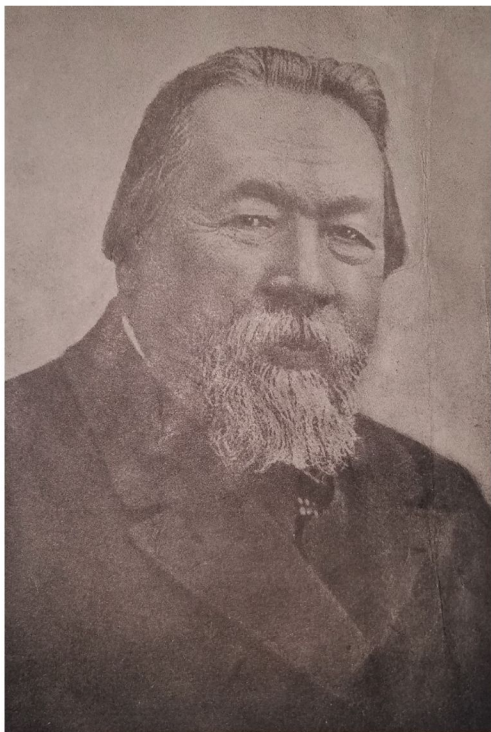


Сергей Бурославский.

М.М.

ИППОЛИТОВ-  
-ИВАНОВ

Музгиз  
1936  
Москва



**М. М. Ипполитов-Иванов**  
(1859—1935)

С Е Р Г Е Й   Б У Г О С Л А В С К И Й

М. М. И П П О Л И Т О В - И В А Н О В

(ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО)

М У З Г И З

1 9 3 6

М О С К В А

**Редактор А. Машистов**

**Техред В. Уварова**

Сдано в производство 1/VII 1936 г.

Инд. М 110 6Н. Гиз 6412.

Подписано к печати 14 XI 1936 г.

Формат бумаги 62 × 94.  $\frac{1}{16}$ .  $3\frac{1}{2}$  печ. л.

Уполномоченный Главлита Б—26933.

Тираж 30 л, вкземпл. Заказ 01243.

Нотный отдел 1-й Образцовой типографии Огиза РСФСР треста „Полиграфкнига“.  
Москва, Валовая, 28.

Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов войдет в историю советской музыки как один из самых активных участников строительства советской музыкальной культуры. Его знала и любила новая трудовая аудитория. Михаил Михайлович был хорошо известен как дирижер Большого театра в Москве; горячо встречал его советский слушатель и как дирижера симфонических концертов. И не одна только Москва любила старейшего народного артиста Союза. Помню, как в день его приезда в Ростове-на-Дону в июне 1933 г. по пути следования композитора колыхались протянутые поперек улицы плакаты с трогательными приветствиями. Серия концертов под управлением Ипполитова-Иванова в Ростове-на-Дону была настоящим культурным праздником.

Все мы, московские музыканты, хорошо помним, какое любовное и деятельное участие принимал старейший советский композитор в первом, организованном московским комсомолом, конкурсе самодеятельности гармонистов. Робевшие на эстраде любители-гармонисты, рабочие, их жены, дети и внуки уходили с конкурса радостные, ободренные Михаилом Михайловичем.

Деятельность М. М. протекала в самых различных направлениях: активно работал он и в области радиовещания, и в звуковом кино, в музыкальной школе его имени, и в кабинете граммофонной записи, в различных комиссиях, в жюри конкурсов, всюду мы встречали его, дружелюбного, внимательного, но всегда принципиального, строгого и требовательного при оценке качества музыкальной работы.

Везде, где бился пульс подлинной советской музыкальной общественности, мы слышали спокойный голос Михаила Михайловича, мы получали конкретную помощь юношески деятельного, неутомимого мастера.

Когда его не стало, мы остро почувствовали горечь утраты нашего любимого учителя, друга, ясного и жизнерадостного композитора и чудеснейшего человека.

Народного артиста—орденоносца, члена Моссовета—М. М. Ипполитова-Иванова хоронила вся Москва. Многочисленные вечера его памяти свидетельствовали о том, как его любили, ценили, уважали.

До самого момента внезапной смерти (М. М. тихо умер во сне в ночь с 27-го на 28-е января 1935 г.) творческая работа Михаила Михайловича протекала исключительно интенсивно. Казалось, он спешил записать свои музыкальные мысли, свои итоговые наблюдения, боясь, что не успеет. В последние месяцы жизни М. М. пишется смычковый квартет на армянские народные мелодии, музыку к кино-фильму „Карабугаз“, финал симфонии „Карелия“. На пути к окончанию была детская опера на сюжет из казахской жизни; в проекте—симфония, вторая книга воспоминаний о близких друзьях и учителях М. М.—Н. А. Римском-Корсакове и П. И. Чайковском.

Интерес к творчеству и личности М. М. не угас с его смертью. Наступил момент подведения предварительных итогов насыщенной жизни и плодотворной полувековой деятельности одного из популярнейших в СССР композиторов.

Эта небольшая работа не ставит своей задачей дать исчерпывающий научный анализ большой творческой деятельности. Настоящая брошюра является лишь кратким популярным очерком жизни и творчества М. М. Ипполитова-Иванова, обращенным ко всем любителям музыки и интересующимся ее прошлым и настоящим.

Необходимым дополнением к этой работе является живо и доступно написанная книга воспоминаний композитора — „50 лет русской музыки в моих воспоминаниях“ (Госмузиздат, М., 1934). Пользуясь ее фактическими данными как материалом для характеристики взглядов и творчества композитора, мы, однако, не старались исчерпать содержания этой работы, которую настоятельно рекомендуем читателю.

## I. Жизненный путь

Дед будущего композитора, Иван Матвеевич Иванов, был крепостным „государственным крестьянином“. В 1766 г. вместе с семьей он был переселен из Костромской губернии в г. Гатчину, где стал работать литейщиком.

И. М. Иванов был крупным мастером-художником, приобретшим известность своими литейными работами из бронзы. Впоследствии он стал заведующим мастерской механических изделий, обслуживающей дворец Г. Орлова, фаворита Екатерины II. Сын его, отец будущего композитора, Михаил Иванович, начал свою работу в Гатчине в качестве слесаря той же мастерской, а после смерти своего отца занял его место. Жена Михаила Ивановича—Татьяна Михайловна любила музыку и сама немного пела. 7 ноября 1859 г. у Ивановых родился четвертый сын—Михаил. Музыкальные способности его определились в раннем возрасте; 8—9-летним мальчиком он принимал участие в домашнем музицировании, подпевая старшим братьям.

Начальное образование будущий композитор получил в начальной гатчинской эстонской школе: руководитель школы—кюре (священник) „добивался“ покорности и успехов своих воспитанников при помощи линейки, которой он бил по детским рукам и спинам. Впоследствии свое общее образование юноша пополняет самостоятельно, постепенно сдавая экзамены за курс средней школы.

Самым сильным музыкальным впечатлением детства мальчика было первое его знакомство с маршем из „Афинских развалин“ Бетховена, воспроизводимым на механическом заводном органе в гатчинском дворце. Привлекала мальчика и живопись; старший брат, Федор, знаток и большой любитель этого искусства, знакомил Мишу с находившимися во дворце полотнами больших мастеров. „В десять лет я уже разбирался в полотнах Веронезе, Ватто, Бассан, Щедрина, Боровиковского и др.“, — рассказывает композитор впоследствии в „Воспоминаниях“ (стр. 8).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Далее, ссылаясь на мемуары композитора „50 лет русской музыки в моих воспоминаниях“, мы называем их сокращенно „50 лет“ или „Воспоминания“.

Первое знакомство мальчика со звуками настоящего оркестра в дворцовом театре потрясло его „почти до нервной горячки“ („50 лет“, стр. 9).

Это впечатление дало ему первый импульс к сочинению музыки. Лет восьми Мишу начали обучать игре на скрипке. Первым учителем его был псаломщик Кирасирской церкви.

В 1869 г. десятилетний мальчик, все более и более тянувшийся к музыке, переезжает со своей старшей сестрой, Марией Михайловной, вышедшей замуж за заводского служащего С. И. Ипполитова, в 6. Петербург. С этого времени сестра и ее муж берут на себя заботы о воспитании и образовании Миши. Рассказывая о перенесенной горести разлуки с любимой матерью в своих „Воспоминаниях“ (стр. 11), композитор замечает, что он был ребенком замкнутым и самолюбивым, но что жизнерадостность и фантазия никогда, однако, его не покидали. Все помыслы и устремления десятилетнего музыканта были направлены к дирижерской деятельности.

Муж сестры — С. И. Ипполитов — любил музыку. В его доме собирались музыканты, играли и пели. Он дружен был с преподавателем хорового пения Г. Ф. Львовским (1830—1894).

Однажды на один из домашних музыкальных вечеров у С. И. Ипполитова не явилась ожидаемая исполнительница партии Антонины из оперы „Иван Сусанин“ Глинки, и десятилетний Миша ко всеобщему удивлению удачно спел ее партию в трудном вокальном квартете. Это обстоятельство обратило внимание музыкантов: одаренность мальчика была вне всяких сомнений. Музыкальные друзья Ипполитова помогли Мише начать его серьезное музыкальное образование. Он стал посещать музыкальные классы для малолетних певчих при капелле Исаакиевского собора, занимаясь в то же время и на скрипке.

Занятия будущего композитора в музыкальных классах капеллы продолжались с 1872 по 1875 год. В течение этого времени он часто посещал оперные репетиции в бывшем Мариинском театре. Интерес к дирижерскому искусству у него все возрастал; внимательно наблюдал он за приемами крупного мастера, дирижера оперы Э. Ф. Направника (1839—1915). Здесь, в театре, формируется вкус и звукоозерцание юного музыканта. Оперы Глинки, Даргомыжского, „Юдифь“, „Рогнеда“ и „Вражья сила“ Серова, „Борис Годунов“ Мусоргского, „Псковитянка“ Римского-Корсакова, „Ратклиф“ и „Анжелло“ Кюи, оперы Чайковского — „Опричник“, „Вакула“, — вот на чем воспитывался будущий композитор.

„На меня „Борис“ произвел колоссальное впечатление“, — вспоминает позже композитор о первых спектаклях оперы Мусоргского в 1873 г. („50 лет“, стр. 15).

В сентябре 1875 г. М. Иванов достигает давно желанной цели: он становится учеником Петербургской консерватории по классу специальной теории композиции. Одновременно он учится игре на контрабасе, играет в ученическом оркестре консерватории.



К „счастливым эпизодам“ своей консерваторской жизни („50 лет“, стр. 23) М. М. относит свое участие в оркестровом классе консерватории и первые опыты давно желанного дирижирования.

В 1879 г. в итоге интенсивной учебной работы блестяще окончен основной курс композиции, и с 1880 г. молодой композитор начинает работать в высшем классе практического сочинения у Н. А. Римского-Корсакова, а вместе с тем получает доступ в композиторскую семью „могучей кучки“.

В конце 1879 г. Римский-Корсаков вводит своего ученика в кружок М. А. Балакирева (1837—1910). Среди членов кружка в то время не было уже былого единства ни в идеологических стремлениях, ни в практической работе. Кружок начал уже распадаться.

Товарищи М. М. по консерватории—пианист К. М. Алиханов, уроженец Тифлиса, и пианист-композитор Г. О. Корганов—увлекли его своими рассказами о кавказской природе, об обычаях горцев, об их песнях. Под впечатлением этих рассказов, окончивши весной 1882 г. консерваторию, 22-летний композитор охотно принимает предложение Главной дирекции организовать в Тифлисе отделение Русского музыкального общества.

В 1881 г. М. М. присоединяет перед своей фамилией Иванов фамилию мужа своей сестры Ипполитова, который помог ему стать музыкантом. Причиной двойной с этого времени фамилии—Ипполитов-Иванов—послужило желание ее носителя получить признак отличия от своего однофамильца Мих. Мих. Иванова (1849—1927), тоже композитора, мало одаренного дилетанта, более известного в качестве рецензента реакционной газеты „Новое время“.

Под фамилией Ипполитова-Иванова вышло первое печатное сочинение Михаила Михайловича—„10 детских стихотворений“ (издание Д. К. Ратера).

В октябре 1882 г. М. М. Ипполитов-Иванов выехал в Тифлис. Величественная и яркая природа Кавказа произвела на молодого музыканта неизгладимое впечатление. Это ясно по образному рассказу, воспроизводящему переживания далекой молодости 50 лет спустя („Воспоминания“, стр. 40).

В Тифлисе М. М. предстояла напряженная работа. С 1840-х годов здесь господствовала излюбленная дворянством и купечеством итальянская опера. С 1874 г. начали функционировать бесплатные хоровые курсы, основанные Х. И. Саванелли, окончившим Петербургскую консерваторию. К Саванелли вскоре примкнули его друзья—пианист К. М. Алиханов и А. О. Мизандари. Курсы постепенно превратились в настоящую музыкальную школу. Это была первая музыкальная школа на Кавказе, из которой выросла впоследствии Тифлисская консерватория. На базе этой школы в кругу товарищей по консерватории и началась музыкально-общественная, педагогическая работа М. М.

М. М. Ипполитов-Иванов становится директором музыкальных классов и дирижером симфонических концертов. Открытие сезона

симфонических концертов под его управлением состоялось 5 ноября 1882 г. Это был первый серьезный симфонический концерт в Тифлисе (исполнялись VII симфония Бетховена, сочинения Моцарта и Мендельсона).

В 1883 г. М. М. выезжает по делам тифлисской школы и музыкального общества в б. Петербург, и здесь состоялось первое исполнение его весенней увертюры „Яр-Хмель“, хорошо принятой и публикой и музыкантами. Дирижировал молодой автор.

Весна 1883 г. прошла в работе по формированию педагогического персонала для Тифлисского музыкального училища. Летом в судьбе молодого композитора произошло крупное событие: он женился на Варваре Михайловне Зарудной, певице, учившейся и окончившей одновременно с ним Петербургскую консерваторию по классу профессора-итальянца Камилло Эверарди. Трудно указать в жизнеописаниях музыкантов другой пример такой долгой счастливой семейной жизни, как прочный союз В. М. Зарудной и М. М. Ипполитова-Иванова. Совместная работа, неизменная взаимная помощь и большое взаимное доверие мужа и жены, композитора и певицы, крепко спаяли этих двух крупных музыкантов. Через всю книгу мемуаров М. М., посвященных жене, „с которой все это было пережито и пережито“ (последние строки книги, стр. 157), красной нитью проходит чувство глубокой преданности и уважения композитора к его лучшему другу—спутнице его творческой жизни в течение пятидесяти одного года.

