

78
P12

P28475

ПРОГРАММЫ «КОНЦЕРТОВ»



А. С. РАБИНОВИЧ
ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ
БЕТХОВЕНА

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ



КНИГА
ВОЗРАЖЕНИЯ

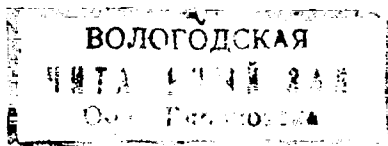
Путеводитель по концертам

А. РАБИНОВИЧ

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ
БЕТХОВЕНА

Р 18475

ВТОРОЕ
ИЗДАНИЕ



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ФИЛАРМОНИЯ

1941

*Отв. ред. И. И. Соллертинский.
Подп. к печати 19/II 1941 г.
Тираж 3200 экз. Заказ 4725.
М 36254. Объем авт. л. 1.
Всего печ. зн. 42.000. Форм.
бум. 62×94¹/₃₂. 1-я Типо-
графия Гизлегпрома,
Ленинград, ул. 3-го
Июля, дом 55.*

ДЕВЯТАЯ симфония — наиболее обширная, сложная и громоздкая из всех симфоний Бетховена, но вместе с тем — и наиболее демократичная. Когда исполняется Девятая симфония, примелькавшиеся лица завсегда таево симфонического концерта тонут в огромной, разношерстной массе, наполняющей зал. Это свидетельствует о том, что произведение, обращенное автором ко всему человечеству, попало в цель, дошло до своего «адресата».

Принято думать, что 9-я — последняя — симфония занимает в творчестве Бетховена совершенно особое положение. Это правильно лишь отчасти. От первых восьми симфоний девятая отличается своим масштабом, формой, характером изложения, но не по существу, не по основному содержанию. Напротив, она является закономерным выводом из всего предшествующего творчества Бетховена, его музыкальным завещанием.

Людвиг ван Бетховен (1770—1827) родился

в Германии, в прирейнском городе Бонне, в семье музыканта — певца придворной капеллы. Музыкальное и, в частности, композиторское дарование Людвига проявилось еще в детстве, но дальнейшее формирование его таланта подвигалось в годы юности довольно медленно. Лишь в конце 1790-х и начале 1800-х годов начинают появляться на свет те произведения, которые и теперь составляют немеркнущую славу Бетховена. В это время Бетховен уже живет в Вене; он переселился туда в 1792 году и остался постоянным жителем Вены до самой смерти.

Отголоски идейного брожения «Бури и натиска» (70-е годы XVIII века), волновавшие композитора в ранней юности, позднее уступают место ярким и неизгладимым впечатлениям Французской революции. Бетховен примыкает к тому радикальному крылу немецкой интеллигенции, которое рьяно сочувствует революции и восторженно приветствует крушение феодальной Европы. Отсюда и сочувствие Бетховена консулу Бонапарту — ниспровергателю древних династий и наследнику Великой революции. Бетховен стоит среди тех немногих и лучших, для кого увлечение революционными идеями было не кратковременным «грехом молодости», а глубочайшим внутренним сдвигом, определившим собою весь даль-

нейший жизненный путь. Правда, чисто-политические идеи и представления Бетховена не отличались четкостью и логической последовательностью; но его мироощущение в целом и его художественное credo строились на решительном разрыве со старым миром, были напоены пафосом борьбы и твердой верой в конечное торжество справедливости, в установление всемирного, всечеловеческого равенства и братства.

В переводе на язык науки это означает, что идеалы Бетховена соприкасались с мировоззрением, с одной стороны, робеспьеристов, а с другой — представителей утопического социализма первой четверти XIX столетия. Вместе с тем в Бетховене жило стихийное, неосознанное чувство диалектичности мироздания; об этом неоспоримо и красноречиво свидетельствует его музыка, дышащая неукротимой энергией стремительно развертывающейся борьбы взаимопротиворечивых элементов. Диалектика в те годы существовала и могла существовать только идеалистическая (Бетховен — ровесник Гегеля), а не материалистическая. Следовательно, нас не должны удивлять и «шокировать» те идеалистические и, в частности, религиозные моменты, которые встречаются во многих произведениях Бетховена, в том числе и в 9-й симфонии.

