фортепиано.

Калуга в предреволюционные годы была в музыкальном отношении глухим, захолустным городом. Концертная жизнь еле теплилась и строилась в основном на выступлениях изредка приезжавших гастролеров. Настоящих музыкантов-профессионалов в городе не было. Несколько учителей-любителей, обучавших детей (преимущественно девочек), в основном старались сделать из них «барышень с музыкой», которые могли бы сыграть гостям салонную пьесу. К одной из таких учительниц М. Превышквинте и пришел шестилетний Коля Раков.

— Хорошо помню, как во время одного из занятий к Превышквинте привели Николая Ракова, тогда еще совсем маленького мальчика — он еще даже не учился в гимназии. Несмотря на возраст, он сразу обратил на себя внимание своей серьезностью и увлеченностью. С первых же занятий он стал быстро продвигаться в овладении фортепиано. Играл он не только заданные ему вещи. Нас восхищало его умение импровизировать. Впоследствии, когда при музыкальном техникуме открылась оперная студия (вокал преподавала тогда замечательный педагог Ирина Яковлевна Коншина-Реутова, ученица знаменитого итальянца Ламперти), учащиеся фортепианного класса часто аккомпанировали певцам отдельные арии, романсы, но только Николай Раков мог свободно с начала до конца сыграть весь оперный клави́р (*В. Немирова*¹).

Помимо фортепиано Раков с детских лет увлекся скрипкой, с первого знакомства пленившей его своим богатым мелодическим звучанием. По его просьбе родители купили ему инструмент. Заниматься он начал также у педагога-любителя Н. Пульхеровой. Подобное полу-

¹ Немирова Вера Васильевна жила в Калуге в 10—20-е годы, обучалась музыке у Превышквинты вместе с Раковым, а затем в Калужском музыкальном училище преподавала игру на фортепиано, впоследствии была педагогом одной из детских музыкальных школ Москвы.

профессиональное образование было, естественно, связано с большими пробелами. Наибольшей популярностью пользовались романсы Вертинского, вальсы Вальдтейфеля, банальные пьесы Вильбушевича и т. п.

— В первые годы обучения приходилось играть в основном различного рода салонные душещипательные пьесы. Ни учителя, ни я особого интереса к музыке классиков не проявляли, она представлялась непопулярной и скучной. Когда я впервые познакомился с фортепианными произведениями Грига, они мне понравились, но показались сложными, поэтому я даже переделывал некоторые пьесы, заменяя увеличенные и уменьшенные интервалы на чистые. Уже потом я понял, как важно с ранних лет музыкально воспитывать детей, прививать им настоящие вкусы, чтобы подлинная музыка доставляла им удовлетворение и радость (Н. Раков).

Возникшее на основе собственного опыта убеждение и привело впоследствии Ракова на путь создания огромного детского репертуара, а несколько запоздавшая, но от этого особенно сильная радость встречи с подлинной музыкой навсегда вселила веру в ее неисчерпаемую эстетическую ценность. Эту преданность художественным заветам классиков композитор пронес через всю свою жизнь.

Приобщение к творчеству выдающихся композиторов прошлого, расширение музыкального кругозора началось уже в калужский период жизни Ракова. В домах городской интеллигенции часто собирались музыканты-любители, образовывались своеобразные музыкальные кружки. Их постоянным участником стал и Николай Раков, без которого не проходило почти ни одно музыкальное собрание.

— В Калуге в то время было много домов, где собирались любители классической музыки. Особой известностью пользовался кружок у доктора Иосифова. Раз в неделю там звучала камерная музыка, трио Аренского, Чайковского, Рахманинова, квартеты Гайдна, Шумана, Бородина. В их исполнении всегда принимал участие Раков: то как скрипач, то как пианист. Иосифов играл на виолончели, большое впечатление на меня произвело его испол-

нение с Раковым виолончельной сонаты Грига (Л. Утянский).

— Помню появление Николая Ракова на одном из музыкальных вечеров, где Анна Ильинична Коненберг-Толстая (внучка Льва Николаевича Толстого, которую он когда-то любил слушать в Ясной Поляне) исполняла классические романсы. До сегодняшнего дня не могу забыть его сверкающие глаза, когда он слушал музыку или играл сам, его страстную, буквально фанатическую увлеченность. Мне не раз приходилось слышать, как он аккомпанирует певцам, играет в ансамбле, импровизирует за фортепиано — во всем, что он делал, угадывался талант и одержимость (Л. Утянская¹).

Впоследствии любительское трио в составе: Раков (скрипка), Иосифов (виолончель), Достоевская (фортепиано) — выступало в Калуге и на публичных концертах, о чем свидетельствуют краткие заметки в местных газетах. Будущему композитору тогда было всего 13 лет. Впрочем, эти концерты уже относятся к началу 20-х годов, к послереволюционному периоду, когда общая панорама музыкальной жизни Калуги стала заметно изменяться. Культурный облик города после революции существенно преобразился. В Калугу из Москвы, Петрограда и других городов страны стали приезжать музыканты-профессионалы: пианисты А. Михайлов (соученик В. Софроницкого) и А. Кириллов-Зарницкий (воспитанник К. Игумнова), скрипач Л. Шулович, обучавшийся ранее у Л. Ауэра, и др. У Л. Шуловича Раков продолжал занятия по скрипке.

Оживилась концертная жизнь города. В 1920 году при Калужском губисполкоме был создан маленький симфонический оркестр, куда был приглашен и Раков. В том же году как скрипач-профессионал он был принят в члены профсоюза работников искусств. Так, с двенадцатилетнего возраста началась самостоятельная музыкальная деятельность Ракова. Оркестр, помимо открытых городских концертов, вел большую шефскую ра-

¹ Утянская Людмила Павловна училась пению в Калуге у И. Коншиной-Реутовой, впоследствии работала в Московской филармонии, выступала как концертная певица.

Утянский Лев Иосифович — ее муж, инженер, любитель музыки, постоянный посетитель музыкальных вечеров у Иосифова.

боту среди красноармейцев и рабочих, выступал в лагерьтах и госпиталях, в казармах и на предприятиях. Репертуар коллектива пополнялся и усложнялся, в него входили многие произведения русской и зарубежной классики. Раков выступал и с оркестром, и как солист.

В стране царили голод и разруха, повсюду орудовали белогвардейские банды, подбирались они и к Калуге. Но люди, духовно раскрепощенные, воодушевленные величием происходящего, потянулись к прекрасному, к искусству, к музыке.

— Трудностей было немало. На репетиции оркестра нередко приходил голодный, босиком. Одежду перешивали из отцовской, зимой ходил в самодельных ботинках. Но все эти житейские невзгоды забывались, когда видел, с каким самозабвением, увлеченностью простые рабочие, солдаты относились к нашим выступлениям. На концерты народ валил валом, каждое произведение люди слушали, затаив дыхание, — до этого никогда ничего подобного я не встречал. Работать перед такой аудиторией было настоящим счастьем (*Н. Раков*).

Практическое знакомство с выразительными возможностями симфонического оркестра в том возрасте, когда все впечатления глубоко западают в сознание, было для композитора чрезвычайно важным. Именно в эти годы зародились большой интерес и любовь к симфонической музыке, увлеченность богатством оркестровых красок.

— Зная о большом интересе, который проявляет Раков к занятиям скрипкой и фортепиано, я как-то спросил у него, какому из инструментов он отдает предпочтение, какой ему ближе. Он ответил, не задумываясь: «Оркестр» (*Л. Утянский*).

Знаменательное признание для будущего блестящего, общепризнанного знатока оркестра, мастера оркестрового письма, одного из ведущих советских педагогов инструментовки.

Таким образом, уже в ранние годы определились три основные области — скрипка, фортепиано, оркестр, с которыми будут впоследствии связаны самые значительные творческие победы композитора.

Помимо работы в оркестре Раков поступает работать пианистом-иллюстратором в кино. Особенно часто приходилось играть перед экраном в народном доме железнодорожников, в том самом доме (ныне Дворце культуры), где через 35 лет калужане чествовали известного советского композитора Николая Петровича Ракова в связи с его пятидесятилетием. Работа в кино требовала быстрой реакции, умения импровизировать. Явившись для Ракова «начальной школой композиции», она безусловно способствовала развитию его творческого воображения и фантазии.

Становилось глубже, серьезней и знакомство Ракова с фольклором. В начале 20-х годов появляются первые записи песен и статьи, посвященные местному народному творчеству, сотрудниками Калужского краеведческого музея организуются фольклорные экспедиции. Одна из сотрудниц музея, М. Шереметева, изучавшая свадебные обряды, пригласила Ракова принять участие в экспедиции на Гамаюнщину. Он с огромным удовольствием принял это предложение. Собранные Раковым песни представили большой научный интерес и были напечатаны в приложении к изданной впоследствии книге М. Шереметевой «Свадьба в Гамаюнщине Калужского уезда» (Калуга, 1928). Важными они оказались и для самого композитора. Так, мелодию задушевной, величавой песни «Цвели, цвели цветики», которую своим зычным, низким голосом исполняла семидесятилетняя крестьянка, Раков запомнил на всю жизнь и много лет спустя (в конце 40-х годов) использовал ее в «Русской увертюре» для симфонического оркестра. Другой напев, песня «На горе стоит елочка», лег в основу написанных в те же годы Восьми фортепианных пьес. Интонациями этих песен пронизаны и другие произведения композитора.

— Я всегда стремился к тому, чтобы темы моих сочинений были близки народным, чтобы мелодическое, народно-песенное начало стало бы в них ведущим, основным. Песня сыграла громадную роль в формировании моего музыкального языка. И когда созданные мной напевы и темы принимались за подлинно фольклорные, а это бывало не раз, я испытывал особое удовлетворение (Н. Раков).

Наступил 1924 год, Ракову исполнилось 16 лет. Уже определившийся для него путь музыканта-профессионала заставлял думать о необходимости дальнейшего обучения. Раков переезжает в Москву и поступает в Музыкальный техникум им. братьев Рубинштейнов (впоследствии училище при Московской консерватории) по классу скрипки А. Берлина, занятия с которым много дали Ракову и в области собственно скрипичной игры, развития технических навыков, и в плане глубокого и вдумчивого отношения к музыке. Приобретенная в техникуме свободная ориентация в виртуозных и выразительных возможностях инструмента для будущего автора многочисленных скрипичных произведений — концертов, сонат, сонатин, циклов и отдельных пьес — особенно важна. Именно здесь были заложены основы того оригинального, разнопланового, но при этом всегда исполнительски удобного использования инструмента, которое привлекает к его сочинениям внимание многих крупных музыкантов-виртуозов.

— В своей концертной деятельности мне приходилось часто обращаться к произведениям Ракова. Я исполнял его Первый скрипичный концерт, Вторую сонату и Вторую сонатину, другие пьесы. Играть его музыку доставляет всегда большое удовольствие: композитор в совершенстве разбирается в тонкостях инструмента, превосходно использует самые разные его возможности. Его сочинения исполнительски всегда удобны, чувствуется, что их писал скрипач, музыкант, практически владеющий инструментом (*В. Климов*).

Гармонию в техникуме вел один из лучших в Москве преподавателей музыкально-теоретических дисциплин Андрей Федорович Мутли. Лучшим способом овладения законами гармонии Мутли считал сочинение небольших прелюдий. И если в ком-либо он видел творческие задатки, то не жалел ни времени, ни сил, занимаясь с одаренными учениками и в нерабочие часы. В число таких учеников попал и Раков, с которым Мутли начал заниматься композицией. В 1926 году по инициативе Мутли в техникуме открылся композиторский класс; одним из первых в этот класс был зачислен Раков.

— Андрею Федоровичу я обязан очень многим. Если бы не было его, я не стал бы композитором.

Только он своим творческим горением, энтузиазмом, добротой привел меня к серьезным занятиям сочинением. За два года он подготовил меня к поступлению в консерваторию на композиторский факультет (*Н. Раков*).

В 1928 году Раков был принят сразу на третий курс Московской консерватории в класс крупнейшего советского композитора и педагога, профессора Рейнгольда Морицевича Глиэра. В творческой жизни начинающего композитора зачисление его по специальности к маститому музыканту стало фактом огромного значения. И дело не только в том, что Глиэр обладал колоссальным опытом педагога (у него учились в свое время С. Прокофьев и Н. Мясковский, в числе его воспитанников были А. Давиденко, Л. Книппер, Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий, А. Хачатурян и многие другие); еще важнее было то, что творческие устремления Глиэра оказались в своих главных моментах близкими и понятными Ракову: будучи созвучными всему складывающемуся музыкантскому облику молодого композитора, они попадали на благодатнейшую почву, а это придавало процессу обучения особую плодотворность и результативность.

Через 35 лет после окончания консерватории в сборнике, посвященном выдающимся музыкантам-педагогам теоретико-композиторского факультета, Раков опубликует несколько страниц воспоминаний о Глиэре. В них он, естественно, выделит и подчеркнет те моменты, которые были близки ему как ученику и которые он воспринял и претворил в своем творчестве. Небезынтересно увидеть, насколько сходятся художественные задания двух композиторов. Одно из них — внимание к гармонии, выразительным возможностям каждого аккорда, к голосоведению, тональному плану. «Р[ейнгольд] М[орицевич] любил, выбрав какой-либо аккорд и произведя в нем энгармонические замены, показывать, как расширяется благодаря этому круг возможностей его истолкования. В этом он был неистощим, рисовал целые диаграммы тональных отклонений, могущих возникнуть благодаря энгармоническим знаменам»¹. Для Ракова, всегда про-

¹ Раков Н. Рейнгольд Морицевич Глиэр. — В кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. М., 1966, с. 42.

являющего большой интерес к созданию красочного гармонического колорита (что сказалось уже в самых первых его огусах, созданных в классе Глиэра), этот принцип стал чрезвычайно важен. Не менее существенным было для него глиэровское требование «максимального отбора и ограничения используемых средств»¹. Оно и поныне убежденно проводится Раковым как в творчестве, так и в педагогической деятельности. Как на один из руководящих принципов Глиэра Раков указывает на его уверенность в необходимости освоения классических традиций, на «убеждение в том, что профессиональная (техническая) подготовка может быть достигнута композитором лишь повседневным трудом, полным усвоением творческих достижений мастеров»². И в этом Раков также полностью солидарен со своим учителем, и не только в плане педагогическом, поскольку и в творческом осмыслении традиций он являет собой тип художника, во многом близкий глиэровскому. Наконец, Раков указывает на одну из черт общемузыканского облика своего учителя, присущую ему в равной мере и как композитору, и как педагогу — на его «огромный талант и блестящее мастерство... при решении задач в области развития культуры братских социалистических республик, за которое он принимался с убежденностью большого патриота Советской Родины»³. В атмосфере этой убежденности и формировалось влечение Ракова к музыке различных народов нашей страны, ярко, талантливо претворившееся в произведении, написанном в стенах консерватории, — в «Марийской сюите», а впоследствии — в «Танцевальной сюите», в Первой симфонии, выросшей на основе напевов и наигрышей киргизского акына Токтогула Сатылганова, во многих других сочинениях.

Другим педагогом, сыгравшим большую роль в становлении композиторского таланта Ракова, был Сергей Никифорович Василенко. У него Раков прошел курс инструментовки. Великолепный мастер симфонического оркестра, Василенко обладал в этой области огромным чутьем, опытом, широтой познаний, находился на уров-

¹ Раков Н. Рейнгольд Морицевич Глиэр. — Цит. изд., с. 42.

² Там же, с. 41, 43.

³ Там же, с. 43.

не самых современных представлений и взглядов. Всем этим он с охотой и энтузиазмом подлинного педагога делился со своими учениками. От него Раков воспринял строгую дисциплину оркестрового письма, при которой в партитуре не может быть ничего случайного, а введение каждого тембра (или группы) должно быть оправдано. Воспринял он и другое, то, что составляло основу собственных оркестровых пристрастий Василенко. «Теоретическая позиция Василенко как оркестратора прямым образом вытекает из корсаковских воззрений на оркестр, на его внутреннюю природу и возможности. Значительно более склонный к эпическому тону музыки, нежели к области драматизированной лирики или философской углубленности, Василенко естественно воспринял положения Римского-Корсакова и во многом следовал им всю жизнь»¹.

Эта позиция была близка и Ракову, который уже на раннем этапе обнаружил в себе в значительно большей мере склонность к светлой лирике, эпической повествовательности, нежели к драматизму и философичности. Поэтому симпатии учителя стали его собственными симпатиями, а корсаковские оркестровые принципы послужили основой его самостоятельных поисков в симфоническом творчестве, а затем и в педагогике.

Среди воспитателей, оказавших на Ракова большое и разностороннее влияние, должен быть назван еще один замечательный советский музыкант-педагог — Николай Сергеевич Жияев. Его феноменальные знания, огромный авторитет привлекали к нему многих музыкантов, среди которых были и его собственные ученики и просто желающие показать ему свои произведения, получить консультацию по тому или иному вопросу. У него постоянно бывали С. Фейнберг, Л. Книппер, В. Фере, С. Скребков, В. Шебалин, А. Хачатурян, часто приезжал показывать свои новые сочинения Д. Шостакович. Среди неизменных посетителей жияевской квартиры был и Раков.

— Не являясь официально учеником Жияева, я часто бывал у него дома. Он жил в одной комна-

¹ Фортунатов Ю. Сергей Никифорович Василенко (1872—1956). — В кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, с. 18.

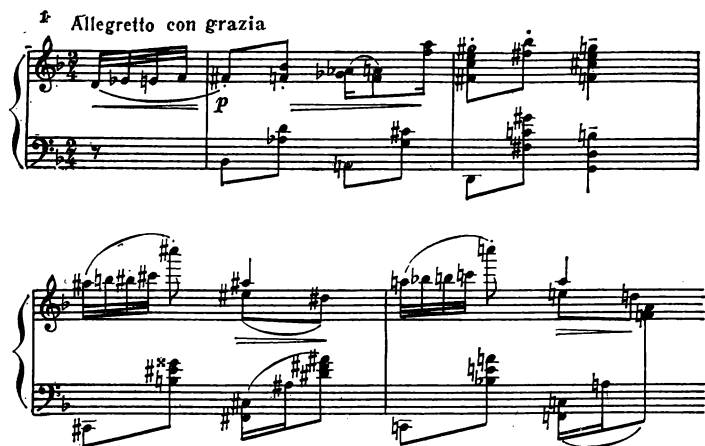
те, буквально заваленной книгами и нотами. Николай Сергеевич очень любил молодежь. У него постоянно кто-то был из молодых композиторов. Иногда собиралось много народу, располагались в узком проходе между роялем и кроватью и часами проводили в общении с ним. Часы эти проходили незаметно, настолько были увлекательны беседы с Жилиевым. Его эрудиция не имела границ. Музыку же, казалось, он знает всю, какая только существует. Всякий раз, когда кто-либо из нас показывал ему свои новые сочинения, Николай Сергеевич, требовательно анализируя их, непременно доставал ноты и подкреплял свои критические замечания примерами из самых разных произведений классиков, на высших музыкальных образцах демонстрировал, как аналогичную задачу решали большие мастера. Беседы с Николаем Сергеевичем всегда обогащали, будили фантазию, рождали дух творчества (Н. Раков).

В этой атмосфере тесного и плодотворного общения с замечательными музыкантами, к которому следует добавить занятия с К. Сараджевым по дирижированию, постоянное присутствие с партитурами на репетициях оркестра в Большом зале консерватории, где доводилось слушать Ансерме и Штидри, Клемперера и Сигетти, и проходило становление молодого композитора, формировались вкусы, крепло мастерство. Уже первые консерваторские сочинения Ракова при всей их внешней скромности свидетельствовали о его композиторских склонностях и пристрастиях.

Характерные черты почерка Ракова стали проявляться в его первых фортепианных миниатюрах. Написанные начинающим композитором, они тем не менее и сегодня привлекают своей искусностью, отточенностью деталей, рано сказавшимся мастерством. Объясняется это, прежде всего, тем, что свои первые композиторские шаги Раков делал в области, которая была ему наиболее близка и впредь станет предметом его постоянных влечений. Для него сочинение небольших фортепианных пьес было не просто начальным этапом, через который согласно программе должен пройти каждый начинающий композитор. Миниатюра сразу дала возможность раскрыться такому качеству дарования музыканта, как

стремление к изяществу, тонкой игре свет и теней, к филигранной отделке каждого штриха.

Не случайно самые ранние произведения композитора, написанные в 1928 году, — «Танец» и Два этюда — сразу обратили на себя внимание и были изданы. «Танец» сочетает в себе легкую грациозность, очаровательную прихотливость и ритмическую остроту, размахистость мелодического рисунка, эксцентричность, чем-то напоминающую кэк-уоки:



Характерно гармоническое решение танца. Композитор тщательно вуалирует основную тональность фа мажор. Неожиданные гармонические последования, эллиптические обороты, различные альтерации, сложные по составу аккорды, полифункциональные созвучия — все это создает ощущение причудливой замысловатости. В танце совершенно очевидна свойственная композитору тенденция к гармонической красочности, но захлестнутый ее поисками начинающий музыкант еще не может «обуздать» себя, ему интересно попробовать все и сразу. Отсюда и некоторая нарочитость и неумеренность, чрезмерность и перенасыщенность, на смену которым позднее придет строгая ограниченность в выборе средств, а подчас и аскетизм.

Показательными сочинениями на этом пути являются два этюда, особенно ля-минорный. Читаем об этом произведении: «...Молодой композитор выказал большую

самостоятельность и создал привлекательную скерцозно-токатную пьесу с контрастным лирическим эпизодом... В этом этюде в известной мере намечается линия советских молодежных образов, получивших впоследствии развитие в творчестве самого Ракова, Кабалевского и других композиторов»¹. Крайние разделы этой трехчастной пьесы действительно своим единым ритмическим движением в быстром темпе напоминают токкату, но характер этой токатности все же не совсем обычный. В ней есть мягкость, слегка затаенная грусть и лирическая мечтательность. Не вызывает сомнения исконно русский характер этой музыки, а между тем в ней нет ничего, прямо указывающего на ее народные истоки. Композитор достигает этого эффекта исподволь, лишь отдельными намеками: плагальным оборотом в начале этюда, чертами диатоники, квинтовостью, мажоро-минорной переменностью. И в целом мелкий штрих, тонкая нюансировка, мягкое гармоническое «мерцание» в условиях скромной, прозрачной фактуры, когда «играет» каждая деталь, преобладают здесь над свойственным токатности крупным рисунком:



В контрастной середине национальный колорит выявлен более явственно. Он слышится в широкой, раз-

¹ Алексеев А. Советская фортепианная музыка. 1917—1945. М., 1974, с. 122.

дольной песенной теме, неторопливо разворачивающейся на фоне поющей, мелодизированной фактуры:



Вслед за первыми фортепианными пьесами Раков пишет еще два небольших фортепианных цикла: «Четыре детские пьесы» и «Четыре прелюдии». При кажущейся непритязательности и простоте первого из названных сочинений, его роль в творческом формировании композитора оказалась существенной. Именно он открыл собой огромный список произведений педагогического репертуара, созданных Раковым в последующие годы. Но значение «Четырех детских пьес» этим не исчерпывается. Задача написать цикл несложных пьес, доступных начинающему пианисту, естественно повлекла за собой решение другой задачи: добиться максимума выразительности, образной характерности при минимуме используемых средств. Наконец, именно в этом произведении национальный русский элемент впервые так открыто заявил о себе, причем проявился не только как черта стиля, но приобрел конкретную образную и жанровую определенность: это и извечный образ старинных русских колыбельных, овеванных трогательной нежностью и лаской (в первой пьесе), и задумчивый рассказ народного сказителя (в третьей), и задорная скоморошья пляска озорного, неугомонного и чуть-чуть грустного Петрушки (в последней пьесе цикла).

«Четыре прелюдии» отмечены дальнейшими поисками в области музыкального колорита, фактурных приемов, гармонической красочности. Но направленность этих поисков иная, отличная от «Детских пьес», и может быть определена как импрессионистическая. Впрочем, впоследствии эти две линии в творчестве Ракова сомкнулись и образуют интересный синтез, в котором народно-песенные элементы будут обогащаться приемами, связанными с традициями французских импрессионистов. Именно эти традиции определили гармоническую изысканность и утонченность прелюдий. Такова вторая прелюдия, с ее пространственной «многоярусной» фактурой, колористической трактовкой гармонии, являющейся здесь основным выразительным средством, с параллельным движением трезвучий и квартовых созвучий, с прихотливой изменчивостью музыкального рисунка, с мелькающими интонационными бликами:



Характерна в этом плане и третья прелюдия — задумчивый, несколько призрачный вальс, а точнее — отзвуки вальса, динамическая амплитуда которого колеблется от *mf* до *pp*.

Среди произведений, написанных в студенческие годы, следует вкратце остановиться на первой работе Ракова в области симфонической музыки — «Скерцо» для большого симфонического оркестра. Произведение это не лишено недостатков, и главный из них — мало рельефный тематизм, что особенно сказывается в трио. И тем не менее «Скерцо» можно считать важной ступенью в творческом развитии композитора. Собственно оркестро-

вые приемы становятся основным средством создания несколько причудливого, фантастического колорита, они же — главный фактор развития. Вся динамика сочинения достигается путем постоянного оркестрового варьирования и обновления исходной интонационно-ритмической формулы тарантелльного характера, которая богато расцветивается в условиях различных тембровых сочетаний и перекличек, обретая все новые и новые краски. «Скерцо» относится к числу симфонических произведений, которые так же невозможно представить себе в clavире, как картины импрессионистов в черно-белых репродукциях.

Находки Ракова в области оркестрового письма, интересные поиски и решения в сфере фортепианной музыки подготовили создание произведения, завершившего процесс формирования композитора и обозначившего новый зрелый этап его творчества. Таким произведением стала написанная в 1931 году «Марийская сюита». Представленная Государственной комиссии как дипломная работа, она красноречиво свидетельствовала о том, что из стен консерватории выходит вполне сложившийся музыкант.

ОТ СЮИТЫ К СИМФОНИИ

В консерватории Н. Раков учился в одной группе с Яковом Андреевичем Эшпаем, с которым он вскоре подружился. Эшпай был намного старше, обладал к тому времени уже немалым музыкантским опытом, был известен как композитор, этнограф, великолепный знаток марийского народного творчества и подлинный энтузиаст своей национальной культуры. Он предложил Ракову написать произведение на марийские народные темы, предоставив в его распоряжение большое количество собранных им песен. При внимательном знакомстве с этим материалом Раков был пленен колоритностью напевов, их мелодическим богатством, ладовой изысканностью. Результатом этого общения с фольклором мари и явилась «Марийская сюита» — творческая удача двадцатитрехлетнего композитора. На конкурсе, посвященном десятилетию Марийской автономной области в 1931 году (ныне Марийской АССР), сюита была удостоена первой премии. Вскоре она вошла в репертуар крупнейших советских дирижеров: в Москве ее исполняли А. Аносов, А. Гаук, Л. Штейнберг, в Ленинграде — К. Элиасберг, в Киеве — К. Сараджев, в Свердловске — М. Паверман. В 1938 году «Марийская сюита» прозвучала на Всесоюзном конкурсе дирижеров, что способствовало еще большей популярности сочинения. Сюиту часто стали играть и во многих других городах Советского Союза. С успехом исполнялась она и за рубежом: в Соединенных Штатах Америки, в Мексике, в Чехословакии. Столь счастливая судьба произведения вполне заслуженна. Сюита отличается свежестью красок, обаянием молодости, лирической проникновенностью.

— «Марийская сюита» хорошо известна мне с детских лет. Николай Петрович был дружен с моим отцом, и эта дружба привела его к знакомству с марийской народной музыкой. Нужно было понастоящему, горячо влюбиться в марийский фольклор, чтобы создать такое замечательное произведение, как сюита. По глубине проникновения в самую суть народной музыки, по образности, по оркестровому аромату (который, кстати, присущ почти всему симфоническому творчеству композитора) я считаю ее до сегодняшнего дня непревзойденным сочинением на марийские темы (А. Эшпай).

Три части «Марийской сюиты» строятся на основе подлинно народных напевов и наигрышей. Перед Раковым стояла двоякая задача: выявить, подчеркнуть симфоническими средствами красоту и богатство самих фольклорных истоков, и, не нарушая их природы, подчинить своей художественно-стилевой системе, воплотить свой круг образов. Для молодого композитора, впервые обратившегося к доселе мало знакомой ему музыкальной культуре мари, эта задача была не простой. В решении ее Раков проявил большую чуткость и такт, что сказалось как в выборе тематического материала, так и в отношении к нему. Прежде всего, необходимо было отобрать напевы, в которых бы с наибольшей полнотой и яркостью сконцентрировались наиболее характерные для марийской народной музыки ладоинтонационные особенности.

— Ладовой основой марийской музыки является пентатоника. Свойственная и другим музыкальным культурам народов нашей страны — башкирской, татарской, — она имеет в то же время в музыке мари свои особенности. И главная из них, как мне представляется, состоит в особой интонационной изысканности и прихотливости (А. Эшпай).

Эта черта и присуща темам, использованным композитором в «Марийской сюите». Все они (за исключением первой) пентатоничны, все отличаются изяществом интонационного строя, что, кстати, свойственно и природе мелодического дарования самого Ракова. Композитор сохраняет ладоинтонационное своеобразие народной мелодики и в процессе ее симфонического претворения.

Это ощущается в полифонической ткани произведения, богатой изысканными подголосками, имеющими также пентатонный склад. В этом же русле лежит и гармоническое решение, полностью вырастающее из пентатонической мелодической основы напевов.

Выбор тем был продиктован, с одной стороны, способностью напевов к активному симфоническому развитию, с другой — возможностью на их основе создать не только рельефный тематический контраст, но и образно-интонационное единство, необходимые в крупном симфоническом произведении. Сочетание этих двух взаимодополняющих начал характерно как для сюиты в целом, так и для отдельных ее частей.

Первая часть строится на двух разных по характеру темах¹. Первая лирическая, ажурная, с простым ритмическим рисунком, вторая более активная, напористая, с четким ритмом:



Разнятся эти темы и в ладовом отношении: в основе первой лежит дорийский гексахорд, вторая же имеет пентатонический склад.

Следуя национальной традиции, композитор излагает обе темы поначалу одnogлосно (первая звучит у солирующего кларнета, вторая — у фагота на фоне воыночной квинты виолончелей). В последующем изложении и развитии этих тем, вплоть до финала, композитор

¹ Все три части сюиты имеют трехчастную структуру, каждая из них построена на двух контрастных темах, подвергающихся темброво-вариационному развитию.

не использует всего оркестрового массива, ограничиваясь прозрачными, камерными, «акварельными» звучаниями. Но при отчетливо выраженном стремлении к экономии художественных средств, он, умело и тонко используя различные тембровые, фактурные, гармонические краски, достигает необходимой степени выпуклости и колоритности образного контрастирования.

Так, первая тема, соответственно ее лирической изысканности, развивается полифонически в мягких звучностях деревянных духовых, обрастая постепенно все новыми и новыми подголосками, складывающимися в тончайшую кружевную, целиком мелодизированную фактуру. Тональное развитие темы также имеет яркую колористическую направленность. Основой его являются внезапные красочные сопоставления тональностей с частой сменой ладового наклона, игрой мажоро-минора.