Певицу В. М. Зарудную (сопрано) высоко ценили и композиторы балакиревского кружка и Чайковский. Бывший ученик М. М., ныне народный артист Республики А. Б. Гольденвейзер, вспоминает о В. М. Зарудной как о певице „с прекрасным, необыкновенно ясным, чистого тембра голосом“ (1891—92 г.; „Сов. Музыка“, 1935, № 3).

В. М. Зарудная первая по только что законченным композиторами рукописям пела Снегурочку, Ярославну и Ганну; впоследствии, будучи женой М. М., Варвара Михайловна первая пела центральные женские партии в его операх „Руфь“, „Азра“, „Измена“.

С осени 1883 г. В. М. Зарудная вступила в труппу Тифлисского оперного театра, а также в число преподавателей пения в школе, начав с этого времени свою непрерывную плодотворную педагогическую деятельность.

На долю Ипполитова-Иванова выпала в Тифлисе трудная задача: музыкальное образование, музыкальную культуру нужно было создавать почти с нуля.

„День я начинал с 9 часов в училище, где находился до 11 часов“,—рассказывает М. М. о своем рабочем дне в эти годы („50 лет“, стр. 47). „В 11 часов начинал репетиции в театре, которые кончал в 3 часа, и шел домой обедать; в 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> начинал уроки в училище, в 7 часов шел в театр на спектакль, и так в течение шести лет, т. е. до 1889 г.“.

Дирижером Тифлисского оперного театра М. М. стал во второй половине сезона 1884 г., сменив итальянца Труффи. Молодой дирижер неуклонно и настойчиво заменяет итальянский репертуар, особенно излюбленный „верхами“ тифлисской публики, репертуаром из опер русских композиторов, преодолевая противодействие этих „верхов“. Опыт по пропаганде Глинки, Даргомыжского, Чайковского, „кучкистов“ в конце концов дал желаемые результаты.

Когда в 1885 г. в Тифлис приехал П. И. Чайковский, тифлисцы, знакомые тогда уже с его операми „Мазепа“ и „Орлеанская дева“, приняли его необыкновенно горячо. „Чайковский был как бы гостем всего Тифлиса“, — вспоминает М. М. („50 лет“, стр. 48).

С этого времени Чайковский и Ипполитов-Иванов становятся близкими друзьями.

Педагогическая работа Ипполитова-Иванова основывалась главным образом на применении приемов общеевропейской музыкальной композиторской техники в обработке самобытного фольклорного материала. В этом сказался в Ипполитове-Иванове верный последователь Римского-Корсакова и выразитель академически умеренных тенденций 80—90-х годов. Народная музыка дает композитору материал—сырье, а западноевропейские классики и романтики—творческий метод, формы, стиль и принципы музыкальной эстетики, — так разрешалась проблема работы над фольклором.

Свои теоретические положения М. М. последовательно проводил в жизнь. Он преподавал все музыкально-теоретические дисциплины и историю музыки.

Помня совет Римского-Корсакова, М. М. не оставляет мысли о собирании грузинских народных мелодий. В 1883 г. во время экспедиции по Кахетии Ипполитовым-Ивановым записан ряд ценных песен, проникнувших не только в его оперы и оркестровые сюиты, но отчасти и в творчество Чайковского (см. „50 лет“, стр. 62—63). С этого времени М. М. начинает запись, обработку и исследование грузинской народной музыки (в 1899 г. напечатана его статья о ней).

Работа Ипполитова-Иванова как педагога и музыканта-этнографа сыграла значительную роль в формировании грузинской оперы, построенной на основе народной песни и танца. За учителем следуют его талантливые ученики. Грузинский композитор, ученик Ипполитова-Иванова, Э. П. Палиашвили шел по путям своего учителя в деле собирания грузинских песен и их применения в оперном творчестве. Не менее значительны в том же направлении заслуги грузинского композитора Д. А. Аракишвили.

В итоге энергичной педагогической работы Ипполитова-Иванова при Тифлисской музыкальной школе созданы были из состава учащихся симфонический оркестр и хор. Это дало возможность поставить силами школы оперу Моцарта „Свадьба Фигаро“. Постепенно более подготовленные ученики стали вливаться в оркестр оперного театра. В результате педагогической, дирижерской

и организаторской работы молодого М. М. Ипполитова-Иванова в оперном театре создан был хороший оркестр, получивший возможность исполнять недоступные прежнему составу оркестра трудные симфонические партитуры. Тифлис становился значительным музыкальным центром; сюда стали приезжать крупные артисты; в 1890 г. оркестром дирижировал Чайковский. Культурно и музыкально рос слушатель. Камерные и симфонические концерты шли при переполненных помещениях.

Одновременно с поднятием квалификации оркестра состав вокалистов пополнялся крупными силами. Это дало возможность ставить в Тифлисе такие оперы, как „Лоэнгрин“ и „Тангейзер“ Вагнера, „Орлеанская дева“ и „Чародейка“ Чайковского, „Майская ночь“ Римского-Корсакова.

В то же время Ипполитов-Иванов не перестает и сочинять. К осени 1886 г. он заканчивает свою первую оперу „Руфь“, поставленную в Тифлисском театре в январе 1887 г. Окрыленный ее успехом, М. М. немедленно приступает к сочинению второй оперы „Азра“, на сюжет мавританского предания. Так как М. М. имел возможность сочинять только летом, то опера была готова лишь к сезону 1890 г. Состоялась премьера „Азры“ в Тифлисском театре 16 ноября 1890 г.

Несмотря на обширную творческую деятельность, композитор, находясь вдали от крупных музыкальных центров, не мог не чувствовать музыкального одиночества.

„Проживши 12 лет в провинциальной добровольной ссылке“, — вспоминает М. М. об этих годах („50 лет“, стр. 73). — „я почувствовал, как я отстал в художественном отношении, и меня неудержимо потянуло в Москву. Музыкальное одиночество уже стало для меня невыносимым“.

П. И. Чайковский подал М. М. мысль о занятии им места профессора Московской консерватории. Мысль эту поддержал директор консерватории В. И. Сафонов (пианист и дирижер).

В конце мая 1893 г. Художественный совет Московской консерватории вынес постановление о приглашении профессором консерватории М. М. Ипполитова-Иванова по классу теории и оперному, а В. М. Зарудной — по классу сольного пения.

Осенью 1893 г. М. М. Ипполитов-Иванов с женой переехал в Москву. С начала учебного года М. М. приступил к преподаванию курса гармонии (практическое учение о построении и сочетании аккордов). Несколько лет спустя ему поручена была более серьезная и ответственная работа с будущими композиторами в области специальной инструментовки и практического сочинения, а также оперный класс.

Старейшими учениками М. М. по классу композиции являются наши ныне крупнейшие советские композиторы — народный артист Республики Р. М. Глиер, засл. деятель искусств С. Н. Василенко, также пианисты, профессора Московской государственной консерватории — народный артист Республики А. Б. Гольденвейзер, за-

служ. деятель искусств К. Н. Игумнов, Л. В. Николаев (ныне профессор Ленинградской консерватории).

Одновременно с педагогической работой М. М. дирижировал концертами Русского хорового общества (с 1895 по 1901 г.), а также оркестром студентов Московского университета.

Творческая работа М. М. в Москве стала еще более интенсивной. В 1894 г. была закончена сюита „Кавказские эскизы“, вскоре занявшая видное место в репертуаре не только русских, но и западноевропейских оркестров. Вслед за „Кавказскими эскизами“ написана „Армянская рапсодия“, за ней последовала вторая серия кавказских эскизов — „Иверия“. Все это — итоги изучения творчества народностей Кавказа. Кроме оркестровых сюит М. М. написал ряд хоров, песен, камерных ансамблей. Исполнение сочинений Ипполитова-Иванова в Москве создает ему авторитет и признание слушателей. Интенсивно развивает композитор и исполнительскую деятельность: он становится дирижером первого частного оперного театра С. И. Мамонтова (впоследствии — Товарищества артистов). Здесь М. М. снова окунулся в близкий ему русский оперный репертуар („Орлеанская дева“ Чайковского, оперы Римского-Корсакова — „Садко“, „Царская невеста“, „Сказка о царе Салтане“, оперы Ц. А. Кюи — „Кавказский пленник“, „Ратклиф“, „Сарацин“). Н. А. Римский-Корсаков в письме к М. М. Ипполитову-Иванову пишет своему бывшему ученику, что „Царская Невеста“ и „Садко“ обязаны Михаилу Михайловичу тем, что исполнены под его управлением „в надлежащем виде“.

В начале сезона 1900 г. в театре оперного товарищества состоялась премьера новой только что законченной оперы Ипполитова-Иванова „Ася“ (по повести Тургенева). „У нас не было того формального отношения к искусству, которое способно затормозить все талантливое“, — говорит М. М. о работе оперного товарищества, противопоставляя его казенно-формальному отношению к искусству Большого театра („50 лет“, стр. 105).

Опера товарищества артистов, руководимая Ипполитовым-Ивановым, сыграла большую роль в широкой пропаганде русского оперного репертуара. Здесь впервые были поставлены оперы Римского-Корсакова — „Царская невеста“, „Сказка о царе Салтане“, „Кашей Бессмертный“. Заново тщательно исполнены оперы „Сервилья“, „Садко“. Не имевшие успеха в Большом театре оперы Чайковского — „Чародейка“, „Мазепа“ и „Черевички“ были под управлением М. М. полностью „реабилитированы“ в постановках частной оперы. С успехом шла также „Орлеанская дева“ Чайковского. Поставлены были также забытые ныне оперы Ц. А. Кюи „Кавказский пленник“, имевшая большой успех у публики, „Ратклиф“, „Сарацин“, „Фифи“. Шли также и оперы А. Рубинштейна — „Дети степей“ и „Горюша“. Любимые М. М. Ипполитовым Ивановым оперы „кучкистов“ и Чайковского получили под его управлением широкую популярность — сначала в Москве, а затем в провинции.

Неизменный друг молодежи, пропагандист начинающих дарований, М. М. Ипполитов-Иванов продвигает на сцену оперу-кантату „Сказание о граде Китеже“ С. Н. Василенко, только что окончившего Московскую консерваторию по его же классу. М. М. поставил также и „Страшную месть“ молодого композитора и критика Н. Р. Кочетова. В репертуар частной оперы, благодаря Ипполитову-Иванову, вошли как старые, забытые оперы, так и новинки Запада (назовем имена Лорцинга, Корнелиуса, Шарпантье, Лало, Брюно). Здесь не было во имя кассы погони за дешевым эффектом, заигранным репертуаром. Работа Ипполитова-Иванова имела большое значение для русского оперного театра. В марте 1906 г. на репетицию „Рогнеды“ к дирижеру Ипполитову-Иванову в театр явилась депутация в составе профессоров консерватории и сообщила ему, что он избран директором Московской консерватории. Это свидетельствовало о том, что М. М. Ипполитов-Иванов был любим и популярен и у профессуры и у учащихся. С личностью М. М. связывались несбывшиеся, как известно, надежды на обновление консерватории, на внесение свежей общественной струи в ее казенный строй. После подавления революции 1905 г. начались неурядицы между преподавателями, трудно было и материальное положение консерватории. Но М. М., не боявшийся трудностей в области борьбы за музыкальную культуру, и на этот раз проявил себя музыкантом-общественником: он оставляет созданное и любимое им дело в оперном театре, уходит от спокойного дирижерского пульта и берет на себя трудное в это время руководство консерваторией. „Хотя и страшно было брать на себя ответственность“, — рассказывает об этих днях М. М. („50 лет“, стр. 118—119), — „но мне не хотелось отступать перед опасностью, перед которой я никогда не отступал, поэтому решил не отступать и на этот раз“.

М. М. энергично участвует и в других начинаниях не совсем задушенной в начале 1906 г. музыкальной общественности. Под его председательством прошло первое собрание оркестровых музыкантов, собравшихся для защиты своих профессиональных прав.

До этого в 1901 г. Ипполитов-Иванов был избран председателем оперной секции съезда сценических деятелей и председателем комиссии по выработке „условий найма оркестрантов“.

На посту директора консерватории М. М. выказал большую энергию, твердость и инициативу как по вопросам улучшения материального положения преподавателей и учащихся, так и в деле улучшения академической работы. Он участвовал в разработке всей системы высшего музыкального образования. В годы директорства М. М. Ипполитова-Иванова авторитет консерватории значительно возрос как в области академической, так и в области концертно-просветительной.

В 1905—07 г. начался чрезвычайно популярный у студенчества и немущей интеллигенции цикл общедоступных симфонических концертов, организованных учеником Ипполитова-Иванова, С. Н.

Василенко, тогда уже профессором Московской консерватории. Это был систематический цикл концертов-лекций, построенный по исторической схеме. Впервые в практике русских концертов все программы сопровождались пояснениями лектора. Читал их также ученик Ипполитова-Иванова, композитор и музыкальный критик Ю. Д. Энгель.

Одновременно под руководством и управлением Ипполитова-Иванова поставлены были силами оркестра и учащихся вокалистов консерватории с привлечением артистов и хоров Москвы—монументальные „Страсти по Матфею“ Баха (1913 г.), также несколько его кантат, ряд ораторий Генделя и Мендельсона.

В 1908 г. исполнилось 25 лет непрерывной музыкально-общественной и творческой деятельности Ипполитова-Иванова. Он был теперь признанным руководителем, популярным композитором. Общественное чествование, состоявшееся в январе 1908 г., тронуло юбиляра „выражением многочисленных симпатий“ по его адресу („50 лет“, стр. 132).

В юбилейном концерте впервые была исполнена первая симфония, написанная „в стиле симфоний Шуберта“ („50 лет“, стр. 132).

В 1908—1909 г. М. М. написал оперу „Измена“, на сюжет пьесы А. И. Сумбатова-Южина того же названия.

Материалом для либретто следующей оперы послужила повесть из норвежского крестьянского быта М. Иерсена. Опера „Оле из Нордланда“ была поставлена в Большом театре 8 ноября 1916 г. и прошла с большим успехом.