Не сразу складывается мировоззрение Бетховена, а в процессе постепенного преодоления множества тормозящих влияний, столь сильных в консервативной Австрии. Еще медленнее выковывается соответствующий этому мировоззрению новый музыкальный язык, волнующий и могучий. Состоявшееся в 1802 году знакомство Бетховена с оперной музыкой композиторов французской революции (главным образом, с Керубини) наносит последние, решающие штрихи. Непосредственно после этого Бетховен принимается за сочинение третьей (Героической) симфонии, вслед за которой сплошной чередой создаются основополагающие, наиболее монументальные произведения Бетховена: опера «Леонора» (впоследствии, после переработки, переименованная в «Фиделио»), 5-я, 6-я и 7-я симфонии, музыка к «Эгмонту» Гете и др.

В этих произведениях уже можно найти большую часть того, что покоряет слушателей 9-й симфонии: соединение смелой новизны с демократической общедоступностью, мужественную, непреклонную направленность «от мрака к свету», образ самоотверженного героя, освобождающего угнетенные массы от ига тиранов, и грандиозные концовки, наполненные гулом бесчисленной ликующей толпы.

В то же время пишутся и замечательные

камерные произведения, — квартеты, песни, фортепианные и скрипичные сонаты, — с необычайной силой и лирической правдивостью рисующие внутренний мир идей, страстей и переживаний нового человека. Камерная музыка Бетховена — неисчерпаемый источник светлых и глубоких впечатлений для слушателя наших дней. Знание камерной музыки Бетховена помогает лучше, более исчерпывающим образом понять содержание и смысл его симфонических произведений.

Жизнь Бетховена в Вене течет мерно, без резких перемен. Летом — дачное житье и постоянные прогулки по лугам и лесам (Бетховен — ярый любитель природы). До начала 1800-х годов Бетховен пользуется известностью, главным образом, как исполнитель-пианист; затем начинает быстро расти и шириться и его композиторская слава. Критика единодушно признает Бетховена выдающимся талантом, хотя и делает, говоря о его произведениях, постоянные оговорки и упреки по поводу «ненатуральности», надуманности, чрезмерной сложности, резкости и т. п. Вращаться композитору приходится преимущественно среди титулованных аристократов, с которыми, однако, он держит себя чрезвычайно независимо. Торжества, устроенные во время Венского конгресса (1814—1815), приносят Бетхо-

вену блестящие почести. Он искренно приветствует плеяду победителей Наполеона, которого давно уже перестал считать освободителем Европы.

Однако после конгресса в настроении Бетховена наступает перелом, и последние 10—12 лет своей жизни композитор проводит в состоянии подавленности и замкнутости. Это обычно приписывается постигшей Бетховена тяжкой, а для музыканта просто трагической болезни — потере слуха, впрочем начавшей развиваться еще в тридцатилетнем возрасте. Сомнений нет, — болезнь сильно тяготила композитора и вынуждала его с каждым годом все больше физически изолировать себя от общества. Но еще больше тяготило его сознание той моральной, идеологической изоляции, в которой он оказался в силу причин уже не медицинского, а общественно-исторического порядка.