Более энергичная и строгая в интонационно-ритмическом отношении и более мужественная вторая тема поручается медным духовым и в отличие от первой темы излагается гомофонно, каждый звук ее аккордово уплотняется. Особую терпкость этой строгой гармонической вертикали придают выросшие на основе пентатонного звукоряда квартовые созвучия:



При всей своей контрастности избранные композитором для первой части народные напевы сближают сочетание секундовости и трихордных попевок, из которых складывается мелодическое движение в обеих темах, а также присутствующий и в той и в другой элемент триольности. Поэтому так естественно композитор приводит их к единому обобщенно-лирическому образу, полному покоя и безмятежности.

Принцип контрастности и единства осуществляется и между частями «Марийской сюиты». Так, вторая часть

во многом продолжает первую. Их роднит общая для обеих лирическая направленность и соответствующая трактовка оркестра, которая и во второй части приближается к камерной. Однако характер лирики здесь иной. Это небольшое пасторальное интермеццо является собой характернейший для Ракова образец пейзажной музыкальной живописи. В музыке нет звукоподражательных приемов, но все в ней дышит ароматом природы. Начальные квартовые зовы, истаявающие долгие звуки в конце каждой фразы, тембр английского рожка — все вызывает ассоциации с пастушьими наигрышами:



Оркестровое письмо этой части удивительно по своей красоте и тончайшей игре светотеней. Каждая деталь партитуры, каждая «клеточка» музыкальной ткани «работают» на создание колорита, и при этом ничего лишнего, все предельно просто и прозрачно.

Основной контраст в сюиту вносит финал. После мягких, пастельных тонов первых двух частей он решен в ярких, сверкающих красках. Здесь впервые Раков использует полный состав оркестра, вводит тромбоны, тубу, ударные и арфу. Праздничное веселье финала предопределено плясовым характером его главной партии:





Развитие темы, в сравнении с предшествующими частями, отличается большей динамичностью. Наряду с элементами полифонического развития, а также идущим от специфики самого народно-песенного материала вариантным преобразованием темы, композитор вносит активную тематическую разработочность, приводящую к пышным, декоративным кульминациям. В стремительное движение в среднем эпизоде вовлекается лирический образ, идущий от первых двух частей. Эпизод построен на мелодии, близкой своими интонационно-ритмическими особенностями начальной теме сюиты. Родствен он первой части и тонкой полифонической вязью, и вновь камерным звучанием оркестра. Таким образом перекидывается арка от первой части к последней, сообщающая всему произведению единство и стройность.

Создание «Марийской сюиты» было для Ракова важным этапом. В ней откристаллизовались принципы оркестрового мышления композитора, определилась генеральная линия его симфонического творчества.

— Все творчество Ракова наполнено элементами марийской пентатоники. Даже в сочинениях, далеких от марийской тематики, таких, как Первый скрипичный концерт, фортепианные сонатины, многие детские пьесы, можно без труда уловить прелесть пентатоники. Сочетание ее с некоторыми чертами, идущими от французской музыки конца XIX — начала XX века (особенно Равеля), создало в произведениях Ракова своеобразный стиливой сплав (А. Эшпай).

Значение «Марийской сюиты» выходит за рамки творчества Ракова. В 30-е годы, когда она была создана, «обработка и свободное творческое использование народных мелодий в самых разнообразных аспектах становится одной из ведущих линий развития советского симфонизма. Близкое знакомство с музыкой брат-

ских республик вызвало к жизни новые, оригинальные симфонические произведения»¹.

Композиторов влекли к себе мало известные и почти не использованные фольклорные богатства, в них был мощный источник образного и стиливого обновления творчества. «Марийская сюита» — одно из первых сочинений, созданных в этом русле и, безусловно, одно из лучших.

Вслед за ней последовала «Танцевальная сюита» (1934). Она приобрела известность, не уступающую «Марийской сюите», вошла в репертуар многих советских дирижеров. Обратились к ней и зарубежные дирижеры. Так, в 1935 году во время гастролей в Советском Союзе ее включил в программу своего концерта немецкий дирижер Оскар Фрид. В 1938 году сюита прозвучала на декаде советской музыки в Москве под управлением Л. Штейнберга, после чего один из критиков писал: «О заметном творческом росте говорит и произведение молодого композитора Ракова «Танцевальная сюита». Уже в ряде предшествующих симфонических вещей на темы музыки народов СССР Раков показал себя как талантливый и обладающий тонким вкусом мастер оркестровки. Об этих качествах композитора ярко свидетельствует и «Танцевальная сюита», состоящая из пяти изящных оркестровых пьес. Инструментована она блестяще, красочно, даже несколько изысканно»².

«Танцевальная сюита» имеет свои специфические особенности. Главная состоит в характере самого творческого задания. Композитор увлекся идеей сопоставить танцы разных народов, подчеркнуть их неповторимость, выявить их индивидуальные красоты и одновременно симфонически обобщить в единой картине, полной движения, торжества раскрепощенных жизненных сил, чувства общенародной радости и подъема. Первая часть построена на узбекской мелодии, вторая — на персидской, в основу третьей части положен татарский танец, в основу четвертой — таджикский (о пятой части будет сказано несколько ниже). Каждая тема имеет свои интонационные, ритмические, ладовые особенности. На их

¹ История музыки народов СССР, т. 2. М., 1970, с. 20.

² Всеволодский Ю. В большом зале консерватории. — «Советское искусство», 1938, 26 ноября.

выявлении построен основной контраст частей. Так, после четкой ритмики узбекской темы первой части с особой выразительностью звучит ритмически изысканная, прихотливая, синкопированная мелодия персидского танца во второй части:

10 **Vivo**
V.c.

11 **Andante**
V.ni

C. ingl.

Пентатоническая ладовая окраска татарского напева (третья часть) оттеняется ориентально звучащей таджикской мелодией (четвертая часть), изложенной в дважды гармоническом мажоре:



В условиях столь разного по своим национальным истокам и стилистике тематического материала особую важность приобрела задача его объединения в целостный симфонический цикл. Композитор решает ее тонко и умело. Прежде всего следует сказать об образных связях частей цикла. Так, первая и третья части несут в себе динамическое, действенное начало, полны темперамента и энергии. Во второй и четвертой частях сосредотачиваются утонченно-лирические настроения. Существуют между этими парами частей и интонационные, метроритмические точки соприкосновения, заложенные в самих избранных композитором напевах. Совершенно справедливо наблюдение Т. Цытович, которая пишет: «По сравнению с «Марийской сюитой», «Танцевальная сюита» обнаруживает значительно более свободное и смелое развитие. Это проявляется и в тематической разработке, и в более сложной гармонии, и в композиционных формах (финал развит на основе двух контрастных тем), а также в искусном использовании оркестро-

вых красок»¹. В ходе действенного тематического развития и возникают в разных частях производные интонационные обороты, прямо перекликающиеся друг с другом.

Вполне естественно, что основную обобщающую функцию в цикле должен был выполнить финал. Поэтому Раков отказался от использования в нем подлинных фольклорных мелодий. Народный характер обеих тем финала, написанных самим композитором, не вызывает сомнения, но точно определить их национальные истоки не представляется возможным. Темы вобрали в себя наиболее характерные интонационные обороты мелодий предшествующих частей, обобщив две основные образные сферы сюиты — действенную и лирическую:

14 Presto

15 [Presto]

Продолжающийся на протяжении всего цикла единый процесс движения от частного к общему завершается в финале. Обе его темы, поначалу контрастные, постепенно сближаются, переплетаются контрапунктиче-

¹ Цытович Т. Сюита, увертюра, поэма. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1. М.—Л., 1947, с. 99.

ских, сливаясь, наконец, в единый образ праздничного ликования. Так из отдельных танцев вырастает произведение, симфоническое по своему единству и масштабности.

30-е годы в творчестве Ракова завершились написанием Первой симфонии — произведения яркого и значительного. Но на пути к ней лежало немало камерных сочинений, в которых оттачивался его композиторский стиль и которые заслуживают внимания.

Прежде всего следует остановиться на фортепианных произведениях Ракова этого периода. В основном это, как и прежде, циклы миниатюр, но освоение композитором в симфоническом творчестве различных фольклорных истоков обогатило и его фортепианный стиль новым строем интонирования, новыми ладовыми, гармоническими красками, новыми типами фактуры. В первую очередь здесь должны быть названы два небольших цикла: премированные на конкурсе к пятидесятилетию Марийской АССР «Две марийские пьесы» и «Лирические пьесы». Хотя в первом из циклов Раков использовал подлинные напевы, а во втором нет, сочинения эти близки. Их роднит преобладание мелодического народно-песенного начала, гармоническая красочность, прозрачность фортепианного письма. Такова первая из «Марийских пьес» — задумчивый лирический напев, звучащий традиционно одногласно. Лишь во время остановок мелодии на выдержанных звуках композитор вкрапливает красочные гармонии, которые подчеркивают и оттеняют национальную природу напева, дают возможность почувствовать его поэтичность:



При скупости фактуры эта пьеса никогда не производит впечатления бедности, поскольку каждая небольшая деталь музыкальной ткани настолько отточена, что становится маленьким событием.

В этот же период (1936—1938) композитор пишет еще два цикла для фортепиано: «Пять прелюдий» и «Новеллеты» (десять пьес). Критика по-разному оценивала эти сочинения. Сложившийся к этому времени фортепианный стиль композитора, отличавшийся лаконичностью выражения, скупостью избираемых средств, прозрачностью фактуры, у ряда критиков вызывал упреки в сухости, аскетизме, нарочитой графичности. Так, Ин. Попов писал по поводу «Пяти прелюдий», что в них «рядом с тонкой, не лишенной изысканности, благоуханно-свежей лирикой то и дело встречается суховатая мелодическая графика»¹. Та же мысль прозвучала и в оценке «Новеллетт»: «Исполненные композитором «Новеллеты» продемонстрировали мастерство автора в области фортепианной миниатюры. Каждая из новеллет отличается стройностью и отточенностью формы, тонким гармоническим вкусом. Однако фортепианному стилю Н. П. Ракова свойственна некоторая сухость выражения, несомненно препятствующая широкой концертной пропаганде его фортепианных пьес»². Иную точку зрения высказал Д. Кабалевский, писавший о «Пяти прелюдиях»: «Пианистический стиль прелюдий, как и других фортепианных сочинений Н. Ракова, — скромный, лишенный виртуозного блеска, что вполне соответствует камерному характеру музыки. Однако изложение всегда по-настоящему пианистическое, колоритное, очень удобное и благодарное для исполнителя»³.

Любопытно, что в одном из приведенных суждений говорится о качествах фортепианной музыки Ракова, препятствующих ее широкому внедрению в исполнительскую, концертную практику, а в другом, напротив, — о ее пианистичности и благодарности для исполнителя. Здесь было бы небезынтересно услышать мнение одного из исполнителей:

— Я переиграл много произведений Ракова и

¹ Попов Ин. Творчество Ракова. — «Советская музыка», 1955, № 10, с. 32.

² Канн Е. Творческие совещания и вечера. — Информационный сборник оргкомитета Союза композиторов СССР, 1943, № 3/4, с. 31.

³ Л. Ч. [Кабалевский Д.] Н. Раков. Пять прелюдий для ф-п. (1936). [Фотографическая заметка.] — «Советская музыка», 1941, № 2, с. 98.

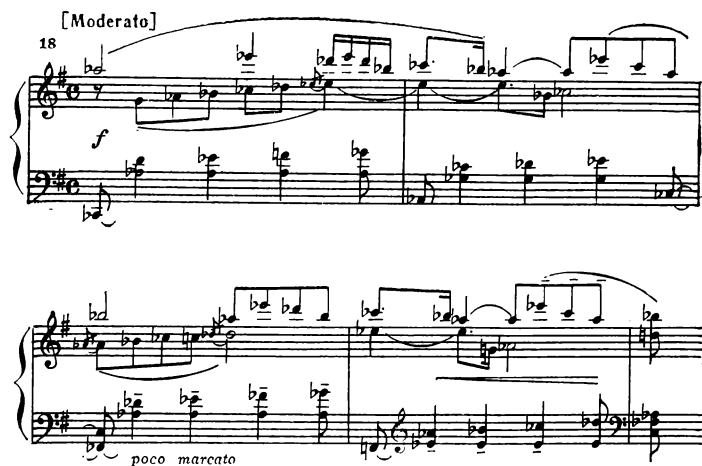
всякий раз обращаюсь к ним с удовольствием. В наше время, когда модно увлечение новейшими музыкальными течениями, его музыка, базирующаяся на народно-песенной мелодической основе, дает исполнителю возможность «попеть» на фортепиано. Раков — подлинный мастер миниатюры. Каждую его пьесу отличает при большой ясности и простоте изысканность фактуры, совершенство стиля. Его сочинения всегда закончены по содержанию и по форме. Среди этих миниатюр есть, на мой взгляд, настоящие маленькие шедевры. Играть их интересно еще и потому, что они ставят перед исполнителем свои определенные задачи. Технически несложные, они требуют особой филигранности, тонкости и изящества исполнения (А. Наседкин).

Цикл «Новеллетт» включает самые разные по характеру и настроению пьесы: шуточная, озорная «Юмореска» и фантастически-таинственное «Скерцо», ажурная, изящная «Арабеска» и близкая марийским напевам «Песня», лиричная, поэтическая «Новеллетта» и напоминающая старинные русские былины «Легенда», траурно-торжественный «Марш» и жанрово-танцевальные пьесы — «Вальс», «Мазурка», «Тарантелла». Принцип контраста объединяет эти разнохарактерные миниатюры в цикл. Но есть черта, присущая каждой из частей цикла, — тончайшая образная и стилевая детализация. Так, в «Юмореске» частые смены темпа, метра, фактуры создают гибкую изменчивость настроений. Уже в первой фразе шуточная игривость основной темы неожиданно омрачается жалобными интонациями, а затем на смену прозрачному прихотливому изложению мелодии приходит строгий хорал.

В «Новеллетте» эта детализация осуществляется по вертикали: мягкая диатоническая мелодия звучит на фоне хроматизированного движения сопровождения:



По характеру и приемам фортепианного письма «Прелюдии» близки «Новеллетам». Это небольшие, скромные в выборе фактуры, отточенные в каждом выразительном штрихе колоритные пьесы. В них также ясно ощутима жанровая природа: черты песни без слов в первой прелюдии, близость тарантелле во второй, мазурочность в четвертой. Среди них выделяется третья прелюдия. Изложенная двухголосно, тема в процессе развертывания полифонизируется, фактура приобретает большую масштабность, усложняется гармония и в результате достигается полнозвучная, эмоционально сильная кульминация:



Наряду с работой в области оркестровой и фортепианной музыки композитор пишет в 30-е годы свои первые сочинения для скрипки — две небольшие, но эффектные пьесы: «Импровизацию» и «Скерцино». В них определилось принципиально иное, отличное от фортепианных произведений, отношение композитора к инструменту. Фортепиано и впредь осталось для Ракова областью камерных, интимных высказываний, скрипичная музыка, напротив, стала средоточием концертности и виртуозного блеска. Обе пьесы написаны с присущим композитору изяществом, полны лирического обаяния. И «Импровизация» и «Скерцино» отличаются разнообразием испол-

нительских приемов: сочетанием напевной кантилены и виртуозных пассажей, полным использованием всех регистров, частым обращением к технике двойных нот, богатством штрихов. «Эффектное, изящное «Скерцино», — писал один из критиков, — вероятно, станет «бисовым» номером наших скрипачей»¹. Это предположение оправдалось. Оба произведения сразу привлекли к себе внимание скрипачей. Их первым исполнителем стал выдающийся советский музыкант Давид Ойстрах.

Итогом творчески насыщенного плодотворного десятилетия явилось создание Первой симфонии, которую Раков завершил в 1940 году. Появление этого сочинения вызвало многочисленные отзывы в прессе, единодушно высоко оценивающие симфонию, вскрывающие характерные особенности ее образности, драматургии, стилистики.

«В творчестве Ракова симфония — значительный шаг вперед, — писал А. Соловцов. — От оркестровых миниатюр (которыми, по существу, являются его сюиты) он переходит к большим симфоническим полотнам и крупным художественным задачам. Правда, элементы «сюитности» дают себя знать и в симфонии. При полной внутренней законченности каждой из четырех частей между ними не чувствуется крепкой, органической спайки»². Близкую мысль высказал С. Шлифштейн: «Симфония Н. Ракова — образец чистой непрограммной музыки. Не отличаясь психологической углубленностью, симфония привлекает, а порой и очаровывает слушателя кристаллической чистотой своего лирического звучания. Диапазон эмоций, составляющих ее содержание, невелик: в основном это лирико-созерцательные настроения, в духе которых выдержаны и жанровые эпизоды произведения. Приближаясь к характеру сюиты, симфония в каждой из своих четырех частей дает отдельные зарисовки душевных состояний, не связанных единым драматургическим замыслом. Но это нисколько не умаляет достоинств симфонии. Стилистическая законченность, обаятельный тематический материал, наконец, отличная оркестров-

¹ Живцов А. Николай Раков. — «Советское искусство», 1938, 6 февр.

² Громан А. [Соловцов А.] Новые произведения. — «Вечерняя Москва», 1940, 23 ноября.

ка — все это позволяет положительно оценивать сочинение»¹.

Оба критика указывают на близость симфонии сюитам. С этим нельзя не согласиться. Связи ее с предшествующими сюитными циклами Ракова вполне обусловлены. Композитор пошел в новом сочинении по тому же пути создания крупного симфонического произведения на основе творческой разработки музыкального фольклора одной из республик нашей страны. В данном случае Раков обратился к напевам и наигрышам известного киргизского акына Токтогула Сатылганова, записанным А. Затаевичем².

— Идею написать оркестровую сюиту на темы Токтогула мне подал Виктор Сергеевич Виноградов. Он же познакомил меня с записями музыки киргизского акына, сделанными Затаевичем. Сначала я думал написать сочинение, близкое по типу «Марийской» и «Танцевальной» сюитам. Но когда уже была написана одна из частей, возникло желание создать нечто более масштабное и крупное. В этой мысли меня укрепил Кабалевский. Познакомившись с написанной частью, он сказал, что на этой основе может быть создана большая симфония. Сочинение симфонии потребовало переосмысления подлинных мелодий Токтогула, которые нужно было подчинить сквозному симфоническому развитию (Н. Раков).

Изменение замысла с первых же шагов повлекло за собой и иное, отличное от сюит, отношение к материалу. В отличие от сюит в симфонии народные мелодии подвергаются более свободной трансформации, изменяется их интонационный состав, структура, жанровая природа. Достаточно сравнить некоторые темы симфонии с их первоисточником, чтобы увидеть направленность работы композитора. Так, например, тема побочной партии первой части выросла из инструментальной пьесы Токтогула «Алайдын Мин-Киял» («Тысяча мечтаний Алая») ³:

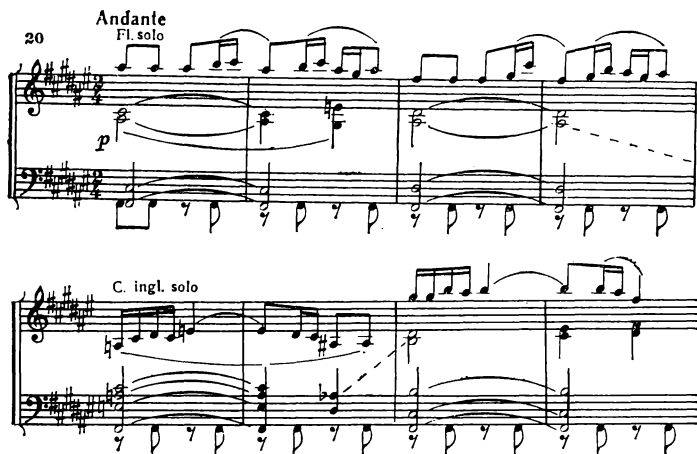
¹ Шлифштейн С. Итоги декады. — «Советская музыка», 1941, № 2, с. 39.

² Затаевич А. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. М., 1934.

³ Цит. по указ. изд.



Раков сокращает структуру наигрыша, ограничиваясь фактически лишь начальной его фразой. Он придает метроритмике более строгие очертания и одновременно большую импульсивность. Интонационное зерно, возникающее на основе наигрыша Токтогула, уже в ходе экспонирования темы подвергается вариантному изменению. Кроме того, к нему добавляется новый элемент, звучащий у солирующего английского рожка, из которого впоследствии вырастает самостоятельная тема:



Принцип заострения имеющихся в напеве симфонических потенций и изыскания новых определяет и характер переработки Раковым в третьей части симфонии (Andante) «Стариковской песни» Токтогула:



Этому выразительному суровому напеву композитор придает необходимую для симфонической темы интонационно-ритмическую и структурную четкость, лишая ее черт импровизационности. Строгое и сдержанное хоральное изложение темы делает ее великолепным материалом для симфонического варьирования:



Помимо подлинных напевов, Раков создает свои оригинальные темы, используя лишь отдельные интонации музыки Токтогула, свободно видоизменяя, дополняя и развивая их.

Говоря о симфонической логике переосмысления мелодий киргизского акына, необходимо помнить, что это симфонизм особого рода, лежащий в русле художественной индивидуальности Ракова как композитора-лирика. В упоминавшемся очерке А. Лебединского «Николай Петрович Раков», включенном в книгу «Портреты композиторов-калужан», автор предпринимает попытку истолковать симфонию Ракова как наделенное конкретной программностью эпическое повествование: «В соответствии с творческим замыслом, Н. П. Раков свободно трактует традиционную сонатную форму, превращая весь симфонический цикл в стройное музыкальное повествование»¹. И далее, используя своеобразный литературно-публицистический прием, автор вкладывает в уста слу-

¹ Лебединский А. Николай Петрович Раков. — В кн.: Портреты композиторов-калужан, с. 21.

шателей возможную программную версию симфонии, излагая ее как диалог студентов после концерта. Эта программа строится на ассоциациях образов симфонии с конкретными эпизодами жизни самого Токтогула, с историей народа Киргизии, с картинами ее природы, складывающимися в последовательную цепь событий и фактов. Резюмируя этот диалог, А. Лебединский, правда, допускает возможность иного программного истолкования симфонии, но от этого не меняется главный вывод: «То, что музыка Н. П. Ракова способна вызвать реальные, зримые образы, бесспорная заслуга композитора»¹.

Конечно, в условиях популярно-беллетристического жанра, к которому может быть отнесен очерк А. Лебединского, подобные красочные литературные описания музыкального произведения не только уместны, но часто и желательны, если только они не противоречат характеру самой музыки. В данном же случае, думается, любая программная «расшифровка» сочинения звучала бы искусственно, так как симфония Ракова относится к сугубо лирическому типу симфонизма, со свойственной ему обобщенной поэтикой, далекой от «реальных, зримых образов».

Эта особенность произведения была отмечена уже в самых первых критических отзывах о нем. «В симфонии нет острых драматических столкновений, ярких контрастов, она вся выдерживается, примерно, в одном лирико-созерцательном настроении. Музыка ее подкупает своей искренностью, тонкой акварельной звучностью оркестра. В симфонии доминирует не мысль, а настроение, и не случайно то, что некоторые звучности симфонии приближаются к импрессионистическим»². Еще более прямо жанр симфонии был определен В. Музалевским: «Большинство тем-мелодий носит характер лирической мечтательности. Она придает симфонии характер задушевности, романтической взволнованности... Перед нами — симфония мало распространенного у нас лирического жанра, имеющего широкое право на существование»³.

¹ Лебединский А. Николай Петрович Раков, с. 30.

² Глезер Р. Симфонические концерты декады. — «Советское искусство», 1940, 8 дек.

³ Музалевский В. Симфония Ракова. — «Советское искусство», 1945, 12 апр.

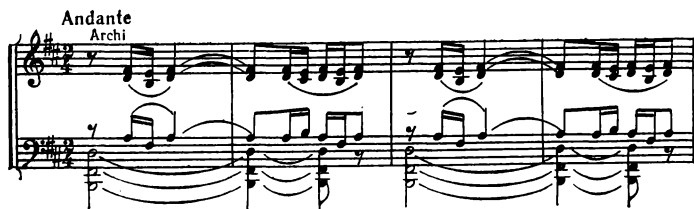
Лирическая природа симфонии обусловила весь комплекс ее драматургических стилевых черт. Прежде всего, это сказалось в особенностях оркестрового письма. Композитор ограничился парным составом оркестра, в трактовке которого проявил тонкий вкус, умение мельчайшую деталь партитуры подчинить решению той или иной задачи, добиться максимального выразительного эффекта при минимуме используемых средств, мелодически насытить оркестровую ткань, создать интонационно гибкую, «поющую» фактуру.

— Оркестровое решение Первой симфонии, как и «Марийской сюиты», выполнено тончайшим образом и производит глубоко поэтичное впечатление. Партитуры Ракова в целом отличаются большой ясностью. В них нет ничего лишнего, ничего такого, что может быть, а может и не быть. Каждый звук имеет значение, каждая деталь прослушивается. К этому располагает весь строй его музыки, тяготеющей к лирико-романтической направленности (Н. Пейко).

С лирикой как жанрово определяющим началом симфонии связана и драматургия цикла. Было бы излишним искать здесь последовательного, от части к части развертывания музыкальных событий, единого сквозного развития конфликта, где каждый новый этап продолжает и углубляет образы предшествующего. Лирический симфонизм не раз давал примеры иного рода, когда цикл складывался из внутренне замкнутых, но объединенных общим настроением частей, каждая из которых содержала свой взгляд на мир, освещала единый образ произведения с какой-то новой стороны. Именно так и построена Первая симфония Ракова. Характерно, что ее драматургическими центрами, обладающими наибольшей интенсивностью симфонического развития, являются первая и третья части, то есть как раз те, в которых с наибольшей силой и полнотой выявлена лирическая сфера симфонии.

Не случайно и то, что написанная в сонатной форме первая часть за исключением эпизода в разработке выдержана в медленном темпе (*Andante*, а затем *Andantino*). Открывающее ее небольшое четырехтактное вступление воспринимается поначалу как фактурный фон, на котором должна возникнуть песенная тема, и не претен-

дует на какую-либо самостоятельную роль. И действительно, ожидание оправдывается, и появляется широкая, распевная мелодия (тема главной партии, см. примеры 23, 24). Но она и весь последующий музыкальный материал и его развитие, в том числе и за пределами первой части, проливают свет на функцию вступления, которая оказывается чрезвычайно существенной и многозначной. Во-первых, мягкое, покачивающееся движение струнных сразу вводит в мир лирических образов. Во-вторых, вступление содержит в себе ритмический импульс, который будет играть важную роль на протяжении всей первой части и который станет основой ее кульминационных моментов. В-третьих, и это главное, секундовые и терцовые попевки, повторяющиеся в разных голосах, явятся тем зерном, из которого будут произрастать темы всех частей симфонии:



На этих интонациях строятся главная и побочная партии первой части. Обе они лиричны, песенны и не контрастируют друг с другом. Тема главной партии — свободно льющаяся, широкого дыхания мелодия — неторопливо разворачивается, обогащаясь новыми интонациями. Любопытно, что, возникнув на основе киргизских народных истоков, она имеет много общего с русскими протяжными песнями. Справедливо в этой связи наблюдение А. Соловцова: «Мотивы Токтогула в переработке Ракова не утратили своего национального колорита; нужно, однако, заметить, что в некоторых случаях изменения, внесенные Раковым, подчеркивают те особенности киргизской народной музыки, которые сближают ее с русской песенностью»¹. Такова и данная тема:

¹ Соловцов А. Н. П. Раков, с. 11.



Теме побочной партии свойственна большая подвижность, ритмическая активность, песенность сочетается в ней с чертами танцевальности (см. пример 20).

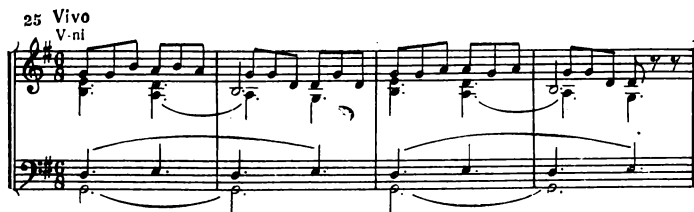
Этот материал становится основным в разработке. Экспозиция отделена от разработки четкой гранью, они представляют собой как бы две самостоятельные картины. Таким образом, общий принцип построения цикла — сопоставление внутренне замкнутых контрастных частей — проецируется и на отдельные части. Замкнутость экспозиции подчеркивается некоторой ее репризной симметричностью, возвращением в ее заключительном разделе интонаций главной партии.

Уже начало разработки вносит внезапный поворот: резко меняется темп (*Allegro agitato* после *Andante* конца экспозиции), характер движения, общий колорит. Разработочность присутствовала и в экспозиции, но там она носила характер колорирования тематизма, его вариационного расцветивания. В собственно разработке с первых тактов начинается активное преобразование лирических в своей основе тем, их интонационное обострение, хроматизация. Общий характер становится сумрачно-тревожным, краски сгущаются. Интенсивное мотивное развитие (в сочетании с элементами имитационно-полифоническими) приводит к мощной, монолитной кульминации первой части — впервые в творчестве Ракова его музыка достигает такой драматической насыщенности и силы.

Нарушенное в разработке равновесие восстанавливается постепенно на протяжении всей репризы, и в коде вновь воцаряется покой, безмятежная тишина и светлое

упоение природой. Симметричная замкнутость части выражается не только в общем настроении. Кода почти дословно повторяет изложение темы главной партии в экспозиции, завершается часть начальным вступительным четырехтактом.

Архитектонической стройностью и завершенностью отмечена и вторая часть симфонии — скерцо. В основе ее — рондо-сонатная композиция. В теме рефрена, данной в стремительном, вихревом движении, есть что-то от темпераментной, огневой пляски:



Эта тема проникает и в эпизоды, контрапунктически соединяясь с другими темами, а ее ритмическая основа становится лейтритмом части, приобретая значение важнейшего цементирующего фактора, придающего композиции особую цельность.

Мелодия первого эпизода (или побочной партии, с точки зрения сонатности) близка рефрену своим задорным характером, но отличается ритмической прихотливостью, свободным чередованием двудольного и трехдольного размеров. В основе ее — все тот же ритмический рисунок рефрена, в репризе же обе темы сплетаются в едином звучании.

Тема второго эпизода — проникновенная лирическая мелодия, звучащая у двух гобосов в унисон, — возвращает к настроениям первой части, воллская скерцо в русло ведущей образной сферы симфонии. Нетрудно услышать и интонационную связь этого напева с темой главной партии первой части. Однако и в этой лирической мелодии сохраняется ритмическая пульсация, идущая от рефрена:

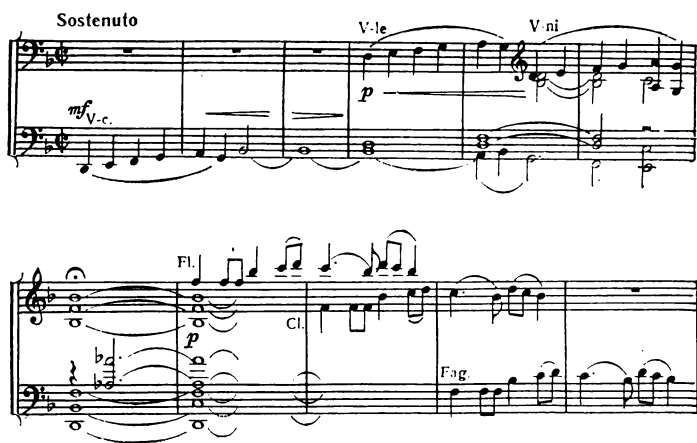
26 Vivo
V-ni

Ob.