Наступил Октябрь 1917 г. В первые же дни ломки старой и созидания новой культуры Ипполитов-Иванов без колебания становится на сторону пролетарской революции. Мы видим М. М. в первых рядах активистов новой музыкальной общественности.

Ипполитов-Иванов не принадлежал к тем представителям дворянской и буржуазной интеллигенции, которые замыкались в рафинированном эстетском „искусстве для искусства“. Он не знал упадочно-мистических, теософских настроений этой группы. Ипполитов-Иванов, профессионал-труженик, был примером неустанного труда и общественно-музыкальной активности. Вполне понятно, что М. М. безоговорочно принял Великую Октябрьскую революцию. „Настал 1917 г., когда надо было перестроиться на новые рельсы, и работа закипела“, — пишет он в своих воспоминаниях (стр. 139).

Кроме работы по перестройке консерватории, в которой М. М. был первым советским ректором, он был избран музыкантами Москвы в Высший театральный совет при профсоюзе Рабис. В 1922 г. общественностью широко отпразднован был сорокалетний юбилей М. М. Ипполитова-Иванова. Правительство наградило популярнейшего из советских композиторов высоким званием народного артиста Республики. Утомленный и больной, М. М. вынужден был оставить ректорство в консерватории, сохранив за собой профессуру по оперному классу.

Авторитет М. М., всеобщее доверие к нему и любовь профессионалов-музыкантов, а также и новых любителей музыки из массы трудящихся не позволяла маститому музыканту сосредоточиться на одной только творческой работе. М. М. снова становится у дирижерского пюльта — сначала оперного театра Зимина ставшего Экспериментальным филиалом Большого театра, затем и Большого театра.

В 1922 г. Ипполитов Иванов занимает пост председателя Всероссийского общества писателей и композиторов. Ни один музыкальный конкурс, ни одно крупное музыкальное начинание не проходило без активного участия М. М. Председатель организованного комсомолом в 1925 г. первого конкурса гармонистов из рабочей среды, М. М. целыми днями внимательно слушает сотни любителей-гармонистов.

Один из немногих музыкантов, Ипполитов-Иванов понял, какую громадную культурно-воспитательную роль может выполнить гармоника, инструмент, от которого „серьезные“ музыканты все еще брезгливо отворачивались.

М. М. участвовал в течение ряда лет в практической работе по музыкальному радиовещанию, работал в лаборатории звукозаписи, в кабинете граммофонной записи, активно участвовал как консультант и дирижер в музыкальной работе Центрального дома Красной армии. Музыкальный техникум имени Ипполитова-Иванова постоянно видел своего любимого „шефа“ в классах, на ученических вечерах, на совещаниях. В 1923 г. Ипполитов-Иванов совместно с пишущим эти строки составляет и редактирует массовое музыкальное приложение к журналу „30 дней“ — „Музыка для всех“ (нотный материал и беседы по музыке).

Крупнейшим общественным делом М. М. Ипполитова-Иванова была произведенная под его руководством реорганизация Грузинской государственной консерватории в Тифлисе, выросшей почти полвека назад из созданной им же музыкальной школы. Командированный по поручению Наркомпроса Грузии, М. М. пробыл в Тифлисе с декабря 1924 по июль 1925 г. Ипполитов-Иванов с обычной энергией и систематичностью взялся за реорганизацию учебных планов, снова, как в молодые годы, выполняя работу и ректора консерватории и профессора по классу теории композиции. Новая жизнь, новые близкие композитору задачи советского музыкального строительства вдохнули в него силы и молодой порыв к работе.

М. М. выступал в Тифлисе также в качестве дирижера симфонических концертов. Под управлением автора впервые исполнена была недавно им написанная, навеянная Лермонтовым и природой Кавказа, симфоническая поэма „Мцыри“. В Тифлисе же в 1925 г. написаны три симфонические картины „Из песен Оссиана“. Таким образом снова, как в молодости, в разгаре организационной и педагогической работы еще сильнее забился творческий пульс композитора.

Вернувшись летом 1925 г. в Москву, М. М. получает предложение занять место дирижера Гос. акад. Большого театра. „Преж-



ложение для меня лестное, о чем я мечтал с юношеских лет“, — замечает композитор в своих воспоминаниях („50 лет“, стр. 144). М. М. считал необходимым серьезно подумать об обновлении репертуара ГАБТа, об оперной студии, готовящей театру вокальную смену (сейчас такая студия-академия существует при театре). „Репертуар Большого театра — это история русского искусства; в нем кроются зачатки новых произведений с новой идеологией“, — говорит М. М. („50 лет“, стр. 145), связывая вопрос о новой советской опере с изучением классического русского оперного наследства.

Крупной работой М. М. как дирижера-руководителя ГАБТа было возобновление „Бориса Годунова“ Мусоргского со включением выбрасывавшейся до Октябрьской революции сцены у собора Василия Блаженного, а также сцен Бориса с Шуйским и с попугаем (в тереме Бориса). Сцену у Василия Блаженного инструментовал М. М. Ипполитов-Иванов в полном контакте с оркестровым письмом Римского-Корсакова (опера шла в редакции последнего).

Широко развивается и композиторская деятельность М. М. Несмотря на перегруженность обширной и разнообразной работой, М. М. пишет много, пишет с увлечением; мало того, его оркестровая палитра обогащается новыми красками. В эти послеоктябрьские годы М. М. создает ряд лучших своих сочинений, в которых обнаруживается не только большое уверенное мастерство, но и эмоция и горячность художника, беспредельно преданного искусству, любящего окружающую его жизнь и людей.

В 1921 г., как мы уже говорили, в Тифлисе написаны три музыкальные картины — „Из песен Оссиана“, а одновременно „Тюркский марш“. Вскоре за этим, обрабатывая по поручению Наркомпроса Азербайджанской республики тридцать тюркских песен, М. М. увлекается этими мелодиями и на их основе строит свои „Тюркские фрагменты“ (третья серия кавказских эскизов).

Интерес к массовым музыкальным инструментам, понимание их культурно-воспитательной роли вызывает к жизни фантазию Ипполитова-Иванова на две русские песни „На посиделках“ для балалайки с симфоническим оркестром.

После постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. наступает громадный подъем творческой энергии советских композиторов.

И на этом новом этапе М. М., уже глубокий старик, часто прикованный болезнью к постели, не отстает от молодежи. Об этом говорит ряд сочинений последних 3—4 лет жизни композитора: опера „Последняя баррикада“, три акта „Женитьбы“, являющиеся продолжением одного акта, написанного Мусоргским, симфонические полотна — „В степях Туркменистана“, „Музыкальные картинки Узбекистана“, увертюра „Памяти Шуберта“, популярный „Ворошиловский марш“, „Марш горняков“. Из вокальных сочинений назовем песню „Памяти В. И. Ленина“, „Песню о Сталине“, пионерскую — „Два поколения“ (издана в 1935 г.), „Песню изобретателей“, „Марш воздушного комсомола“, „Песню о коне“, серию песен к XV-летию Октябрьской революции.

В последние месяцы жизни композитором закончены оркестровая „Каталонская сюита“, одна часть (финал) симфонии „Карелия“ (январь 1935 г.), музыка к тонфильму „Карабугаз“ (частично в партитуре), десять миниатюр для трио (скрипка, виолончель, фортепиано), струнный квартет на армянские темы, „Вечер в Грузии“ (арфа с квартетом деревянных духовых), ноктюрн для арфы (посвящен К. А. Эрдели). В неразобранных еще рукописях М. М. мы нашли наполовину приблизительно законченный клавир оперы для детей на сюжет из казахской жизни. Здесь же мы нашли сборники казахских и киргизских песен, записанных А. В. Затаевичем, со множеством пометок и выписок—следов тщательного их изучения композитором. Среди рукописей, помеченных декабрем 1934 г.—январем 1935 г., двумя последними месяцами жизни композитора, мы нашли план творческих работ (очевидно, отчет Союзу советских композиторов). В январе М. М. предполагал закончить детскую оперу, в течение 1935 г. он намечал написать большую симфонию для симфонического, военного и балалаечного оркестра, также несколько маршей для Красной армии и оперу из осетинской жизни. „Это будет моя последняя дань любимому мной Кавказу, которому я обязан всем своим существом за поэтический материал из его богатой сокровищницы“, — пишет М. М. в этой записке.

Десятым января 1935 г. датирована ценная методическая записка „Несколько слов о школьном пении“, а на обороте ее набросан рукой М. М. черновик заявления одного студента музтехникума имени Ипполитова-Иванова к пред. совнаркома Армении с просьбой о пособии и ее мотивировкой. Приводим здесь все эти детали из последних дней жизни М. М., чтобы показать, как интенсивно бился его творческий пульс, как горячо отзывался композитор на самые разнообразные явления нашей музыкальной жизни.

Колоссальный подъем социалистического строительства, энтузиазм строителей заражал чуждого художника. Последние дни жизни М. М. работал у себя дома с гармонистами, продолжал сочинять. Смерть пришла неожиданно и легко. М. М. умер во сне; смерть была обнаружена женой и неизменным другом и помощницей М. М.—Варварой Михайловной Зарудной в 2 ч. 30 мин. утра 28 января 1935 г.

Последние дни жизни всеми любимого советского композитора были наполнены общественной активностью, участием в массовой музыкальной работе. „Вся моя жизнь была непрерывным гимном труду“, — писал М. М. по поводу своего „Гимна труду“, и добавляет: „Мне хотелось бы, чтобы жизнь нашей музыкальной молодежи была также сплошным гимном труду“ („50 лет“, стр. 152).

Сочинения Ипполитова-Иванова, громадные итоги его музыкально-педагогической, организационной, дирижерской работы, связанной с пропагандой русских классиков, свидетельствуют о глубокой искренности этих слов.

## II. Композитор и эпоха

М. М. Ипполитов-Иванов начинает свою композиторскую деятельность в начале 80-х годов. В эти годы складывается его мировоззрение, формируется его творческая личность. Начало 80-х годов в России отмечено промышленным кризисом, вызвавшим безработицу и широкое стачечное движение рабочих. После убийства Александра II 1 марта 1881 г. и последующей жестокой расправы с революционными народническими организациями в стране воцаряется темная, глухая реакция.

В искусстве, относящемся к этой мрачной эпохе, мы наблюдаем различные направления. В кругу оторванных от массового движения, потерявших под собою почву деятелей народничества царят подавленность, пессимизм, отчаяние, испуг, отсутствие веры в будущее.

- „Смолк чистый голос убежденья,  
Забывлась муза мрачным сном,  
Позор и мерзость запустенья  
На месте некогда святом“

— так пишет П. Ф. Якубович-Мельшин, поэт разгромленной „Народной Воли“.

В рядах наиболее чутких, но пассивных, не участвовавших в революционном движении художников эпоха реакции вызывает ощущение пустоты, подавленности, страха перед жизнью.

Повести и рассказы В. М. Гаршина (1855—1888) насыщены остро-болезненными эмоциями. Сентиментальную лирику одиноко страдающего человека создает поэт С. Я. Надсон (1862—1887), прошедший путь от народнических настроений к крайнему пессимистическому индивидуализму. „Тяжесть удушья и сна“ — основной мотив его поэзии. Успех Надсона (книга его стихов за 12 лет выдержала 14 изданий) свидетельствует о том, что он выражал настроения большой группы мелкобуржуазных интеллигентов.

В трагические, пессимистические тона окрашивается в 80-е годы и глубоко искренняя, эмоционально чуткая музыка Чайковского, также вызвавшая широкий отклик в тех мелкобуржуазных слоях

общества, на которые обращен пристально наблюдающий взор Чехова. В ранних рассказах последнего (с 1886 г.) звучит щемящая тоска, смешанная с горьким юмором.

Но эти тревожно-пессимистические настроения мелкобуржуазной интеллигенции не исчерпывали содержания искусства эпохи реакции. Интеллигенция из буржуазных и дворянских верхов по-иному реагирует на создающуюся политическую обстановку. „Чистое“, „святое“ искусство, брезгливо отворачивающееся от „гражданских мотивов“, обращенное к „тонким“ интимным переживаниям, к „таинственному“, „непознаваемому“ и т. п., — вот то искусство, которое декорировало союз этих классовых групп с самодержавием.

„Чистая“ поэзия великосветских салонов — поэзия Апухтина, Фофанова, Случевского, А. Толстого, Д. Ратгауза и др. — выросла в среде правящих классов. Грусть воспоминаний, чувство одиночества, разбитая любовь звучат у поэтов этой группы, как излюбленные трафаретные мотивы.

Представители значительной группы мелкобуржуазной интеллигенции замкнулись в узком кругу своих профессиональных „малых дел“, чуждались общих вопросов, „политики“, не задумывались над тем, что выходило из круга повседневных интересов. Здесь царит узкая деловитость, соединенная с верностью традициям прошлого.

Многие деятели искусства — мастера своего дела, примирившиеся с действительностью, ушли в творческую работу, в мир своей фантазии. К ним отчасти можно отнести и тех, кто в 60-е годы боролся за новое содержание и формы русской музыки. Речь идет о „могучей кучке“ (Балакирев, Бородин, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков), прекратившей к 80-м годам свое существование как идейно и творчески спаянная группа. В 80-е годы каждый из членов балакиревского кружка пошел своим путем, утвердился в своих позициях в новой социальной обстановке. Балакирев открыто перешел на позиции правящих верхов, Бородин 80-х годов ушел в мир интимной лирики; Римский-Корсаков в то время — умеренно-либеральный профессор, художник, далекий от тем действительности; Кюи — миниатюрист, лирик, занимающий крупное профессорское место; один Мусоргский, большой и одинокий, продолжает отстаивать свои демократические взгляды, но однако и он, как и Бородин („В Средней Азии“), не отказался сочинить марш „Взятие Карса“, написанный ко дню двадцатипятилетия царствования Александра II.

Музыкально-творческая, исполнительская, педагогическая жизнь 80-х годов испытывает на себе влияние капиталистических отношений. Работники музыкального труда зависят теперь всецело от заказов издательств, от исполнительских и академических организаций, субсидируемых по капризу отдельных „покровителей“ — меценатов из купцов и фабрикантов, состоявших директорами и членами-пайщиками Русского музыкального общества. Н. А. Римский-Корсаков и его ученики были близки к возникшему вимой

1881—82 г. музыкальному кружку, организованному лесопромышленником М. П. Беляевым, который создает в 1885 г. на свои средства издательство и концертную организацию. Кружок Беляева—это он, меценат-хозяин, и принятые в его доме друзья—музыканты. В „Летописи моей музыкальной жизни“ (издание Музсектора ГИЗ, 1928, стр. 284—286) Н. А. Римский-Корсаков называет Беляева бескорыстным „предпринимателем“.