Как ни сокрушался в былые годы Бетховен по поводу событий, связанных со вторжением наполеоновской армии в Австрию, все же атмосфера бурь и потрясений была для него несравненно более благоприятным климатом, нежели мертвящая тишь тупой реакции, наступившей во всей Европе после Ватерлоо и Венского конгресса. Когда недавние «республиканцы», благонаравно повинувшись всесильному Меттерниху, изъяли политику из своих речей

и мыслей, когда аристократия и бюргерство единодушно и рьяно увлеклись грациозно порхающей, бездумно-развлекательной музыкой Россини,—тогда Бетховен, с его идеалом философического, «гражданственного» искусства, почувствовал себя бесконечно одиноким, печальным обломком исчезнувшего поколения. Бетховен не поплыл по течению, ибо он был мужествен, настойчив и умел видеть не только настоящее, но и будущее. Наперекор изнеженному, гедонистическому вкусу эпохи Реставрации, он создает труднейшую, колоссальную сонату ор. 106, затем Торжественную мессу, где в древние слова католической обедни вложены глубоко современные и не только религиозные эмоции, потом Девятую симфонию и, наконец, в самые последние годы жизни, пять никем тогда не понятых квартетов.

И ТАК, 9-я симфония, задуманная в 1817 г. и написанная в течение 1822—1823 гг., возникла в обстановке, резко отличной от времени сочинения ее предшественниц — первых восьми симфоний (1800—1812 гг.).

В этом и корни всех ее отличительных особенностей. Так, ощущаемая композитором неудовлетворенность окружающей действительностью обусловила собой романтическую приподнятость тона. Оттого столь необычайно заострена передача эмоций страдания и гнева в 9-й симфонии. С другой стороны, противопоставление «большого искусства» «приятному искусству» заставило автора еще резче подчеркнуть в этой симфонии черты «большого искусства». Отсюда огромная длина произведения, сложность его звуковой ткани и увеличение состава оркестра. Наконец, желание программно подчеркнуть величие целей, поставленных в этом произведении, и, в противовес наметившейся изоляции, сделать идейное содержание симфонии понятным для возможно

большого числа людей (в идеале — для всего человечества) привело автора к мысли ввести в симфонию слово и поющий человеческий голос.

Так возникает грандиозная симфония с хором, последнее монументальное произведение Бетховена, обращенный к потомкам пламенный призыв. Автор ведет слушателя сквозь мрак и отчаяние, сквозь горькие гримасы иронии, сквозь лабиринт холодных размышлений, сквозь громы и скрежет непримиримой борьбы — к светлому ликованию финала, выливающемуся в победный гимн освобожденного человечества.

Введение хора в инструментальную пьесу, или соединение симфонии с кантатой, вообще говоря, не было совершенной новостью; оно встречалось изредка и до Девятой симфонии, а позднее (уже под влиянием бетховенского почина) сделалось весьма распространенным приемом. Если момент вступления хора в Девятой симфонии Бетховена остается и донныне одним из самых впечатляющих моментов в мировой музыкальной литературе, то причина этого не в том, что вообще «появляется хор» в качестве некоего аттракциона, а в том, как он появляется, в том, как органично вытекает его появление из всего плана симфонии в целом.

Текст хора заимствован Бетховеном из самого кипучего периода немецкой литературы. Это — стихотворение (ода) Шиллера «К радости», написанное в 1785 году, вскоре после «Разбойников» и «Коварства и любви». Ода «К радости» была с юных лет одним из любимейших стихотворений Бетховена, и он неоднократно собирался положить ее на музыку, но, быть может, именно потому, что это было любимое стихотворение, проекты не вышли из стадии дружеских бесед и беглых набросков.

Когда же Бетховен в 1822 году пришел к мысли сделать шиллеровскую оду (точнее говоря — первую половину ее) эпилогом своей новой симфонии, тогда ему пришлось много и упорно поработать, прежде чем удалось найти удовлетворившую его мелодию для этого эпилога.

В самом деле: мелодия должна была быть полной высокого пафоса и в то же время безыскусственно простой, всем доступной; должна была иметь характер песни и, вместе с тем, никак не походить на бесчисленные сентиментально-нравоучительные и благонравно-веселенькие песни второстепенных немецких композиторов того времени, написанные для услаждения белокурой пасторских дочек. Трехцветные знамена уже не реяли над Евро-

пой, и мелодия в духе финала Пятой симфонии тоже не подошла бы сюда, показалась бы в обстановке эпохи Реставрации беспочвенным анахронизмом. Тут требовалась задушевная выстраданность, романтическая просветленность, — эмоции одинокого, упрямого мечтателя, убегающего от людей, но полного безмерной, невысказанной нежности к ним.