Третья часть вновь полностью переключает развитие в область лирико-возвышенных романтически приподнятых образов. Композитор достигает здесь необычайного богатства в раскрытии разных граней, тончайших оттенков единого лирического состояния: это и строгая сдержанность предельно скромного чувства, и мягкая ласковость, и элегическая мечтательность. В *Andante* звучат и чувства открытые и яркие, отмеченные большой душевной взволнованностью, а подчас и страстной патетикой. Несмотря на медленный темп, неторопливость развертывания музыкальной мысли, Раков достигает в третьей части наивысшего по своей насыщенности уровня симфонического развития, основой которого является приводимая выше трансформированная тема «Стариковской песни» Токтогула (см. пример 21). Будучи цитатой, эта тема имеет также явные связи с начальным мотивом симфонии, вырастая из тех же секундовых и терцовых попевок. В ходе вариационно-симфонического обновления темы она интонационно сближается и с другими темами двух первых частей.

Финал по своему праздничному колориту прибли-

жается к скерцо, перекликаясь с ним и стремительно движением. Однако в ходе развития в финале возникают и иные образы, отличающиеся эмоциональной насыщенностью, душевной взволнованностью и даже драматизмом, проникшие в финал из предшествующей третьей части. Еще отчетливее слышны в финале реминисценции из первой части. Они ощущаются уже во вступительном разделе финала, построенном на двух мотивах. Первый, неторопливый, звучащий поначалу несколько сумрачно у низких струнных, прямо связан с темой главной партии первой части. Второй мотив, более оживленный, с чертами танцевальности, и интонационно и ритмически напоминает тему побочной партии:



Из этих мотивов вырастают две основные темы финала, имеющего стройную трехчастную композицию. Крайние его разделы представляют собой красочные жанровые зарисовки. В основе их лежит тема, возникшая из второго мотива вступления:



Середина финала строится на проникновенно-лирической теме, выросшей из первого мотива вступления:



Совершенство формы, мелодическая яркость, красочность оркестрового решения, эмоциональная искренность и лирическое обаяние составили важнейшие, неоспоримые художественные достоинства симфонии Ракова. Не случайно и по прошествии более трех с половиной десятилетий она продолжает звучать с эстрады, привлекая слушателей теми же качествами, что и в момент своего рождения. Вот один из последних отзывов о симфонии после ее исполнения, принадлежащий известному литовскому композитору и дирижеру А. Клиницкису: «...очаровывает стройная форма произведения, мелодическое богатство, на редкость мастерская инструментовка: с самого начала до конца мы не только слышим, но и, как будто, видим это красочное музыкальное полотно, сотворенное опираясь на традиции русских музыкальных корифеев (особенно Римского-Корсакова)»¹.

Создание Первой симфонии свидетельствовало о расширении образного мира композитора, росте его мастерства, совершенствовании техники, дальнейшей шлифовке его творческого метода. Все это придало симфонии значение рубежного произведения в творчестве Ракова.

¹ Клиницкис А. Раков дирижировал Ракова. — «Литература и искусство» (Ежегодник творческих союзов Литовской ССР), 1976, 31 янв.

В ГОДЫ ВОЙНЫ

Суровые военные годы стали серьезнейшим испытанием, оказали глубокое и сильное воздействие на каждого художника. Все огромное разнообразие различных тем проникнулось одной ведущей идеей борьбы с фашизмом и веры в неминуемую победу советского народа. Война предстала в творчестве писателей и поэтов, живописцев и композиторов и как глобальное, эпохальное событие, и как цепь реальных, жизненно определенных фактов, как эпический сказ о небывалых подвигах, и как трагические раздумья о человеческих страданиях, как непримиримое столкновение света и тьмы, и как ликующее воспевание грядущей победы. В военной теме каждый художник открывал для себя ту грань, которая была близка его творческой индивидуальности: героическую, драматическую, трагическую, эпическую, лирическую. Лирика приобрела при этом особую, объективную окраску — ведь переживания и чувства каждого человека были теснейшими узами связаны с судьбой всего народа, с его лишениями, борьбой и радостью.

Для Ракова, лирическая направленность творчества которого сложилась еще задолго до начала войны, естественно, именно этот аспект главной темы стал определяющим, а лирическое осмысление современной действительности приобрело особую глубину и проникновенность.

Впрочем, первыми откликами на военные события явились произведения, в жанровом отношении как будто бы далекие от лирики. Желание внести свою непосредственную лепту в героическую борьбу советских людей,

поддержать их боевой дух, вселить уверенность в победе привело композитора к созданию маршей. Первый из них — «Марш летчиков» для духового оркестра — появился в 1941 году, а за ним последовали «Героический марш», «За Родину», «Танкист», «В атаку», «Доблесть» и другие. Для того чтобы в полной мере оценить значение этих произведений, нужно вспомнить о той роли, которую играла в годы войны маршевая музыка. По оперативности, массовости воздействия, по месту, занимаемому в военном быту, ее можно сравнить лишь с песней. Марши, олицетворявшие сплоченность и дисциплинирующую силу, которой жили в то время советские люди, звучали на фронте и в тылу, под них части Красной Армии уходили на бой с врагом, с них начинались радиопередачи, в том числе и сообщения Совинформбюро. «Если наше искусство, — писал С. Корев, — в целом действительно участвует в общенародном деле борьбы с врагом, то военно-духовая и, в первую очередь, маршевая музыка является непосредственной участницей этой борьбы на самой передовой линии фронта»¹.

Не случайно в эти годы к маршевому жанру обращаются многие композиторы: Н. Мясковский, А. Хачатурян, Н. Иванов-Радкевич, В. Мурадели, Н. Чемберджи. Марши Ракова обладают своими индивидуальными особенностями. Они различны по характеру, в них есть образы торжественные и суровые, горделиво-рыцарственные и возвышенно-скорбные. Но сближает их большая роль лирического начала, с которым связана широта и пластичность мелодического движения, развертывающегося как бы вопреки чеканной маршевой ритмике, например в маршах «Танкист», «В атаку» или в трио марша «Доблесть». Другим качеством маршей Ракова является их блестящая, красочная оркестровка, с яркими, выразительными соло. Проявляются в его маршевой музыке и присущие композитору тонкость и богатство гармонизации. В итоге марши Ракова перерастают из музыки прикладного назначения в произведения концертного плана. Не будучи по своему типу строевыми, они стали широко использоваться в программах радиовещания. Относительная сложность и даже некоторая изыскан-

¹ Корев С. Военные марши. — «Вечерняя Москва», 1944, 24 ноября.

ность маршей Ракова не препятствовала их популярности, не снизила их ценность. «Марши Ракова трудно признать строевыми по отличающей их известной камерности (иногда даже филигранности) склада, — писал В. Цуккерман, — но по своим музыкальным достоинствам они относятся к лучшему, что написано в этом жанре»¹.

По-прежнему композитор продолжает работать в эти суровые годы в сфере лирической камерно-инструментальной миниатюры, как бы отвечая насущной потребности людей в мягкой сердечности, доброте и душевной чуткости. Здесь прежде всего должны быть названы пьесы для скрипки («Поэма») и виолончели, к которой Раков обращается впервые. Он пишет для нее небольшой цикл из трех пьес («Вальс», «Юмореска» и «Канцонетта»), а также «Поэму», «Романс» и «Серенаду». Во всех этих сочинениях, сразу ставших репертуарными, привлекают уже знакомые по прежним произведениям Ракова черты: поэтичность, полнота и открытость чувств, мелодическое богатство, гармоническое чутье, совершенство формы и, как всегда, великолепное знание возможностей инструмента.

— В начале 50-х годов, когда я учился в консерватории в классе С. Кнушевицкого (а он был первым исполнителем виолончельных сочинений Ракова), пожалуй, не было виолончелистов, которые бы не играли этих пьес. Как только дело доходило до советского репертуара, все с охотой обращались к «Поэме», «Серенаде» и другим произведениям композитора. Конечно, это было не случайно; ведь сочинения очень виолончельны, хорошо звучат, в них используются многие интересные технические приемы, требующие виртуозного владения инструментом. Можно даже говорить об известной оркестральности этих пьес, поскольку свойственное Ракову-симфонисту чувство тембра, фактуры сказывается и в его камерных сочинениях. Отточенность каждого выразительного штриха, всегда свойственные Ракову яркость тематизма, совершенство формы, в которой нельзя ничего ни

¹ Цуккерман В. Произведения для духового оркестра. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1, с. 294.

убавить, ни прибавить, делают эти пьесы необычайно популярными. Вспоминаю, когда я был в 1955 году на Международном конкурсе в Варшаве, там и в конкурсной программе и в заключительном концерте звучала с огромным успехом «Серенада» Ракова, и все музыканты говорили о том, какая это интересная пьеса и каким ценным вкладом в виолончельную литературу она является. Мне кажется, и другие пьесы композитора, в особенности «Поэму», можно отнести к лучшим сочинениям советского виолончельного репертуара (Е. Альтман).

Действительно, в камерно-инструментальном творчестве Ракова «Поэма» выделяется своим образно-эмоциональным строем. В ней есть обычная для композитора лиричность, искренность и теплота, но наряду с ними слышится мужественная суровость, страстная патетика, глубокая печаль. На это новое для миниатюр Ракова качество было сразу же обращено внимание. Вскоре после первого исполнения «Поэмы» в газете «Вечерняя Москва» появился краткий, но точный отклик: «Чрезвычайно интересна только что законченная Раковым Поэма для виолончели в сопровождении фортепиано. В этом произведении, как и во всей своей камерной музыке, Раков — лирик. Но в виолончельной поэме есть и новое для композитора. В отличие от ранее им написанных скрипичных и фортепианных миниатюр с их спокойной уравновешенностью, поэма увлекает сильными контрастами, эмоциональной насыщенностью, патетикой... Вошедшая уже в репертуар одного из крупнейших советских виолончелистов Св. Кнушевицкого, поэма Ракова имеет все данные стать столь же популярной, как и лучшие его симфонические произведения»¹.

Свободная по форме, не лишенная импровизационности, «Поэма» строится на многочисленных и резких эмоциональных переключениях, сменах настроений, а вместе с этим и темпа, типов фактуры, характера движения. Уже сама частота переходов от одного эпизода к другому, их контрастность, широкая амплитуда душевных состояний создают атмосферу беспокойства и смятения.

¹ [Б. а.] Виолончельная поэма П. Ракова. — «Вечерняя Москва», 1942, 4 сент.

С первых тактов вступления устанавливается суровый, тревожный колорит. Из отдельных интонаций-возгласов, напоминающих взволнованную человеческую речь, складывается основная тема, звучащая как задумчивая, печальная песня:



Вторая тема интонационно близка основной, но по своему характеру контрастирует ей, переключая развитие в область светлых грез, мирных, безоблачных воспоминаний. В процессе развития она драматизируется, на смену преобладающему мажору, ясной диатоничности приходит минор, омраченный хроматикой, ускоряется темп, уплотняется фактура, резко возрастает напряжение, стремительно ведущее к экспрессивной главной кульминации. Она звучит как страстный протест, как патетическая декламация, исполненная огромной эмоциональной силы. После нее вновь появляется песенная тема *Andante*, наполненная после всего пережитого большей грустью и болью, а небольшая кода приобретает оттенок траурности.

Подобное углубление лирического образа, его драматическое освещение безусловно навеяны сильными и острыми переживаниями военного времени. «Поэма» является глубоко прочувствованной реакцией на грозные потрясения, реакцией очень личной и одновременно со-

звучной мыслям и переживаниям миллионов людей.

Личностный, субъективный характер этого сочинения был вызван не только общими переживаниями, думами о человеческих страданиях, о трагических потерях, но и глубоко потрясшим композитора событием.

— Война надолго разлучила меня со многими дорогими мне людьми. Среди них был и мой близкий друг Николай Александрович Голубев. С ним я учился еще в музыкальном техникуме у Мутли, а затем в консерватории. В первые же дни войны Николай одним из первых добровольцем ушел на фронт. Мы переписывались с ним, а в январе 1942 года от Голубева пришло последнее письмо и одновременно известие о его гибели. Трудно передать все, что я пережил в этот момент. Никогда не сгладятся в памяти воспоминания об этом ярком, талантливом человеке, чье имя высечено на мраморной доске Союза композиторов. Под впечатлением трагической вести и родилась «Поэма» для виолончели, посвященная памяти Николая Голубева (Н. Раков).

Автобиографичность этого сочинения и придала ему характер правдивого «эмоционального документа» Великой Отечественной войны. Когда в апреле 1944 года в Париже состоялся фестиваль советской музыки, рожденной в суровые военные годы, в один из его концертов, наряду с произведениями С. Прокофьева, Д. Шостаковича, была включена и виолончельная «Поэма» Николая Ракова.

Тенденция к углублению и обогащению лирики, проявившаяся в «Поэме», еще полнее выступила в самом значительном достижении композитора военного периода — его Первом скрипичном концерте (1944). «Новое произведение Ракова говорит о росте творческих сил композитора. Здесь раскрываются новые стороны его дарования. Присущие ему качества — лиризм, искренняя задушевность, романтическая взволнованность — налицо в новом сочинении, но лирика, закаленная в огне сурового жизненного опыта, стала мужественнее, собраннее»¹.

¹ Кузнецов К. Скрипичный концерт [Ракова]. — «Советское искусство», 1944, 26 дек.

Концерт сразу же приобрел широкую известность. Его первым талантливым интерпретатором стал Д. Ойстрах (ему и посвящено произведение); блестящее исполнение концерта было определено как «одна из лучших «ролей», сыгранных артистом»¹. Д. Ойстрах не только сам часто включал концерт в свои программы, но и настоятельно советовал его играть молодым скрипачам. Концерт Ракова стал фигурировать в репертуаре студентов как произведение, способствующее развитию виртуозно-технических навыков, воспитанию тонкого художественного вкуса. Ю. Ситковецкий, И. Ойстрах, В. Пикайзен, Э. Грач, О. Каган — все они стали искренними поклонниками этого сочинения, для каждого из них оно стало важным этапом их артистической деятельности.

— С концертом Ракова в моей жизни связано очень много. С него фактически началась моя концертная деятельность. Я учился в консерватории, когда отец, а он очень любил это произведение, предложил мне выучить концерт, чтобы ехать с Николаем Петровичем на гастроли. Работа была срочная, так как поездка должна была состояться через две-три недели. Я с жаром взялся за разучивание концерта (он мне и раньше очень нравился) и через две недели уже играл его Николаю Петровичу. Выслушав мое исполнение очень внимательно, он, однако, почти ничего не сказал. Тогда я еще не был близко знаком с Раковым и не знал: уже одно то, что этот немногословный и требовательный музыкант не сделал мне никаких замечаний, означало высшую похвалу. Поэтому я был немало сконфужен, не выяснив, понравилось ли автору мое исполнение, берет ли он меня в поездку. Но уже через полчаса Николай Петрович позвонил отцу и сказал, что очень доволен тем, как я играл концерт, и рад будет поехать со мной на гастроли. Мы дали тогда много концертов в Закавказье, Прибалтике, на Украине. Для меня эта поездка была необычайно важной: до этого я почти не играл с оркестром, а концерт Ракова был сложен не

¹ Ямпольский И. Скрипичный концерт. — «Советская музыка», 1946, № 2/3, с. 52.

только технически, но и с точки зрения ансамбля солиста и оркестра. Поэтому исполнение этого сочинения явилось настоящей школой игры с оркестром, после которой другие концерты мне было играть уже нетрудно.

Еще одно событие связано с произведением Ракова. В 1955 году Николай Петрович предложил мне записать концерт на пластинку с оркестром Всесоюзного радио. Дирижировал автор, а он был блестящим интерпретатором своего сочинения. Запись получилась на редкость удачной, пластинка вышла во многих странах мира и пользовалась большим успехом. Я до сегодняшнего дня считаю концерт одной из самых лучших моих записей (*И. Ойстрах*).

В 1946 году Концерт для скрипки с оркестром Ракова был удостоен Государственной премии. По степени популярности в послевоенное десятилетие среди сочинений советских композиторов этого жанра его можно было сравнить лишь с созданным ранее Концертом для скрипки с оркестром А. Хачатуряна¹.

Каковы же, в общем плане, важнейшие художественные достоинства концерта Ракова? В сфере образного строя — это большая душевная отзывчивость, искренняя взволнованность музыки, богатство лирических оттенков, диапазон которых простирается от мягкой нежности и трогательной чистоты до суровых и мужественных настроений. В области музыкального языка — это умение, не переступая за рамки привычного, благодаря безупречности вкуса, не только избежать малейшего проявления банальности, но и достичь стилистической свежести, разнообразия гармонических красок, интонационной изысканности, красоты и благородства мелодического рисунка. В плане трактовки инструмента — это широкое использование различных технических приемов, сочетание виртуозного блеска с певучим, кантиленным звучанием. Наконец, с точки зрения драматургии и формы — безукоризненная стройность конструкций, разнообразие средств интонационного развития, мастерство тематической разработки, достижение контрастности

¹ Скрипичные концерты С. Прокофьева в то время распространения не получили и звучали довольно редко.

материала при его большом внутреннем единстве, иными словами — подлинная симфоническая логика.

Последний момент, впрочем, получил различные и даже противоположные толкования в музыковедческой литературе. Так, С. Корев писал: «Это прежде всего — произведение симфонического плана и масштаба... Симфоническое развитие материала — широкое, смелое, разнообразное, особенно в первой части»¹. Близкое мнение высказал А. Соловцов². Иного мнения придерживается Л. Раабен: «Концерт Ракова вряд ли верно причислять к разряду симфонизированных, как это порой делалось в рецензиях и статьях... ибо в нем более сильны качества концерта виртуозного типа. Это концерт для солирующего инструмента с сопровождением оркестра: функция оркестра остается вспомогательной, скрипка концертирует, в ее партии господствует виртуозный инструментализм, а не тематическая разработка симфонического или сонатного типа»³.

Думается, обе точки зрения нуждаются в уточнении. Утверждения о масштабности, монументальности этого произведения представляются весьма преувеличенными. Они вступают в противоречие с отчетливо выраженными камерными чертами сочинения, проявившимися в его образном строе, особенностях композиции, наконец, в парном составе оркестра (без тромбонов и тубы). Это однако не снижает симфоничность концерта, только это симфонизм лирический, со всеми вытекающими отсюда особенностями, о которых уже шла речь в связи с Первой симфонией Ракова. Он имеет к тому же еще два специфических качества. Одно предопределено характером творческой индивидуальности композитора — мастера инструментальной миниатюры и отсюда же — сочетание единого симфонического развития с повышенным вниманием к художественным деталям, тончайшим нюансам, и даже с некоторой импрессионистической хрупкостью. Второе качество обусловлено спецификой жанра, с которой и связана большая роль виртуозного начала, концертности, принципа диалогичности солиста и

¹ Корев С. Скрипичный концерт Н. Ракова. М.—Л., 1952, с. 7.

² См.: Соловцов А. Н. П. Раков, с. 32.

³ Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Л., 1967, с. 107.

оркестра. Но все эти особенности лишь подчеркивают последовательно проводимую на протяжении концерта симфоническую идею развития и объединения цикла.

Исходным зерном важнейших тематических образований всех трех частей концерта служит начальный мотив вступления. Он имеет мужественно-фанфарный, решительный характер:



Этот мотив постоянно модифицируется, развивается в разных планах, дает жизнь контрастным темам-образам: лирическим, скерцозным, драматическим. Из него вырастает не только тематический материал, но и элементы оркестровой фактуры, он проникает в виртуозные фигурационные орнаменты солирующего инструмента, благодаря чему скрипичные пассажи интонационно обогащаются. Принцип монотематизма имеет в концерте не только конструктивное, но и образное назначение, поскольку при всей контрастности материала в основе произведения лежит развитие одного образа, поворачивающегося разными своими гранями. Концерт представляет собой в этом смысле тип лирического монолога-исповеди. С этим связана и камерность сочинения и его романтическая окраска.

Тема главной партии выливается непосредственно из мотива вступления, но в эмоциональном плане представляет собой существенный контраст. Она переключает музыкальное развитие в излюбленную для композитора

область лирической задумчивости, нежной, трепетной мечтательности. Интересен интонационный состав темы, который придает ей эмоциональную двуплановость. Плавная кантиленность и даже некоторая утонченность, создаваемая хроматически ниспадающим интонационным оборотом, сочетается с решительными квартово-квинтовыми ходами (из вступления), которые, не лишая мелодического движения гибкой пластичности и лирической одухотворенности, придают ему одновременно характер устремленно-волевой и мужественный:

[Allegro]
32 V. no solo

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the violin part starting with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the melodic development. The third system shows a change in dynamics to mezzo-piano (mp) and includes a fermata over the final measure.

Новый контраст связан с введением темы связующей партии, которая сначала развивается в оркестре, а затем переходит к солирующей скрипке. Здесь впервые

экспонируется сфера стремительной, праздничной скерцозности, которая занимает большое место в коде первой части и особенно в финале. Интонационно она теснейшим образом связана с темой главной партии, так как построена на тех же двух элементах: решительных квартовых и квинтовых ходах (правда, вместо чистых интервалов они часто заменяются уменьшенными, что создает бо́льшую остроту) и хроматически ниспадающих попевок:



На примере Первой симфонии Ракова был прослежен характерный для крупных циклических произведений композитора принцип, состоящий в тяготении к относительной композиционной завершенности отдельных эпизодов, их структурной симметричности. Этот принцип действует и в концерте. Замкнутая симметричность наблюдается в главной партии, имеющей репризную трехчастную структуру. В трехчастной форме построена и побочная партия, в которой середина носит развивающий характер, а реприза динамизирована. Если же говорить об экспозиции в целом, то и она имеет черты трехчастности, так как побочная партия, будучи самостоятельной, в то же время и по характеру и интонационно чрезвычайно близка главной, отличаясь, пожалуй, лишь еще большей изысканностью, идущей от ее ладогармонического решения:





Устанавливающаяся четкая грань между экспозицией и последующим развитием усугубляется резким, драматическим вторжением разработки, также заставляющим вспомнить Первую симфонию. Две динамические волны начального раздела разработки основаны на преобразовании главной и побочной тем, подчеркивающим их интонационную близость. При господстве лирического начала диапазон образных трансформаций достаточно широк. В моменты драматически напряженные происходит гармоническое насыщение тематизма. Использует композитор диссонирующие аккорды, всевозможные типы моторно-механистических движений, высокие «кричащие» регистры, достигая тем самым большого накала и экспрессивности в кульминациях.

Общее углубление лирической образности в первой части обусловило замену виртуозной каденции выразительным речитативом-размышлением солирующего инструмента на фоне хоральных аккордов с интонациями двух основных тем в оркестре.

Особенностью репризы является отсутствие связующей темы. Это создает широкую зону ничем не прерываемого лирического высказывания. На теме же связующей партии строится развернутая темпераментная, энергичная кода. Своим виртуозным блеском, стремительными пассажами у скрипки она восполняет отсутствие каденции и становится убедительным, жизнеутверждающим завершением первой части.

Контраст лирики и скерцозности, заложенный в экспозиции первой части, существует и между частями цикла. Так, вторая часть — средоточие поэтической вдохновенной лирики, а в финале господствуют настроения скерцозного веселья и праздничности. Причем, в *Andante* лирический образ развивается в направлении его дра-

матизации, что также вытекает из первой части. Трудно согласиться с И. Ямпольским, который рассматривал вторую часть концерта как облегченную пьесу, тяготеющую к «салонно-концертному стилю», и в этой связи писал: «Она вызывает в душе слушателя примерно те же чувства, какие испытывает читатель, перелистывая страницы легких благозвучных стихов. Это сфера успокоительной, интимной поэзии с характерной для нее сглаженностью углов и контрастов»¹.

Поначалу *Andante* действительно имеет характер спокойный и умиротворенный. Этот образ создается уже в небольшом пасторальном вступлении, а основная тема второй части выливается в широкую песенную мелодию, звучащую у скрипки на фоне мягкого аккомпанемента арфы и приближающуюся по своему характеру к лирическому ноктюрну:



На свободном развертывании, интонационном, фактурном, гармоническом обогащении этой темы строятся крайние разделы *Andante*, имеющего трехчастную композицию.

Но атмосфера покоя и созерцательности нарушается в среднем эпизоде (*Roso più mosso*) вторжением основного мотива из вступления к первой части, с которого начинается рост напряжения. Музыка приобретает характер взволнованный и мятежный. Средний раздел *Andante* — это разработка в полном смысле слова, не уступающая по своей насыщенности разработке первой части. Основной материал, подвергающийся активному развитию, — мотив из вступления к *Andante*, находя-

¹ Ямпольский И. Скрипичный концерт Н. Ракова. — «Советская музыка», 1946, № 2/3, с. 55.

щийся в постоянном взаимодействии с исходным монозерном всего концерта. Этот интонационный «поединок» приводит к диссонантному обострению всей ткани, экзотическим возгласам скрипки. Решительно и гневно звучит на *ff* у оркестра *tutti* кульминация второй части (авторская ремарка *Con passione*), которая является одновременно и началом репризы. Здесь вновь происходит возвращение к настроением светлой поэтичности и лирической теплоты, приводящим к постепенному истончению, замиранию звучности, к воцарению тишины и покоя.

После такого завершения второй части начало финала воспринимается как внезапная вспышка солнечного света. В последней части господствует яркая праздничность, жанровая скерцозность. Стремительность движения, разнообразие виртуозно-технических приемов у солирующего инструмента, блестящая оркестровка, красочные тональные сопоставления — все направлено на создание атмосферы радостного ликования и приподнятости. Главным носителем энергии является основная тема финала (написанного в рондо-сонатной форме). Нетрудно заметить ее происхождение из главного источника тематизма всех частей концерта — мотива вступления к первой части. Но в финале лейтмотив подвергается еще одной образной модификации, предстает в виде темпераментной, несколько угловатой пляски:



Это ведущая, но не единственная сфера финала, который в полной мере можно назвать синтезирующим. Сюда стягиваются нити от предшествующих частей: указанная тема и ее последующие преобразования продолжают линию скерцозности, идущей от экспозиции первой части (связующая партия) и ее коды; большое место в финале занимает и лирика, определяющая основное содержание двух первых частей. Так, в духе русской песни выдержана вторая тема финала:

[Allegro molto vivace]
37 V. no solo



Функцию столь важного в концерте драматического элемента в финале выполняет разработочный оркестровый эпизод, прямо перекликающийся со средним разделом *Andante*. Как и во второй части, драматизация в нем связана с введением лейтмотива концерта, который возникает в тревожной переключке валторн и засурдиненных труб. Синтезирующий характер третьей части с особой силой выявляется в коде, где в контрапунктическом соединении проходят темы главной и побочной партий первой части, сочетаясь с мотивом основной темы финала. Подобное строение финала концерта в полной мере типично для Ракова, который во всех своих крупных сочинениях тяготеет к стройности, цельности, единству цикла.

Концерт Ракова, безусловно, может быть отнесен к числу лучших произведений этого жанра в советской музыке. И лишь недостаточно бережным отношением ко многим значительным явлениям советского музыкального творчества можно объяснить редкое появление этого сочинения на концертной эстраде в наши дни.

— Жалко и несправедливо, что так редко сегодня играют концерт Ракова. Сочинение это настолько оригинально в использовании скрипки и в то же время настолько мелодично (достаточно вспомнить прекрасную, широко льющуюся побочную тему первой части), что его в равной мере приятно играть и слушать. Хотелось бы, чтобы концерт зазвучал в исполнении новой плеяды скрипачей (Э. Грач).

В рассматриваемый период обозначился еще один поворот в творчестве Ракова: он впервые обращается к камерно-вокальной лирике, создав ряд романсов на стихи русских поэтов — Е. Баратынского, А. Крылова, Ф. Тютчева, А. Фета, Н. Языкова. Приход композитора к романсовому жанру вполне закономерен. К нему вел весь лирический строй его творчества, а главное — бо-

гатый мелодический дар, так ярко проявившийся в инструментальной музыке.

— Хотя Раков работает в основном в области инструментальной музыки, в ней ясно ощущается вокальный подход. В его сочинениях всегда присутствуют гибкие, естественные мелодии, которые могут быть легко спеты. Многие темы инструментальных произведений композитора напоминают лирические романсы или песни без слов. Раков любит вокальную музыку и тонко ее чувствует. Вспоминаю, как на занятиях со студентами он с большой выразительностью пел романсы Грига. В его исполнении ощущалась не только любовь к музыке норвежского композитора, но чуткое понимание специфики вокальной лирики (*Р. Леденев*).

Вокальные сочинения составляют довольно скромную часть творчества Ракова. Это объясняется высокой степенью лирической обобщенности его музыки, чуждой любым проявлениям сюжетной, драматургической, литературной конкретизации. И в сфере музыки для голоса композитор не раз будет обращаться к такому специфическому жанру, как вокализ, создавая удивительно тонкие и поэтичные пьесы. Для Ракова характерно обобщенное отражение в музыке поэтических образов, метод крупного штриха, он не склонен идти по пути детального омузыкаливания текста. Это одна важная особенность его вокальной лирики. Другая состоит в большой роли инструментального начала, вполне естественной для автора огромного количества крупных и малых инструментальных сочинений. Фортепианная фактура его лучших романсов приближается к самостоятельным фортепианным миниатюрам композитора. Вот характерный пример — «Серенада» на слова А. Фета. Композитор находит музыкальный образ, по своему тончайшему колориту близкий фетовской поэзии. Простая и непритязательная вокальная линия романса — это типично песенная мелодия, безмятежно светлая, с мягкими ниспадающими интонациями. Именно фортепианная партия, с ее воздушной фактурой, легким, не лишенным некоторой скерцозности движением, создает ту неуловимую зыбкость и трепетность, которые придают «Серенаде» свежесть и обаяние:

Scherzando

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия имеет две строки нот с русскими текстами: «Ти - хо ве - чер до - го ра - ет го -» и «- ры зо - ло - тя,». Фортепианная партия также имеет две строки нот. В начале фортепианной партии в правой руке стоит динамический знак *p* (пиано). Музыкальный стиль — «Scherzando».

Близки «Серенаде» своим спокойным, созерцательным настроением, характером изложения и такие романсы, как «Элегия» (Н. Языков), «Поцелуй» (Е. Баратынский), «Еще томлюсь тоской желанья» (Ф. Тютчев). Все они отличаются гибкостью мелодического рисунка, благородной простотой и изяществом фортепианного письма.

В отличие от предшествующих лет фортепианная музыка в рассматриваемый период отошла в творчестве Ракова на второй план, уступив пальму первенства сочинениям для смычковых инструментов и голоса. Но одно произведение заслуживает особого внимания — это «Классическая сюита» для фортепиано (1943). Она возрождает тип старинной танцевальной сюиты и включает в себя пять традиционных частей: «Прелюдию», «Менуэт», «Гавот», «Арию» и «Жигу». В каждой из них мы встречаем присущие тому или иному жанру типичные интонационные, метроритмические, фактурные формулы; в то же время музыкальный язык сюиты, приемы фортепианного письма вполне современны. Но главное состоит в другом: слушая сюиту, совершенно забываешь о ее классических первоисточках. В музыке нет ни тени холодности, столь часто присущей стилизациям, напротив,

весь образный строй сочинения и каждая его деталь обнаруживают приметы индивидуального почерка Ракова. В «Менуэте» они проявляются в утонченной изысканности гармонизации, хрупкости, прозрачности фортепианной фактуры:



В «Гавоте» — в четкости мелодического рисунка, в большой выразительной роли каждого интонационно-ритмического и фактурного штриха (смена акцентов, октавные скачки, форшлаги). Строгость и сосредоточенность мелодического движения в «Арии» сочетается с богатой световой игрой, с импрессионистической тонкостью и красочностью гармонии:



Характерно для композитора и стремление к образному объединению всех частей: тема крайних разделов трехчастной «Прелюдии» своей энергией, элементами моторики предвосхищает темпераментную, мускулисто-упругую финальную «Жигу», а тема среднего раздела задумчивой созерцательностью и грацией, некоторыми интонационными, ритмическими элементами приближается к предпоследней части сочинения — «Арии». В результате сюита обретает черты концентрической симметрии, столь свойственной циклам композитора.