Балакиревский кружок 60—70-х годов, по словам Римского-Корсакова, был революционным, беляевский же—прогрессивным. „Беляевский кружок,—пишет Римский-Корсаков,—состоял из композиторов и музыкантов, технически образованных и воспитанных“ (стр. 285). Балакиревский кружок „был исключительно нетерпим, беляевский являлся более снисходительным и эклектичным“ (стр. 285). „Техническому совершенству здесь придавалось громадное значение“. Как видим, Римский-Корсаков дал верную характеристику объединения музыкантов нового типа в условиях капиталистической действительности 80-х годов. Капиталистам нужны были технически сильные работники, конечно, „аполитичные“, не вступающие в конфликт с социальным укладом и властью. Римский-Корсаков пережил пору 1860—70-х годов, когда русская музыка создавалась в условиях борьбы за передовое искусство либеральной и отчасти демократической буржуазии; он понимал, что в беляевском кружке в 80-е годы не было прогрессивного движения „к новым берегам“. Нетерпимость балакиревского кружка сменяется в кружке Беляева умеренностью и эклектизмом. Здесь царили „холодные эпигоны“,—так характеризует беляевский кружок „Летопись“ Римского-Корсакова. И сам композитор (в „Летописи“) говорит о своей „всеядности“ в деле руководства молодыми членами беляевского кружка (стр. 286). Деятельность и творчество всех членов беляевского кружка и учеников Римского-Корсакова, музыкального главы кружка, отмечена именно такой примиренностью с жизнью, аполитичностью, замкнутостью в сфере профессиональных музыкальных интересов. Здесь искусство не дает отклика на волнующие общественные проблемы, здесь никого не терзает мучительные вопросы.

Все эти черты свойственны творчеству и Глазунова, и Ляпунова, и Лядова, и Черепнина, и Гречанинова, и Витоля, и других композиторов, близких друг к другу как по своим эстетическим, так и музыкально-стилистическим симпатиям.

Молодой М. М. Ипполитов-Иванов, окончивший консерваторию в 1882 г., формировался как композитор в непосредственной близости к беляевскому кружку и к его главе—своему учителю Н. А. Римскому-Корсакову. Ипполитов-Иванов творчески созрел в атмосфере „аполитичной“ деловой мелкобуржуазной интеллигенции, в атмосфере профессионально-музыкальной замкнутости академических „малых дел“. Такой же атмосферой он был окружен и в семье мужа сестры, служащего на заводе.

На примере отца и братьев молодой композитор хорошо знал, что такое упорный труд и как трудом и настойчивостью нужно

добиваться желаемого. Обладая мягким характером, восприимчивостью, молодой Ипполитов-Иванов в то же время был необыкновенно настойчив в достижении поставленных задач. Самостоятельными усилиями, регулярной работой он прошел курс средней школы, достиг желанного консерваторского образования. Одаренностью и упорным трудом добился он того, что стал одним из лучших учеников консерватории. Из краткого жизнеописания мы видели, что и весь дальнейший путь М. М. — это непрерывный „гимн труду“. В трудовой обстановке родительской семьи, а затем и в семье своей старшей сестры и ее мужа, служащего, М. М. был очень далек от передовой общественности, от рабочего, студенческого движения. В своих „Воспоминаниях“ М. М. говорит о революционном движении 80—90-х годов как нейтральный наблюдатель со стороны (см. „50 лет“, стр. 25, 34).

Но столь же далек был М. М. и в молодости и в зрелые годы от „высшего света“ дворянских и купеческих салонов. Его нисколько не коснулись упадочные, идеалистические тенденции буржуазной и дворянской верхушки. „Декадентство“, символизм, импрессионизм, все виды мистики и идеалистической философии не задели ума и сердца композитора, всегда трезвого и реального.

Ипполитов-Иванов не страдал также, видя гибель чуждых ему дворянских гнезд и порубку „вишневых садов“. Всегда любовно занятый своей работой, он не знал скуки от пустоты и бесцельности жизни. Он бесконечно любил музыку и уверенно шел по пути, проложенному „кучкистами“ и Чайковским. Общение с поэтами А. Толстым, Фетом, философом-мистиком В. Соловьевым не потревожило уравновешенной, спокойной психики и трезвого и непосредственного отношения к жизни молодого композитора. Вступив на поприще композитора во всеоружии практических композиторских дисциплин, М. М. считал творческие методы своих учителей и наследие западных музыкантов незыблемыми устоями искусства. Он не сомневался во всем том, что он получал на уроках в консерватории, в анализе сочинений и в беседах с Римским-Корсаковым и членами белаяевского кружка.

„Призыв Мусоргского к „новым берегам“ всколыхнул консерваторию,—вспоминает М. М. („50 лет“, стр. 20);—молодежь открыто стала на сторону новаторов“. Однако идейной и творческой связи с Мусоргским у Ипполитова-Иванова не было. Это ясно не только из мировоззрения и эстетики Ипполитова-Иванова, из характера и стиля его сочинений, но и из его высказываний в „Воспоминаниях“. Сам Мусоргский, по словам М. М. („50 лет“, стр. 32), „говорил о себе, нападая на нас, молодежь“.

Новое от „кучкистов“ Ипполитов-Иванов усвоил почти исключительно через Римского-Корсакова 1878—1880 годов, когда последним были написаны оперы „Майская ночь“ и „Снегурочка“. Стиль этих опер, близкий к спокойной созерцательному типу таланта самого Ипполитова-Иванова, нашел самый горячий отклик в сердце еще не сформировавшегося композитора.

Ипполитов-Иванов не застал деятельности спаянной группы „кучкистов“; он не знал об их былых боях за новое идейное искусство. В своих „Воспоминаниях“ он говорит о том, что его близость к членам балакиревского кружка существовала исключительно в сфере дружеских и музыкально-профессиональных интересов, не касаясь общих вопросов мировоззрения и эстетики. „К Балакиреву заходили мы — молодежь — поиграть в четыре руки и попить чайку с вареньем“ („50 лет“, стр. 20). В хождении Балакирева по церквям участвовали нередко и молодые композиторы, и в их числе М. М. Но для них этот странный и деспотический богомолец был уже музейной реликвией прошлого, сильно обветшавшей и немного курьезной.

Распад кучки и появление нового кружка М. М. и впоследствии („50 лет“, стр. 30) объяснял тем, что „орлята подросли и вылетели из гнезда для славного полета“. Римский-Корсаков („Летопись“) ощущает разницу мировоззрений и общественных устремлений балакиревского и беляевского кружка. Ипполитов-Иванов уже не знает „могучей кучки“ как общественно-передовой группы; он определяет различие кружков только в плане музыкального ремесла. Для него балакиревский кружок — „талантливые дилетанты“, отличающиеся от членов беляевской группы, которые являются людьми, „вкусившими уже плоды учения и вошедшими в него во всеоружии композиторской техники“ (стр. 38). В группе Беляева, по Ипполитову-Иванову, „развитие молодежи проходило свободнее, в смысле выбора стиля и направления“ (стр. 38). Творчество как познание жизни и академическая техника, русская „самобытность“ и традиционная западная музыкальная культура были в 80-е годы полностью примирены; от „кучкистов“ остались лишь узаконенные школой нормы и „новизна стиля“, да бесстрастное „презрение“ молодых учащихся консерватории к „мендельсоновскому“ направлению и его выражению у А. Рубинштейна, как об этом пишет Ипполитов-Иванов („50 лет“, стр. 45).

Для „кучкистов“ враждебное им „Русское музыкальное общество“ казалось тормозом самобытного развития, академической рутинной, а для восьмидесятников, и в том числе для М. М., ценность его заключалась в том, что оно „вырвало молодежь из рук дилетантизма“ („50 лет“, стр. 19). Дилетантизм, как несовершенство техники, плохая работа, является для М. М. наряду с пошлостью самым большим грехом композитора (сравните различные места „Воспоминаний“).

Представители „могучей кучки“ были для молодого Ипполитова-Иванова и его сотоварищей по классу высоко стоящими идеалами, непререкаемыми авторитетами; к установленным ими высоким художественным требованиям нужно только приближаться (замечания об авторитете Римского-Корсакова и преклонении перед ним М. М. см. в „50 лет“, стр. 131). „Великий ремесленник“ (по выражению В. В. Стасова), крупный дирижер бывш. Мариинского театра Э. Ф. Направник был для юноши Ипполитова-Иванова „богом“ („50 лет“, стр. 124) и всегда высоко им ценимым мастером.

В 60-е годы мировоззрение, мысль молодых „кучкистов“ значительно опережала их музыкально-технический рост. В 80-е же годы, наоборот, зрелость профессионально-музыкальной техники у композиторов, особенно быстро достигнутая Ипполитовым-Ивановым (ср. его увертюру „Яр-Хмель“, 1882 г.), шла значительно вперед формирования мировоззрения и музыкальной эстетики. Техника композитора нередко отрывается им от самого содержания музыки. Отношение к задачам и целям искусства, к выработке творческого метода и своего музыкального языка в значительной степени вытекало из приобретенных от учителей творческих технических навыков.

М. М. шел в своем творчестве неизменно эмпирически, путем обогащения своего практического опыта. Он не знал „мук творчества“ в смысле поисков новых средств выражения или сомнения в старых, достигнутых результатах. Правда, это уберегло его от соблазнов оригинальничания и формализма, но не парализовало искренности и эмоциональности его творчества. У М. М. мы встречаем колебания между стилем Римского-Корсакова, отчасти Балакирева и Бородина, с одной стороны, и стилем лирического Чайковского — с другой. Эти колебания не были для М. М. мучительными и не нарушали его равновесия. Уже в 90-х годах М. М. легко примиряет оба направления, выбирая в каждом средства, созвучные спокойно созерцательному, лирически светлому характеру своего творчества, отказываясь от всего слишком острого и ярко индивидуального и у „кучкистов“ и у Чайковского. Влияние Чайковского удалило М. М. от русской народной песенной тематики „кучкистов“ и сблизило (особенно в романсах) с песенными бытовыми интонациями города, с популярной в быту салонной лирикой созерцательного, мягкого склада. Чайковский помог М. М. найти контакт между западноевропейской гармонией, архитектурной крупных форм и восточной мелодикой. „Чайковский, — пишет М. М. в „Воспоминаниях“ („50 лет“, стр. 129), — увлек молодежь своим элегическим настроением, своим душевным уклоном и заставил ее мыслить так, как он мыслил, влияние же Николая Андреевича отразилось больше на внешних приемах“.

При обработке мелодий народов Востока М. М. пришлось снова обратиться к гармоническим и колоритно-оркестровым приемам Римского-Корсакова, Балакирева и Бородина. Искренний и непосредственный лирик, М. М. никогда не шел путем стилизаций, экзотики типа „Шехерезады“, „Золотого Петушка“ (Римского-Корсакова). Любая чужая тема у него, как и у Чайковского, ставилась всегда материалом для его собственного индивидуального искреннего высказывания. Чужда была М. М. и декоративная, внешне-изобразительная музыка, поэтому его оркестровая палитра не стремилась к ослепительным краскам, к самодовлеющему колориту, к виртуозности, что часто наблюдается у Римского-Корсакова.

Основные черты творчества М. М., проходящие через всю его жизнь, — это искренность, непосредственность, ясность, простота и спокойствие. „Музыки без сердца я не понимаю“ („50 лет“, стр. 153); музыки, не согретой искренним чувством, М. М. никогда и не писал.



У Ипполитова-Иванова никогда не проявлялось стремления к усложнению или обновлению своего метода и выразительных средств. Эмоция и крепко усвоенный комплекс музыкальных образов всегда были единственными руководителями в его творчестве. Порой трогательная наивность простых средств роднит М. М. с Шубертом, характеру музыки которого он, начиная с первой симфонии (1906 г.), следует преднамеренно, а в последние годы жизни отдает любимому и близкому композитору творческую дань в увертюре на его темы. Искренность, непосредственность ведут М. М. к ясности и простоте выражения, к преобладанию песенно-мелодического начала как основы сочинения. В оставшихся после М. М. набросках старых и новых его сочинений есть эскизы инструментальных, даже оркестровых сочинений, в которых на большом протяжении выписана только одна мелодия и лишь кое-где намечены гармонии (цифрованным басом и нотами).

М. М. не сочувствовал отклонению Римского-Корсакова от его „прежнего мелодического стиля“ в опере „Кашей“, которая шла в 1902 г. под управлением Ипполитова-Иванова. В „Кашее“ Римский-Корсаков сделал опыт сочинения в манере Вагнера и его последователей с насыщением аккордовой ткани хроматизмами и острыми для того времени диссонансами. „Я не скажу, чтобы я особенно симпатизировал музыке „Кашея“, — читаем в воспоминаниях М. М. (стр. 107), — „она на меня действовала как наркотик или раздражающий, слишком сильный запах цветов“.

Спокойствие, психическая уравновешенность и оптимизм — преобладающие черты характера М. М. — полностью нашли отражение и в его музыке, в выборе выразительных средств. В сочинениях Ипполитова-Иванова нет трагизма, а тем более надрыва и страдания. Болезненный пафос Чайковского, его щемящая грусть не коснулись творчества М. М., сроднившегося со своим любимым композитором и другом в сфере только лирически созерцательных, светлых настроений. Элегическое от Чайковского звучит у М. М. примиренно-спокойно, без горечи.

У дирижера Артура Никиша (1855—1922) М. М. ценил „умеренность его динамических оттенков“ („50 лет“, стр. 122). О трактовке Никишем V симфонии Чайковского М. М. пишет: „Тому, что у Петра Ильича получилось что-то меланхолическим, размякшим, Никиш бодрым определенным темпом придал упругость и ритмическую энергичность, бодрость по настроению“ (стр. 122).

Совершенство музыкальных средств выражения у Ипполитова-Иванова ограниченнее и проще, чем у „кучкистов“ (за исключением Ц. Кюи) и у Чайковского. Мелодии его приближаются к простым диатоническим песням; в них нет оригинальности, экзотических ползучих хроматизмов (ср. „Золотой Петушок“ Римского-Корсакова), ритмика мелодий обычно проста, структура частей — симметрична.