Бетховен нашел эту мелодию. Она одинаково прекрасно звучит и при первом своем появлении без всякого аккомпанемента, и в сложных контрапунктических комбинациях дальнейшего развития заключительной части. Она навеки врезывается в память каждого, кто хоть немного разобрался в 9-й симфонии.

Первое исполнение симфонии состоялось 7 мая 1824 г. в Вене и прошло с огромным успехом. Бетховен, в то время уже совершенно глухой, дирижировал оркестром при содействии капельмейстера Умлауфа. После каждой части публика устраивала бурные овации, которых композитор, стоявший лицом к оркестру, не замечал, пока одна из певиц, исполнявших сольные партии, не догадалась взять его за плечи и повернуть лицом к публике, чтобы он мог хотя бы видеть аплодисменты.

В дальнейшем, в 30-х и 40-х годах, признание 9-й симфонии оказывается далеко не повсеместным. Передовым музыкантам этого вре-

мени — Берлиозу, Шуману, Вагнеру — приходится энергично отстаивать 9-ю симфонию против упреков в непомерной трудности, неисполнимости, а также в бесформенности и погрешностях против «хорошего вкуса». Последние два обвинения, в применении к финалу симфонии, повторяются еще и в наши дни; мы вернемся к ним при музыкальном разборе последней части.

Во второй половине XIX века Девятая симфония уже прочно входит в репертуар всех крупных концертных эстрад Европы. Однако в интерпретации ее буржуазными дирижерами и критиками часто непомерно подчеркивается имеющийся в симфонии религиозный, мистический элемент и затушевывается ее основное революционное и реалистическое содержание.

ПЕРЕХОДИМ к музыкальному обзору 9-й симфонии.

Поразительно начало первой части, написанное совершенно в разрез с тогдашними традициями. Классические симфонии и увертюры принято было открывать четким, твердым, энергическим вступлением. Симфония начиналась, словно при полном дневном освещении, ясной, громкой и устойчивой фразой, или таким же отдельным тоном, либо аккордом. Полная противоположность этому — начальные такты 9-й симфонии. Из настороженной, мерцающей тишины, из хаотического ночного тумана рождаются и постепенно выплывают гигантские очертания главной темы.

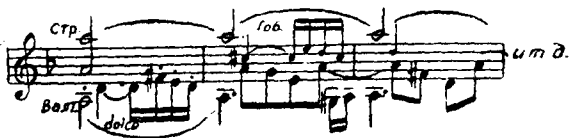
Через несколько мгновений она выпрямляется и встает перед нами во весь рост, во всем своем гневном великолепии.



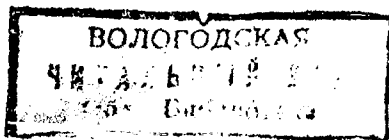
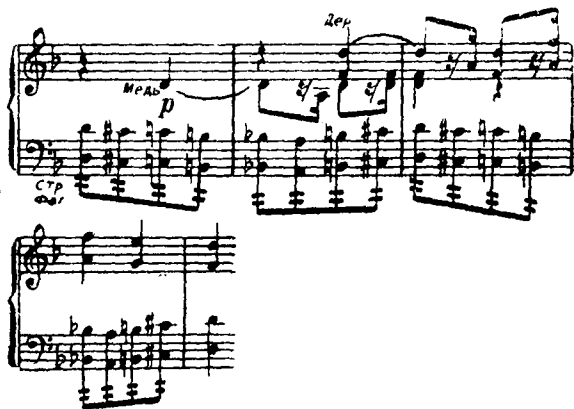
Монументальная чеканность, зловещая суровость этой темы определяют собой характер всей первой части. Все эпизодические мгновения лирических вздохов, мечтательных сожалений — так или иначе подвластны основному образу, запечатленному в минорных фанфарах, то яростных, то мерно погребальных. Вместе с тем, все, не исключая и моментов почти безудержного, оргиастического разгула, сковано организующим, властным, железным ритмом: мрачность этой первой части нигде не переходит в уныние или растерянность, а всегда сохраняет отпечаток твердой сосредоточенности.