Итак, сюита Ракова — произведение, лежащее в русле основных образно-стилевых интересов композитора, — в то же время в полной мере отвечает своему названию «Классическая» не только по используемым жанрам, но и по классической ясности эмоционального строя, по строгости и четкости конструктивного решения как цикла в целом, так и отдельных частей. Черты индивидуального творческого почерка композитора составили органичный сплав с особенностями, идущими от классических истоков. Тот факт, что Раков сумел без какой-либо искусственности и насилия заключить свои образы в классические жанры и формы, знаменателен. И если в сюите этот синтез был обусловлен определенной задачей, то в дальнейшем, особенно в поздний период творчества, он станет важнейшей чертой стиля композитора.

В СЕРЬЕЗНОМ И ЛЕГКОМ ЖАНРАХ

Творчество Ракова послевоенного десятилетия, тесно связанное с предшествующими этапами его композиторского пути и развивающее утвердившиеся художественные принципы, одновременно несло в себе и черты нового. Это новое становится очевидным уже при взгляде на круг жанров, к которым обращается в эти годы композитор. Они образуют две не просто самостоятельные, но во многом полярно расходящиеся, разнонаправленные линии, которые, как будет видно далее, одновременно тесно переплетаются друг с другом.

Одна из них проходит в сфере камерно-инструментальной музыки. Но если раньше главное место в этой области творчества занимали либо отдельные сочинения малых форм, либо возникшие на их основе сюитные циклы, составленные из небольших пьес часто песенного или танцевального характера, то теперь в этой сфере наметилось ясное обогащение и усложнение образного, а вместе с ним и жанрово-драматургического решения. Ведущей в камерно-инструментальном творчестве Ракова становится соната, к которой композитор обращается впервые.

Вторая линия, прямо противоположная первой, связана с созданием произведений так называемых легких жанров, рассчитанных на самого массового слушателя, с работой в области бытовой, эстрадной музыки. Это направление также новое для композитора. И хотя отдельные пьесы подобного рода возникали и раньше в его творчестве, но никогда не складывались в целую самостоятельную ветвь.

Первое сочинение, созданное в сонатном жанре, скрипичная соната. Для композитора, в совершенстве владеющего всеми тайнами этого инструмента, превосходно знающего его выразительные и технические возможности, скрипичная музыка стала чутким резонатором мыслей и настроений. С этой областью было связано высшее достижение Ракова военных лет и, безусловно, одна из вершин всего творчества композитора — Первый концерт для скрипки с оркестром. Соната для скрипки и фортепиано (1951) по своим художественным достоинствам вполне может быть поставлена с ним рядом. Первым исполнителем сонаты, как и всех предшествующих скрипичных сочинений композитора, был Давид Ойстрах. Он же вместе с автором (партия фортепиано) записал сонату на пластинку. Как и концерт, соната обрела большую популярность среди скрипачей.

— Первую сонату (наряду с Первым концертом) я считаю одним из лучших сочинений Ракова для скрипки. Она всегда привлекала меня исключительным чувством формы, стройностью, ясностью замысла, трепетной лирикой и конечно же редким мелодическим богатством. Как прекрасна, например, вторая, медленная часть сонаты (*И. Ойстрах*).

— Впервые я услышал ми-минорную сонату Ракова в исполнении Давида Федоровича Ойстраха. Это было в 50-е годы. С первого знакомства соната увлекла меня своей искренностью, яркой эмоциональностью, юношеским задором. Я с удовольствием выучил это произведение и часто включал его в свои концертные программы. Скрипка — инструмент, в основе которого всегда лежит пение. Соната Ракова отличается богатством и разнообразием мелодического содержания, а это всегда обеспечивает ей большой успех у слушателей (*С. Снитковский*).

Трехчастный цикл сонаты по своим образно-драматургическим и композиционным особенностям во многом близок Первому скрипичному концерту. Есть в ней, однако, и свои специфические черты. Драматический элемент, возникающий, как это и прежде было свойственно композитору, на лирической основе, в сонате еще более усилен, а это находит отражение уже в характере и строении первой части. Впервые в пределах структуры

сонатного Allegro Раков достигает столь значительного контраста главной и побочной партий. И в Первой симфонии и в Скрипичном концерте темы главных партий первых частей носили ярко выраженный лирико-песенный характер. В сонате тема главной партии (с нее начинается произведение) сразу вводит слушателя в атмосферу взволнованности и романтической патетики. А. Соловцов обнаруживает в ней шумановские черты¹, и это вполне справедливо. Действительно, своей порывистостью, импульсивностью она близка многим темам Шумана. Активные, восходящие по звукам трезвучия, с элементами пунктирности интонации придают мелодии характер энергичный, не лишенный героики:



По контрасту с главной лирическая побочная партия звучит особенно светло и безоблачно. Начальный октавный ход с последующим кантиленным распевом, мягкие секстовые интонации создают ощущение широты и простора:

¹ См.: Соловцов А. Н. П. Раков, с. 39.



В разработке происходит столкновение и развитие обеих тем, причем главенствующую роль играет наиболее активная главная тема. Особенно интенсивно разрабатывается пунктированный трезвучный мотив. Тема побочной партии полностью подчиняется характеру главной, приобретает более мужественные, волевые черты.

В репризе темы подвергаются динамизации, в коде же они объединяются, проходят в мощном полнозвучном изложении, причем ведущий мотив главной партии дается в увеличении.

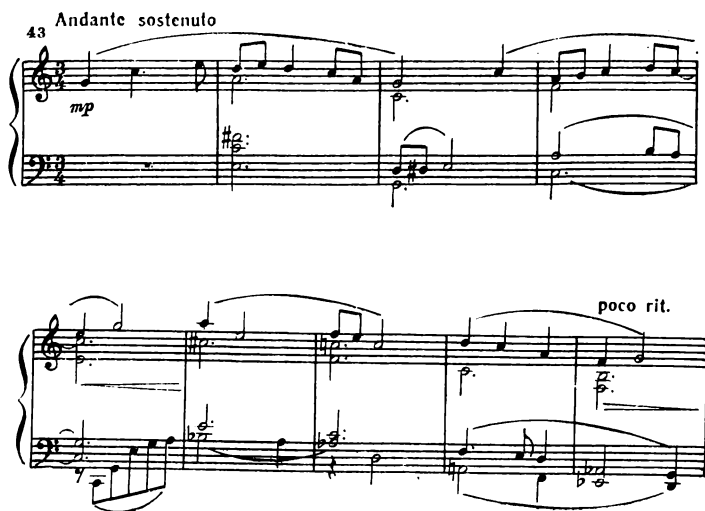
В первой части, как и в сонате в целом, проявляется черта, типичная для композитора, — это сочетание архитектурной стройности, выверенности пропорций и целеустремленности, единого непрерывного развития.

— Весь цикл идет на одном дыхании; сквозное развитие охватывает все произведение от его первого до последнего такта. При этом соната очень стройна по форме. Три ее достаточно лаконичные части образуют целостную композицию с полной экспрессии и драматизма серединой — вторая часть, *Andante* (С. Снитковский).

По уровню экспрессивности *Andante* действительно превосходит крайние части. Есть глубокая закономерность в том, что именно медленные лирические части становятся у Ракова носителем основной драматической кульминации. Такое смещение центра тяжести обусловлено общей лирической направленностью творчества композитора.

Поначалу *Andante* разворачивается в безмятежных настроениях. Основная тема, близкая протяжным русским песням, звучит привольно и гибко, характер лирики сдержанный, созерцательно-светлый, объективный. От этой спокойно льющейся мелодии веет широтой и простором, есть в ней тот еле уловимый элемент пей-

зажнкости, который позволяет воспринимать эту тему как лирико-эпический образ родной земли:



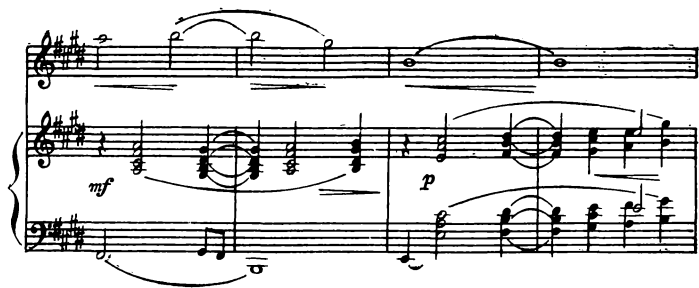
В среднем разделе Andante музыка насыщается энергией, драматизируется. Уплотняется фактура, возникает тревожный синкопированный ритм, появляется триольное движение, идущее от разработки первой части. Кода становится главной кульминационной вершиной части: у фортепиано в аккордовом изложении, на *fff* проходит измененный основной мотив главной партии первой части.

На нем же строится и фортепианное вступление к финалу. Звучащая затем у скрипки тема главной партии (третья часть написана в сонатной форме) также имеет интонационные связи с этим мотивом. Перед нами пример мастерской работы композитора, умения из одного и того же материала лепить самые разные образы. При тематической близости и даже производности, образ, данный в финале, существенно отличается от предшествующих вариантов первой темы сонаты. В этой ликующей радостной и одновременно решительной и патетической теме слышится чеканная маршевая поступь:

44 *Allegro giocoso*

Побочная партия финала представляет собой область той вдохновенной, поэтически мечтательной лирики, без которой не обходится ни одно произведение Ракова. Она, как обычно, подкупает эмоциональной открытостью, широтой и пластичностью «вокальной» мелодии, ясностью и чистотой гармонизации:





Еще одна черта роднит финал сонаты с другими циклическими сочинениями Ракова: это его синтезирующая композиция. Как в симфонии и концерте, он объединяет в себе тематизм предшествующих частей. Естественно, возможность такого сближения была заложена уже в самом строении тематического материала сонаты, в наличии тонких интонационных связей и перекличек. Так, в разработке финала наряду с его двумя основными темами развивается и тема главной партии первой части, то приобретая самостоятельность, то объединяясь с материалом финала. Интересный сплав автор дает в коде сонаты: в ней в едином образе сливаются основная тема *Andante*, которую поет скрипка, мощные аккорды у фортепиано, выросшие из темы главной партии первой части, а затем подключается и первая тема финала. Этим ликующим, величественным, жизнеутверждающим апофеозом и завершается все произведение.

При богатом разнообразии настроений, образной емкости сонате Ракова свойственна простота в выборе средств. Композитор ничего намеренно не усложняет ни в драматургическом решении, ни в композиции, ни в языке, и в то же время добивается внешне скромными средствами большой силы эмоционального воздействия.

— Сонату Ракова я считаю одним из наиболее демократических сочинений советских композиторов в этом жанре. Глубина мыслей и чувств сочетается в ней с ясностью и простотой их выражения. Поэтому соната имеет успех у самой разнообразной аудитории: от профессионалов до публики мало подготовленной к восприятию серьезной музыки. Совсем недавно после пятнадцатилетнего перерыва я вновь обратился к ми-минорной сонате и

почувствовал в ней ту же прелесть, свежесть и юношескую чистоту. Язык этого сочинения не нов, но чувства, которые так искренне выражены в произведении, не могут устареть (*С. Снитковский*).

Вслед за скрипичной сонатой Раков пишет еще два произведения в этом жанре: сонаты для гобоя и фортепиано и для кларнета и фортепиано. Оба сочинения имеют много общего в образном строе. В отличие от скрипичной сонаты в них доминирует лишенная драматизма спокойная, созерцательная лирика, преобладающими являются пасторальные образы, акварельная пейзажность, мягкие, элегические настроения. В большой мере это обусловлено самой спецификой избранных инструментов: и кларнету и гобою более присущи лирическая песенность, либо легкая скерцозность, нежели драматическая экспрессия. В трактовке духовых инструментов Раков проявляет ту же чуткость к их выразительным возможностям, что и в сочинениях для смычковых инструментов.

— Раков — один из немногих советских композиторов старшего поколения, кто уделял и уделяет большое внимание созданию музыки для духовых инструментов. Он прекрасно знает специфику инструментов, используя их разнообразно, но всегда удобно и естественно. Поэтому его сочинения легко и с удовольствием играют и слушают. При этом на первом плане у композитора всегда стоит решение музыкально-выразительных задач, а уже на втором — узко технических (*Л. Михайлов*¹).

Соната для гобоя более развернутая по форме. Она включает четыре лаконичные разнохарактерные части, каждая из которых обнаруживает связи с различными фольклорными жанрами. Они-то и определяют содержание, эмоциональный строй произведения. Так, в основе первой части, написанной в сонатной форме, лежат две темы, приближающиеся по своему широкому распеву, ритмической свободе, чистой диатонике к русским девичьим протяжным песням, а отсюда и характер Alleg-

¹ Михайлов Лев Николаевич — кларнетист, солист Госоркестра СССР, преподаватель Московской государственной консерватории, лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов, первый исполнитель большинства кларнетовых сочинений Ракова.

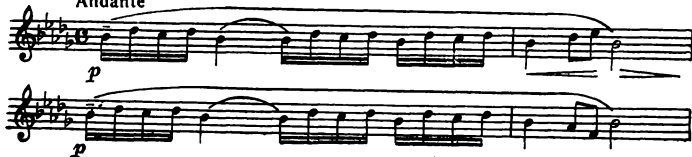
47 Allegro scherzando

2-я часть



48 Andante

3-я часть



49 [Molto vivace]

4-я часть



Песенная природа тематизма гобойной сонаты (это же относится и к кларнетовой) обусловила вариационный характер его развития, при котором композитор достигает богатства ладогармонических красок, колоритного тонального расцвечивания. «Гармонию Н. Ракова отличает красочность, колоритность, достигаемая широким использованием побочных ступеней, а еще чаще — альтерированных обращений самых употребительных аккордов... В сонатах для гобоя и кларнета проявилась любовь композитора к гармоническому варьированию мотива, а то и целой мелодии, красочности тональных соотношений»¹.

Если соната для скрипки была определена как одно из наиболее демократических произведений этого жанра, то еще в большей степени это может быть отнесено к сонате для гобоя, в силу ее яркой жанровости, сооб-

¹ Ройтерштейн М. Две сонаты Н. Ракова. — «Советская музыка», 1958, № 2, с. 38.

шающей музыке особую общительность, придающей выпуклость и однозначную определенность ее образам. В этом же ключе решена и соната для кларнета.

— В музыке Ракова всегда привлекают чистота и ясность настроения. Уже при первом знакомстве с произведением точно представляешь, о чем в нем идет речь, каков его образный мир. При этом, будь то страницы интимной лирики или легкой скерцозности, определяющими всегда являются жизнерадостные, оптимистические настроения. Такова и Первая соната для кларнета. Впервые я ее стал играть, еще будучи студентом консерватории, впоследствии часто включал в сольные программы, исполнял во время гастрольных поездок по городам Советского Союза, и везде ее прекрасно принимают. Это и не удивительно: соната — произведение очень цельное по настроению, в ней много прокофьевской свежести, гармонической красочности, притягательной энергии (*Л. Михайлов*).

По сравнению с сонатой для гобоя кларнетовая соната более компактна, скромна по масштабам — в ней всего две части. Первая часть, лирико-пасторального характера, написана в сонатной форме. Тема главной партии, изложенная у кларнета на фоне гармонических фигураций в партии фортепиано, отличается непритязательной простотой, гибкостью, прозрачностью звучания. В то же время в ней есть присущее композитору изящество и тонкость. В условиях господствующей диатоники (основная тональность до мажор), близости темы к народным инструментальным наигрышам красочное чередование мажорной и минорной терций, их одновременное звучание создают своеобразное световое мерцание:





Опытная рука Ракова-миниатюриста ощущается в отшлифованности темы побочной партии, напоминающей своим мягким, покачивающимся движением колыбельную:



Интонационный состав обеих тем чрезвычайно близок, что позволяет им тонко переплетаться в разработке, а в репризе сливаться в едином контрапунктическом звучании.

Еще ярче жанровая основа тематизма проступает во второй заключительной части сонаты — Presto. В этой стремительной, темпераментной «тарантелле» выделяются четыре самостоятельные темы, тесно связанные между собой общим радостным характером, темпом, интонационно-ритмическими особенностями. Главное же, что их объединяет, — это непрерывность танцевального движения, сглаживающего индивидуальные особенности отдельных тематических образований. Наиболее откровенно черты тарантелльности выявляются во второй кларнестовой теме:



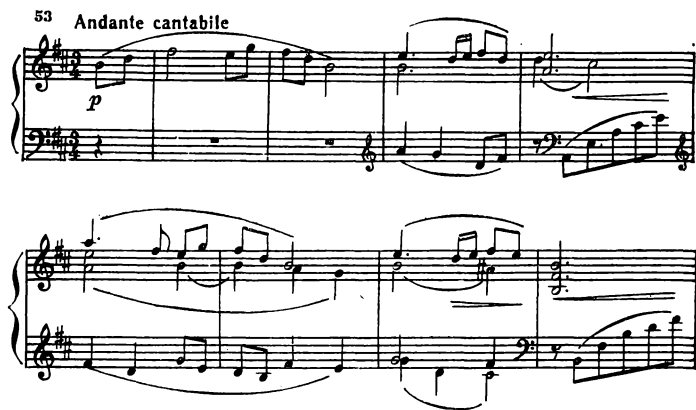
Быстрая смена различных тем и их элементов создает особую непринужденность и свободу, однако при более пристальном взгляде за этим ощущается продуманность всей композиции, стройность целого, выразившаяся в своеобразно трактованном сочетании в финале сонатных и рондальных закономерностей.

Тенденции к расширению и усложнению замыслов, углублению драматургических решений, усилению образной контрастности, проявившиеся в творчестве Ракова военных и послевоенных лет, коснулись и его фортепианных сочинений. До этого они действовали в основном в области оркестровых произведений и камерной музыки для скрипки и виолончели. Фортепиано оставалось по-прежнему выразителем созерцательно-спокойных душевных состояний и возвышенно-поэтичных настроений; основной формой их воплощения была миниатюра либо сюитный цикл. И в рассматриваемый период композитор не отказывается от этого направления. Так, его цикл из девяти пьес «Акварели» (1946) продолжает линию аналогичных сочинений 30-х годов, таких, как «Лирические пьесы», «Новеллеты». Показательно само

название произведения — оно достаточно точно определяет его эмоционально-образный строй, прозрачность письма, мягкую, именно акварельную пейзажность.

Однако наряду с сочинениями подобного рода в конце 40-х годов Раков создает произведение принципиально иного плана. Таковы его Вариации си минор. Уже в самом обращении не к сюитному, а к вариационному циклу (впервые в творчестве композитора) заметно стремление к укрупнению замысла. Автор отходит от присущего его фортепианным произведениям строгого самоограничения в выборе фактурных приемов и широко использует различные регистры, массивные звучности, многообразные типы изложения.

Тема вариаций создана самим композитором, но ее можно было бы принять и за подлинно народную, настолько убедительно и органично претворены в ней характерные особенности русской протяжной песни. Они проявляются и в мелосе, в его широкой распевности, типичных интонационных оборотах, и в характере изложения, напоминающем звучание народного хора (сольный запев с последующим многоголосным подхватом):



По типу это вариации характеристические или манровые. Каждая вариация, представляющая собой самостоятельный образ, принципиально трансформирует характер темы, ее структурные, ладогармонические, жанровые черты. Принцип сквозного развития имеет в произведении двоякое проявление. Во-первых, происходит

последовательное обновление темы, приводящее к кульминации. Во-вторых, от вариации к вариации углубляется, становится более резким контраст.

Уже первая вариация создает образный и жанровый сдвиг, переводя развитие из сферы песенности в область скерцозности. Во второй вариации происходит развитие основного лирического образа, который приобретает здесь строгие, сосредоточенно-сдержанные очертания. Третья вариация начинается как стремительный танец, но танцевальность постепенно растворяется в не лишенном взволнованности фигурационном движении. Кульминацию составляет четвертая вариация (*Andante drammatico*). Повторяющийся на всем ее протяжении синкопированный звук *ре* в среднем голосе придает музыке внутреннее напряжение и настороженность. Постепенное нарастание звучности, уплотнение фактуры приводит к драматической вершине, музыка приобретает характер страстный, патетически экспрессивный:



Пройдя круг свободного варьирования, тема достигает былинно-эпической силы в заключительной, пятой вариации — широко развитом величавом финале. Изложенная мощными, богатырскими аккордами в ритмическом увеличении, она звучит как победный, героический апофеоз.

К числу вариационных циклов должны быть отнесены Восемь пьес на тему русской народной песни (1949).

В основу этого сочинения, в котором вариационность сочетается с сюитным принципом, положена народная мелодия «На горе стоит елочка», записанная Раковым в четырнадцатилетнем возрасте на Гамаюнщине.

В Восьми пьесах тема гармонизована с большим тактом, чутким отношением к фольклорному источнику и в то же время очень своеобразно, с использованием красочных последований, распевной фортепианной фактуры, подражающей народному многоголосью, тонкого сочетания диатоники и выразительных альтераций:



Если в Вариациях си минор композитор идет по пути драматизации темы, достижения масштабности и силы, то в Восьми пьесах он остается в русле тонкой незатейливой акварельности, заставляющей вспомнить поэтичность лядовского фортепианного стиля. Но и в этой сфере Раков проявляет изобретательность в варьировании. Песенный напев жанрово трансформируется, появляясь то в виде изысканного вальса, то подпрыгивающей мазурки, то до неузнаваемости изменяется в польке, то звучит как ласковая добрая сказка, или светлая, мягкая колыбельная. В заключении тема приобретает характер торжественного хора, сопровождающегося праздничным перезвоном колоколов. Подобное величавое завершение сближает Восемь пьес с предшествующим вариационным циклом.

Еще одно произведение, созданное Раковым в послевоенные годы, прямо связано с фольклорными источниками — «Русская увертюра» для симфонического оркест-

ра. Она строится на двух темах. Первая из них принадлежит самому композитору, но по своим интонационным особенностям, структуре близка народным хороводным песням. Вторая тема подлинно фольклорная, построенная на мелодии песни «Цвели цветики». Композиционно увертюра представляет собой сонатное Allegro, решенное в кучкистских традициях. В развитии второй темы, в принципах разработки сказывается также влияние финала Первой симфонии Чайковского. Общий колорит увертюры светлый и праздничный, но в ходе музыкального развертывания композитор достигает и драматических кульминаций. С этим связан и характерный принцип работы с материалом. Наряду с преобладающей колористической вариационностью, Раков прибегает и к интонационному развитию тематизма, дроблению и мотивной разработке, контрапунктическому соединению тем и их элементов, а в моменты, отмеченные повышенной драматизацией лирической песенности, — к оркестровым диалогическим перекличкам.

Широко развитая по форме, динамичная по развитию «Русская увертюра» Ракова заняла место в числе лучших сочинений этого типа, созданных советскими композиторами, таких, как «Русская увертюра» С. Прокофьева, «Увертюра на русские и киргизские темы» Д. Шостаковича, «Увертюра-фантазия» Р. Бунина, «Праздничная увертюра» Н. Будашкина и другие.

Написанная Раковым в эти годы бытовая, легкая музыка, различного рода эстрадные, танцевальные пьесы убедительно доказывали, что и в этой сфере музыкального творчества можно проявлять подлинный, высокий профессионализм, мастерство и тонкий вкус. Произведений этих немало, среди них пьесы и для эстрадного и для симфонического оркестров, такие, как «Скерцо-галоп», «Лирический вальс», «Танец», «Мазурка», «Концертный вальс», «Концертная сюита» и другие. Все они приобрели в 40—50-е годы большую популярность, а некоторые из них не утратили ее вплоть до сегодняшнего дня, что не столь уж часто встречается в сфере музыки быта.

— В конце 40-х годов Раков был известен не только как автор «Марийской сюиты» или популярнейшего в то время Скрипичного концерта. Повсеместно звучали и его эстрадные произведения. Не-

которые из них я хорошо помню и сейчас, свободно могу сыграть, в них аромат нашей юности. Нам, начинающим композиторам, чрезвычайно импонировала та свобода, с какой Николай Петрович мог сочинять в разных жанрах, и, конечно же, то, что уважаемый профессор консерватории писал не только серьезную, но и легкую музыку. Для нас, его студентов, это было фактом глубоко притягательным (А. Эшпай).

Казалось бы, какая видимая прямая связь может быть между сонатой и танго, инструментальным концертом и маршем, однако в творчестве Ракова между ними нет непроходимой грани. В стремлении к объективности высказывания, эмоциональной конкретности, к созданию красочных, исполненных света и оптимизма картин окружающего мира Раков в произведениях крупной формы широко претворяет элементы различных фольклорных и бытовых жанров. И напротив, в собственном бытовой музыке композитор использует приемы мелодического варьирования, гармонического расцвечивания, оркестрового развития, выработанные его симфоническим мышлением. В маршах, вальсах, галопах, танго и других танцевальных пьесах Ракова ясно ощущается то же мастерство, та же безукоризненность вкуса, филигранность отделки, совершенство формы, которыми отмечены его симфонические и камерно-инструментальные произведения, а это поднимает бытовые сочинения до уровня подлинно концертных пьес.

В наибольшей мере это относится к замечательным вальсам Ракова: к созданному в 1946 году «Концертному вальсу» и написанным позже, но объединенным с ним в своеобразную триаду «Праздничному» и «Задумчивому» вальсам.

— Три вальса Николая Петровича Ракова: прелестный триптих, открывающийся искрящимся «Праздничным вальсом», за которым следует претворенный лиризм светлых сумерек «Задумчивый вальс», прерываемый ярким фейерверком финального «Концертного вальса», с давних пор хорошо известного и любимого слушателями. Вальсы Ракова, наряду с вальсами Прокофьева, Шостаковича, Глиэра, Дунаевского, радуют слушателя своей особой жизненностью, блистают красотой

формы, рожденной, в свою очередь, исключительно естественным ощущением пластики движения (Г. Рождественский).

Все три вальса покоряют эмоциональным богатством, тонкостью переходов от одного состояния к другому. В атмосфере вальсового кружения композитор чувствует себя свободно и привольно, достигая в пределах единого жанра непринужденной смены настроений, разнообразия красок, оттеняющих контрастов как внутри отдельных пьес этого «цикла», так и между ними. Каждый вальс — небольшая лирическая поэма, но характер лирики в них различен. В «Праздничном вальсе» преобладают солнечные тона, настроения радостной приподнятости и света, «Задумчивый вальс» привлекает элегической нежностью, ласковой приветливостью; особым очарованием дышит «Концертный вальс» с его удивительной по красоте песенной и в то же время танцевально упругой, мечтательной, но не лишенной темпераментности мелодией:



Вальс увлекает слушателя в стихию неумолимого движения, единого музыкального потока, в котором феерически блестящие, сверкающие разными красками картины сочетаются с душевной теплотой и поэтичностью.

Великолепно оркестровое решение всех трех вальсов. Используя в первом и третьем полный состав большого

симфонического оркестра, автор, не усложняя, не перегружая партитуры, путем красочных сопоставлений и сочетаний тембров достигает света, воздушности и в то же время нарядности и виртуозного блеска. Образ и настроение второго вальса продиктовали ограничение струнным составом. Максимально выявляя его возможности, композитор и здесь добивается яркости и многоплановости звучания.

Развивая в области вальсовой музыки лучшие традиции отечественной и зарубежной классики (Глинки, Чайковского, Глазунова, И. Штрауса, Равеля), Раков вписывает свою страницу в историю этого жанра.

«Концертная сюита» для малого симфонического оркестра (1949) также основана на бытовых, танцевальных жанрах. Таковы изящная, лирическая, слегка капризная «Мазурка», легкий, поэтичный, с элементом скерцозности «Вальс». Не являются исключением и части, не имеющие конкретных танцевальных наименований. Так, первая пьеса цикла — «Марш» — своей легкостью и стремительностью движения, ритмической гибкостью напоминает галоп и в этом плане (а также по характеру и тонально) перекликается с «Финалом», выдержанным целиком в духе галопа. Тем самым создается образно-жанровая арка, объединяющая цикл. Мягкая лирическая «Мелодия» тоже содержит черты танцевальности, вызывая ассоциации с русскими девичьими хорами. Четвертая часть, названная обобщенно — «Танец» — это фактически огненная, темпераментная тарантелла.

«Концертную сюиту» вполне можно было бы назвать балетной, настолько ощутима в ней связь с движением, хореографией — то сольной, то массовой. Раков выступает в этом сочинении как мастер оркестровой миниатюры, любящий и ценящий в работе художественную деталь, тонкость нюанса.

На стыке камерной и массовой музыки развивается в послевоенные годы и вокальное творчество Ракова. Не случайно в это время он создает произведения на стихи советских поэтов в специфическом жанре песни-романса. Справедливо пишет об этих сочинениях А. Соловцов: «Песни-романсы» Ракова с равным правом могут занять место и в программе камерного концерта, и в программе эстрадного вечера, если только организато-

ры этого вечера ставят своей задачей пропагандировать легко доступную музыку хорошего вкуса»¹.

Содержание этих произведений самое различное, но есть одна сквозная тема, которая их объединяет: это тема войны и мира. Иногда она звучит прямо и открыто, с лапидарной плакатностью («Вахта мира», сл. А. Машистова). Но гораздо ближе Ракову лирико-опосредованное осмысление этой темы. В пейзажных зарисовках, таких, как «Весенняя ночь» (сл. А. Машистова) или «Летний вечер» (сл. Е. Геркена), образы мерцающих звезд, колышущейся на ветру золотистой ржи, девичьи песни, звонкие переборы гармоники — все вызывает представление о радостной тишине и покое, воцарившихся в мире. Гармонь, к тому же, напоминает о былых походах, где она несла столь желанный отдых («Гармонь», сл. А. Ерикеева). В колыбельной, которую поет мать своему младенцу, она рассказывает об отце-пограничнике, охраняющем спокойный сон и мирный труд родной земли («Колыбельная», сл. А. Машистова). В романсе «Лес» (сл. С. Северцева) автор заставляет вспомнить грозные сражения и скрывавшихся в дремучих чащах партизан.

Соотношение и взаимодействие романсового и песенного начал в каждом из произведений решено своеобразно. «Вахта мира» представляет собой распространенный в советском песенном творчестве тип песни-марша. Однако гармонические особенности, ладофункциональная усложненность, аккордика однотерцовых тональностей (gis-moll и G-dur) заимствованы из более развитых форм, нежели песенные. «Весенняя ночь» — это лирический вальс с легким, колоратурным характером движения, напоминающий чем-то песни-вальсы Дунаевского. Но по активности мелодического развития, свободе формы, по тонкости и разнообразию фактурного и тонально-гармонического решения это сочинение восходит своими истоками к русской романсовой лирике.

«Гармонь» написана в традиционной для романса трехчастной форме с подвижными крайними частями и более мягкой лирической серединой. В самом же интонационном строе мелодии слышатся отголоски современ-

¹ Соловцов А. Н. П. Раков, с. 49—50.