Гармония в сочинениях М. М. на всем протяжении его творческого пути — преобладающе диатоническая (на базе мажора, минора, реже других ладов). Преобладают в ней устойчивые трезвучия

(иногда, как у Листа, а от него и у Римского-Корсакова, соединяются трезвучия, находящиеся в терцовых отношениях); диссонансы всегда разрешаются. Лишь однажды, в опере „Измена“, мы нашли у Ипполитова-Иванова соединение двух нонаккордов (аккорд типа: до—ми—соль—си—бемоль—ре). Ясность сочинений М. М., их доступность определяются простотой мелодической и, главным образом, гармонической структуры, легко воспринимаемой широким слушателем.

И в инструментовке М. М. избегает вычурности нарядного, самодовлеющего колорита — „игры красками“, виртуозного блеска; его оркестр скромен, не стремится к грандиозным, ошеломляющим звучностям. Пышность гармоний, колорита, сплетения голосов никогда не встречаются у М. М., чтобы загримировать целомудренную скромность чувства и мысли композитора. Эта черта суровой скромности к самому себе проникает все творчество М. М.; ею пронизана и его автобиография („50 лет“), где автор, не рисуясь показным „самобичеванием“, глубоко искренно, строго относится к своей работе, уделяя себе скромное место в истории русской музыки. О своей опере „Ася“ М. М. пишет: „Если критики находят в ней налет Чайковского, то виноват в этом не я, а Чайковский, силой своего таланта оказавший влияние на целое поколение молодых композиторов, которые, как молодые побеги, берут начало от старых корней... Мы же, маленькие эпигоны, зрели под лучами того солнца, которому симпатизировали“ („50 лет“, стр. 102). Эту мысль М. М. часто, ласково улыбаясь, повторял в кругу собеседников, несколько не позируя, не рисуясь такой суровой самокритикой.

Эстетические и педагогические взгляды М. М. Ипполитова-Иванова всецело вытекают из его композиторской практики.

„Искусству нельзя ставить узких границ, — пишет М. М. („50 лет“, стр. 153); — пусть художник передает все, что ему угодно, но лишь бы в его произведениях была жизнь, чувствовалась правда. Оно будет тогда понятно и получит право на существование и уважение“. Музыка должна быть искренней и простой. „Композиторам опер следует помнить прежде всего, что с публикой надо говорить понятным языком“ (стр. 145).

„Нам нужна музыка бодрящая, возвышающая и возбуждающая, а не расхлябанный декаданс“ („50 лет“, стр. 146), и это высказывание, как и все предыдущие, является искренним, глубоко продуманным обобщением собственного творческого опыта композитора.

Формализм как схема, не вызванная чувством и живыми впечатлениями, как техническая вычурность, как оригинальничание, как уход в абстракции, в техницизм, вызывает у М. М. резкий отпор. „То, что принимают иногда за современную музыку, есть просто нотированный шум“. „Не всегда фальшивые ноты и безграмотность составляют новизну“ („50 лет“, стр. 145). „Надо пережить и перечувствовать пережитое, и тогда только чувство найдет для себя подходящую форму выражения“ (стр. 145).

М. М. Ипполитов-Иванов, крепко и раз навсегда утвердившись на почве традиций выразительной, ясной, эмоционально насыщен-

ной музыки „кучкистов“ и Чайковского, настойчиво подчеркивает в своих „Воспоминаниях“ значение наследия прошлого и преемственность творчества. „Чтобы понять новое, надо знать старое... Искусство преемственно, и ничто не изменит этого закона“ (стр. 145). „Искусство движется вперед на основании несокрушимых законов преемственности; поэтому оно и понятно всем; но раз оно делается непонятным, то и конец его владычеству“ (стр. 115).

Из деятельности М. М. как дирижера и педагога мы знаем, как много он потрудился для пропаганды западноевропейской и русской классической музыки.

М. М. высказывается и против увлечения техникой сочинения у С. И. Танеева (стр. 135); новаторство А. Н. Скрябина он объясняет тем, что „в его последних произведениях участвовала больше голова, чем сердце“ (стр. 153). Однако композитор знает цену художественного труда, непрерывного, упорного. „Можно и не быть гением, но трудиться надо“ („50 лет“, стр. 152). „Сочинять нужно лишь тогда, когда у композитора есть о чем сказать“ (стр. 150).

„Искусство требует красивого выражения и не терпит ничего уродливого“. Понятие „красивого“ складывается у М. М. на основе приобретенных им в творческой практике слуховых навыков в классе Римского-Корсакова, в академической среде беляевского кружка.

Римский-Корсаков, согласно „Воспоминаниям“ М. М. (стр. 130), требовал от своих учеников, „чтобы была чистота стиля, чистота голосоведения и чистота и ясность гармонии... Он был врагом пошлости и излишней экстравагантности... Он любил музыкальный перец, как он говорил, но в меру“. Впоследствии („50 лет“, стр. 81) и сам Ипполитов-Иванов воспитывает у своих учеников по теории композиции „чувство меры, законности и опрятности“ (стр. 84). В операх „Русалка“ Даргомыжского и „Демон“ Рубинштейна М. М. находит необходимым „почистить гармоническую неопрятность“ („50 лет“, стр. 146). О финском композиторе Яне Сибелиусе М. М. пишет: „Его гармоническую неопрятность принимают за оригинальность“ (стр. 121). Из приводимого Ипполитовым-Ивановым отзыва Н. А. Римского-Корсакова о Скрябине видно, что М. М. в определении нормы музыкально-красивого следовал своему учителю. „Римский-Корсаков сочувствовал Скрябину только раннего периода и совершенно отвергал позднейший. Музыкальная грязь, как называл он все новые гармонии, только раздражала его. Он совершенно не верил в искренность такого творчества и определял его словом „грязь“ („50 лет“, стр. 116).

Чрезвычайно ценно замечание М. М. о том, что композитора и публику интересует „то общее впечатление, которое оставляет произведение в целом“, а не ряд деталей, на которые обычно обращает внимание критика. Сочинения М. М. свидетельствуют о свойственном композитору широком перспективном охвате произведения; оттого его музыку слушать легко: она льется ровным потоком, дает смену больших ритмически-пропорциональных контрастных

частей, не утомляет мелочами и частыми сменами быстро чередующихся гармоний, трудно уловимых неподготовленным слушателем.

В принципах обработки мелодий народов Востока М. М. стоит на позиции незыблемости европейских эстетических норм.

„Народная песня, прошедшая фильтр веков, дает композитору материал высокой пробы“, — пишет М. М. („50 лет“, стр. 132), расходясь с Римским-Корсаковым, для которого „народная тема — своего рода программа, а не материал для обработки“. В этом отношении Ипполитов-Иванов близок к творческому методу Чайковского.

В рукописном материале, оставшемся после смерти М. М., сохранилась заметка, в которой говорится, что народная музыка в своем безыскусственном изложении — это „бриллианты без оправы“. „Для прогресса национальной музыки необходим международный язык, которым и является современная техника, применяемая при художественной обработке этих музыкальных драгоценностей... Нужно почувствовать национальный колорит и уметь сохранить его при применении современной техники музыкального письма и таким образом завоевать себе место среди культурных народов. Такое направление искусства, не обезличивая национальную песню, дает богатый тематический материал для новых художественных произведений и сделает всякую национальную музыку доступной пониманию для всех национальностей, и покажет всему миру, какие художественные ценности таятся в народных недрах“ (рукопись, датированная 10/XII 1934 г.; то же самое применительно к турецкой музыке высказано М. М. в беседе, напечатанной в журнале „Советская музыка“, 1934 г., № 12).

Твердо стоявший на базе музыкальных традиций ранних западноевропейских романтиков, М. М. не пытался на основе изучения народных звукорядов и многоголосия (напр. грузинского) найти новые, типичные для данной нации аккордовые сочетания. Творчество М. М. было непосредственно; он не шел от анализа, он не ломал привычного ему звукозерцания, обращаясь в своей творческой практике к музыке различных народностей. В этом смысле Ипполитов-Иванов далек и от экзотических стилизаций Римского-Корсакова и от метода А. Д. Кастальского (построение хоров на принципах „подголосков“, русского народного песенного многоголосия).

Теория и практика никогда не расходились у глубоко-творчески честного и искреннего М. М. не только в области сочинения музыки, но и в педагогической практике.

В своем учебнике гармонии („Учение об аккордах, их построение и разрешение“, 1897 г.) Ипполитов-Иванов стремится показать нормы „благозвучия“ (см. стр. 72 и др.) и считает, согласно установившейся школьной традиции, все новые аккордовые построения „искусственными“ (гл. 18) и „случайными“ (гл. 19). „Школа, — по словам М. М. („50 лет“, стр. 51), — должна напитать ученика техникой, не угашая творческой самобытности“. Лучшим материалом для школьной работы М. М. считает народные мелодии. Школа должна помочь „каждому идти своей дорогой“, „не накладывая на талая

путы“ („50 лет“, стр. 50). Полувековая педагогическая деятельность М. М. является верным претворением в жизнь его основных мыслей. Ипполитов-Иванов дал советской музыкальной культуре таких композиторов, как Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, как грузинский композитор Э. П. Палиашвили. Народный артист А. Б. Гольденвейзер в некрологе, посвященном своему учителю („Советская музыка“, 1935 г., № 3, стр. 74), подтверждает, что „самым ценным его свойством как педагога было бережное отношение к индивидуальности учащегося. Он каждому позволял оставаться самим собой“. Эту черту Ипполитова-Иванова унаследовали старейшие его ученики, ныне крупнейшие советские композиторы и педагоги—нар. арт. Республики Р. М. Глиэр и заслуженный деятель искусств С. Н. Василенко.

Творческий путь М. М. Ипполитова-Иванова прямолинеен; движение его таланта ровно поступательное, творческие приемы его постоянны. Поэтому всякое деление творчества Ипполитова-Иванова на принятые в обзорах два—три периода считаем необоснованным. Совершенно очевидно лишь то, что после Великой Октябрьской революции творчество М. М. Ипполитова-Иванова, несмотря на громадную загруженность общественной, педагогической, дирижерской работой, становится более интенсивным, достигая кульминации в последние пять лет жизни. М. М. узнает своего нового рабочего слушателя, которому близка и понятна его музыка, основанная на народной тематике. Чуткое сердце композитора согрето любовью масс, и это дает импульс его творчеству, особенно в области музыки народной, музыки на советскую тематику, произведений для народных инструментов.

Статьи центрального органа партии— „Правды“ (28/1 и 6 II 1936 г.), поднявшие на большую принципиальную высоту вопрос о творческом методе советского композитора, глубоко порадовали бы М. М. и нашли бы в его лице самого горячего пропагандиста и последователя. Требование простой, понятной и выразительной мелодии, требование доступности музыкальной речи, глубокого и серьезного отношения к искусству и большого творческого труда, призыв к использованию богатств фольклора, к работе над созданием советской классики, решительная борьба с формализмом,— ведь это близко к тому, к чему М. М. Ипполитов-Иванов неуклонно стремился как композитор, педагог, общественно-музыкальный деятель.

Ипполитову-Иванову не были свойственны поиски новых форм воплощения нового музыкального содержания; тем не менее значение его как носителя наиболее здоровых и жизнеспособных традиций русского музыкального наследия для советской музыкальной культуры достаточно велико. Эмоциональность, яркая изобразительность созданных М. М. Ипполитовым-Ивановым образов сделали его музыку доступной самому широкому массовому слушателю.

### III. Сочинения

#### 1. Опера, музыка в драматическом театре и тонфильме

Первые значительные музыкальные впечатления молодой Ипполитов-Иванов получил в б. Мариинском театре. Руководители и любимые композиторы Ипполитова-Иванова — Римский-Корсаков и Чайковский в 80-е годы были преимущественно оперными композиторами. Сам М. М. начал свою деятельность в качестве дирижера тифлисской оперы. Вполне понятно, что молодого композитора потянуло к работе над оперой. М. М. Ипполитов-Иванов — композитор, мыслящий эмоционально, образно, преимущественно в мелодически вокальной сфере. Опера как музыкальная форма, наиболее тесно соприкасающаяся с жизнью, должна была, конечно, занять господствующее место в его творчестве.

Ипполитов-Иванов начал писать свою первую оперу „Руфь“ в 1883 г., когда влияние, оказанное на него Чайковским, уже начало вытеснять приемы, усвоенные им у Римского-Корсакова. Несомненно, что „Евгений Онегин“ Чайковского, премьера которого состоялась в московском Малом театре 17 марта 1879 г., произвел на молодого Ипполитова-Иванова сильное впечатление и определил стиль и манеру его оперного письма. Светлый лирический покой, мягкость звучания и задушевная теплота „Онегина“ нашли живой отклик у лирически созерцательного молодого автора. И форма „лирических сцен“ оперы пришлась М. М. по душе. Вослед „Онегину“ М. М. шел по пути психологического реализма. Как и Чайковскому, ему чужды были декоративно внешние сценические и музыкальные эффекты итальянцев. Свою оперу „Азра“ (законченную в 1890 г.) М. М. уничтожил, так как ему чуждо было либретто в театрально-трафаретной манере „по примеру мейерберовских опер, вроде „Африканки“ с заседаниями советов военачальников, с дуэтами соперниц“<sup>1</sup> („50 лет“, стр. 172—73). Влияния вагнеровской музыкальной

---

<sup>1</sup> Приступая к сочинению „Евгения Онегина“, П. Чайковский писал брату М. И. Чайковскому: „Как я рад избавиться от этих эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности“ (18/V 1877 г.).

драмы совершенно не коснулись оперного творчества Ипполитова-Иванова; он остался равнодушным ко всем опытам Римского-Корсакова по обновлению оперного стиля и формы. Ипполитова-Иванова не соблазнило широко развитое декоративное оркестровое изложение (напр. „Садко“), колоритная сказочная фантастика стилизации Востока, опыты декламационного стиля Римского-Корсакова. Не отдал М. М. дани и речитативной манере Даргомыжского, Мусоргского, относясь к ней отрицательно (ср. его отзыв о „Ратклифе“ Кюи; „50 лет“, стр. 103). Исключение в этом отношении составляет, пожалуй, его работа над продолжением оперы „Женитьба“, начатой Мусоргским.