Число тематических образов здесь довольно значительно, по примеру первой части Героической симфонии и в противоположность первой части 5 симфонии, целиком основанной на одной краткой центральной теме. Обращает на себя внимание обилие необычайно широких и диссонантных скачков в мелодии, придающее музыке своеобразный отпечаток терпкой суровости, — явление типическое для позднего Бетховена. В середине первой части характер музыки несколько смягчается, но вслед за этим с удвоенной, подавляющей мощью возвращается главная тема в полном блеске, сопровождаемая грохотом литавр. Незадолго до конца — внезапное просветление: словно издалека предвещающая светлые ре-мажорные зву-

чания финала симфонии, валторна интонирует следующую мелодию:



выросшую из третьего и четвертого такта главной темы. Однако развивающаяся отсюда нарастающая волна вскоре бессильно никнет и уступает место звучаниям траурного шествия:



В гордой безнадежности, тяжеловесным и лаконическим повторением главной темы замыкается музыка первой части.

За этим следует скерцо, — гигант по своим размерам (примерно вчетверо длиннее, чем скерцо из 1-й симфонии). Краткое, угловатое вступление — четырехкратное повторение первого такта основной темы; третье из них поручено литаврам-соло, для этой цели настраиваемым в октаву (фа-фа). После вступления разворачивается основная тема последовательным «включением» голосов, как в фуге.

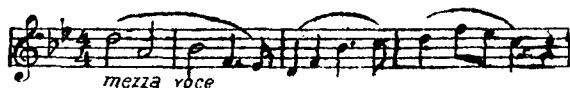
Molto vivace



Мрачный колорит первой части сохранен и здесь, однако танцевальный ритм, быстрота

движения и внезапность смены инструментов и оттенков придают этому скерцо характер демонического гротеска. Неистовая концовка сламывает трехдольный ритм и приводит к четырехдольному среднему эпизоду. Тут впервые звучит «веселая» музыка, но тривиально-веселая, иронически поданная (мелодия механически топчется на одном месте) и явно противопоставляемая той лучезарной, возвышенной радости, что зазвучит в финале. Славянский, даже русский колорит этой мелодии, по видимому, обязан происхождением своим общению Бетховена с графом Разумовским, русским послом в Вене, знакомившим композитора с русским фольклором. После этого эпизода вновь повторяется основная часть скерцо. В самом конце — вновь маленькая цитата из среднего эпизода; громогласный «жест» всего оркестра с негодованием отбрасывает ее прочь.

Третья часть — *Adagio molto e cantabile* — переносит нас в новую, совершенно иную сферу, — сферу тихой созерцательности. Вот первая фраза основной мелодии:



Вся мелодия—сплошь плавность и прозрачность. В дальнейшем, с каждым новым повторением, эта тема варьируется, обрастая извилистым, нежным орнаментом. Только у Бетховена и только в последних его произведениях можно встретить такие мелодические образы,— задумчиво-холодноватые и в то же время полные затаенного душевного трепета, прозрачно-хрупкие, но никогда не «игрушечные», а, напротив, бесконечно глубокие, приоткрывающие самые сокровенные уголки человеческой психики. Непосредственное излияние чувств сдерживается медлительной поступью сосредоточенных размышлений, и затейливый мелодический узор порою приобретает несколько «геометрический» характер. Однако такие страницы бетховенских произведений стоят ближе к области камерной, нежели симфонической музыки. В оркестровом исполнении редко удается добиться той тонкости нюансировки в распределении бликов, полутеней и мельчайших ритмических отклонений, при которой по-настоящему оживают звучания этого *Adagio*. Оттого третья часть в большинстве случаев не производит на аудиторию такого неотразимого впечатления, как остальные части 9-й симфонии.