ных частушек, что подчеркивается и имитацией в партии фортепиано звучания гармоники:

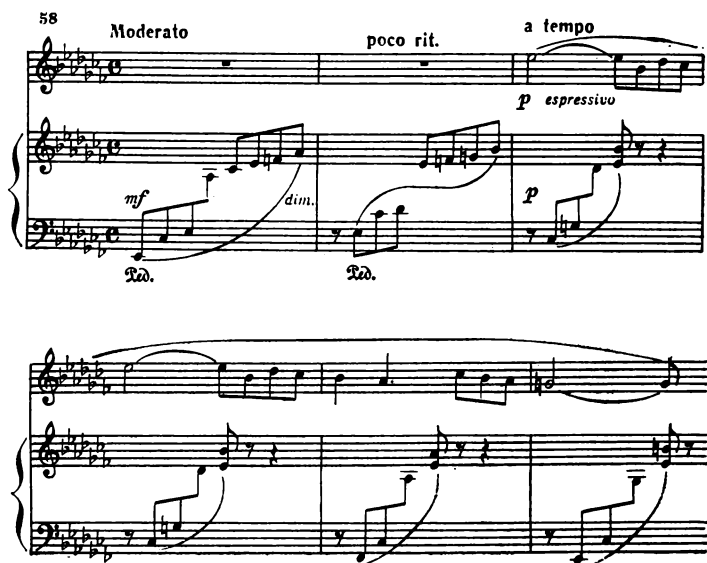
57 Allegro

Се-реб-ром стру-ят-ся зву-ки в зо-ло-
-той мо-ей стра-не

p

mf marcato

К типу песен-романсов примыкают и созданные в эти годы вокализы Ракова. Отличное знание природы человеческого голоса позволяет композитору создать методически полезные превосходные произведения, способствующие развитию у исполнителя умения свободно распоряжаться дыханием, ровности звучания в разных регистрах, технической подвижности, плавности звуковедения и т. д. Но помимо этого вокализы — высокохудожественные произведения, с большой искренностью передающие тонкие оттенки лирического настроения. Особой известностью пользуется написанный в 1946 году Вокализ *as-moll* для высокого голоса, чарующий лирически проникновенной песенной мелодией на фоне простого, но гармонически тонкого и выразительного фортепианного сопровождения:



Среди вокальных сочинений рассматриваемого периода выделяется цикл «Девять романсов на слова советских поэтов». В цикле использованы стихи А. Гарнакерьяна, И. Гришавили, С. Северцева, А. Гаямова и И. Сеидова. Различные по содержанию, стилю, они складываются в целостную образную систему, объединенную общей темой. Ее можно было бы выразить словами из романса «Молодость»: «Сто лет на свете проживу и славить буду жизнь». Эта, так присущая всему строю музыки Ракова, глубоко оптимистическая тема имеет самые разные выражения. Она звучит и как тема любви к Родине («Посвящение»), и как тема любви и верности близким, дорогим людям, пронесенная сквозь годы войны и разлуки («Желание», «Глубоко хранил я в сердце своем»), и как тема нерушимой дружбы, закаленной суровыми испытаниями («Застольная песня»). Любовь эта выстрадана, рождена в преодолении небывалых трудностей, а потому особенно сильна и глубока. В сочинении композитора всплывают и образы, прямо напоминающие о грозных событиях войны: в «Роднике» это мысли о героях, павших в боях за Родину, в романсе «В окопе» — мечты солдата о встрече с родной семьей. Иными словами, тема любви к жизни, эта веч-

ная тема искусства, приобрела в цикле Ракова подлинно гражданственный смысл. Но при этом решена она в типичном для композитора лирическом ключе.

Характерный пример — романс «Родник», героико-патриотическая идея которого заложена уже в образе родника, этого «грустного надгробья», символа бессмертия погибших в битвах за родную землю. Мягкая песенная мелодия не спеша развёртывается на фоне мерного движения в партии фортепиано, рисующего журчание струящейся воды. Никакой аффектации, патетики — все направлено на раскрытие внутреннего состояния светлой грусти, рожденной раздумьем о жизни и ее вечном обновлении:

50 *Andante* *p dolce*

Вме_сто

p dolce

груст_ но_ го над_ гроб_ я в честь то_

fz. *

го, кто пал в бо ю,

fz.

В тексте романса «В окопе» сопоставлены мечты воина, задремавшего в минуту затишья на фронте, и суровая картина поля сражения. Композитор же сосредоточивает внимание сугубо на внутренних переживаниях героя, создает единый обобщенно-лирический образ, одновременно мужественный и нежный.

Части, составляющие цикл, по своим жанровым, стилевым, структурным особенностям сохраняют характерные черты романса, но и в них роль песенного начала велика. Подчас оно выдвигается на первый план, как, например, в «Застольной песне», представляющей собой популярный в годы войны тип песни-вальса. Но и там, где определяющей является романсовость, она постоянно сочетается с легко узнаваемыми типично песенными оборотами.

Лирическая направленность вокальных сочинений Ракова позволяет с большей определенностью взглянуть и на близкую по духу и конкретным приемам выражения инструментальную лирику композитора, увидеть в ней ту же объективность, общительность, открытость навстречу жизни, ее печалям, радостям, услышать в лирических высказываниях автора отзвуки переживаний и надежд советских людей, прошедших сквозь испытания военных лет и встретивших долгожданную победу.

НА НОВОМ ЭТАПЕ

Если говорить о полувесковом участке пути, уже пройденном Раковым, если предпринять попытку выявить внутреннюю логику этого пути, наметить его основные этапы и рубежи, более того — если метафорически уподобить его некоей музыкальной форме, то в творческой эволюции композитора можно усмотреть своеобразную трехчастность.

Первая часть этой «композиции» — сочинения конца 20-х — начала 30-х годов (преимущественно инструментальные миниатюры) — являет собой экспозицию ведущего образа всего творчества композитора — образа созерцательно-лирического, исполненного тонкой поэтичности и изящества. Вторую часть, началом которой является созданная в 1940 году Первая симфония, а продолжением и основным содержанием — произведения военного и послевоенного периодов, можно назвать разработанной серединой. Под воздействием событий этих тревожных лет главный лирический образ претерпевает здесь значительное развитие в плане его углубления и драматизации, а с этим связан и интерес композитора к более масштабным жанрам (симфония, концерт, соната, вариации). Третья часть (произведения двух последних десятилетий) — это своеобразная реприза творческого пути композитора. Он вновь обращается к образам своей молодости, здесь господствует неиссякаемый свет, гармония, мягкий лиризм и добродушный юмор, неомраченные драматизмом. При этом композитор не отка-

зывается от завоеваний предшествующих лет, наряду с миниатюрами много работает в области крупных — сонатного, симфонического, концертного — жанров, но их содержание не только ближе произведениям первого периода, но отличается, пожалуй, еще большей ясностью, юношеской непосредственностью, молодым задором, а форма — предельной стройностью, простотой и отточенностью. Если искать аналоги в прошлом, то симфонизм и камерный стиль Ракова этих лет можно сравнить с манерой гайдновского музицирования, имея в виду не конкретные приемы стилизации, хотя подчас встречаются и они, а общий колорит, совершенную гармоничность эмоционального строя.

В области оркестровой музыки началом этого нового этапа стала Вторая симфония Ракова — «Молодежная» (1957). Ее образно-стилевые особенности с подчеркнутой наглядностью прослеживаются при сопоставлении с Первой симфонией композитора. Многие сближает оба эти сочинения и прежде всего их лирическая основа. Однако в решении Первой симфонии было немало остро-контрастных моментов, драматургических переломов, что порождало большую масштабность и интенсивность развития.

В сравнении с ней Вторая симфония отличается лаконичностью (общая продолжительность произведения не превышает 20—25 минут), а ее образный строй лишен какой-либо драматической обостренности, на всем протяжении симфонии господствуют настроения обаятельной лирики, искрящегося веселья, грациозной скерцозности, соответствующих названию сочинения. «Это прелестное и действительно юное по своим настроениям сочинение заставляет вспомнить светлые небольшие симфонии добетховенских времен. В ней нет драматических коллизий, зато она полна искренней, почти безоблачной лирики»¹.

Образная открытость, ясность формы, простота музыкального языка делают произведение понятным самой широкой и разной по степени подготовленности аудитории, на что не раз указывали рецензенты².

¹ Горчаков С. Н. Раков и его Вторая симфония. — «Советская музыка», 1958, № 6, с. 118.

² См.: Крюков В. Мастер-реалист. — «Советская культура», 1958, 8 мая.

Классичность Второй симфонии проявляется, прежде всего, в структуре цикла и его частей: все четыре части произведения, образующие традиционное соотношение действительности, танцевальной скерцозности и лирики, действительно приближаются к лирико-жанровому добетховенскому типу симфонизма. Особенно заметна эта связь в первой части с ее медленным вступлением и композиционно-строгим сонатным *Allegro* в духе лондонских симфоний Гайдна.

Для этой части характерны отсутствие контраста между темами экспозиции, простота в структурном решении главной и побочной партий (обе они представляют собой период повторного строения). Столь же близка классическим традициям небольшая, сжатая разработка, построенная на интонационном вычленении и мотивном развитии тематического материала, не приводящем к сколько-нибудь значительной его образной трансформации.

Почти буквально и точно повторяет экспозицию реприза, в которой сохраняется не только интонационное содержание тем, их характер, последовательность, но и инструментовка.

Многое роднит с венским классическим симфонизмом и скерцозную вторую часть, написанную в стройной рондальной форме, и лирическую третью — вариационное *Andante*, и, в еще большей мере, массовый, жанровый финал, представляющий собой рондо-сонатную композицию.

Однако Раков вовсе не идет в симфонии по пути открытой стилизации. Ее образный мир — это мир нашей современности. Сочинение посвящено советской молодежи, и его интонационный словарь сочетает в себе оригинально претворенные элементы русской песенности и элементы выразительности современных советских молодежных песен.

Русский эпический колорит ощущается уже в теме вступления.

Широкая и величественная, эта тема вызывает в памяти образы русских былин. Основному варианту темы вторит более подвижный второй элемент, построенный на сходном интонационном обороте, но данном в ритмическом уменьшении и легко звучащем у флейты и кларнета:



Вступление не определяет собой общей направленности цикла, который решен в лирико-жанровом, а не эпическом ключе, — в этом смысле оно создает скорее оттеняющий контраст (такую роль нередко выполняли вступительные разделы в гайдновских симфониях). Но с точки зрения композиции произведения роль вступительной темы весьма значительна: она звучит в своем исходном, богатырском облике в коде первой части, величаво обрамляя Allegro. Проходит она и в заключительном разделе финала, создавая еще более монументальную арку, охватывающую весь цикл. Кроме того, из вступления вырастают многочисленные самостоятельные тематические образования, рассеянные по всем частям произведения, связанные со своим источником то прямо, то более завуалированно. Это сообщает симфонии ту высокую степень интонационного единства, которая всегда свойственна произведениям Ракова. Так, непосредственно из вступления выливается тема главной партии первой части. Она основана на его преобразованных интонациях и сохраняет два его основных дополняющих друг друга элемента. При близости вступлению главная партия имеет иную жанровую природу. В ее мягком песенном движении, сочетающемся с легкой танцевальностью, есть что-то от традиций лирических школьных песен-вальсов:



В том же русле и тема побочной партии. Своим красочным движением параллельными трезвучиями она напоминает лирический вокальный терцет:

62 [Allegro]
Archi
p
Fl. Ob.

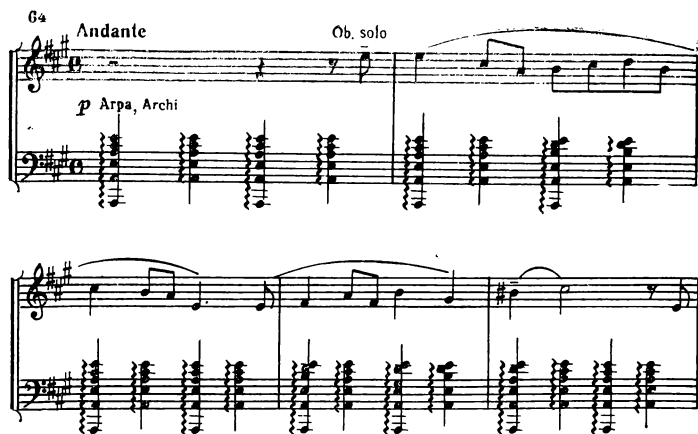
Разработка так же, как и реприза с кодой, не нарушает данного в экспозиции состояния светлых мечтаний, трогательной задушевности, а лишь в пределах этого круга образов вносит множество тончайших оттенков и красок, создавая небольшую по диапазону, но чрезвычайно подвижную эмоциональную гамму.

Настроения юношеской, беззаботной радости сохраняются и во второй части, но здесь они переведены в план стремительной, увлекающей молодых задором скерцозности. Великолепно оркестровое решение части. Симфония написана для большого симфонического оркестра, но в скерцо преобладают камерные звучания. Партитура отличается удивительной прозрачностью. Медные духовые используются лишь в кульминационных моментах, ведущая роль принадлежит струнным и деревянным духовым, которые, как бы соревнуясь, подхватывают, передают друг другу тему-рефрен, построенную на грациозном, легком, несколько галопирующем движении:



Связь с лирическими молодежными песнями явственно проступает в темах двух эпизодов, обнаруживая большую интонационную общность с тематизмом первой части.

Третью часть сочинения можно было бы назвать симфонической песней. Она имеет ярко выявленный национальный русский колорит, что проявляется и в самой теме, и в характере ее развития. Основная мелодическая мысль *Andante* — типично песенный лирико-пейзажный напев, звучащий у гобоя на фоне струнных и арфы, складывающихся также в характерную для песенного сопровождения аккордовую фактуру:



В композиционном решении *Andante* также заметна общность со строфической песенной структурой. Сам напев, многократно повторяясь, интонационно почти не изменяется на протяжении всей части. Зато богатым и красочным вариационным преобразованиям подвергается оркестровая фактура, тонально-гармонический облик темы, а в этой сфере Раков проявляет присущую его дарованию тонкость, изобретательность, мастерство. Фактически *Andante* приближается по принципам формообразования к типу глинкавских вариаций, и в этом также сказывается национальная природа музыки, ее связь с русскими классическими традициями.

Яркий по краскам, динамике и приемам оркестровки финал симфонии объединяет две основные образные сферы произведения: стремительную, динамическую скерцозность и широкую песенную лирику. Они заключены в двух основных темах финала, подвергающихся многосторонней разработке. Обе содержат в себе интонационные обороты, идущие от современных массовых песен, в то же время в них без труда прослеживаются связи с русским песенным стилем: в первой теме — с игровыми песнями-плясками, во второй — с величальными песнями. Особенно характерна последняя из них, основанная на трихордных попевках, что, в свою очередь, обнаруживает происхождение этой широко льющейся мелодии из основного трихордного зерна темы вступления:

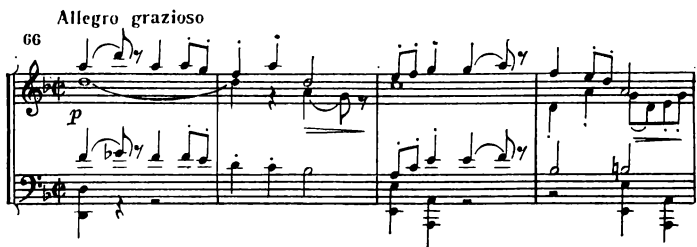


Проявившееся во Второй симфонии стремление композитора воспеть романтику юности, молодую, кипучую энергию было продолжено в следующем его оркестровом произведении — Симфониетте для струнного оркестра, написанной в 1958 году.

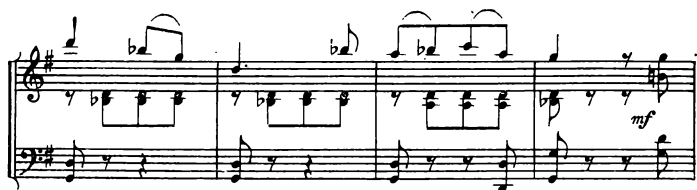
Как и в симфонии, в ней господствуют радостное восприятие жизни, задор и веселье, открытая непосредственная лирика и так же, как и в предшествующем сочинении, эта образная направленность связана с проявлением неоклассических черт, которые здесь выступают еще более откровенно. В симфониетте Раков возрождает гип маленьких гайдновских симфоний, моцартовских серенад. Примечателен сам выбор струнного состава, вполне соответствующий эмоциональному строю сочинения, его мягкой акварельности.

Симфониетта включает пять миниатюрных частей, безмятежно-светлых по настроению, но контрастных по характеру и формам его выражения. В первой части преобладает лирическая мечтательность, мелодическая распевность (типичное для первых частей циклов Ракова лирически трактованное сонатное Allegro), вторая часть представляет собой изящный танец, третья — заразительно веселое, озорное скерцо, четвертая часть возвращает к образам первой — это тонкая, ласковая, не лишенная черт пейзажности лирика, после которой в финале вновь воцаряется стремительное, темпераментное движение, энергия и виртуозный блеск.

Связь с добетховенским симфонизмом в симфониетте заключается в круге настроений, чистоте и прозрачности музыкальной ткани и в конкретных моментах тонкой, не лишенной мягкого юмора стилизации. Она ясно заметна в скерцозных второй, третьей и пятой частях. Так, тема второй части воспроизводит характерные жанровые, интонационные, ритмические признаки старинного гавота:



Тема третьей части близка народно-танцевальным гайдновским финалам. Однако это не мешает ей в такой же мере нести в себе приметы индивидуальной манеры письма, присущей Ракову. Отсюда изысканность гармонического решения, красочные сопоставления аккордов одноименного мажоро-минора, придающие простой и непритязательной теме черты утонченного изящества:





Характерно для стиля композитора и привнесение в музыку симфониетты давно освоенных им элементов пентатоники.

Эти элементы проступают в разных частях (в том числе и в гавоте), но наиболее открыто в лирическом центре симфониетты — вдохновенном *Andante* с его красивой задумчивой мелодией:



В целом же сколь бы ни были заметны и преднамеренны связи этого обаятельного сочинения с традициями венских классиков, во всей его стилистике, характере мелодизма, особенностях ладового, гармонического колорита, в тонкой подголосочной полифонизации фактуры чувствуется почерк русского художника, опирающегося в своем творчестве прежде всего на исконно национальные истоки.

Оригинальное же сочетание этих двух начал, которое композитор к тому же тонко и своеобразно обыгрывает, придает симфониетте особое очарование.

Тенденция к лаконичности, сжатости в трактовке симфонических форм проявилась и в созданных в рассматриваемый период произведениях для солирующих инструментов с оркестром: в Концертино для скрипки с оркестром, во Втором скрипичном концерте, в Концерт-

ной фантазии для кларнета с оркестром, в двух одночастных фортепианных концертах¹.

Второй скрипичный концерт был завершен в окончательной редакции (в какой он и приобрел популярность) в 1963 году и сразу же вошел в репертуар ряда известных советских скрипачей — Э. Грача, В. Пикайзе-на, несколько позже О. Кагана, которым был записан на пластинку (дирижер Н. Ярви).

— Во Втором концерте подкупают качества, хорошо знакомые мне по другим скрипичным произведениям Ракова, которые в разные годы приходилось играть, — по Первому концерту, Первой сонате, по Концертино: это прежде всего удивительная чистота и искренность чувств, здоровый, жизнерадостный тонус, сердечность. Несмотря на большой путь, пройденный композитором, Раков сохраняет редкое постоянство, привязанность к одним и тем же идеям и образам. При этом во Втором концерте они выражены с еще большей концентрированностью, произведение отличается особой лаконичностью, классической стройностью, тематической ясностью. Композитор намеренно не идет по пути усложнения — образного, стилевого, технического, но простота его музыки органична, убедительна и внутренне богата (*О. Каган*).

Отмеченные концентрированность и лаконизм проявляются в композиционном решении концерта. Он представляет собой двухчастный цикл, части которого следуют без перерыва, связаны между собой интонационно и вместе образуют единую контрастно-составную форму (термин В. Протопопова).

Тематизм концерта близок Второй симфонии своей открытой песенной природой. Вокальный характер музыки настолько очевиден, а стилистика настолько явственно апеллирует к интонационному строю современных лирических песен, что отдельные темы воспринимаются как своеобразные переложения для скрипки с оркестром песенных фрагментов. Вот лишь один, но не единственный пример, достаточно красноречиво подтверждающий сказанное, — тема главной партии первой части:

¹ Фортепианные концерты Ракова будут рассмотрены в следующей главе.

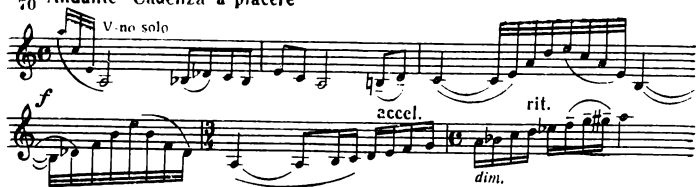
69 [Andante] V-no solo

The musical score consists of two systems. The first system (measures 69-72) is for Violoncello solo. The second system (measures 73-76) introduces the Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.). The tempo is marked [Andante]. Dynamics include *p* (piano) and *p.f.* (piano fortissimo).

Но песенность не противоречит подлинной симфоничности произведения, напротив, оба эти начала образуют органичный синтез, взаимообогащая друг друга.

— Второй концерт Ракова — одно из лучших произведений композитора — привлекает своей ясностью и обаянием образного строя, проявившимися прежде всего в его тематическом материале. Он прост и несет в себе черты песенности. Но автор умело использует его скрытые тематические возможности и в развитии постепенно выявляет всю внутреннюю симфоничность материала (Э. Денисов).

Потенциальные возможности к симфонизации заложены уже в большой скрипичной каденции, открывающей концерт. Виртуозность в ней сочетается с декламационно-монологическими чертами, а начальный интонационный оборот является зерном, из которого прозрачно вытекает тематизм обеих частей концерта:

70 *Andante Cadenza a piacere*

С каденцией интонационно связаны темы оркестрового вступления, главной и побочной партий первой части (*Andante*, сонатная форма). Представляя собой разные грани единого лирического образа, они в ходе развития взаимопереплетаются, образуя различные тематические сплавы, — то переливаются одна в другую, то «обмениваются» характерными интонациями, то одна из них становится фоном для изложения и развития другой. Композитор мастерски изыскивает различные возможности синтеза, благодаря чему в условиях образно-интонационной близости материала тематическая работа оказывается чрезвычайно разнообразной и активной.

Вторая часть (*Allegro*), также написанная в сонатной форме, — драматургический центр произведения, по отношению к которому первая часть может рассматриваться как своего рода развернутая прелюдия. Энергичное оркестровое вступление к *Allegro*, построенное на интонациях начальной скрипичной каденции, подготавливает тему главной партии, которая в эмоциональном плане контрастирует вступлению, так как решена в лирическом ключе. Тематически же главная тема — это не что иное, как преображенная мелодия вступительной каденции скрипки. Изложенная в высоком регистре и очищенная от виртуозных пассажей, она звучит как простая незамысловатая песня:





Столь же очевидно песенное происхождение темы побочной партии. Эта широкая кантиленная мелодия интонационно проста, но ритмически прихотлива, благодаря постоянному синкопированию:



Allegro не лишено романтической свободы и даже черт поэмности. Они проявляются в неожиданных контрастах, частых сменах темпа, фактуры, характера движения, что создает эмоциональную подвижность, в смелости тематических преобразований, в разрастании отдельных разделов формы до уровня самостоятельных эпизодов. Композитор использует самые разнообразные приемы скрипичной техники, партия солиста не лишена виртуозности, но при этом Второй концерт может быть

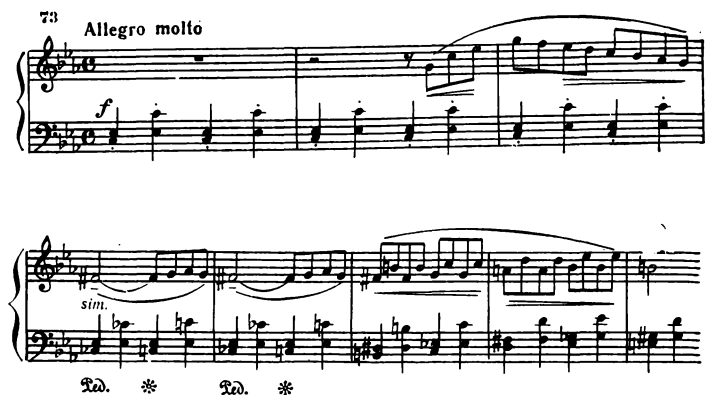
отнесен к числу симфонизированных не только в силу большой роли оркестрового начала, но и по всей логике интонационно-тематического развития и обобщения.

Сочетанием романтической свободы и классической стройности Второму скрипичному концерту близка Концертная фантазия для кларнета с оркестром (1968). Тенденция к сжатости и концентрированности проявилась в ней еще более явно. В одночастной композиции поэзного типа есть разделы, по своему характеру и драматургической функции выполняющие роль действенного Allegro, лирического центра, жанрового скерцо. При кажущейся свободе следования эпизодов они складываются в совершенную по своей конструктивной стройности и симметричности многотемную концентрическую форму. Схематично ее можно представить следующим образом: ABCDCBA, где А — вступление и заключение. Особенности тонального плана придают этой композиции черты сонатности с эпизодом вместо разработки и зеркальной репризой. Весь тематический материал сочинения интонационно связан с элегической вступительной темой, которая в каждом из эпизодов свободно модифицируется.

— Фантазия для кларнета была написана Раковым по моей просьбе. Композитор всегда охотно откликается на подобные предложения. Впоследствии я часто и с большим удовольствием играл ее в разных городах страны. Фантазия очаровательна в своей наивной простоте, юношески светлой лирике, легкой скерцозности. Безукоризненна она и с точки зрения формы — стройной и классически совершенной. Наконец, она привлекает своим богатым мелодизмом, опирающимся на фольклорные истоки, которые даны не навязчиво и преломились очень тонко и по-своему (*Л. Михайлов*).

Стремление к неоклассической проясненности образного строя, стиля и формы проявилось не только в симфоническом, но и в камерно-инструментальном творчестве Ракова этих лет. Наиболее примечательны в этом смысле его сонаты и сонатины для фортепиано, скрипки, флейты, кларнета, арфы, баяна, домры. Собственно, между сонатинами и сонатами у композитора стираются какие-либо образные или формальные различия, так как и те и другие возникают на основе возрождения принци-

пов классической сонатности. Не случайно одно из первых произведений этого жанра, созданное в рассматриваемый период, — Первая соната для фортепиано — получило соответствующее название: Соната в классическом стиле (1959). В сфере фортепианной музыки соната продолжает линию, идущую от созданной еще в 40-е годы Классической сюиты. Все ее три части имеют ярко выраженную танцевальную природу и связаны со старинными жанрами, однако указать точно и однозначно, что является здесь объектом стилизации, довольно трудно. Так, в первой части, имеющей сонатную структуру, главная партия характерным ритмом и движением в сопровождении напоминает гавот. В то же время в ней присутствует явная прелюдийность, свойственная доклассическим сонатам, в частности Скарлатти:

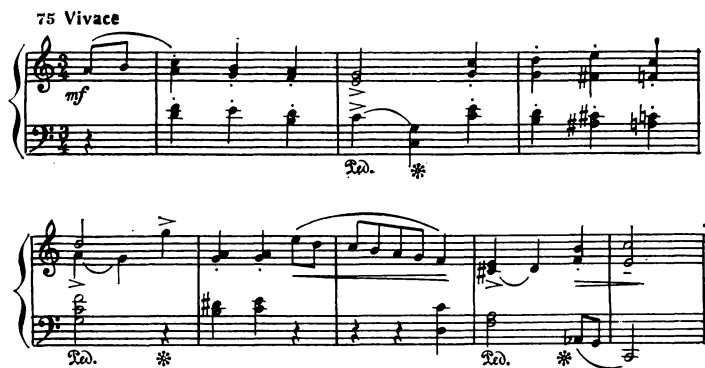


Близка старосонатным композициям и миниатюрная разработка. Тема побочной партии своим шуточным, игривым характером, остротой, акцентами на последнюю долю напоминает гайдновские танцевальные темы:





Вторая часть сочетает в себе черты лендлера и скерцозного, несколько капризного и прихотливого вальса. Ее строгая трехчастная композиция обычна для танцевальных частей старинных сюит и классических сонат. Основная тема-рефрен рондального финала содержит в себе типичные ритмоинтонационные формулы менуэта, но стремительной трехдольностью приближается к жиге:



С точки зрения композиции последняя часть ближе к куплетному рондо французских клавесинистов, нежели к классической рондальности: эпизоды ее тематически не контрастируют рефрену, а построены на его варианном развитии.

Соната привлекает слушателя графической ясностью, мелодической пластичностью, красотой голосоведения, повышенным вниманием к фактурным, интонационным деталям, ажурностью музыкальной ткани и, конечно, особой ролью ладогармонического колорита, красочностью тональных сопоставлений. Вот только один пример: в первой части сонаты тональное соотношение главной и побочной партий подчеркнуто классично — c-moll — G-dur. Но на этом кратчайшем топикидо-

минантовом следовании композитор затрагивает целый круг далеких тональностей, чередование которых создает богатую световую гамму: c-moll, es-moll, fis-moll, b-moll, a-moll, F-dur, H-dur, G-dur. Нередко Раков избирает другой путь, но когда тональное последование просто, оно обычно обогащается альтерированной аккордикой. Во всем этом мы без труда узнаем хорошо знакомые по предшествующим сочинениям черты творческого почерка композитора.

Проявляются они столь же явственно и во Второй фортепианной сонате Ракова (1973). Хотя в ней нет откровенных следов стилизации, но по композиции цикла и каждой из его частей она также могла бы быть названа классической. Принцип строгой экономии средств при максимальном выявлении их возможностей в этом произведении реализуется, пожалуй, в наибольшей степени. Фактически, оно полностью вырастает из начальных трихордного и квартового мотивов главной темы первой части:



Мы постоянно ощущаем русский колорит произведения, ассоциируя те или иные фрагменты музыки то с древними эпическими напевами, то с пасторальными зовами, то с колокольными перезвонами.

Квартовость, трихордовость выявлена не только мелодически, но и становится основой гармонической вертикали. Именно так гармонизована тема побочной партии первой части:





Близкий пример — гармонизация основной темы второй части в одном из ее вариантных проведений:



Две основные темы скерцозно-плясового финала, написанного в сонатной форме, возникают на той же интонационной основе. Ей подчинено мелодическое строение тем, их фактура как в экспозиционном проведении, так и в последующем развитии. Подобные принципы объединения материала в сочетании со структурной четкостью являются еще одним проявлением той строгости и организованности музыкального мышления, к которым Раков приходит в последний период творчества.

Из других произведений данного жанра хотелось бы выделить очаровательную Третью скрипичную сонатину, известную больше под названием «Триптих» (1968), и Вторую сонату для скрипки и фортепиано (1974).