Не увлекли М. М. в опере ни массовые сцены, ни жанрово-бытовые эпизоды „Бориса Годунова“ Мусоргского, оперы, которую он любил и отлично изучил, дирижируя ею множество раз.

Все оперы М. М. построены в форме и стиле опер довагнеровского типа с завершенными номерами, с преобладанием вокальных партий, написанных с отличным знанием голосов, с оркестром, редко выходящим из роли тщательно разработанного аккомпанемента. Романсово-аризозная манера оперы „Евгений Онегин“, ее сценическая форма, трактовка оркестра, всегда, как и у Чайковского, очень экономного и скромного, являлась, несомненно отправным пунктом оперного творчества Ипполитова-Иванова. Первая опера Ипполитова-Иванова „Руфь“ написана им в 1883—1886 годы. Либретто, по черновикам А. К. Толстого, оставшимся после его смерти, написано поэтом Д. Н. Цертелевым. Молодого композитора привлекла в библейской легенде ее „идиллия“ („50 лет“, стр. 63). По совету и с помощью драматурга А. Н. Островского для оживления однообразного идиллического сюжета оперы введена была сцена народного суда.

Премьера „Руфи“ состоялась 27 января 1887 г. в Тифлисе. Опера „Руфь“ — произведение начинающего композитора, прошедшего хорошую школу, утвердившегося в определенном стиле письма. Тем не менее в опере уже ясны основные тенденции и творческие приемы молодого композитора. На первом плане в „Руфи“, как и в последующих операх М. М., — вокальная мелодия. Автор, однако, еще не делает здесь попытки очертить ее интонациями тот или иной характер; вокальные мелодии в этой опере выражают преимущественно настроения, вызванные содержанием текста и сценической ситуацией. Кое-где в вокальных партиях использованы древнееврейские напевы, однако европейские гармонии, в которые они облечены, и неизменный мажор и минор, а также преобладающий стиль европейской лирической оперы стирают и эти незначительные элементы музыкального Востока.

В целом заметно стремление автора „Руфи“ к безмятежно-спокойному благозвучию и лирической напевности. Широкие арпеджио, или колышущийся „колыбельно-образный“ аккомпанемент, орнаментальные фигурации верхних и средних голосов аккомпанирующего оркестра становятся с этих пор излюбленными приемами компози-

тора. Повидимому, под влиянием Балакирева в „Руфи“ и во всех последующих произведениях М. М. преобладают тональности Ре-бемоль-мажор, Ля-бемоль-мажор и си-минор. Гармония „Руфи“ ближе всего к Чайковскому.

Вторая опера Ипполитова-Иванова „Азра“ (премьера в Тифлисе 16 ноября 1890 г.), на сюжет мавританского сказания, не удовлетворила автора, которому пришлось здесь отойти от излюбленной манеры лирических сцен, и он ее уничтожил (см. „50 лет“, стр. 72—73).

Материалом для либретто третьей оперы (окончена в 1900 г.) послужила повесть Тургенева „Ася“. „Чувства Аси меня глубоко волновали,—вспоминает М. М. („50 лет“, стр. 102),—и я писал свои лирические сцены, которые иначе никак не назовешь, с большой любовью, как ни одну другую из своих опер“. В этой опере близость к „Онегину“ сказалась особенно сильно ввиду сходства и сценических ситуаций и переживаний сценических персонажей (Ася в опере мечтательнее и спокойнее, чем в повести Тургенева). Бюргерская патриархальная среда провинциального немецкого городка хорошо передана Ипполитовым-Ивановым в сценах, где звучат мелодии подлинных бытовых танцев и студенческих песен; ансамбли написаны просто и ясно, отчасти в стиле опер Моцарта. „Ася“ была поставлена в Московском театре Солодовникова; в переработанной композитором редакции возобновлена в Москве в 1906 г. Через немецкий песенно-бытовой элемент „Ася“ сближается по характеру с шубертовской лирикой.

Четвертая опера „Измена“ написана в 1909 г. на сюжет буржуазно-националистически трактованной драмы „Измена“ А. И. Сумбатова-Южина.

Следующая (пятая) опера Ипполитова-Иванова—„Оле из Нордланда“—написана в 1915 г. на сюжет повести из крестьянского быта норвежца М. Иерсена. Повесть эту (1860-е годы) композитор читал еще в детстве.

„В музыке оперы,—пишет М. М.,—я стремился сохранить народный норвежский колорит, введены темы народных песен, что сроднило ее с Григом“ („50 лет“, стр. 138). Опера была впервые поставлена в московском Большом театре 8 ноября 1916 г.

В „Оле из Нордланда“ М. М. отделился от своей субъективной манеры письма. Здесь на первом месте—стремление композитора раскрыть бытовую и национальную среду, создать характеры и музыкально выразить отношения персонажей.

В опере „Оле из Нордланда“ значительно меньше мягкого благозвучия, чем в первых операх Ипполитова-Иванова. В бытовых, особенно в хоровых сценах преобладает суровая звучность норвежских мелодий и гармоний (в манере Грига).

Отметим наличие неприменявшихся композитором ранее аккордов с рядом параллельных чистых квинт, также наложение двух квинт без терций. В лирических же местах М. М. пользуется прежними приемами построения мелодической кантилены и закругленных вокальных номеров.



Опера сделана с большим мастерством в построении сценическо-музыкального материала, контрастного и разнообразного. Просто и выразительно сурово написан финал — смерть Оле.

По форме „Оле из Нордланда“ принадлежит к типу опер с законченными вокальными номерами. Оркестр в этой опере менее развит и менее независим от вокальных партий, чем в „Измене“.

В 1926 г. Ипполитов-Иванов по поручению дирекции Большого театра инструментует сцену у Василия Блаженного, а также и ряд других (сцена Бориса с Шуйским, сцена с попугаем), вставленных из первоначальной редакции оперы „Борис Годунов“ Мусоргского в редакцию Римского-Корсакова.

В инструментовке этих сцен Ипполитовым-Ивановым проявлено большое чутье и знание стиля, колорита, технических приемов Римского-Корсакова, инструментатора и редактора „Бориса Годунова“. Поэтому сцены, инструментованные Ипполитовым-Ивановым, органически влились в звучание всех остальных актов оперы Мусоргского.

Весьма сложной и ответственной работой Ипполитова-Иванова явилось написанное им в 1930–31 г. окончание музыкальной комедии Мусоргского „Женитьба“. Мусоргский начал эту работу в 1868 г., в значительной степени, под влиянием высказываний Даргомыжского и речитативного стиля его последней оперы „Каменный гость“. Мусоргский стремился к „воспроизведению в музыке звукового выражения человеческой мысли и чувства простым говором“ (цитируем его слова). Получился „музыкальный разговор на сцене без зазрения совести“ (из письма Мусоргского к Римскому-Корсакову). Чутье большого художника подсказало Мусоргскому, что в „Женитьбе“ он стал на путь натурализма.

Последующие сочинения Мусоргского, где композитор дает волю своему песенно-мелодическому дару, говорят о том, что натуралистическое воспроизведение речевых интонаций в музыке, сухой и монотонный речитатив „Женитьбы“ не удовлетворили композитора. Написав только первый акт, Мусоргский бросил работу и не возвращался к ней более.

М. М. Ипполитов-Иванов взялся за окончание „Женитьбы“ по инициативе С. А. Лопашева, руководителя Радиооперы того времени. В 1931 г. работа была закончена, и „Женитьба“ поставлена была (в гриме и костюмах) на сцене Радиотеатра силами молодых артистов.

В своей статье „Экспериментальная радиоопера“ (журнал ЛЭТ, орган научно-экспериментальной лаборатории звукотехники, М., 1931. апрель, № 1) М. М. Ипполитов-Иванов, бывший тогда консультантом инструментальной группы научной лаборатории звукотехники (ЛЭТ), рассказывает о принципах своей работы над „Женитьбой“.

„Рабски подчиняясь тексту, Мусоргский в „Женитьбе“ совершенно отошел от мелодики в сторону речитатива, местами очень находчивого и остроумного, но в целом скучного, и я, набравшись

храбрости, решил продлить этот опыт, но в несколько смягченном виде, с применением мелодического речитатива, как более приемлемого для неподготовленного слушателя. К тому же во второй половине „Женитьбы“, в тексте есть уже уклонения, дающие пищу лирическому настроению, которыми я воспользовался“ (журнал ЛЗТ, стр. 13—14, то же в „Воспоминаниях“, стр. 155).

Ипполитов-Иванов инструментовал первый акт, написанный М. Мусоргским, и досочинил к нему еще 3 акта на собственное либретто по Гоголю.

В своей инструментовке, прозрачной, очень экономной, разнообразной, мягко красочной Ипполитов-Иванов неизменно имел в виду дать звучность, приемлемую для микрофона. Он учитывал в этом случае наблюдения, сделанные им в лаборатории звукотехники.

Несмотря на то, что М. М. использовал в ряде эпизодов тематический материал Мусоргского (темы Подколесина, Кочкарева, Степана и свахи) и стремился вокальные партии писать в форме мелодического речитатива, все же сочиненные им три акта значительно отличаются от первого акта Мусоргского. В музыке М. М. Ипполитова-Иванова больше традиционных симметрических построений; в ней нет ритмической и гармонической остроты Мусоргского, наиболее острая гармония, применяемая Ипполитовым-Ивановым — увеличенное трезвучие.

Оркестровая партия у Мусоргского самостоятельнее, чем у Ипполитова-Иванова. Оркестр Мусоргского характеризует персонажи, у Ипполитова-Иванова он чаще поддерживает вокальную партию, не возвышая „своего голоса“.

Мусоргский мало считался в „Женитьбе“ с традициями музыкальной формы и оперными традициями; в трех актах, написанных Ипполитовым-Ивановым, преобладает структура классических оперных форм (сравн., напр., увертюру к III акту, изображающую в симметричной музыкальной форме суматоху).

Все же разрыва между музыкой Мусоргского и Ипполитова-Иванова не получилось из-за умения Ипполитова-Иванова создавать единство впечатления от целого, благодаря отсутствию у него излишней детализации. Кроме того музыка трех последних актов количественно преобладает над одним коротким актом Мусоргского. М. М. Ипполитову-Иванову удалось тонко юмористические характеристики женихов, жанровые сценки, забавный оркестровый эпизод побега Подколесина (ритм и звук колес, стучащих по булыжнику, изображен в оркестре очень ярко). Очень удачно разработан сентиментальный романс „Стонет сизый голубочек“.

Летом 1933 г. в Сочи Ипполитов-Иванов пишет оперу „Последняя баррикада“ на сюжет из эпохи Парижской коммуны (либретто Н. А. Крашенинникова). Действие I акта происходит в последние дни Коммуны, в конце мая 1871 г.; коммунары решают бороться до конца. Второй акт — раут у Тьера в Версале. В третьем акте две картины: первая — на бастионе, где содержатся пленные коммунары, вторая — на улице у баррикады, на защите которой

умирает коммунар Флоран. Женщины и дети, окружающие Жанну, вдову Флорана, восклицают: „Коммуна умерла — да здравствует Коммуна!“.

Трагический, и в то же время героический сюжет требовал от композитора новых выразительных средств, громадного подъема и сильной драматической выразительности.

Спокойный лиризм и привычные творческие приемы 73-летнего мастера не отвечали трагической теме. М. М. не преодолел также недостатков мелодраматического либретто. Но для нас важно и ценно то, что старейший советский композитор на склоне лет обратился к теме, близкой советскому слушателю, приложил все силы и творческую энергию к созданию этой оперы. Крупное общественное значение этого творческого акта отмечено и жюри оперного конкурса, объявленного Большим театром.

Наброски (клавир) последней незаконченной оперы Ипполитова-Иванова для детей на сюжет из казахской жизни (либретто Борисоглебского) сделаны в очень простой, ясной, экономной манере. Это — знакомый мелодический, ясно безмятежный стиль композитора. Безусловно опера дошла бы полностью до ребят; они полюбили бы ее, тем более, что могли бы сами выступать в роли оперных певцов. В набросках широко использованы казахские и киргизские мелодии (по материалам сборников А. В. Затаевича).

В работе драматического театра М. М. Ипполитов-Иванов участвовал однажды как композитор музыки к трафаретной „патриотически-исторической“ пьесе В. Гончарова „Ермак Тимофеевич“ (повидимому, в начале 1900-х годов).

Композитором написана большая увертюра, где разработана песня „Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка“; имеется самостоятельная музыкальная картина „На Волге“ с разработкой песни „Вниз по матушке по Волге“ (она издана и отдельно, соч. 50), ряд хоров с использованием русских и украинских песен, наконец, татарский танец и лезгинка. Все номера написаны просто с сохранением народной манеры; они законченны по форме, являясь музыкальными дивертисментами в пьесе.

Музыка к тонфильму из эпохи гражданской войны в Казахстане „Карабугаз“ (производство Востокфильм, режиссер А. Г. Разумный) написана Ипполитовым-Ивановым лишь частично (работу закончил композитор С. И. Потоцкий). М. М. Ипполитову-Иванову пришлось здесь впервые писать музыку по строго фиксированным хронометражным заданиям (твердое число минут и секунд). Необходимо было сочинять каждый эпизод в соответствии с экраном и в соотнесении с произносимыми актерами словами. Партитуры и эскизы „Карабугаза“ свидетельствуют о тщательно продуманном плане работы композитора (повторение тем, паузы, пропорции номеров); об инструментовке, учитывающей степень нагрузки микрофона. Стиль музыки — восточный (народные казахские темы), — в обычной манере композитора, — и общеевропейский, местами декоративно изобразительный.

## 2. Сочинения для симфонического оркестра

Большинство крупных оркестровых произведений написаны композитором в послеоктябрьский период. В этот период круг тем, образов оркестрового творчества М. М. расширяется, мастерство его достигает своей кульминации.

Семнадцать произведений М. М. Ипполитова-Иванова для большого симфонического оркестра можно разделить на четыре группы: 1) симфонические поэмы (программные произведения), 2) пьесы и сюиты на темы народной музыки, 3) симфонии, 4) марши.

В области симфонической музыки Ипполитова-Иванова мы замечаем неизменное стремление к созданию средствами музыкальной выразительности и звукописи конкретных образов. Композитору чуждо абстрактное симфоническое мышление вне словесной программы или конкретной выразительности народной песни и пляски.