Между вариациями основной темы дважды вставлена другая мелодия — *Andante moderato* (нотный пример см. на стр. 21).

The image displays two systems of musical notation. The first system is for piano, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with the instruction 'espressivo' and includes dynamic markings 'скр.' (crescendo) and 'cresc.'. The second system is for clarinet, also in treble and bass clefs, with the marking 'Клар.' and 'и т.д.' (and so on). The piano part consists of a steady accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The clarinet part features a melodic line with various articulations and dynamics.

Подобно среднему эпизоду скерцо, и эта мелодия звучит «легким звоном легкой радости земной»; однако, в отличие от скерцо, отголосок бытовой музыки здесь освещен уже не иронически, а с усталой, тихой ласковостью. После второго появления *andante* следует очередная (наиболее узорчатая) вариация главной темы, а затем идиллическая тишь внезапно дважды нарушается воинственными фанфарами, предвещающими бурные начальные страницы финала. Прерванная идиллия продолжается снова, но уже словно отравленная каким-то неуловимым внутренним беспокойством. Так,

в состоянии затишья перед бурей, и оканчивается третья часть.

Внезапным хаотическим потоком смятенных звучаний врывается первая фраза финала, воскрешая в памяти самые отчаянные, самые раздирающие страницы первой части. Круг замкнут, и нечто чрезвычайное и небывалое должно совершиться для того, чтобы нашелся выход. Тогда-то и начинают звучать интонации человеческой речи, но пока еще не в устах певца, а в оркестре: это—знаменитый речитатив контрабасов и виолончелей:



В первоначальных набросках симфонии Бетховен предполагал его поручить певцам. Но слова, придуманные композитором для этого, очевидно, показались бледными и плоскими рядом с текстом Шиллера и музыкой Бетховена. И, пожалуй, никакими словами нельзя было так ясно и проникновенно выразить то, что сказано «почти говорящими» инструментами в этом речитативе. Вместе с тем, он своим

«порывом к слову» замечательно подготавливает последующее вступление хора.

Следуют робкие поиски выхода — короткие цитаты (по 5—10 секунд) из первых трех частей симфонии, прерываемые «отвергающими» их фразами контрабасов. Эта разорванность музыкальной ткани, распадающейся на мелкие разнородные отрывки, эти патетические, почти судорожные речитативные фразы вызывают необычайную напряженность ожидания, сильнейшую жажду чего-то цельного, увлекательного, светлого.

Тогда наступает гениальнейший момент симфонии: в благоговейной тишине, тихо, просто и проникновенно, без всякого аккомпанемента, виолончели и контрабасы излагают тему гимна радости:

Allegro assai



Тема эта, повторяясь, ширится и растет, наконец, ее подхватывает весь оркестр. Однако это еще не окончательная победа. Вновь на миг врываются смятенные звучания начальной фразы финала. Им опять отвечает речитатив, но на этот раз — уже вокальный (баритон соло): «О, друзья, не эти звуки! Лучше споем что-либо более приятное и радостное».

Этими словами (придуманного композитором) заканчивается вступительный отдел финала и начинается его основная часть — кантата на текст Шиллера.