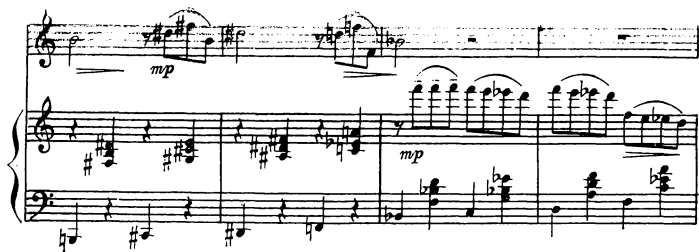
— Мне довелось быть первым исполнителем «Триптиха». Я очень люблю это произведение. В своей исключительной тонкости, изяществе оно просто великолепно. Три его части образуют единое целое и в то же время представляют собой три чудные, неповторимо милые миниатюры. В них безусловно проявилось совершенное владение Раковым малыми формами, мастерство композитора-миниатюриста. На первый взгляд эта музыка кажется абсолютно простой, но на самом деле это далеко не так. Она сделана с большим вкусом и требует того же от исполнителя. Последняя часть

к тому же предполагает наличие у исполнителя подлинно виртуозных качеств (Э. Грач).

Подобно Второй симфонии, Третью сонатину Ракова можно было бы назвать «молодежной», столько в ней юной непосредственности, искреннего лиризма, трогательной наивности. Невозможно не поддаться обаянию и свежести этой музыки. Она заставляет еще раз вспомнить многие образы небольших лирико-жанровых сонатных циклов Гайдна, Моцарта, моделируя в миниатюре характерные их признаки. Все три части выдержаны в мягких, прозрачных тонах, оставляют впечатление кристальной чистоты. Музыка «Триптиха» проста не только с точки зрения избираемых композитором средств, но и в более высоком смысле слова, поскольку апеллирует к самым естественным человеческим чувствам. При этом открывает в них столько поэзии, аромата, первозданной свежести, обнаруживает такую щедрость оттенков и красок, что становится отнюдь не простой.

Каждая тема, каждая деталь музыкальной ткани отделаны с тщательностью и изысканностью, достойными художников-ювелиров. И как в лучших своих миниатюрах, особое внимание Раков уделяет гармоническому колориту, придающему пластичным мелодиям хрупкость, прихотливую изменчивость. Таковы темы всех трех частей цикла, но, пожалуй, особенно показательно в этом плане лирическая вторая часть. Написанная в темпе *Moderato* (крайние части быстрые — *Allegro* и *Vivo*), она позволяет не торопясь вслушиваться в плавное течение музыки, не без любования фиксируя мельчайшие повороты мелодико-гармонического развития. Исходным моментом богатой световой игры является заложенное уже в самой теме красочное сопоставление двух мажорных тональностей, расположенных на расстоянии хроматического полутона (B-dur — H-dur):





Их свободное взаимопроникновение позволяет композитору в последующем развитии расцвечивать музыкальную ткань, используя расширенный круг аккордов обеих тональностей, тончайшим образом хроматизировать ее, соблюдая, однако, осторожность, вкус и чувство меры. Потому-то и очаровывает кажущаяся безыскусственность этой музыки, что для своего выполнения она требует необычайного мастерства.

Вторая соната для скрипки и фортепиано создана в 1974 году.

— Как-то в разговоре с Николаем Петровичем зашла речь о создании небольшой по объему скрипичной сонаты. Раков, в целом тяготеющий к краткости высказывания, с удовольствием взялся за ее написание и вскоре познакомил меня со своим новым сочинением — лаконичной трехчастной сонатой. Она сразу же привлекла меня своей свежестью, новой для композитора манерой выражения знакомой образности. Премьера сонаты состоялась в 1974 году в Большом зале консерватории. Судя по реакции слушателей, она была принята с большой теплотой. Впоследствии я играл сонату в разных городах нашей страны, в Болгарии, и везде она пользовалась настоящим успехом (В. Климов).

«Новая манера выражения знакомой образности» и определяет место этого сочинения в творчестве композитора. С одной стороны, оно находится в русле художественных устремлений Ракова, в особенности последнего периода. Эмоциональный строй сонаты ясный, жизнеутраченный. Основу ее содержания составляют лирика (созерцательно-пасторальная в первой части, более сосредоточенная и углубленная — во второй) и скерцоз-

тонким красочным колорированием ее гармонического, тонального, фактурного, тембрового облика.

Вторая тема (побочная партия) по характеру и интонационно близка первой, являясь как бы ее вариантом. В ней только больше подвижности и ощущается завуалированная вальсообразность. Есть, впрочем, в теме побочной партии еще одно, поначалу не столь приметное, но очень существенное отличие от главной. В ее мелодической структуре, наряду с квартовостью, возникает еще один важнейший интонационный элемент — это септимовый ход у скрипки, рождающийся постепенно из последования двух нисходящих квартовых шагов в партии фортепиано:

81 [Allegro]

На этих двух элементах строится все развитие сонаты от ее первой до последней части. В финале, например, возникают целые построения, полностью основанные на квартовых и септимовых оборотах, подчиняющих себе горизонталь и вертикаль, мелодическое движение и фактуру. Приведем один из характернейших примеров — вариант темы побочной партии финала:



Важно подчеркнуть при этом, что ограниченность, скупость в выборе средств ни в коей мере не отражается на образном строе сочинения, который в пределах, свойственных музыке Ракова, достаточно разнообразен и контрастен. Так, на эмоциональной шкале финал (сонатная форма с чертами вариационности) достаточно отдален от первой части: уже тема его главной партии выдержана в жанрово-танцевальном, ярко ликующем ключе.

Крайним частям в свою очередь контрастирует Andante. Как это нередко и прежде бывало в творчестве Ракова, лирическая медленная часть становится драматургическим центром цикла по степени эмоциональной насыщенности, образной весомости, по характеру развития. Сам принцип его тот же, что и в крайних частях — это вариационность, но диапазон тематических модификаций здесь значительно шире. При этом мелодически тема второй части изменяется незначительно, но всем комплексом средств композитор существенно переосмысливает ее. Она звучит то сумрачно и строго в начальном изложении у фортепиано (это подчеркивается выдержанным синкопированным органным пунктом), то нежно и несколько призрачно — в последующем проведении у скрипки на фоне хоральных аккордов и тонких бликов в партии фортепнано, то с эмоциональной силой

и пафосом. Именно таков характер начальной темы в кульминации:



После кульминации развитие далее приводит к исходному образному варианту темы, а затем к ее постепенному лирическому истаяванию. И вновь возникает композиция не только единая и цельная в своем развитии, но совершенная по структурной завершенности. Это же в равной мере относится как к другим частям, так и к циклу в целом, который обрамляется звучащей в коде финала темой главной партии первой части.

— Тенденция к языковым поискам характерна в наше время для многих советских композиторов, в том числе и старшего поколения. Коснулась она и творчества Ракова. В своей Второй скрипичной сонате он во многом отступает от привычной манеры письма, ищет новые стилевые приемы. И в этом обновлении композитор достигает, на мой взгляд, безусловной убедительности. Одна из важнейших причин успеха кроется в том, что в каких-то главных, основополагающих моментах Раков остается верен себе и своим принципам. Это проявляется в

самом характере музыки, как всегда у композитора, ясной и жизнелюбивой, и, конечно, в классичности построения, в безупречной логике и совершенстве форм (В. Климов).

Черты классицизма явственно и настойчиво проступают в сочинениях Ракова последнего периода независимо от того, прибегает ли он к приемам стилизации или ищет новые языковые закономерности, и проявляются прежде всего в содержательной стороне его музыки. Знаменательно появление в эти годы Второй, «Молодежной», симфонии, Симфониетты, также посвященной молодежи, многих других сочинений, по своему духу, эмоциональному строю удивительно светлых и непосредственных. Классическая ясность колорита и стиля как нельзя лучше соответствует гармоничности и чистоте душевного мира молодых героев произведений Ракова.

Тонкость постижения композитором юношеской психологии, его интерес к этой теме, умение найти соответствующий ей простой, но богатый и гибкий язык, сделали совершенно естественным обращение Ракова к сочинениям, предназначенным специально для детского и юношеского исполнения и восприятия.

ПОСВЯЩАЕТСЯ ДЕТЯМ

Если собрать воедино все произведения, созданные Раковым для юных музыкантов, они составят целую библиотеку, отличающуюся необычайным разнообразием и широкоохватностью. Она включит в себя сочинения для всех инструментов, на которых происходит обучение в музыкальных школах и училищах: пьесы для фортепиано и фортепианных ансамблей (четырёх- и восьмиручных), для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, а также для различных смычковых ансамблей, для арфы, для духовых инструментов — деревянных и медных (от флейты до тубы), для домры, баяна, ансамблей народных инструментов, наконец (что представляет особую редкость) — произведения, написанные специально для ученических оркестров.

Учащиеся, изучая произведения Ракова, знакомятся с самыми разными жанрами и формами инструментальной музыки: от миниатюры, типа этюда или небольшой программной пьески, до композиций более развитых и масштабных: вариационной, рондальной, сонатной в рамках как одночастных, так и циклических сочинений. Есть в созданной Раковым «библиотеке» и произведения концертного жанра, есть даже симфония, небольшая по размерам, но воспроизводящая все основные признаки четырехчастного симфонического цикла.

Еще в одном педагогический репертуар Ракова отличается многообразием: входящие в него произведения неодинаковы по степени трудности, фактически они рассчитаны на все стадии обучения, предназначены учащимся всех классов — от первого до последнего. Компо-

зитор великолепно знает и тонко учитывает исполнительские, технические возможности учеников на определенном этапе их музыкального воспитания и, никогда не занимая требования, всячески стимулирует развитие их образного мышления и виртуозных навыков.

— В процессе обучения пианистов в ЦМШ, да и в других музыкальных школах, произведения Ракова занимают очень большое место. Они широко используются, начиная с первых шагов юных пианистов и вплоть до окончания ими школы. Так, в младших классах учащиеся играют миниатюры Ракова из сборников «Десять пьес на народные темы», «Из юных дней», «24 пьесы во всех тональностях» и др. Все они хороши своим мастерством, лаконизмом, ясностью изложения, ярко выраженной народной основой, не говоря уже о знании детской психологии. На более подвинутом уровне педагоги предлагают ученикам сонатины Ракова. Все его двенадцать изданных сонатин прочно вошли в педагогический репертуар, который в области крупной формы для начальных ступеней весьма ограничен. Сонатины Кулау, Клементи в интонационном отношении уже немало устарели. Сочинения Ракова, современные по языку, предельно логичные по композиции, приучают учеников к мышлению в крупной форме. На следующей ступени обучения широко используются этюды Ракова, которые содержат в себе разные виды фортепианной техники и развивают технические навыки юных музыкантов. Две тетради «Концертных этюдов» вошли в обязательный репертуар, в конкурсные экзаменационные программы. На учащихся средних и старших классов рассчитаны фортепианные концерты композитора. Нередко они оказываются первыми произведениями концертного жанра, с которыми встречаются ученики. Наконец, в последних классах, при подготовке к вузу, учащиеся играют Вариации си минор и две фортепианные сонаты Ракова, которые на этой стадии обучения исполняются наряду с сонатами Прокофьева (А. Бакулов¹).

¹ Бакулов Александр Алексеевич — преподаватель класса фортепиано Центральной музыкальной школы-десятилетки при Московской государственной консерватории.

Знание композитором возможностей учащихся, уровня требований, самых насущных нужд музыкальных учебных заведений, стремление восполнить существующие репертуарные пробелы — все это явилось результатом большого опыта, многолетних контактов Ракова со школами, училищами, отдельными педагогами.

Многие фортепианные, скрипичные, виолончельные, арфовые и сочинения для духовых инструментов композитора обязаны своим появлением педагогам музыкальных школ Москвы, возникли как отклик на их настоятельные просьбы. Инициаторами создания большого числа новых произведений для репертуара учащихся музыкальных школ и училищ стали педагоги-энтузиасты А. Бакулов, Д. Маграчева, С. Микитянский, М. Нестеренко, М. Рубин и другие.

— В декабре 1960 года мы решили устроить встречу с Николаем Петровичем Раковым и пригласили его к нам в школу. Школа была тогда совсем молодой, а оркестровый отдел существовал не более полугода. Но мы старались как можно лучше подготовиться к этой встрече, организовали концерт силами учащихся, в котором выступали наши пианисты, скрипачи, виолончелисты, ансамбли. Николай Петрович остался очень доволен концертом, а выступление ансамблей скрипачей и виолончелистов, состоящих из пяти-, шестилетних крошек, его буквально расстрогало. Он понял, что для таких маленьких детей нужны специальные ансамблевые пьесы, и загорелся желанием написать для них ряд новых миниатюр. Вскоре он познакомил с произведениями, написанными для наших ансамблей — пьесами «Пионерский привет», «Вальс», «На озере» и другими. Мы стали первыми исполнителями этих сочинений. Уже в мае 1962 года мы организовали авторский концерт из произведений Ракова, который проходил в торжественной обстановке в Октябрьском зале Дома союзов. В следующем году мы провели еще один авторский концерт композитора в концертном зале института им. Гнесиных. Аналогичные концерты мы устраивали и в последующие годы, и к каждому из них композитор писал новые сочинения, которые впервые звучали в исполнении учащихся нашей

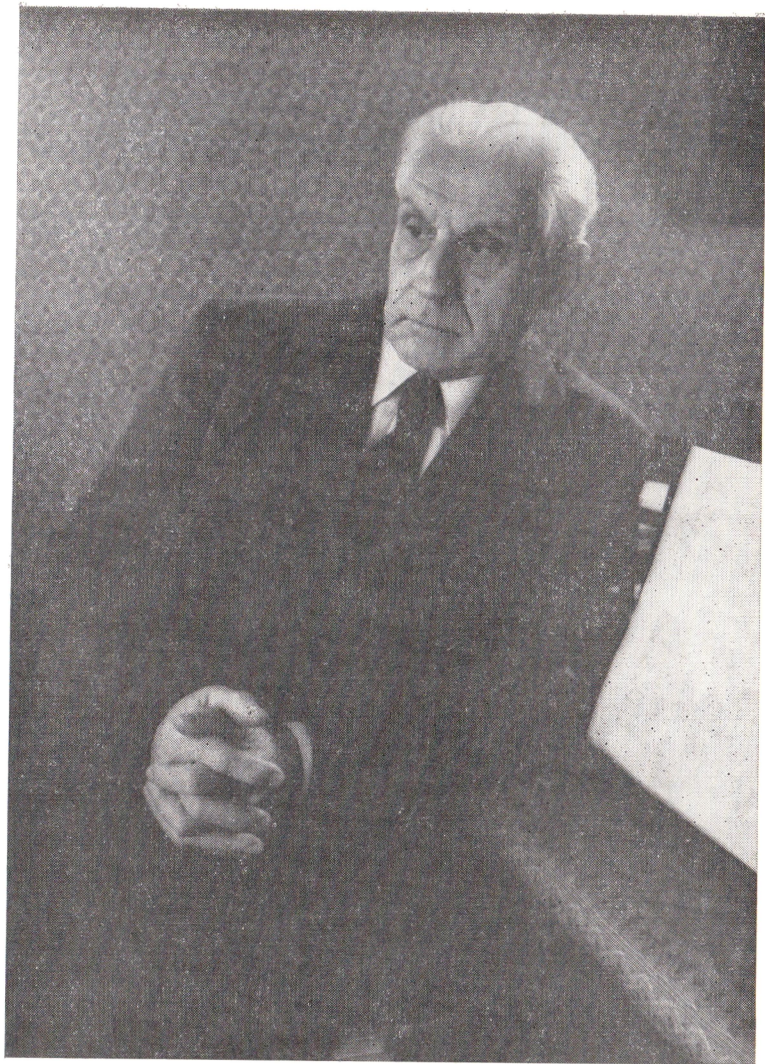
школы. Всего он написал для нас более пятидесяти произведений (М. Нестеренко¹).

Дружба со школой, встречи с детьми, беседы с педагогами, атмосфера детских концертов, всегда по-особому праздничная — все это заставляло композитора писать и писать для разных возрастов, инструментов, коллективов. Никогда не работавший ранее в области баянной музыки, Раков написал ряд пьес для баяна. В школе был хор — значит необходимо было создать ряд сочинений для детского хора. Был организован в школе струнный оркестр — последовали новые сочинения для этого коллектива. Не случайно в пригласительных билетах-программах концертов школы № 19 так часто встречаются слова: «исполняется впервые».

Творческие контакты композитора со школой имели двоякое значение: с одной стороны, они способствовали расширению детского репертуара, вдохновляли Ракова на создание новых произведений, с другой — обогащали жизнь учебного заведения, внося в нее незабываемо яркие страницы.

— Каждый приход Ракова к нам в школу всегда был событием. Николай Петрович необычайно требователен. Он очень любит детей, но когда дело касается музыки, он всегда с ними строг, серьезен и не делает скидок на возраст. Его появление в школе было стимулом и для педагогов и для учащихся. Каждое исполняемое произведение тщательно отделывалось, шлифовалось до мельчайших деталей. Раков нетерпим к неряшливости в игре, к неточностям. Но зато как радостны его похвалы, как приятно видеть, что он удовлетворен исполнением. С Раковым, его музыкой, его деятельностью мы связываем взросление нашей школы: из скромной клубной школы за несколько лет мы превратились в одно из лучших детских музыкальных учебных заведений столицы. Наши учащиеся стали выступать в ответственных концертах на сценах Большого театра, Кремлевского Дворца съездов, Концертного зала «Россия». Дружба с Николаем Петровичем дала очень много и ему и нам (М. Нестеренко).

¹ Нестеренко Марта Яковлевна — директор музыкальной школы № 19 г. Москвы, заслуженный работник культуры РСФСР.



Н. П. Раков (1976)



Н. П. Раков. Калуга, 1924 год



Н. П. Раков (1945)



После концерта. Слева направо: З. Компанец, В. Топилин, К. Корчмарев, Н. Раков, Д. Ойстрах (1938)



*Н. Раков со своим учеником
композитором Р. Жигайтисом*



*В классе инструментовки профессора
Н. П. Ракова (Московская консерва-
тория, 1976)*



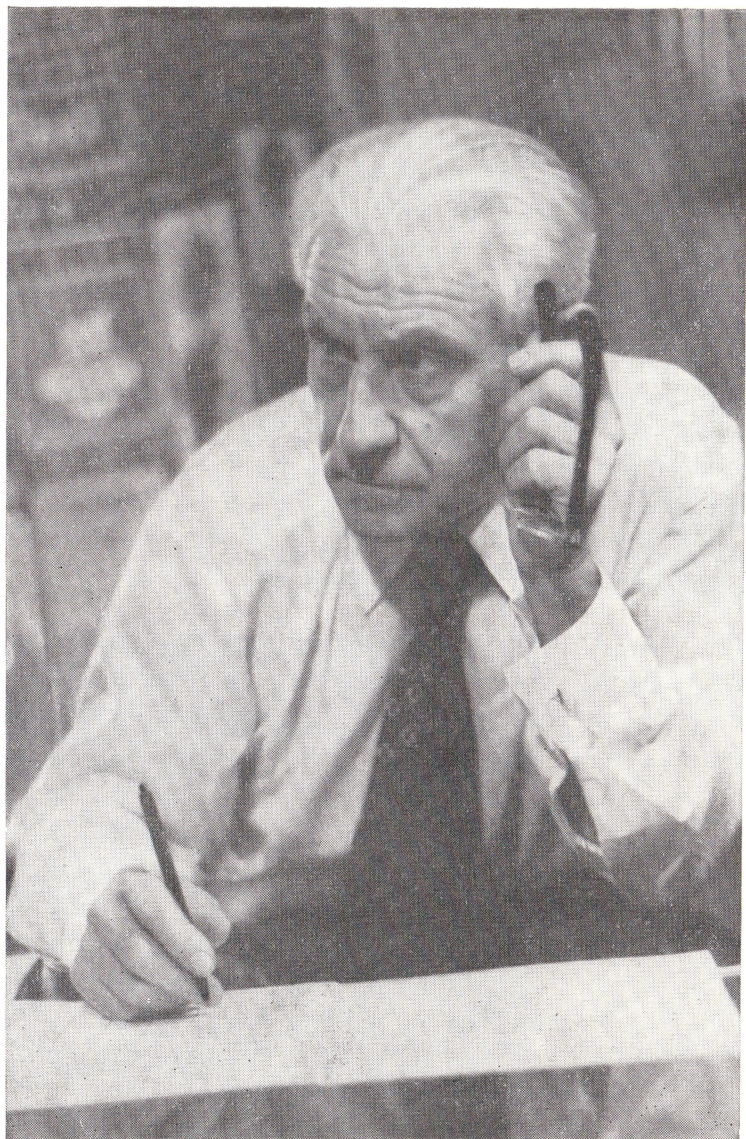
*Н. Раков и В. Климов (репетиция
Второй скрипичной сонаты, 1976)*



*Н. П. Раков с группой музыкантов
БСО (1976)*

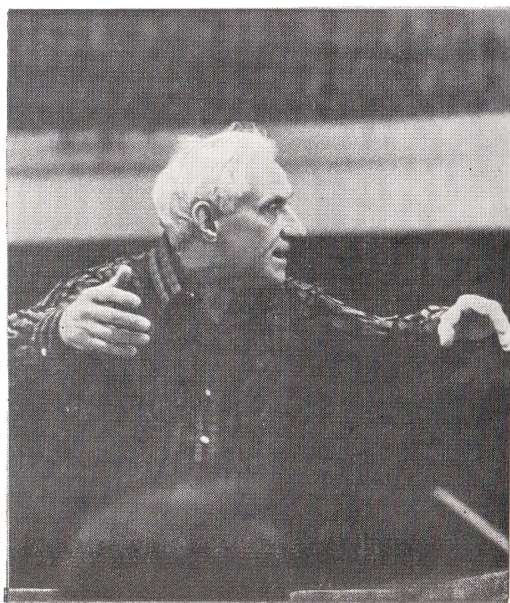
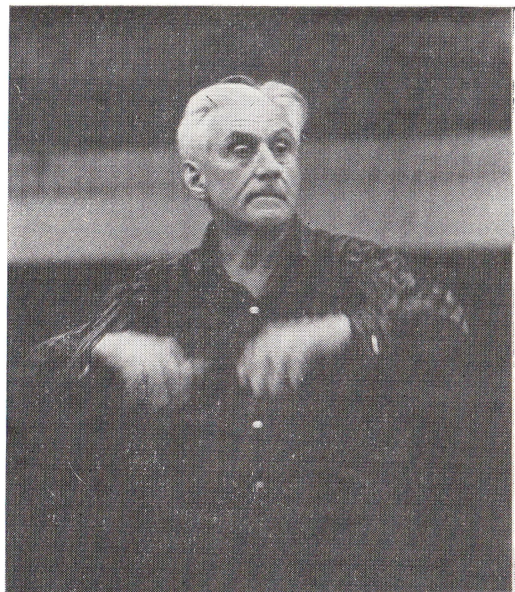


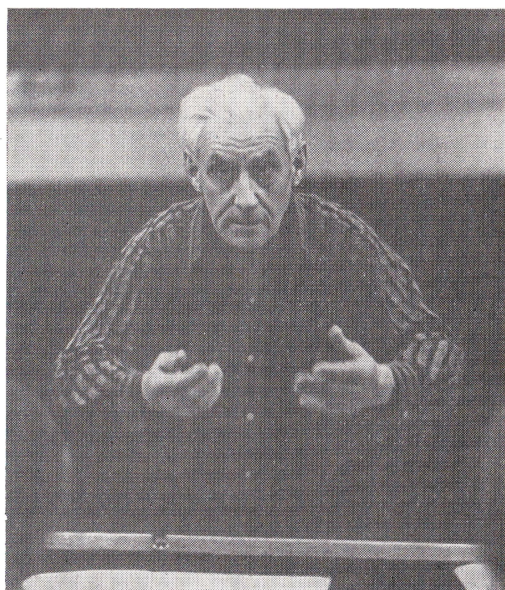
На репетиции.



Н. П. Раков за работой (1976)

*За дирижерским
пультом
(Вильнюс, 1976)*







Рим, 1959



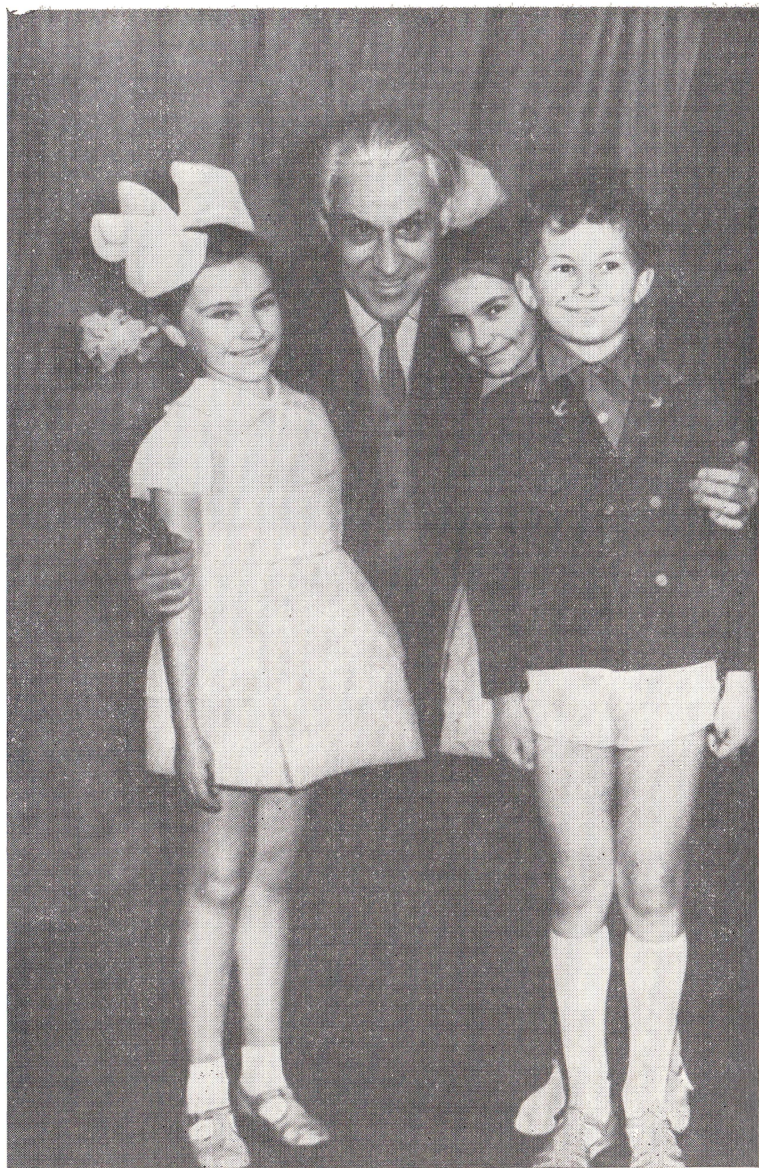
Во время исполнения флейтовой сонаты Н. П. Ракова (Венгрия, 1975)



*На записи своих произведений
(Москва, 1976)*



*Н. П. Раков с директором музыкаль-
ной школы № 19 г. Москвы
М. Я. Нестеренко*



С юными исполнителями (1976)

Приведенный пример не единственный. Многолетние творческие и дружеские контакты связывают композитора с Центральной музыкальной школой, школой-десятилеткой им. Гнесиных, с музыкальной школой им. В. Стасова, со многими другими учебными заведениями как в Москве, так и в различных городах Советского Союза. Вполне понятна поэтому та огромная продуктивность Ракова в области педагогического репертуара, с которой сегодня мало кто из композиторов может сравниться.

Но есть и иная причина, лежащая в самой природе творческой индивидуальности художника, объясняющая легкость и свободу, с какой он раскрывает себя в сфере детской музыки. Фактически, она не является для Ракова каким-то особым направлением его композиторской деятельности. Классическая ясность, искренняя непосредственность выражения, светлый радостный колорит, душевная отзывчивость и приветливость, мелодическая яркость, свойственные музыке Ракова в целом, оказываются близкими для детского и юношеского восприятия и мироощущения. Поэтому в сочинениях композитора для детей нет навязчивой ограниченности, искусственной упрощенности, столь часто присутствующих в специальных педагогических произведениях и приводящих к обеднению их содержания и стилистики. Технические, фактурные задачи у Ракова не довлеют над образным строем, а вытекают, рождаются из него. Именно содержание определяет характер стилистики, а не наоборот. Тонкий художественный вкус, изящество и филигранность отделки, строгий отбор выразительных средств, высокая логика формообразования, лаконичность выражения, гармоническая красочность, ладовое богатство, связанное с опорой на народные истоки, — эти качества, присущие всему творчеству композитора, проявляются в полной мере и в детской музыке.

— Бывая на концертах музыкальной школы из произведений Ракова, я неоднократно обращал внимание на характерную особенность его детской музыки: композитор как будто бы ставит перед собой задачу написать что-то очень простое, незатейливое, легкое — но его пьесы, выполненные подобным образом, отличаются одновременно исключительной тонкостью стиля, изяществом, вкусом и большим настроением (*Н. Пейко*).

Поэтому нередко грань между произведениями, имеющими педагогическую направленность и предназначенными для профессиональных исполнителей, полностью стирается. Сочинения концертного плана широко используются на разных стадиях обучения юных музыкантов, а многие из педагогических пьес, благодаря своим неоспоримым художественным достоинствам, выйдя из рамок учебного обихода, обрели новую жизнь в исполнении известных советских музыкантов — Г. Рождественского, Н. Ярви, И. Ойстраха, В. Пикайзена, Э. Грача, О. Кагана, Е. Альтмана, Г. Гинзбурга, А. Наседкина.

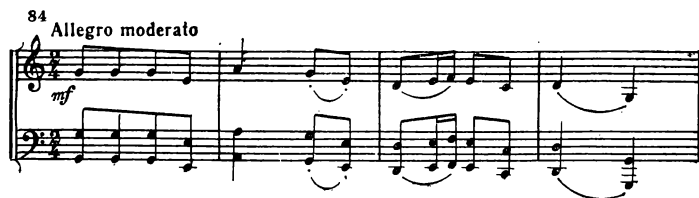
— Педагогическая направленность детской музыки Ракова очевидна. Его сочинения способствуют формированию и обогащению технических навыков, овладению различными фактурными приемами, а главное — развитию образного мышления детей. В то же время они интересны и для концертного исполнения. В них так много живости, молодости, свежести, они настолько хорошо сделаны с точки зрения стиля, фактуры, композиции, столь безукоризненны и закончены как по содержанию, так и по форме, что играть их с эстрады доставляет подлинное удовольствие (*А. Наседкин*).

Характерным образцом музыки, представляющей равный интерес для профессиональных исполнителей и для детей, а главное, в полной мере отражающей типичные образно-стилевые особенности всего творчества Ракова, является его Маленькая симфония для струнного оркестра (1962).

— Маленькая симфония задумана как сочинение для детских оркестров, однако композитор нигде не делает скидок на детское восприятие, и, слушая эту музыку, мы воспринимаем ее как «равнодокладную и взрослым и детям» (если воспользоваться известным изречением Глинки). Симфония продолжает линию гайдновского симфонизма, возрожденную в нашем веке Прокофьевым в «Классической симфонии». Собственно моментов стилизации в ней нет, но сам дух ее музыки, изящество и добродушный юмор близки манере гайдновского музицирования (*Э. Денисов*).