Первым крупным произведением, которым М. М. любил дирижировать в последние годы жизни, была симфоническая поэма „Яр-Хмель“ (соч. 1). Форма симфонической поэмы, т. е. одночастного оркестрового произведения, написанного на определенную поэтическую программу, заимствована русскими композиторами у Франца Листа. Для образно мыслящего звуками Ипполитова-Иванова эта гибкая форма оказалась особенно пригодной.

„Яр-Хмель“, первая симфоническая поэма Ипполитова-Иванова, свидетельствует о прекрасном усвоении молодым композитором методов сочинения и оркестровой техники его учителя Римского-Корсакова. „Яр-Хмель“ написан летом в 1881 г., несомненно, под сильным впечатлением недавно законченной (1880 г.) „Снегурочки“ Римского-Корсакова. К обаянию музыки оперы присоединялось для молодого композитора, конечно, очарование и первой исполнительницы „Снегурочки“—В. М. Зарудной, в то время его невесты.

Программа поэмы М. М. Ипполитова-Иванова ясно перекликается с финалом „Снегурочки“. Ее русская народно-песенная тематика, ее светлые оптимистические тона, свежесть, ясность колорита, музыкальное изображение леса, хороводов и фантастики все это написано под впечатлением гениальной „весенней сказки“ Римского-Корсакова. Эпизод рассвета навеян картиной „Рассвет на Москва-реке“ (вступление к „Хованщине“) Мусоргского.

„Яр-Хмель“, однако, нельзя назвать ученической работой. У Ипполитова-Иванова здесь уже все свое, вполне созревшее, искренно прочувствованное. Типичный и для последующего творчества композитора созерцательный покой, мягкий лиризм, скромные, сдержанные средства выражения, прекрасное логическое связанное течение мыслей, мягкое и сочное полнозвучие устойчивых консонирующих аккордовых последований—все это имеется в поэме „Яр-Хмель“.

Программой произведения служит следующий отрывок из романа „В лесах“ А. Мельникова-Печерского, памяти которого посвящена симфоническая поэма (приводим текст из рукописной партитуры):

„Тихая лунная ночь. По лесной поляне скользят ночные тени. Издали несется весенняя песня приближающегося народа, идущего на поляну. Здесь происходит празднование Яр-Хмея. Ночь эта хмелевою зовется. Молодежь песни играет, хороводы водит и в горелки бегаёт от вечерней зари до утренней. В эту ночь, по народному поверью, в играх принимают участие русалки и лешие, пока первые лучи солнца и церковный благовест не разгоняют бегущей толпы. Поляна постепенно пустеет, лишь издали отрывочно доносятся звуки плясовой песни все тише и тише и, наконец, совсем пропадают вдали“.

Музыка поэмы, оставаясь в пределах классической сонатной формы, следует в то же время смене образов программы: скользкие тени (стоячие терции деревянных и арпеджио у квартета), несущаяся издали песня (короткие русские мелодические образования на пятитоновом звукоряде в манере тем „Снегурочки“), хороводы (русская песенная тема), появление русалок (фантастически-призрачная звучание, арпеджио арфы), наступление рассвета (тремоло смычковых, арфы) и, наконец, удаление участников хоровода после утреннего удара колокола.

Следующее крупное оркестровое сочинение М. М. — „Кавказские эскизы“, первая оркестровая сюита, написанная под впечатлением природы и народной музыки Кавказа.

Форму сюиты М. М. избирает и для большинства последующих своих работ в области народной музыки. Сюита у композиторов XIX в. — последование почти независимых одна от другой пьес, объединенных единством стиля или национально-музыкального материала. Отдельные номера сюиты контрастируют друг с другом по темпу, настроению, колориту, по сюжету.

Первая серия „Кавказских эскизов“, законченная в 1894 г., вскоре стала произведением, популярным во всем мире (есть много записей ее, в том числе и на американских граммофонных пластинках). Эта сюита впервые познакомила концертные аудитории всего мира со своеобразием грузинских и армянских мелодий, поднесенных в ясной и широко доступной оправе европейской гармонии, однако не стирающей колорита народно-песенной тематики. Успеху эскизов содействовала и красочная контрастная инструментовка с использованием малых восточных литавр (доул).

Образное конкретно-реалистическое музыкальное мышление Ипполитова-Иванова сказалось и в этой сюите. В ней есть также и программные, сюжетные моменты.

Первая часть сюиты, „В ущелье“ — суровый горный пейзаж. Слышатся сигналы рожка, записанные композитором от кондуктора почтовой кареты на Военно-грузинской дороге. Эхо отражает сигналы в горах, в то же время звучит неумолкающий гул горной реки Дарьяла (фигурации скрипок и альтов). Вторая тема первой части сюиты, написанная в характере грузинских мелодий, „рисует цветущую долину Пассанаура, сменяющую величаво-мрачный горный пейзаж“ („50 лет“, стр. 92).

Вторая часть сюиты, „В ауле“—идиллическая картинка вечера в ауле. Девушка, сидя на плоской кровле, поет песню, переходящую в танец; грузин аккомпанирует ей на джинауре (это содержание дает сам автор; „50 лет“, стр. 92). Сольные мелодические орнаменты у английского рожка и альты воспроизводят здесь известные всем народностям Кавказа классические персидские инструментальные наигрыши на таре или кеманче.

Третья часть сюиты, „В мечети“, начинается гнусавым возгласом муэдзина, взывающего с башни мечети (играет гобой вместе с фаготом). Тема возгласа записана композитором от муэдзина в Батуме. Инструментована вся часть для состава деревянных духовых и валторн, что придает всей пьесе единый своеобразный приглушенный колорит.

Чрезвычайно эффектен и ярк по краскам и динамике последний номер сюиты, марш „Шествие сардаря“ (военачальника), с приближением и удалением звучности. Большой набор ударных с различными ритмическими звучками у каждого из них придает маршу яркий восточный характер.

Первая тема марша—народная мелодия воинственного некогда армянского племени зейтуны; вторая тема написана композитором в характере турецких мелодий.

Проведение первой темы у флейты пикколо и фагота на расстоянии двух октав (без заполнения двух средних октав) с первых тактов придает „Шествию“ своеобразие восточного колорита. „Шествие“—одно из наиболее любимых массовым слушателем произведений Ипполитова-Иванова.

„Сюита имела большой успех и увлекла меня в сторону кавказской музыки“,—пишет М. М. в „Воспоминаниях“ (стр. 92).

Вскоре написана была „Армянская рапсодия“, построенная на материале армянских народных мелодий, записанных композитором в Нахичевани. Построена рапсодия (т. е. народная фантазия) в общепринятой трехчастной форме со вступлением и аналогичным по музыке заключением (орнаментальная импровизация солирующей скрипки, подражающей кеманче—кавказскому смычковому инструменту). Армянская рапсодия проще и менее ярка, чем первая серия „Кавказских эскизов“. В разработке темы применен канон, т. е. проведение одной и той же темы в разных инструментах, причем тема начинается у каждого инструмента позже, чем у предыдущего, сплетаясь с различными своими частями в единое целое. Мы отмечаем здесь этот едва ли не единственный у Ипполитова-Иванова контрапунктический прием, так как контрапунктический стиль (одновременное сочетание самостоятельных мелодий) вообще очень редок в произведениях композитора, мыслящего гомофонически, то есть аккордовыми комплексами, сопровождающими мелодию.

Вторая серия „Кавказских эскизов“—сюита „Иверия“ (древнее название Грузии) сочинена вслед за первой сюитой (1895—1896 г.). Она написана композитором после сделанного им научного анализа грузинской музыки. Его статья „Грузинская народная песня“

ее современное состояние" напечатана в журнале „Артист“ в 1894 г. Ипполитов-Иванов рассматривает только одноголосную грузинскую песню, совсем не касаясь своеобразного народного многоголосия восточной грузинской песни. Отсюда и в своих обработках, в частности в „Иверии“, он не применяет своеобразной грузинской народной гармонии и сочетания голосов. В этом игнорировании народного многоголосия сказалось у Ипполитова-Иванова неизменное его убеждение, что народная песня — это только сырой мелодический материал, который нужно обработать на основании форм и звуковых навыков европейской музыки.

Сюита „Иверия“ построена исключительно на грузинских народных мелодиях, записанных композитором во время его экспедиции вглубь Грузии (в Кахетию). В сюиту вошел „Плач царевны Катеваны“, песня-жалоба на женскую долю. Своими интонациями она своеобразно перекликается с русскими крестьянскими причитаниями женщин. Песня проходит на фоне гула горной реки: это воспоминание Катеваны о родном Тереке. Гармония несколько затушевывает мелодический стиль плача.

Вторая часть „Иверии“ — трогательная кахетинская колыбельная, прозрачно и нежно гармонизованная и инструментованная. Мелодию эту, полученную от Ипполитова-Иванова, использовал и Чайковский в „Арабском танце“ своего балета „Щелкунчик“.

Третья часть „Иверии“ — мастерская обработка популярной кахетинской лезгинки. В этой части Ипполитов-Иванов дает местами звучание (пустые квинты) и колорит народного склада.


Четвертая часть сюиты — энергичный грузинский марш, написанный на две народные темы — воинственную грузинскую и персидскую.

В оркестре „Иверии“ использовано восемь ударных инструментов (среди них малый восточный барабан и бубен). В лезгинке есть эффектный эпизод, где играет одна только группа ударных инструментов.

В 1908 г. на концерте по случаю двадцатипятилетия деятельности М. М. Ипполитова-Иванова исполнена была в первый раз его симфония, законченная в 1907 г. Музыкальная критика отнеслась к симфонии недоброжелательно: эта музыка ясного, простого и теплого чувства, скромная по своим средствам, звучала „несовременно“, „не свежо“ в атмосфере мистических устремлений и сложной музыкальной ткани симфоний Скрябина, симфонических поэм Р. Штрауса, завуалированно-утомленных сочинений Дебюсси. „Я написал ее в стиле симфоний Шуберта“, — пишет М. М. („50 лет“, стр. 132). Это, однако, — не подражание Шуберту, а психологическая близость к его творческому методу, к его песенности, ясности и складу мышления. В симфонии сказалось также и влияние Чайковского (его IV и V симфоний) в области мелодии, гармонии и инструментовки.

Симфония эта — раздумье композитора о пройденном жизненном пути; в ней есть и грустные и идиллические воспоминания, но

все же одерживает верх неизменный у М. М. оптимизм и любовь к жизни. „Симфония была задумана мной,—пишет М. М. („50 лет“, стр. 132),—под впечатлением стихотворения Д. Н. Цертелева „Мы долго шли рядом одною дорогой“, нравившегося мне своим элегическим настроением, с бодрым ликующим концом“.

Первая часть симфонии начинается небольшим задумчивым вступлением из элементов первой темы, затем идет обычное чередование двух контрастных эпизодов; оба они (главная и побочная партии) построены на шестидольной ритмической фигуре 

Вторая тема (так называемая побочная партия)—одна из лучших лирических мелодий Ипполитова-Иванова.

Следующее за первой частью симфонии скерцо представляет собой игру грациозных летучих фраз (традиция, идущая от классического скерцо из „Сна в летнюю ночь“ Ф. Мендельсона) с контрастирующей певучей средней частью.

Элегия—третья часть симфонии—является довольно близкой переработкой романса, написанного М. М. на слова Цертелева (соч. 44, № 5), где основная тема элегии, написанная в манере Чайковского, проходит не у певца, а в фортепианной партии.

Финал симфонии написан в духе симфоний Шуберта, в то же время по тематике и отчасти по инструментовке он близок к Чайковскому. Здесь, по рассказу М. М., ему представлялся тихий пейзаж заброшенной деревни с ветхой церквушкой (четвертая по порядку тема хоральной склада).

Стремление к „уюту“ и к идиллическому покою, к мечте, окрашенной в грустные тона раздумья—все это, несомненно, не только биографические моменты симфонии, но и отражение в музыке общественных настроений подавленности, которые пережила после поражения революции 1905 года мелкобуржуазная интеллигенция.

Все последующие оркестровые произведения Ипполитова-Иванова написаны им в послеоктябрьский период.

Творчество М. М. после Октября, особенно в области симфонической музыки, становится гораздо более интенсивным; паузы между крупными произведениями—все короче. Настроения грустного раздумья, ухода от жизни в идиллическую деревенскую тишь, как в первой симфонии, сменяются, в огромном большинстве случаев, яркими светлыми настроениями. Композитор обращается лицом к раскрепощенным Октябрем народам нашей страны. Композитора увлекают темы из фольклора, сцены быта, классическая поэзия.

Вернувшись в 1925 г. из Тифлиса в Москву, Ипполитов-Иванов привез новую свою работу—„Три музыкальные картинки“—„Из песен Оссиана“. Оссиан—легендарный герой кельтского народного эпоса; родина поэм Оссиана—Ирландия, откуда они распространились и по Шотландии. В Зап. Европе и в России больше знали вольные переработки старых легенд, сделанные в 1760 годах англичанином Джемсом Макферсоном, печатавшим свои тексты под видом „переводов“ из Оссиана, барда III века. „Среди кавказской южной



природы меня увлекли картины шотландской природы, с ее грустным меланхолическим оттенком”, — пишет М. М. („50 лет“, стр. 150). Это суровый меланхолический тон выдержан композитором во всех трех картинах: стиль и приемы композиции обогащаются, углубляются. Здесь композитор является как бы художником-наблюдателем.

Первая картина — „Озеро Лано“ — мрачный сказочный пейзаж. Над окруженным лесом озером Лано поднимается серый туман. Конар со своим войском сидит у могилы убитого сына, взывающего к отцу об отмщении своей смерти. Конар трижды ударяет копьем в щит (мрачный знак войны), но утомленные минувшими боями воины его бессильно опускаются на землю. Сон смежил им глаза, и призыв Конара остался без ответа. У озера снова стало темно и спокойно; туман попрежнему клубился над могилой неотмщенного сына.

Вторая картина — „Плач Кольмы“ („Кольма“ по-шотландски значит женщина с прекрасными волосами). Кольма живет на холме у могилы своего брата и своего жениха, принадлежавших к двум враждующим родовым общинам (кланам). Они убили друг друга на поединке. Кольме чудится звон их мечей; она оплакивает их обоих.

Третья картина — эпико-героического характера — монолог барда Оссиана. Поэма „Из песен Оссиана“ — работа крупного мастера, выразительно-сдержанная в своих величаво-мрачных тонах.