То, что следует дальше, на первый взгляд представляется весьма длинным и пестрым. Однако, если вдуматься в замысел Бетховена, сомнения в удачности финала отпадают. Ведь композитор должен здесь не просто написать «бодрую концовку», а изобразить огромную, небывалую, экстаическую радость, охватившую весь мир под влиянием некоего грандиозного переворота в судьбах человечества (или, напротив, — по мысли художника-идеалиста, — вызывающую этот переворот). Следовательно, нужно показать разные группы людей, охваченных единым порывом: и бурлящую, праздничную массу на площади, и марширующие войска, и тихий уют семейной идиллии, и коленопреклоненную толпу в храме. Нужно передать все оттенки радости: и кипучий восторг юности, а

мудрую улыбку философа, и нежный взгляд влюбленного, и безудержное веселье «чумазой» толпы. Это последнее изображено весьма реалистически, и если строгие эстеты недовольны участием барабана, тарелок и треугольника в последнем *prestissimo*, им можно возразить, что Бетховен писал не для них.

Ясно, что уложить все перечисленное в лаконичную и закругленную форму никак нельзя. Новое, огромное содержание выпирает из старой формы, ломает привычные масштабы.

Кратко охарактеризуем основные эпизоды хоровой части финала.

1. Проведение темы радости в основном виде и развитие ее (*Allegro assai*, $\frac{4}{4}$). Текст: «Радость, прекрасная искра богов, дочь Элизиума, мы входим, опьяненные опием, в твое святое лице. Твои чары вновь связывают то, что было строго разделено этикетом; все люди становятся братьями, где повеет твое нежное крыло» и т. д. (мы даем прозаический перевод, чтобы с максимальной точностью воспроизвести смысл текста).

2. Военный эпизод (*Alla marcia*, $\frac{6}{8}$); постепенное приближение маршевой музыки (с участием ударных), — ритмически измененная тема радости. Текст (тенор-соло, затем мужской хор): «Весело, как мчатся тысячи солнц по роскошному своду неба, шествуйте, братья, по вашему

пути, радостно, как герой к победе». Стремительное, большое фугато оркестра; хоровая концовка.

3. Религиозный эпизод (*Andante maestoso*, $\frac{3}{2}$); основная тема:

Seid um schlung.gan.Mil. li o. nen!

Die sen Kuss der gan. zen. welt

Текст: «Обнимитесь, миллионы! Этот поцелуй—всему миру! Братья! Над звездным шатром живет милосердный отец» и т. д.

4. Соединение мелодии «Обнимитесь, миллионы» с вариантом темы радости (*Allegro energico, sempre, ben marcato*, $\frac{6}{4}$; нотный пример см. на стр. 27). К концу—возвращение унисонов и аккордов религиозного эпизода.

5. Кода (заключение) — *Allegro ma non tanto* ($\frac{2}{2}$)—на текст первой строфы; временами—внезапные краткие переключения в лирический план (*foco adagio*), в конце—неистовое и уже совсем «земное» *prestissimo*.

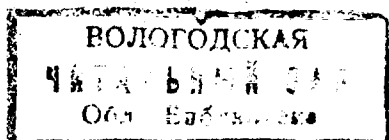
Напоминаем еще раз: гармоническая уравновешенность пропорций в финале 9-й симфонии



отсутствует. Не все вещи на свете имеют обтекаемую форму; бывают и угловатые. Таким же бывает и искусство, стремящееся их изобразить. И массовый слушатель несомненно прав, когда, слушая 9-й симфонию, с нетерпением ждет именно последней части.

Свыше ста лет уже отделяют нас от последней симфонии Бетховена. Искусство нашего

времени, искусство победившей революции идет иными, собственными путями. Но высочайшие образцы художественного творчества минувших лет не стареют. Так же, как на пьесах Шекспира совершенствуется советская драматургия, так и на произведениях Бетховена крепнет советская симфоническая культура. Идейная основа Девятой симфонии, написанной в далекую глухую пору в деспотической полуфеодальной стране, остается близкой нам, строителям первого социалистического государства и свидетелям последней империалистической войны. Оттого в лучших наших симфониях — а самые лучшие еще не написаны — часто звучат и будут звучать отголоски музыкального завещания великого симфониста.



Цена 1 р.