Таким образом, Маленькая симфония лежит в русле тех классических тенденций, которые с особой силой проявились в последний период творчества композитора, и в этом смысле близка его Второй симфонии и, в еще большей мере, Симфониетте для струнного оркестра. В ней также царят настроения радости, молодого задора, открытой обаятельной лирики, танцевальной скерцозности. Как и в Симфониетте, струнный оркестр использован тонко, разнообразно, но при этом в своем основном назначении — мелодическом. Песенным мелодизмом пронизаны все четыре части Маленькой симфонии, каждый элемент ее фактуры, каждый оркестровый голос. Эта песенность имеет свои конкретные истоки в различных по характеру молодежных, пионерских песнях: бодрых и энергичных, лирических, шуточно-игровых. Произведение призвано раскрыть учащимся логику построения классического симфонического цикла, на это направлено все его строение, характер контрастов, принципы развития. И то обстоятельство, что основные закономерности классической симфонии излагаются современным песенным языком, понятным детям, рождающим у них многочисленные живые ассоциации, создает особую легкость их усвоения.

Первая часть — миниатюрное сонатное Allegro с традиционным контрастом подвижной, активно-волевой главной темы и лирико-напевной побочной, с их классическим тонико-доминантовым тональным соотношением (C-dur — G-dur), с маленькой, но вбирающей в себя основные принципы мотивного развития разработкой, строгой репризой и крошечной, но ярко эффектной кодой. Общий характер части определяет ее первая тема, сочетающая в себе энергичную поступь и легкую танцевальность:





В классических традициях выдержана и вторая часть — минорное лирическое *Andante*, построенное на развитии выразительной песенной, русской по колориту мелодии. В соотношении двух первых частей композитор дает почувствовать и осознать возможность интонационных связей в условиях эмоционального контрастирования. Мелодия *Andante* представляет собой распев начальной фразы темы главной партии первой части:



Третья часть — стремительное, огневое, искрящееся юмором скерцо, стройная трехчастная композиция которого вновь напоминает об имевшем место в *Allegro* контрасте динамики, активности (крайние разделы скерцо) и лирического отдохновения, песенной кантиленности (середина). Частое чередование *pizzicato* и *arco*, использование других разнообразных штрихов, переключки отдельных голосов, стремительная смена динамики — все эти разнообразные оркестровые приемы придают исполнению музыки скерцо игровой элемент, всегда интересный и увлекательный для детей.

Финал, вовлекающий в стихию танцевальности, имеет рондальную композицию, темы-эпизоды которой оказываются производными от рефрена. Тот же в свою очередь интонационно связан с главной темой первой части, обнажая заложенный в ней до-мажорный трезвучный оборот.



Помимо указанных интонационных связей цельность произведению придает введение темы первой части в финал. На ней строится медленное вступление к финалу, кроме того, ее отрезок в увеличении, в эпическом, величавом звучании проводится в коде, обрамляя всю симфонию.

Маленькая симфония Ракова сразу же после ее издания приобрела широкую популярность в музыкальных учебных заведениях страны, вошла в постоянный репертуар училищных и школьных оркестров. Обратились к ней и профессиональные коллективы. Симфония записана на пластинку струнной группой Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио под управлением Г. Рождественского.

Среди произведений, специально созданных Раковым для детских оркестров, необходимо назвать сочинение, также ставшее чрезвычайно популярным в музыкальных школах, — Пять пьес для струнного оркестра под общим названием «Летним днем». Это пять небольших, стилистически тонких, акварельных зарисовок, имеющих программные заголовки: «Доброе утро», «На озере», «Спортивный марш», «Лугом мы идем» и «Вечерние игры».

— Значение оркестровых сочинений Ракова в процессе музыкального воспитания огромно. Специального репертуара для ученических оркестров почти не существует. Подобрать для них музыку, которая соответствовала бы исполнительским возможностям детских коллективов, очень трудно. Педагогам часто приходится самим делать переложения, инструментовать небольшие фортепианные произведения. А ведь оркестр для ученика имеет необычайно большое воспитательное значение. Здесь ему всегда прививается дух коллективизма, здесь он открывает для себя новые музыкальные миры, здесь он становится участником исполнения масштабных по звучанию произведений, умножаются его еще скромные индивидуальные возможности, а это стимулирует дальнейшие занятия и в классе по специальности, и в оркестровом классе. Произведения Ракова в этом отношении представляют собой исключительно богатый материал. С одной стороны, композитор хорошо знает специфические возможности детей, исходит из их интересов, симпатий. С другой, — будучи великолепным знатоком оркестра, он при использовании скромных исполнительских средств достигает яркой выразительности. Поэтому его сочинения дети всегда играют с большой охотой. Эта музыка им и интересна и удобна (В. Мохов¹).

Помимо оркестровых сочинений Раковым создан ряд произведений для солирующих инструментов с оркестром, среди которых выделяются написанные в 1969 году два концерта для фортепиано и струнного оркестра. Партия солиста в них сравнительно нетрудная (Второй концерт технически несколько сложнее), но для юного пианиста она необычайно интересна. Композитор использует приемы, предельно удобные для детских рук, а также нередко новые и оригинальные, с которыми учащиеся, воспитывавшиеся преимущественно на образцах классической музыки, ранее никогда не встречались.

Нов и язык концертов, но лишь в той мере, которая

¹ Мохов Виталий Семенович — с 1961 по 1968 год директор и руководитель оркестра Первого московского областного музыкального училища.

доступна детскому восприятию. Учащихся притягивает свежесть этой музыки, одновременно они находят в ней то, что им понятно и близко. И эта радость узнавания знакомого в незнакомом также чрезвычайно увлекательна. Наконец, оба концерта (Второй в особенности) в живом звучании производят впечатление ярко виртуозных произведений. Даже искушенный слушатель не всегда замечает, что броская, эффектная фактура ограничивается лишь наиболее доступными для детского исполнения средствами. Столь же выверена в расчете на ученические оркестры и оркестровая партия.

По своему образному строю, композиции оба концерта близки друг другу. Определяющим эмоциональным началом в них является импульсивная динамика, бьющая через край энергия. А рядом с этим даются упительные по своей душевной открытости, свежести и чистоте лирические образы. Стройная одночастная композиция сонатного типа в каждом из концертов содержит в себе элементы цикличности: экспозиция основных тем, включающая в себя и их развитие, выполняет функцию *Allegro*, лирический эпизод вместо разработки заменяет медленную часть, виртуозная каденция является своего рода скерцозным интермеццо, объединяющим в себе тематизм стремительно-танцевальной экспозиции и лирического срединного раздела, наконец, развернутая блестящая кода выступает в роли финала.

— Иногда приходится слышать мнение, что эта музыка недостаточно серьезна и глубока для профессионалов. Но ведь концерты Ракова и не претендуют на особую углубленность содержания. Зато они заражают своей ликующей радостью, энергией, а к тому же исключительно хорошо сделаны. Их стилистика отличается свежестью, а форма — предельной компактностью, стройностью и лаконизмом. Эти сочинения по характеру образов, ясности и простоте, композиционной логике чем-то близки Гайдну. И как гайдновские концерты, которые, также будучи не очень трудными технически, широко используются в педагогической практике, они представляют живой интерес для концертирующих пианистов (*А. Наседкин*).

В огромной детской библиотеке, созданной Раковым для отдельных инструментов, наиболее многочисленны и

разнообразны в жанровом отношении его фортепианные сочинения: среди них есть этюды и отдельные программные или жанровые пьесы, циклы миниатюр и сборники, объединенные определенной технической, стилевой или образной идеей, сюиты, вариации, сонатины. Последние представляют особую важность, поскольку в советском педагогическом репертуаре крупная форма представлена крайне малым количеством сочинений, Раков же является автором четырнадцати сонатин. Самая ранняя из них была написана еще в 1950 году, последние относятся к 1975 году.

Первые две сонатины (e-moll и b-moll) представляют собой циклические произведения, все последующие — одночастные. Из циклических сонатин Ракова большой известностью как в педагогической, так и в концертной практике уже давно пользуется Сонатина e-moll. Все ее три части объединены общим настроением светлой, лирической созерцательности, неторопливой повествовательности, тишины и покоя. Соответственно ее образному решению, композитор избирает и исполнительские средства. Музыкальная ткань сонатины отличается прозрачностью и изяществом. Это делает сочинение доступным для начинающих пианистов, однако строгий отбор средств, ясность и простота возникают не как педагогический принцип, а рождены кругом образов и настроений, господствующих в произведении.

Важнейшая особенность сонатины — ярко проявившийся в ней национальный русский колорит. В первой части, написанной в форме сонатного Allegro, он определяет интонационный строй двух основных тем. Главная выдержана в духе народных напевов. Характерно ее ладовое решение: она написана в натуральном e-moll, но одновременно в ней слышатся элементы терцовой переменности (балансирование между C-dur и a-moll дорийским):



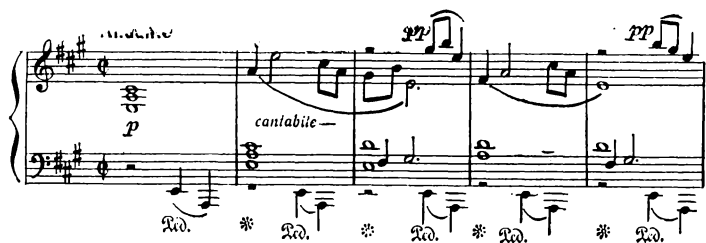
Тема побочной партии, с движением параллельными трезвучиями, напоминает гармошечные наигрыши:



Столь же национально выявлены и темы других частей. Русская народная окраска сближает все три части стилистически. При этом композитор, как обычно, проявляет заботу о создании интонационно-тематического единства цикла: так, вторая тема финала жанрово, мелодически, ритмически напоминает побочную тему первой части. В ней также слышатся переборы гармоники, элемент частушечности:



В то же время нетрудно уловить интонационную связь этой темы с основной мелодией Andante. Она разворачивается неторопливо, как широкая, раздольная лирическая песня, выразительность которой подчеркивают изящные подголоски:



На теме Andante строится кода финала, в которой лирическая мелодия второй части преобразуется в величественный, эпический напев.

Воспевание юности, света, радости общения с природой, романтики молодости, лирической чистоты составляет содержание двенадцати одночастных сонатин Ракова, и в этом смысле все они близки друг другу. Характерны программные подзаголовки некоторых сонатин, конкретизирующие их образную направленность: «Юношеская», «Молодежная», «Весенняя», «Лирическая», «Романтическая». Есть черты, объединяющие их с точки зрения композиции. Все сонатины предельно ясны по форме, каждая структурная разновидность представлена в своем наиболее строгом виде и при этом предельно сжато, компактно, лаконично. Здесь также, с одной стороны, сказывается неоклассическая ориентация Ракова, а с другой — учет возможностей детской памяти, желание с максимальной наглядностью донести до учащихся логику формообразования.

Если принципиальные содержательные, архитектурные, педагогические установки в сонатинах близки, то их конкретная реализация отличается большим разнообразием. Прежде всего различен уровень трудности сочинений: они рассчитаны на учащихся приблизительно от второго до седьмого классов (дистанция чрезвычайно большая). Каждая сонатина имеет индивидуальное строение. Раков знакомит юных пианистов с разными формами: трехчастной, рондальной, старосонатной и классической сонатной. Последняя встречается в большинстве сонатин, но решена она в каждом случае по-своему.

Так, Третья сонатина (C-dur) выдержана в светлых красках, ее тематизм отличается мягким лиризмом, фак-

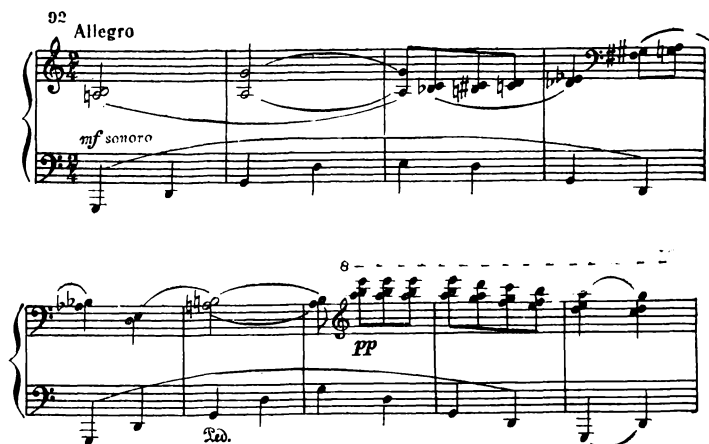
тура — прозрачной ажурностью. И, соответственно образно-эмоциональному строю сочинения, композитор трактует его форму как сонатную без разработки с предельно сближенными (как по характеру, так и интонационно) главной и побочной партиями.

В Четвертой сонатине также определяющей становится лирика, однако она представлена здесь самыми разными своими гранями: от спокойной созерцательности, мягкой, изящной скерцозности до романтической взволнованности и даже патетики. Поэтому для сонатной формы здесь характерны контрастность, активное развитие, динамичность разработки, значительные образные трансформации тематизма. Интересно, например, преобразование в разработке легкой, скерцозной темы побочной партии в полный волевой устремленности, эмоциональной насыщенности образ.

Различны сонатины и в своей стилистике (хотя, безусловно, во всех чувствуется индивидуальный творческий почерк композитора). В одних случаях Раков тонко стилизует классические черты. Такова, например, Восьмая сонатина. Она написана в форме рондо и стилистически приближается к рондальным танцевальным пьесам французских клавесинистов, с которыми ее роднит не только мелодическое изящество, прозрачность фактуры, но и опора на жанр менуэта:



В других случаях композитор, напротив, стремится ввести юных музыкантов в круг более сложных современных языковых закономерностей. Он обостряет интонационный строй мелодики, использует различные модификации мажоро-минора, хроматизирует музыкальную ткань, прибегает к всевозможным альтерациям ступеней лада, вводит аккорды нетерцового строения. Вот характерный пример из Пятой сонатины, где движение параллельными секундами, диссонирующими квартовыми созвучиями, сопоставление крайних регистров создает красочный фонический эффект:



Сочетание классической стройности и стилистической свежести делает сонатины Ракова особенно привлекательными и ценными в процессе обучения.

Развивая традиции детской фортепианной музыки, сложившиеся в произведениях Чайковского, Шумана, Раков широко обращается к типу небольших программных пьес, образы которых знакомы и близки детям, зажигают мысль юных интерпретаторов, пробуждают их фантазию и творческую инициативу. Среди сочинений такого рода (а их у композитора множество) выделяется сборник «24 пьесы во всех тональностях» — своеобразная антология детских образов. Здесь мы встречаем сцены из жизни ребят, картины детских игр и походов

(«Утренний урок», «Вперед барабанщик», «На прогулку»), пейзажные зарисовки («Летним утром», «Белая лилия», «Снежинки»), характеристические портреты («Задира», «Шалун»), образы детских сказок («Фантастическое шествие», «Сказочка»), воспоминания о героях, всегда волнующие детское воображение («Памяти героя»).

И для каждого из образов, характеров, настроений композитор находит определенный выразительный прием, представляющий для юного музыканта определенную пианистическую задачу. Все эти приемы, будучи связанными с поэтической идеей, содержанием, наполняются определенным смыслом и значением, и их постижение становится осознанным, целенаправленным и особенно эффективным.

Иную художественную и педагогическую задачу Раков решает в «Десяти пьесах на народные темы». Они представляют собой свободные обработки подлинных фольклорных напевов различных народов нашей многонациональной страны: русского, белорусского, чувашского, татарского, коми.

Богатство истоков определило ладовое, жанровое, интонационное разнообразие пьес сборника. В первой пьесе развивается напевная, задумчивая тема белорусской лирической песни «Ты, чырвоная каліна», выдержанная в одноименном мажоро-миноре. Иной жанр, характер, ладовая окраска в следующем номере — стремительной, озорной, остро ритмованной чувашской свадебной песне, имеющей пентатоническое ладовое строение. В сборнике представлены четыре песни коми, которые также чрезвычайно непохожи друг на друга. Первые две («Песня» и «Лугом я иду») представляют собой образцы лирико-повествовательной песенности. Третья — «Что ты плачешь потихоньку» — грустный, удивительно трогательный в своей наивной простоте вальс. Четвертая песня — «Девчата собрались толпой» — выстраивается в целую народную сцену. Тема этой части включает две фразы, причем излагаются они в разных регистрах, создавая впечатление диалога женского и мужского голосов. Затем постепенно к ним присоединяются все новые и новые подголоски, словно в беседу включаются новые голоса, и сцена в кульминации звучит как полнозвучный народный хор:



«Десять пьес на народные темы», как и многие другие сочинения Ракова для детей, несущие на себе следы влияния народного мелоса, воспитывают у юных исполнителей интерес к музыке различных народов нашей страны, помогают им вжиться в ее дух и строй.

Деятельность Ракова как педагога, воспитателя подрастающего поколения музыкантов и настоящих любителей и ценителей музыки не исчерпывается созданием обширнейшего детского репертуара. Композитор — частый гость у ребят. Он призывает послушать их игру, показать свои новые сочинения, устраивает своеобразные творческие отчеты для учащихся, беседует с ними о музыке. Дружба композитора с детьми имеет необычайно широкую географию. Уже многие годы композитор проводит авторские концерты в разных городах Советского Союза, привлекая для исполнения сочинений учащихся местных музыкальных школ и училищ. Мне довелось побывать на таких концертах и об одном из них, состоявшемся в марте 1976 года, хотелось бы расска-

зять. Желание это вызвано не только яркими впечатлениями, оставшимися от всей атмосферы, в которой проходили подготовка и сам концерт. Думается, знакомство с практикой организации и проведения подобных мероприятий, педагогическое значение которых трудно переоценить, может оказаться полезным для композиторов, преподавателей, для всех тех, кого волнует проблема детского музыкально-эстетического воспитания.

Концерт из произведений Ракова, о котором пойдет речь, состоялся при открытии в Куйбышеве недели детской музыки. Одно это делало его большим событием в жизни города. Но, помимо того, особую праздничность придавало концерту совместное выступление симфонического оркестра филармонии, учащихся музыкального училища и, конечно, участие самого композитора. Задолго до концерта в училище началась подготовка к нему. Был организован конкурс советской музыки, в программу его вошли многие сочинения Ракова. На заключительном концерте конкурса, в котором исполнялись Маленькая симфония, ансамблевые, сольные произведения композитора, присутствовал автор. И сразу же после концерта начались репетиции, кропотливая работа по подготовке открытия недели, в которой Раков принимал самое деятельное участие.

В училище царил в эти дни оживленная, приподнятая атмосфера и, конечно, волнение. Волновались учащиеся, волновались педагоги. Раков сам проводил репетиции с ансамблями, солистами. Поначалу ребята побаивались его грозного вида, строгих замечаний, нетерпимого отношения к любым вольностям и неточностям. Впрочем, вскоре они поняли, что за этим кроется доброта и тепло, а к этому дети особенно чутки. Привлекало и то, что композитор относится к ним как к равным, как к коллегам, служащим одному общему делу. Ребята окружали композитора, завязывались непринужденные, интересные беседы.

И вот, наконец, 1 марта — торжественное открытие недели музыки для детей и юношества. Концертный зал Дома офицеров заполнили школьники, учащиеся техникумов, профтехучилищ, студенты. Между исполнителями и слушателями сразу же установился особый контакт, превративший всех в коллектив единомышленников, контакт, заставляющий музыкантов ощущать необычайное

творческое горение, а зал — чутко реагировать на музыку, звучащую с эстрады, волноваться вместе с исполнителями и даже, кажется, дышать вместе с ними. Да иначе быть и не может: ведь с настоящим «взрослым» симфоническим оркестром, которым дирижирует сам композитор, играют сверстники, такие же мальчики и девочки, как и те, что сидят в зале. И это заражает аудиторию особым энтузиазмом, она чувствует себя участником происходящего. Вот звучат два фортепианных концерта, которые исполняют с оркестром учащиеся второго курса училища Вячеслав Шавердин и Сергей Загадкин. Их сменяет ансамбль виолончелистов. Но особенно оживляется зал, когда на сцене появляются тридцать скрипачей и исполняют в сопровождении оркестра четыре очаровательные пьесы Ракова: «Задумчивый вальс», «Серенаду», «На лодке» и «Марш-финал».

— Выступление с профессиональным оркестром, с композитором — это ответственный и сложный экзамен для наших учащихся, к которому они много и с удовольствием готовились и который, безусловно, скажется на их профессиональной судьбе. Конечно, помимо самого факта выступления, важна роль той музыки, которую они играли. Репертуар для ансамбля скрипачей очень невелик. Кроме того, то, что годится для профессионалов (например, сборник ансамбля скрипачей Большого театра), не всегда пригодно для учащихся. Музыка Ракова одновременно и достаточно трудна и доступна. В ней есть немало интонационных, ритмических, штриховых, технических сложностей, которые прививают скрипачам определенные профессиональные навыки. Но, пожалуй, самое главное — на музыке Николая Петровича можно воспитывать у учащихся чувство хорошего, тонкого вкуса. Мы все благодарны Николаю Петровичу за наших ребят, за детей вообще, для которых он так много пишет, за его постоянную заботу о них (*А. Рохгендлер*¹). Слова благодарности Н. Ракову можно было бы услышать не только в Куйбышеве, но и в Ленинграде,

¹ Рохгендлер Александр Владимирович — заведующий струнным отделением, руководитель оркестра и ансамбля скрипачей Куйбышевского музыкального училища.

Вильнюсе, Донецке, Каунасе, Ровно, Саратове, Ярославле, в городах Урала, Сибири — везде, где побывал композитор с организацией подобных детских концертов, да и в городах, где он еще не успел побывать, но где знают, любят и исполняют его произведения, где учатся на них.

— Неутомимая деятельность Ракова в области создания педагогической литературы, рассчитанной на самые разные возрасты, предназначенной для различных инструментов, ансамблей, оркестров, — все это добротный и серьезный вклад в нашу музыкальную культуру. В свои уже немолодые годы композитор полон энергии, он постоянно ездит по стране, организует концерты для детей и юношества, музицирует вместе с ними, а это — дело огромной важности. Приобщая ребят, молодежь к музыке, воспитывая в них культурных музыкантов и слушателей, он тем самым на деле проявляет большую заботу о будущем советской музыки (*К. Хачатурян*).

ПЕДАГОГ, АРТИСТ

В этой главе речь пойдет о многолетней преподавательской деятельности Ракова в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. В 1932 году он был приглашен для ведения курса специальной инструментовки, и с тех пор бесценно работает в консерватории, а с 1943 года является ее профессором. Ракова по праву считают одним из ведущих советских педагогов в этой области. Блестящий знаток оркестра, владеющий всем арсеналом его выразительных средств, создавший великолепные по мастерству и яркости оркестрового письма партитуры, Раков воспитал за эти годы не одно поколение технически сильных, высокообразованных композиторов, музыковедов, дирижеров¹.

Курс инструментовки, согласно учебному плану, предполагает индивидуальные формы занятий со студентами. Однако, когда попадаешь в класс к Ракову, то оказываешься в своеобразном «цехе» инструментовки, в котором одновременно работают по нескольку человек. Каждый выполняет предложенное ему задание. Раков пристально следит за каждой работой. Любой мельчайший дефект не ускользает от его внимания. Но вот в связи с той или иной партитурой возникает принципиальный вопрос — все отрываются от своих заданий и принимают участие в его обсуждении. По ходу работы студенты советуются друг с другом, замечания педагога,

¹ См. в приложении список учеников класса инструментовки профессора Н. П. Ракова.

адресованные одному, воспринимаются всеми. Нередко для подтверждения какого-либо положения на пульте рояля появляется классическая партитура. В ее анализе все принимают живое участие. В классе царит деловая, творческая обстановка — идет студийная работа.

— Коллективная форма занятий сложилась в моем классе в годы войны. Вызвана она была поначалу причинами не столько творческими, сколько житейскими. Студентам приходилось не легко. Для того чтобы получить дополнительные карточки на питание, многие в свободное от консерваторских занятий время работали грузчиками, у станков. Выполнять задания дома часто не было возможности. Поэтому я решил ввести такой метод занятий, при котором бы максимально экономилось время студентов, и вся работа выполнялась в классе. Они приходили на несколько часов, и за это время успевали составить план инструментовки произведения, писали партитуру, тут же исправляли ошибки и доводили работу до окончательного, наилучшего оркестрового решения. Я старался следить за работой каждого, чтобы никто не делал ничего лишнего. Оказалось, что такая форма чрезвычайно полезна. Она повышала производительность, приучала к дисциплине и повышенному темпу работы. Поэтому и после окончания войны я сохранил ее как основную (*Н. Раков*).

На занятиях Раков предельно немногословен, его вопросы, замечания точны и посят, на первый взгляд, сугубо практический, нередко частный характер. Однако вдумавшись в них, обнаруживаешь, что за каждым советом, предложением стоит устойчивый, проверенный на собственном композиторском опыте творческий принцип.

Если суммировать их, то они сложатся в стройную, разработанную систему. На занятиях наличие такой системы почти незаметно, но лишь потому, что она не постулируется педагогом, а постепенно прививается в процессе работы. Главным же положением этой системы является верность классическим основам инструментовки, опора на традиции русской школы, развитие корсаковских взглядов на оркестр, его природу и возможности.

— В мою жизнь Николай Петрович вошел за-

долго до того, как я узнал его лично. Мое первое знакомство с фортепиано свело меня с творчеством Ракова, очень разнообразным, чистым и увлекательным. Но особенно яркими были мои впечатления от его симфонических сочинений, услышанных мною в концертах. Здесь он предстал как превосходный мастер и знаток оркестра. Как я был рад, когда оказался зачисленным по инструментовке в его класс! В его занятиях действовал абсолютно точный принцип: начинающего музыканта нужно прежде всего научить основам классического оркестра, без которых не может быть путей в будущее, классические законы действуют везде, в каком бы стиле он потом ни писал. И действительно, сейчас у меня иные вкусы, склонности, я пишу другую музыку, но точку зрения Ракова полностью разделяю — сначала нужно знать основы, чтобы потом можно было их нарушать (*К. Хачатурян*).

— Ведущим принципом педагогики Ракова в занятиях по инструментовке всегда являлась верность классике. Он опирался прежде всего на систему Римского-Корсакова, хотя во многом был самостоятелен. На примере классического искусства он обучал нас осмысленности и содержательности материала, логической обоснованности развития, когда каждый участок произведения вытекает из предыдущего и готовит последующее. В оценке произведений он приучал нас вырабатывать свою точку зрения, что для композиторов особенно ценно (*М. Ройтерштейн*).

Раков — музыкант широких вкусов и взглядов. Ориентируя студентов на классические принципы оркестрового мышления, он вовсе не исключает знания ими современного оркестра, поисков новых звучаний, тембровых красок, приемов изложения.

— О занятиях в классе инструментовки Николая Петровича Ракова у меня остались самые дорогие воспоминания. Я встретился с превосходным музыкантом, который великолепно знал свое дело. Школа, которую он давал, основывалась на классической и романтической музыке, хотя Раков не проходил и мимо нового. Занятия с ним для меня были чрезвычайно полезны и интересны. Хотя в

манере мышления я с годами ушел в другую сторону, но за этим была принципиальная база, которая в конкретных обстоятельствах, ставящих иные задачи, помогала искать и находить для них разумные решения (*Н. Пейко*).

— Раков — один из самых лучших педагогов, у которых мне пришлось заниматься. Николай Петрович обладает удивительным умением давать классическую основу владения оркестром, что несколько не сковывает композиторов, а напротив, позволяет им на этой основе искать и находить свой собственный оркестровый язык. Не случайно, среди учеников Ракова такие прекрасные мастера оркестра, не похожие друг на друга, как Пейко, Чайковский, Леденев, Шнитке. Я сам уже более пятнадцати лет веду класс инструментовки. По-видимому, моя манера преподавания отличается от других манер, и в том числе Ракова. Но основой своего педагогического метода я считаю то, чему научился у Николая Петровича (*Э. Денисов*).

Очень важным Николай Петрович считает постоянное общение с музыкой в классе, знакомство с новыми произведениями, анализ оркестровых партитур различных композиторов, игра в четыре руки.

— В годы учения в Московской консерватории одним из моих любимых профессоров был Раков. Николай Петрович с первых же занятий умел заразить ученика любовью к предмету — инструментовке. Помимо заданий по инструментовке небольших фортепианных пьес и романсов (на первых курсах он любил давать произведения Грига, Дебюсси, Римского-Корсакова), — Николай Петрович постоянно знакомил своих учеников с лучшими образцами симфонической литературы, он сам с кем-либо из учеников играл на фортепиано в четыре руки (а пианист он превосходный!), а остальные следили по партитурам, слушая в то же время интересные комментарии профессора. Именно Николай Петрович заставил меня полюбить Сен-Санса, помог воспринимать этого ювелира оркестра освобожденным от штампа салонности (*Г. Рождественский*).

— Самое сильное впечатление от занятий с Ни-

колаем Петровичем — это их насыщенность музыкой. Она постоянно звучала в его классе. Раков много играл сам — он прекрасно читает с листа, — пел романсы. Мы музицировали на фортепиано в четыре руки, слушали произведения в записи с партитурой. Каждый новый урок не был похож на предыдущий, расширялись наши познания, обогащались музыкальный кругозор. Раков давал нам академически строгую закуску, не стесняя нашей индивидуальности (*Р. Леднев*).

Задача, которую решает Раков в работе, особенно со студентами-композиторами, носит двоякий характер. Педагог обучает их искусству и ремеслу в высоком смысле этого слова, стремится развить их творческое воображение, инициативу и одновременно вооружить крепкой техникой. Раков не предлагает студентам готовые рецепты, а направляет, активизирует их мысль. При этом он требует предельной логики и дисциплины оркестрового мышления.

Эти качества, свойственные его собственному творчеству, проявляются столь же явственно и во всем процессе обучения, в последовательном усложнении заданий, в подборе материала, в постепенном увеличении оркестрового состава от струнного до большого симфонического оркестра.

Педагогический талант, совершенное владение искусством инструментовки, великолепное знание всех тонкостей оркестра снискали Ракову большую известность в консерватории. За помощью, советом, консультацией к нему постоянно обращались и обращаются студенты других классов, работающие над собственными симфоническими произведениями. И Раков, не считаясь со временем, занятостью, всегда готов поделиться своим опытом, предложить наилучшее творческое решение.

— Инструментовка неотделима от всех компонентов музыкального содержания, языка. Поэтому занятия этим предметом составляют часть обучения композиции. Николая Петровича я считаю моим учителем не только по инструментовке, но и в большой степени по сочинению. Виссарион Яковлевич Шебалин, у которого я занимался по специальности, высоко ценил Николая Петровича как музыканта и педагога и всегда советовал показы-

вать ему наши партитуры, а в ряде случаев говорил: «Делайте эту партитуру с Николаем Петровичем. Он вам здесь поможет больше, чем я». Так, в классе Ракова была выполнена партитура моей Первой симфонии (Э. Денисов).

Двери класса Ракова открыты для всех. Николай Петрович всегда отзывчив и радушен, он глубоко заинтересован в судьбах молодых, вступающих в жизнь композиторов, его волнуют их успехи и неудачи на студенческой скамье, их будущее, о котором он постоянно думает и говорит.

Следует помнить, что большое воспитательное значение имеют не только принципы преподавания, но и личные человеческие качества педагога. И в этом смысле Раков являет собой превосходный пример честного отношения к музыке, принципиальности, трудолюбия; организованности и дисциплины, человеческого такта и доброжелательности, преданности любимому делу.

— Раков научил меня не только законам инструментовки, но и многим жизненным основам: аккуратности, порядку, требовательности к себе, объективности в оценках, логичности мышления. И сейчас, работая с ним на кафедре инструментовки в Московской консерватории, я продолжаю учиться у него как педагогическим принципам, так и умению при обсуждении того или иного вопроса, произведения находить точные слова, нужные определения, лаконично и предельно ясно выражать свою мысль. Таков он в жизни, таков в своих произведениях, таков же и в занятиях со студентами. Человек, композитор, педагог слились в нем воедино в неразрывное целое (К. Хачатурян).

Огромный, более чем сорокалетний педагогический опыт Ракова нашел свое обобщение в созданном им и выпущенном в свет издательством «Музыка» Сборнике задач по инструментовке¹. Это ценное и в своем роде уникальное пособие сразу же приобрело популярность среди педагогов и студентов теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Все задачи для оркестровки написаны самим автором. В них реализуются

¹ Раков Н. Задачи по инструментовке. М., 1975.

основные педагогические принципы Ракова: опора на классические основы инструментовки, постепенное движение от простого к сложному, требование простых и ясных оркестровых решений с использованием преимущественно чистых тембров. Но, пожалуй, главное достоинство пособия состоит в том, что задачи, вошедшие в него, — не придуманные, схоластические упражнения, а фрагменты живой, хорошей музыки, своего рода пьесы-прелюдии для оркестра. Наличие в каждой из них определенного образа, настроения должно вызвать не узкоформальное, а художественное отношение к инструментовке. Кроме того, только в таких условиях возможно осуществление органичной связи между содержанием музыки, ее формой, языком и оркестровым решением.

— Задачи, вошедшие в сборник, создавались на протяжении многих лет моей педагогической деятельности. Необходимость написания их была вызвана тем, что подобрать фортепианные сочинения, которые бы органически естественно легли на оркестр, очень трудно. Можно перебрать несколько сотен произведений и найти лишь одно-два, отвечающие всем оркестровым требованиям. В специально написанных задачах я заранее предусматриваю определенные сложности, иногда даже «ловушки», своеобразные оркестровые «головоломки», в решении которых оттачивается техника, воспитываются логические навыки. Хотя задачи маленькие, но в них заложена потенциальная возможность симфонизации, оркестрового развития в микромасштабах, использования разнообразных тембровых красок (*Н. Раков*).

Размышляя о Ракове-музыканте, всякий раз убеждаешься, насколько все стороны его разнообразной деятельности тесно спаяны друг с другом. Нужно ли удивляться, что Раков-композитор — создатель ярких по красоте и совершенных по мастерству симфонических партитур стал превосходным педагогом инструментовки. Столь же естественно и то, что его богатейшие знания оркестра, теоретически подкрепленные и сложившиеся в стройную систему в ходе многолетней педагогической работы, вывели его за дирижерский пульт, где он также раскрылся талантливо и интересно.

— Раков-музыкант — явление комплексное, а комплекс этот чрезвычайно удачный. Я думаю, что Николая Петровича нельзя назвать дирижирующим композитором (а таких, к сожалению, много) — он дирижер профессиональный. Это подтверждается развитой дирижерской техникой и, что важнее всего, результатами его работы с оркестром, а они очень высоки, чему свидетельство — отличные грампластинки с записью его произведений в авторском исполнении. После прослушивания первых же тактов музыки, записанной на них, становится ясно, что Николай Петрович — первоклассный дирижер. Оркестр охотно — особо подчеркиваю это слово — реагирует на малейшие его исполнительские импульсы, «дышит» вместе с ним, а отсюда — завидная свобода, атмосфера подлинного музицирования (*Г. Рождественский*).

Впервые Раков вышел на эстраду как дирижер почти тридцать лет тому назад — в 1949 году. И с тех пор выступления с оркестром стали важной частью его творческой жизни. Он побывал почти во всех городах Советского Союза, где есть симфонические оркестры; включая в свои программы не только собственные сочинения, но и произведения классического репертуара, он выступал со многими крупными музыкантами-солистами.

Два основных фактора определяют особенность его исполнительской манеры. Первый — это стремление к естественности, ясности и простоте трактовки. Свойственная Ракову во всем строгость и экономность проявляется и здесь, однако она не становится сухостью, так как сочетается с лирическим обаянием, богатством, разнообразием тончайших исполнительских нюансов. Вторым фактором состоит в умении дирижера выявить все краски симфонической партитуры, все особенности оркестрового колорита того или иного произведения, в чем сказывается композиторский и педагогический опыт Ракова, его широчайшие знания в этой области, способность к глубокому и детальному анализу партитуры, профессиональная хватка.

Критика не раз отмечала его высокие дирижерские достоинства: «За последние десять лет любители музыки не раз видели его за дирижерским пультом, и всегда он проявлял себя незаурядным мастером, очень одарен-

ным интерпретатором и своих произведений, и сочинений других авторов»¹. «Успешно концертируя в последние годы во многих городах страны, Н. П. Раков выработал уверенную технику, что позволило ему очень хорошо провести концерт... Композитор Раков не ограничился только показом собственных произведений в этом концерте. Во втором отделении он превосходно выступил исключительно как дирижер. Симфонический оркестр под управлением Ракова исполнил музыку Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт», а также увертюру Вагнера к опере «Риенци»². К названным сочинениям можно было бы добавить произведения Шуберта, Листа, Грига, Чайковского, Скрябина, чья музыка нашла в лице Ракова интересного интерпретатора.

— С Раковым я выступал многократно в разных городах страны (в Москве, Ташкенте, Львове, Саратове и др.), исполнял с ним скрипичные концерты Бетховена, Чайковского. Как дирижер он заслуживает самой высокой похвалы. Играть с ним легко и приятно. Он тонко чувствует музыку, стиль, во всем сказывается его широкая музыкантская эрудиция. Кроме того, он прекрасно владеет дирижерской техникой, великолепно знает оркестр, всегда имеет точный и стройный замысел исполнения, умеет передать его оркестру и донести до слушателя. Что же касается его собственных сочинений, то мне кажется, что никому из дирижеров не удавалось так, как ему, раскрыть все тонкости этой музыки (*В. Пикайзен*).

Качества Ракова-дирижера проявляются не только в исполнении произведений, но и в процессе репетиций. На репетициях Раков деловит, немногословен, но зато каждое замечание попадает прямо в цель, излагается ясно, лаконично и по существу. Во всем ощущается точная продуманность и целенаправленность. На репетициях всегда спокойная обстановка, в которой музыканты чувствуют себя свободно и легко. В то же время активность Ракова, его высокие исполнительские требования,

¹ Крюков В. Мастер-реалист. — «Советская культура», 1958, 8 мая.

² Александров А. Авторский концерт Н. П. Ракова. — «Музыкальная жизнь», 1958, № 8.

стремительный темп, в котором он проводит репетицию, требуют от них предельной собранности и внимания.

— Раков-дирижер всегда вызывал у меня чувство восхищения. Я сам увлекаюсь этой областью концертной деятельности, а потому пристрастен к дирижерам. Николай Петрович, на мой взгляд, обладает блестящими дирижерскими качествами. Хорошо помню его репетиции программ, в которых я был занят как солист. Раков проводит их требовательно и в то же время с большой деликатностью. В кратчайший срок он умеет достигать максимума результатов. Сразу же устанавливается строгий, активный темп, при котором впустую не теряется ни одна минута. И хотя оркестры, с которыми нам приходилось выступать, не всегда отличались самым высоким уровнем, Раков добивался выполнения всех своих требований (*И. Ойстрах*).

Артистическое дарование Ракова помимо дирижерской деятельности проявилось в его выступлениях в качестве пианиста-исполнителя собственных произведений (фортепианных и камерно-ансамблевых). Он записал на пластинки ряд своих фортепианных пьес. С особой охотой Раков выступает со скрипачами. Великолепное знание скрипки и фортепиано делает его в таких дуэтах чутким и тонким ансамблистом. Так, известностью пользуется превосходная интерпретация Д. Ойстрахом и Раковым Первой сонаты для скрипки и фортепиано, также записанной на грампластинку. Играл он и с такими известными советскими скрипачами, как Э. Грач, И. Ойстрах, В. Пикайзен, С. Снитковский, О. Каган.

— Знакомство с Раковым-пианистом для меня началось еще в студенческие годы, с исполнения его Первой скрипичной сонаты, которую мы играли во многих городах страны. Мало композиторов, с кем я играл бы так легко и с таким удовольствием. Он идеально чувствует скрипача. Иногда мы не выступаем вместе по два-три года, а встречаемся на первой репетиции, и уже через двадцать минут создается ощущение, будто только вчера мы музицировали (*Э. Грач*).

Черты, проявляющиеся в фортепианном исполнительстве Ракова, те же, что и в его композиторском творче-

стве, дирижерской деятельности, педагогике, — они свойственны ему как музыканту в целом, более того, присущи его человеческой индивидуальности. Это строгость и простота, отсутствие какой бы то ни было аффектации, сдержанность, за которыми проступают лирическая вдохновенность, внутренняя свобода, мягкость и поэтичность.

— От игры Ракова-пианиста я всегда получаю огромное удовольствие. Его исполнение Первой сонаты для скрипки и фортепиано — блестящий пример, как нужно играть композиторам. Лучше, чем он, я не слышал исполнителей этого сочинения. Мне приходилось играть сонату с другими пианистами, и всякий раз она что-то теряла. Я не раз просил Ракова его сочинения играть только с ним. Убедительность его интерпретаций состоит, мне кажется, в сочетании простоты и большой эмоциональности; строгости и свободы, прекрасного, естественного рубато, идущего от тонкой художественной интуиции. Исполнительская манера Ракова меня многому научила. Я познакомился с ней еще в школьные годы, когда мы с Николаем Петровичем играли ряд его сочинений. Я впервые увидел и услышал, как композитор «препарирует» свою музыку в процессе ее исполнения. И та смелость, открытая душа, с какой он это делал, помогли мне самому расковаться, обрести большую исполнительскую свободу. Искренность, душевная теплота в исполнении Ракова идут от характера его музыки, излучающей лиризм и светлые настроения. Если же смотреть шире, то они присущи самой личности композитора. Он и в жизни всегда так же сердечен, приветлив, обаятелен, как и в своем творчестве (*О. Каган*).

Словами О. Кагана я и заканчиваю книгу о Ракове. В них еще раз звучит один из основных ее «лейтмотивов» о нерасторжимом единстве всех граней личности и творчества композитора. Компоненты этого сплава, будучи органично связанными друг с другом, взаимообусловленными, складываются в одно широкое понятие — художник.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ¹

ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО И СТРУННОГО ОРКЕСТРОВ²

- 1930 Скерцо. М., Музгиз, 1936
1931 Марийская сюита. М., Музгиз, 1933
1934 Танцевальная сюита. М., Музгиз, 1938
1940 Первая симфония. М., Изд. ССК, 1947
(Вторая редакция. М., Музгиз, 1958)
1942 Героический марш. М., Изд. ССК, 1948
1946 Концертный вальс. М., Музгиз, 1948
1947 Русская увертюра. М., Музгиз, 1948
1947 В степях Казахстана. М., Музгиз, 1948
1949 Концертная сюита. М., Музгиз, 1951
1950 Балетная сюита. М., Музгиз, 1952
1951 Лирические напевы. М., Музгиз, 1952
1957 Вторая симфония (Молодежная). М., Музгиз, 1961
1958 Симфониетта для струнного оркестра. М., Музгиз, 1961
1962 Маленькая симфония для струнного оркестра (Третья).
М., «Музыка», 1964
1969 «Летним днем». Пять пьес для струнного оркестра. М.,
«Музыка», 1971
1973 Два вальса (Праздничный вальс, Задумчивый вальс)
1975 Одиннадцать пьес для струнного оркестра
1977 Романтический вальс для симфонического оркестра

ДЛЯ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ С ОРКЕСТРОМ

- 1944 Первый концерт для скрипки с оркестром. Партитура. М.,
Музгиз, 1946. Клавир. М., Музгиз, 1952

¹ Указываются только первые издания.

² Сочинения дайиного раздела изданы в партитурах.

- 1960 Концертино для скрипки с оркестром. Партитура. М., «Советский композитор», 1961
- 1963 Второй концерт для скрипки с оркестром. Клавир. М., «Музыка», 1970
- 1964 Четыре пьесы для двух скрипок и струнного оркестра. Партитура. М., «Музыка», 1965
- 1968 Концертная фантазия для кларнета с оркестром. Клавир. М., «Музыка», 1971
- 1969 Первый концерт для фортепиано и струнного оркестра. Клавир. М., «Музыка», 1971; Партитура. М., «Музыка», 1974
- 1969 Второй концерт для фортепиано и струнного оркестра. Клавир. М., «Музыка», 1971; Партитура. М., «Музыка», 1974
- 1977 Третий концерт для фортепиано с оркестром
- 1977 Четвертый концерт для фортепиано с оркестром

ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА¹

- 1930 Походный марш. М., Музгиз, 1932
- 1931 Интермеццо на темы казахских песен. М., Музгиз, 1932
- 1933 Первая сюита. М., «Искусство», 1938
- 1940 Вторая сюита. М., Музгиз, 1947
- 1941 Марш «За Родину»
- 1941 Марш летчиков. М., Музгиз, 1948
- 1942 Марш «В атаку»
- 1942 Марш «Танкист». М., Музгиз, 1947
- 1943 Марш «Доблесть»
- 1952 Весенняя увертюра. М., Изд. ССК, 1958
- 1956 Марш «Дружба народов». М., Музгиз, 1957
- 1960 Русская увертюра. М., «Советский композитор», 1961
- 1975 Прелюдия. М., «Советский композитор», 1976

ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

- 1949 Хороводная и плясовая. М., Музгиз, 1950
- 1949 Протяжная. М., Музгиз, 1949
- 1951 Восемь пьес. М., Музгиз, 1956
- 1952 Увертюра. М., Музгиз, 1954

¹ Сочинения для духового оркестра и оркестра русских народных инструментов изданы в партитурах.

- 1965 Сюита (Четыре пьесы). М., «Музыка», 1967
 1974 Силуэты (Десять пьес)

ДЛЯ ЭСТРАДНОГО ОРКЕСТРА¹

- 1930 Походный марш. М., Изд. ССК, 1937
 1930 Марш-шествие. М., Изд. ССК, 1937
 1933 Татарский танец. М., Цедрам, 1935
 1939 Галоп. М., Изд. ГУЦ, 1948
 1942 Серенада. М., Музгиз, 1956
 1942 Танго. М., Музгиз, 1956
 1942 Медленный танец. М., Музгиз, 1950
 1949 Скерцо-галоп. М., Изд. ГУЦ, 1949
 1949 Выходной марш. М., Изд. ГУЦ, 1949
 1949 Спортивный марш. М., Музгиз, 1950
 1949 Русская пляска. М., Музгиз, 1952
 1949 Лирический вальс. М., Музфонд, 1952
 1949 Мазурка. М., Музгиз, 1954
 1949 Танец. М., Музфонд, 1953
 1951 Русская игровая. М., Музгиз, 1954
 1954 Вальс. М., Музфонд, 1954
 1968 Медленный фокстрот. М., «Советский композитор», 1969
 1970 Шалунья. М., «Советский композитор», 1972
 1970 Босса-нова. М., «Советский композитор», 1972
 1970 Вдвоем. М., «Советский композитор», 1973
 1972 Радость встречи. М., «Советский композитор», 1974

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

- 1929 Танец. М., Музторг МОНО, 1930
 1929 Два этюда. М., Музторг МОНО, 1930
 1929 Четыре детские пьесы. М., Музгиз, 1937
 1930 Четыре прелюдии. М., Музгиз, 1933
 1935 Лирические пьесы. М., Музгиз, 1937
 1936 Две марийские пьесы. М., Музгиз, 1937
 1936 Пять прелюдий. М., Музгиз, 1940
 1937 Новеллетты. М., Музгиз, 1938
 1940 Поэма. М., Музгиз, 1940

¹ Сочинения для эстрадного оркестра изданы в виде оркестротески (дирекцион и оркестровые голоса).

- 1943 Классическая сюита. М., Музгиз, 1946
- 1946 Акварели. М., Музгиз, 1947
- 1949 Вариации си минор. М., Музгиз, 1950
- 1949 Восемь пьес на тему русской народной песни. М., Музгиз, 1950
- 1950 Сонатина № 1. М., Музгиз, 1951
- 1951 «Из юных дней» (десять пьес). М., Музгиз, 1953
- 1954 Сонатина № 2. М., Музгиз, 1956
- 1956 Сонатина № 3. М., Музгиз, 1957
- 1956 Вторая сюита. М., Музгиз, 1958
- 1959 Соната в классическом стиле. М., «Музыка», 1965
- 1960 Три пьесы («Скерцо», «Песенка», «Полька»). М., «Музыка», 1966
- 1961 24 пьесы во всех тональностях. М., Музгиз, 1963
- 1964 Сонатина № 4 (Лирическая). М., Музгиз, 1971
- 1964— Десять концертных этюдов в двух тетрадах. 1 тетрадь. М., 1967 «Музыка», 1966; 2 тетрадь. М., «Музыка», 1969
- 1968 «Признание» (вальс-бостон), «Танго». М., «Музыка», 1969
- 1969 Десять пьес на народные темы. М., «Музыка», 1973
- 1969 Вариации фа мажор. М., «Музыка», 1971
- 1969 «С тобой» (фокстрот), «Шарманочка» (быстрый вальс). М., «Музыка», 1970
- 1970 «В тенистом парке» (блюз), Буги-вуги. М., «Музыка», 1971
- 1970 «Хорошее настроение», «Веселый клоун». М., «Музыка», 1972
- 1970 Триптих. М., «Музыка», 1972
- 1970 Сонатина № 5 («Молодежная»). М., «Советский композитор», 1975
- 1970 Сонатина № 6 («Сказка»). М., «Советский композитор», 1971
- 1971 Шесть пьес для детей («Потанцуем», «Поют за рекой», «Ку-ку», «Взгрустнулось», «Осень», «Солнышко светит»). М., «Музыка», 1971
- 1971 Сонатина № 7 (Весенняя). М., «Музыка», 1973
- 1971 Сонатина № 8 (Рондо). М., «Музыка», 1973
- 1972 Сонатина № 9 (Романтическая). М., «Музыка», 1974
- 1972 Сонатина № 10 (Баллада). М., «Музыка», 1974
- 1972 Сонатина № 11 (Для маленьких). М., «Советский композитор», 1975
- 1972 Сонатина № 12 (Маленькая). М., «Советский композитор», 1975
- 1973 Вторая соната. М., «Музыка», 1975

- 1973 «Дождевые капли», «Пятью пальцами», «Чем скорее – тем лучше», «Октавы» (Этюды). М., «Музыка», 1974
 1974 Семь портретов. М., «Музыка», 1976
 1974 Четыре этюда
 1975 Сонатина № 13
 1975 Сонатина № 14

ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

- 1934 Танцевальная сюита. М., Музгиз, 1950
 1946 Три пьесы («Юмореска», «Вальс», «Полька»). М., Музгиз, 1948
 1957 Четыре пьесы («Грустная песенка», «Веселая песенка», «Лирический вальс», «Танец»). М., Музгиз, 1959
 1960 Три пьесы для двух фортепиано в восемь рук («Серенада», «Андантино», «Рондо»). М., «Советский композитор», 1963

ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

- 1937 Импровизация. М., Музгиз, 1938
 1937 Скерцино. М., Музгиз, 1939
 1943 Поэма. М., Музгиз, 1945
 1943 Романс. М., «Музыка», 1970
 1946 Вокализ. М., Музгиз, 1952
 1951 Первая соната. М., Музгиз, 1952
 1958 «Юность» (Пятнадцать пьес). М., Музгиз, 1959
 1959 Пять пьес для двух скрипок и фортепиано («Новелла», «Арабеска», «Марш», «Баркарола», «Серенада»). М., «Советский композитор», 1960
 1963 Пять пьес для двух скрипок и фортепиано («Пионерский привет», «Школьный вальс», «В праздничный день», «На лодке», «За работу»). М., «Музыка», 1964
 1964 Сонатина № 1. М., «Музыка», 1966
 1965 Сонатина № 2. М., «Музыка», 1967
 1968 Триптих (Сонатина № 3). М., «Советский композитор», 1970
 1971 Три мелодии. М., «Музыка», 1973
 1971 Семь мелодий. М., «Музыка», 1974
 1974 Вторая соната. М., «Советский композитор», 1976

ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО

- 1930 Рассказ. М., Музгиз, 1954

ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

- 1942 Поэма. М., Музгиз, 1943
1942 Три пьесы («Вальс», «Юмореска», «Канцонетта»). М., Музгиз, 1946
1943 Романс. Серенада. М., Музгиз, 1946
1959 Девять пьес. М., Музгиз, 1961
1962 «Весна пришла» (Восемь пьес). М., «Музыка», 1964
1970 Две легкие пьесы. М., «Музыка», 1971
1972 Вариации ля мажор. М., «Музыка», 1974

ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО

- 1943 Романс. М., Музгиз, 1951

ДЛЯ СМЫЧКОВЫХ АНСАМБЛЕЙ И ФОРТЕПИАНО

- 1964 Пьесы для ансамбля виолончелей и фортепиано («Мелодия», «Интермеццо», «Ноктюрн», «Увертюра», «Серенада»). М., «Музыка», 1966

ДЛЯ АРФЫ

- 1965 Сонатина № 1. М., «Музыка», 1966
1970 Сонатина № 2. М., «Музыка», 1971
1971 Сонатина № 3. М., «Музыка», 1972
1972 Рассказ. М., «Музыка», 1974

ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

- 1929 Три миниатюры для квартета деревянных духовых инструментов («Марш», «Колыбельная», «Петрушка»). М., Изд. ССК, 1948
1946 Вокализ и русская песня для кларнета и фортепиано. М., Музгиз, 1953
1946 Три пьесы для флейты и фортепиано («Багатель», «Скерцино», «Вальс»). М., Музгиз, 1955
1946 Вокализ для фагота и фортепиано. М., Музгиз, 1955
1950 Семь пьес для кларнета и фортепиано. М., Музгиз, 1956

- 1951 Соната для тубы и фортепиано. М., Музгиз, 1953
- 1951 Мелодия для трубы и фортепиано. М., Музгиз, 1956
- 1954 Ария для тромбона и фортепиано. М., Музгиз, 1955
- 1955 Этюд для фисгарды и фортепиано. М., Музгиз, 1956
- 1955 Песни для тубы и фортепиано. М., Музгиз, 1956
- 1956 Юморески для тубы и фортепиано. М., Музгиз, 1957
- 1956 Первые сонаты для кларнета и фортепиано. М., Музгиз, 1958
- 1957 Сюита для трубы и фортепиано. М., Изд. ССК, 1958
- 1961 Рондо-танго для трубы и фортепиано. М., «Советский композитор», 1963
- 1963 Сонатина для кларнета и фортепиано. М., «Советский композитор», 1969
- 1968 Вокализ и Интермеццо для трубы и фортепиано. М., «Музыка», 1970
- 1970 Соната для флейты и фортепиано. М., «Музыка», 1972
- 1971 Сонатина для флейты и фортепиано. М., «Музыка», 1972
- 1972 Пять пьес для фагота и фортепиано. М., «Советский композитор», 1977
- 1973 Сонатина для тубы и фортепиано. М., «Музыка», 1975
- 1975 Вторая соната для кларнета и фортепиано. М., «Советский композитор», 1977

ДЛЯ БАЯНА

- 1963 Вальс. Полька. М., «Музыка», 1964
- 1964 Марш. М., «Музыка», 1965
- 1966 Мазурка. М., «Советский композитор», 1968
- 1967 Фантазия. М., «Советский композитор», 1968
- 1969 Двенадцать народных песен в концертной обработке. М., «Музыка», 1970
- 1969 Контрасты. М., «Музыка», 1976
- 1970 Сонатина. М., «Музыка», 1971
- 1971 Соната. М., «Музыка», 1973
- 1973 Силуэты. М., «Музыка», 1975
- 1973 «Школьные годы» (Сборник пьес). М., «Музыка», 1976

ДЛЯ ДОМРЫ И ФОРТЕПИАНО

- 1967 Соната. М., «Советский композитор», 1969
- 1968 Три пьесы. М., «Советский композитор», 1969

- 1969 Фантазия. М., «Советский композитор», 1971
 1973 В быстром движении. М., «Советский композитор», 1975
 1973 «Напев», «Весной», «Среди берез», «Задумчивый вальс». М., «Советский композитор», 1975

ДЛЯ ХОРА В СОПРОВОЖДЕНИИ ФОРТЕПИАНО

- 1930 «МЮД», марш пионеров (сл. П. Незнамова). М., Музгиз, 1930
 1940 «Вниз по Волге-реке». М., Музгиз, 1943
 1946 Две украинские песни: «Нагадалось старой бабі», «Ой, дуб, дуба». М., Музгиз, 1951
 1970 «Весна по дорогам шагает» (сл. В. Викторова). М., «Музыка», 1972

ДЛЯ ГОЛОСА В СОПРОВОЖДЕНИИ ФОРТЕПИАНО

- 1940 Две украинские народные песни («Солнце низенько», «Ой, я, несчастный»). М., Музгиз, 1944
 1941 Четыре романса: «Слова любви» (сл. А. Крылова), «Серенада» (сл. А. Фета), «Элегия» (сл. Н. Языкова), «У моря» (сл. Г. Гейне в переводе Н. Рождественской). М., Музгиз, 1943
 1945 Два романса: «Поцелуй» (сл. Е. Баратынского), «Еще томлюсь тоской желаний» (сл. Ф. Тютчева). М., Изд. ССК, 1947
 1945 Русские народные песни. «Цвели, цвели цветики», «Ничто в полюшке не колышется». М., Изд. ССК, 1946
 1946 Вокализ. М., Изд. ССК, 1947
 1948 Девять романсов на стихи советских поэтов: «Посвящение» (сл. А. Гарнакерьяна), «Желание» (сл. И. Гришашвили), «Молодость» (сл. А. Гарнакерьяна), «Родник» (сл. А. Гарнакерьяна), «Застольная» (сл. С. Северцева), «Ты — берег, я — синий прибой» (сл. А. Гарнакерьяна), «Верен ли ты?» (сл. С. Северцева), «Глубоко хранил я в сердце своем» (сл. А. Гаямова), «В окопе» (сл. И. Сеидова). М., Музгиз, 1949
 1949 Утес (сл. А. Гарнакерьяна). М., Музгиз, 1949
 1950 Весенняя ночь (сл. А. Машистова). М., Музгиз, 1950
 1950 Вахта мира (сл. А. Машистова). М., Музгиз, 1951
 1950 Колыбельная (сл. А. Машистова). М., Музгиз, 1951

- 1950 Летний вечер (сл. Е. Геркена). М., Музгиз, 1951
 1950 Лес (баллада), (сл. С. Северцева). М., Музгиз, 1951
 1950 Гармонь (сл. А. Ерикеева в переводе А. Жарова). М., Музгиз, 1952
 1950 Полдень (сл. А. Машистова). М., Музгиз, 1952
 1950 Здравствуй, лен! (сл. А. Машистова). М., Музгиз, 1952
 1950 Зимний день (сл. Г. Николаева). М., Музгиз, 1953
 1950 Десять вокализов. М., Музгиз, 1952
 1951 Березка (сл. Г. Николаева). М., Музгиз, 1953
 1951 Улетел мой сокол (сл. А. Машистова). М., Музгиз, 1953
 1952 Ласточка (сл. М. Суханова). М., Музгиз, 1953
 1953 Осень (сл. А. Машистова). М., Музгиз, 1954
 1953 Две народные песни: «Дудочка» (литовская, перевод Е. Яхниной), «Колыбельная медвежонку» (латышская, перевод В. Винникова). М., Музгиз, 1954
 1957 Пять эстонских песен. М., «Музыка», 1966
 1961 «Молодость» — двенадцать романсов на стихи русских и советских поэтов. М., «Музыка», 1963
 1963 «Ветер романтики» — шесть песен на стихи советских поэтов. М., «Музыка», 1965
 1963 «С тобой» — восемь песен на стихи советских поэтов. М., «Музыка», 1963

ВОКАЛЬНЫЕ ДУЭТЫ С ФОРТЕПИАНО

- 1963 «Голубь мира» для сопрано и баритона (сл. К. Акустиа). М., «Музыка», 1964
 1965 «Тихая песня» для сопрано и баритона (сл. Ю. Полухина). М., «Музыка», 1968
 1966 «Весна» для сопрано и меццо-сопрано (сл. Ф. Тютчева). М., «Музыка», 1968
 1967— Задачи по инструментовке. М., «Музыка», 1975
 1974

СПИСОК УЧЕНИКОВ КЛАССА ИНСТРУМЕН- ТОВКИ ПРОФЕССОРА МОСКОВСКОЙ ГОСУ- ДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ Н. П. РА- КОВА ¹

Композиторы:

С. Агабабов, Ю. Александров, Э. Артёмьев,
Д. Благый, В. Блок, Е. Ботяров, В. Брумберг,
Г. Восканян, Ю. Владимиров, Р. Гаджиев,
И. Галкин, Н. Горлов, М. Грачев, С. Григорьев,
Н. Губарьков, А. Дауров, Э. Денисов, Г. Дмит-
риев, М. Дунаевский, Р. Жигайтис, М. Зив,
С. Кац, В. Комаров, В. Кривцов, В. Купревич,
Р. Леденев, А. Лепин, В. Лобанов, П. Лондонов,
А. Локшин, А. Мазаев, В. Мартынов, М. Мееро-
вич, В. Мурадели, А. Николаев, Т. Николаева,
А. Немтин, А. Нестеров, М. Парцхаладзе,
П. Пейко, А. Пирумов, Т. Попатенко, Р. Ромм,
В. Рукавишников, А. Севастьянов, М. Симанский,
Д. Смольский, Е. Стихин, Б. Терентьев, К. Хача-
турян, Б. Чайковский, Ш. Чалаев, Т. Шахиди,
А. Шнитке, Т. Шутенко, А. Эшпай, Е. Яхнина.

Музыковеды:

В. Васина-Гроссман, Р. Глезер, Л. Горохова,
Е. Грошева, Л. Данилевич, В. Дельсон, А. Икон-
ников, В. Конен, И. Мартынов, К. Петрова,
Я. Пеккер, М. Риттих, М. Ройтерштейн, Н. Тума-
нина.

Дирижеры:

Р. Алтаев, А. Жюрайтис, М. Карсавин, Л. Ки-
ладзе, А. Лазарев, Г. Рождественский, И. Шпил-
лер, М. Юровский.

¹ За 45 лет педагогической деятельности Н. Ракова курс инст-
рументовки в его классе прошли многие советские музыканты.
В списке указаны только фамилии композиторов и музыковедов —
членов Союза композиторов СССР и наиболее известных дириже-
ров.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . .	3
Верность своей теме .	5
Становление художника	11
От сюиты к симфонии	28
В годы войны	54
В серьезном и легком жанрах	74
На новом этапе .	99
Посвящается детям	125
Педагог, артист	146
Список основных произведений	157
Список учеников класса инструментовки профессора Московской государственной консерватории Н. П. Ракова	166

ИБ-№ 1548

Анатолий Моисеевич Цукер
Н. П. РАКОВ

Очерк жизни и творчества

Редактор Л. Зубарева Художник В. Сидоренко
Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Е. Ставицкая.
Корректор Л. Рабченко

Сдано в набор 24/VII—78 г. Подп. к печ. 24/I—79 г. А-07052 Форм.
бум. 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта литера-
турная. Печать высокая. Печ. л. 5,81. (Условные 9,76). Уч.-изд. л. 9,16
(с вкл.). Тираж 10 000 экз. Изд. № 4541. Зак. 1725. Цена 55 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88. Южнопортовая ул., 24.