Одновременно с этой мрачной северной поэмой М. М. пишет светлый, радостный „Тюркский марш“ и третью серию „Кавказских эскизов“ — „Тюркские фрагменты“.

„Тюркский марш“, торжественный, подъемный, построен на двух турецких мелодиях, популярных у азербайджанских тюрок. Приемы обработки тем, типично-маршевые фанфарные фразы, гармония и форма сделаны в обычном европейском стиле композитора.

„Тюркские фрагменты“ возникли в итоге работы М. М. Ипполитова-Иванова над гармонизацией 30 песен народов СССР, выполненной композитором по заказу Наркомпроса Азербайджанской республики. „Сборник восточных мелодий“ в обработке для фортепиано в две руки, вышедший из печати в Баку в 1934 г., содержит не только мелодии азербайджанских тюрок, но также турецкие, арабские и казахские. Обработки сделаны доступно и для любителя-пианиста (особенно ценны они в классах ф-п. игры), причем все они очень легко могут быть и инструментованы для любого оркестрового состава. В гармонии и фигурациях обработок мягкое благозвучие, экономная простота, подлинные народные мелодии выделяются ясно и четко на фоне прозрачной гармонии.

Первая часть „Тюркских фрагментов“ — музыкальная картинка „Караван“. Под звон колокольчиков на шее верблюдов мерно продвигается к городу караван, заносимый мелким песком. Мелодия этой части взята композитором без изменений из сборника „Азербайджанские тюркские народные песни“ в записи и гармонизации Гаджибекова и Магомаева (Азгиз, 1927, № 1, Колыбельная в ладу „сегья“).

„Караван“ сделан изобразительно-красочно: здесь звучат восточные колокольчики, подвешиваемые к шее верблюдов. Хроматические ходы флейты вверх и вниз (аналогично последним 13 тактам из № 2—вариаций „Испанского каприччио“ Римского-Корсакова) звукописуют шелест песка, заносящего караван. Гармонический мажор, вытекающий из лада песни, придает песне своеобразный мягкий характер.

Второй номер сюиты—„У становища“—построен на мелодии лирической азербайджанской песни „Я из крепости“ (№ 30 в сборнике Гаджибекова и Магомаева, № 12—в сборнике Ипполитова-Иванова); вторая тема сделана в манере лезгинки. Эта часть звукописует встречу у шатра молодежи: песня девушек и пляска юношей. Ходы мелодии обычными европейскими секстами значительно изменяют основной турецкий характер первой темы этой части.

Третий номер—„Ночью“,—написанный в характере мечтательного ноктурна, построен на азербайджанской лирико-повествовательной мелодии типа „баяти-кюрд“ (№ 27 в сборнике Гаджибекова и Магомаева; № 7—у Ипполитова-Иванова).

Наконец в основу последнего номера „На празднике“ (жанровая картинка)—положена казахская мелодия (№ 22 в сб. Ипполитова-Иванова). Внесение казахской мелодии, как и европейские гармонии и фигурации, лишают мастерски сделанные изящные „Тюркские фрагменты“ своеобразия национального колорита.

К категории восточных сюит, написанных в обычной для М. М. манере обработок мелодий народов Востока по эстетическим принципам и приемам западноевропейской романтической музыки, относятся также и две последние работы композитора: „В степях Туркменистана“ и „Музыкальные картинки Узбекистана“. И в той и в другой сюите чередуются контрастные лирические, жанровые эпизоды и пляски. Обе сюиты завершаются бодрими маршами.

В 1923/24 г. Ипполитовым-Ивановым написана симфоническая поэма „Мцыри“ на сюжет одноименной поэмы Лермонтова (1840). Композитор не отразил в музыке пламенного протеста лермонтовского героя против гнета, его жажду свободы, а взял из поэмы внешне-повествовательную, пейзажную и лирико-эпическую стороны и сюжетную канву. Композитора, по его словам („50 лет“, стр. 41) вдохновили воспоминания о кавказской природе, о старинном монастыре, опоэтизированном Лермонтовым.

В симфонической поэме „Мцыри“ композитор последовательно раскрывает моменты тоски юноши „мцыри“ по родным местам (по-грузински „мцыри“ означает „неслужащий монах“), его побег в бурную ночь из монастыря, блуждания в лесу, встречу с грузинкой, единоборство с барсом, бессознательное состояние, наконец, возвращение в монастырь и смерть мцыри.

Симфоническая поэма „Мцыри“—едва ли не самое мастерское и поэтически-насыщенное из оркестровых сочинений Ипполитова-Иванова. Изобразительно-выразительные средства, разнообразие и красочность оркестра (необычный для композитора тройной состав

симфонического оркестра с челестой) достигают кульминации в творчестве Ипполитова-Иванова.

Первый эпизод — „в келье“ (этот подзаголовок, как и остальные, имеется в партитуре) — нарисован мрачно-таинственно (увеличенные трезвучия); у бас-кларнета соло звучит выразительная тема тоски мцъри. За этим следует — „бегство и буря“, технически сильно сделанный музыкально-изобразительный эпизод (близок по стилю и приемам к вихрю симфонической поэмы „Франческа да Римини“ Чайковского). Буря утихает; оркестр дает контрастирующую с предыдущей картинку-пейзаж „утро в лесу“ (шелест листвы, пение птиц, сопровождающие лирически спокойную мелодию в стиле грузинских песен). Следующий момент — „встреча с грузинкой“ — выражен пластичной орнаментальной грузинской мелодией у гобоя, разработанной на затухании звучности (удаление).

Далее идет суровая картина леса, в котором заблудился беглец, и таинственно мрачный, угрожающий эпизод борьбы с барсом (здесь необычно много для стиля Ипполитова-Иванова хроматических ходов и гармонических смен).

Бредовые грезы „мцъри“ переданы мастерским введением в ткань звукописи шелестящей листвы (челеста, арфа). Далее — снова „Келья“ — звучит музыка вступления и замирающая у бас-кларнета выразительная тема „мцъри“.

К столетию со дня смерти Франца Шуберта (1928) М. М. Ипполитов-Иванов пишет оркестровую увертюру, отдавая дань любви близкому ему по духу композитору. „Эпизод из жизни Шуберта“ назван композитором симфонической картинкой, хотя по форме, близкой к сонатной схеме, по спаянности элементов и широте это — скорее концертная увертюра.

Сочинение это, написанное на темы Шуберта (из до-мажорного квинтета, из романса „Двойник“) и собственные Ипполитова-Иванова, не является, как и I симфония, ни подражанием ни стилизацией. Это глубоко искреннее поэтическое произведение композитора, родственного Шуберту по духу, по характеру, спокойному и мечтательному, по ясной гармонии и мягкому, но глубокому и сочному звучанию оркестра.

В конце увертюры вступает солирующий голос (тенор или сопрано), поющий на глубоко проникновенные мелодические фразы из романса Шуберта „Двойник“. Слова эпизода рассказывают о том, как Шуберт шел за гробом Бетховена (это было в 1827 г.), будучи сам уже обреченным смертью.

Единственный раз в творческой практике Ипполитова-Иванова использован в этой партитуре ксилофон (набор деревянных пластинок) — очень экономно и неожиданно — лишь в одном коротком эпизоде.

В последний год жизни написана композитором по заказу Радиокomiteта „Каталонская сюита“, очень простая, стильная и яркая по краскам обработка испанских мелодий, а также закончена в партитуре одна лишь четвертая часть симфонии „Карелия“. Эта

часть симфонии является программным эпизодом из финского эпоса „Калевала“ („Бой за меч Сампо“).

В бумагах М. М. имеются эскизы и других музыкальных отрывков (три карельских песни из поэмы „Калевала“) и заметки, из которых ясно, что симфония „Карелия“ возникла из заказа Радиокомитета на музыку к литературному монтажу из Калевалы.

Законченная IV часть симфонии „Карелия“ включает в себе драматически батальный эпизод. Инструментовка необычна для Ипполитова-Иванова своим насыщенным полнозвучием и силой.

Интерес М. М. к народным инструментам и желание дать для массовой аудитории сочинение доступное, но в разработанной оркестровой форме, вызвало к жизни фантазию на две русские песни — „На посиделках“ — для балалайки и симфонического оркестра.

В фантазии разработаны две песни: „Как по сахару река плывет, по изюму разливается“ (величальная) и плясовая „Во пиру была“. Балалайка исполняет здесь роль виртуозно концертирующего инструмента. По стилю и по форме фантазия является преемницей аналогичных фантазий Балакирева и особенно скрипичной Римского-Корсакова.

В бумагах композитора сохранилась помеченная им 71-м сочинением симфоническая поэма „1917 год“, написанная, повидимому, в первые годы революции.

В ней декоративно-изобразительно построен батальный эпизод; заканчивается поэма Интернационалом. Для нас это сочинение представляет не столько художественный, сколько общественно-исторический интерес. Ведь это — одна из самых ранних попыток композитора старшего поколения музыкально ответить на тему, еще недостаточно творчески пережитую, о чем свидетельствуют внешне-изобразительные музыкальные средства сочинения.

Совсем по-иному, сильно, искренно и просто звучит „Ворошиловский марш“ — самый популярный из маршей Красной армии. Слушателю марша вполне ясно, что композитор теперь знает свою новую аудиторию, что он проникает ее думами и чувствами, что ему незачем искать внешне-эффектных приемов. Популярный „Ворошиловский марш“ (1931 г.) написан для большого симфонического оркестра; есть и фортепианное переложение, а также партитура для духового оркестра. Каждое исполнение „Ворошиловского марша“ в любой советской аудитории неизменно вызывает бурю оваций. „Марш горняков“, написанный Ипполитовым-Ивановым по заданию ЦК союза горнорабочих, значительно уступает написанному после него маршу Ворошилова.

### 3. Камерная музыка, хоры и массовые песни

Камерная музыка, особенно вокальный раздел, занимает значительное место в творчестве Ипполитова-Иванова. Склонность композитора к песенной мелодике постоянно влекла его к вокальной музыке: он ее любил, он хорошо владел искусством удобного,

целесообразного и наиболее выразительного использования того или иного голоса.

Инструментальной камерной музыке М. М. уделил значительно меньше внимания. Для фортепиано, кроме нескольких миниатюр (соч. 7) и обработок 30 турецких песен, им ничего не написано. С детства играя на скрипке, участвуя в квартетных ансамблях, М. М. не мог обойти смычковых инструментов. В бумагах М. М. хранятся романс для скрипки (1879 г.) с пометкой „первый композиторский опыт“ и более поздние эскизы виолончельного концерта.

Самым ранним из напечатанных камерных инструментальных сочинений Ипполитова-Иванова является его скрипичная соната — юношеская незрелая работа. Склонность к мягкому благозвучию, параллельные терции, сексты, множество арпеджированных трезвучий в партии рояля, отсутствие контрапунктического изложения — все эти черты, как говорилось выше, повторяются и в последующих зрелых сочинениях композитора. Квартет для скрипки, альта и виолончели (соч. 9) свидетельствует о значительном продвижении молодого автора, но в то же время и об утверждении его в камерном песенно-мелодическом благозвучно-гомофоническом (аккордовом) стиле, столь резко отличным от сложного полифонического письма, связанного с детализацией отдельных инструментальных голосов, с разнообразным одновременным сочетанием разнохарактерных тем.

В области камерного стиля Ипполитов-Иванов, как и его сверстники — Аренский, Гречанинов и другие, шел по стопам эмоционального мелодически-гомофонного стиля Чайковского. Полифонисты же, как С. И. Танеев, отчасти А. К. Глазунов, продолжали традицию последних квартетов Бетховена.

Первая часть квартета Ипполитова-Иванова для фортепиано, скрипки, альта, виолончели является традиционным „сонатным аллегро“ (структурная схема из противопоставления и разработки двух тем), сделанным связно, логично из материала коротких диатонических тем инструментального типа. Вторая, медленная, часть квартета написана в духе мечтательного романса (близко к стилю Чайковского); финал энергичный, полнозвучный.

В смычковом квартете (соч. 13) композитор сделал значительный шаг вперед в смысле свободного изложения пластических голосов каждого инструмента, динамичности, в то же время компактной сочной звучности. По стилю он приближается отчасти к Шуберту, отчасти к Чайковскому. По своей ясности, простоте и сравнительной легкости для исполнения квартет может войти в репертуар самодеятельных смычковых ансамблей.

В последний год жизни Ипполитовым-Ивановым написан квартет на армянские народные мелодии. Тот же спокойный, благозвучный, мелодический, напевный стиль, так сказать, умеренно-романтический, мы находим и в „Романтической балладе“ для скрипки с фортепиано (соч. 20). Это — скорее мечтательный романс, чем мра-

чная, как обычно, баллада. И романс для виолончели (соч. 19) выдержан в том же созерцательно романтическом характере.

В обоих пьесах на первом месте—забота композитора о звучании солирующего инструмента и об общем благозвучии.

В смысле новизны тембровых сочетаний народно-песенного материала интересны сочинения последних годов: „Вечер в Грузии“ (арфа с квинтетом деревянных духовых) и очень удачные, живые две казахские песни для квинтета деревянных духовых.

В области романса М. М. Ипполитов-Иванов всецело идет теми же путями, какими шли его сверстники, композиторы Гречанинов, Аренский, Корещенко и др. Для большинства композиторов восьмидесятых—девяностых годов романс перестал быть „средством беседы с людьми“ (слова Мусоргского), средством характеристики, а тем более общественной сатиры, как у Даргомыжского, Мусоргского. Эпоха безвременья вызвала романсы—лирические по характеру, но лишенные глубоких, сильных чувств и значительного идейного содержания; Пушкин, Лермонтов, поэты „Искры“, Некрасов не привлекают композиторов 80-х годов. Их заменили выразители поверхностных чувств, салонно-лирические авторы (Ратгауз, Апухтин и др.).

Поэзия 80-90-х годов рождает музыку поверхностной грусти, сладостной истомы, мечты без волнения, без гнева, без глубоких мыслей и чувств. Тревога и скорбь Чайковского, повторенная у композиторов его школы, звучит эмоционально лишь у немногих композиторов, как Аренский, молодой тогда Рахманинов; большинством же композиторов элегия и грусть Чайковского усвоены как „красивый“ прием.

М. М. Ипполитов-Иванов всецело примыкает к романсовой традиции Чайковского. Однако его спокойной уравновешенной психике чужды надрыв и тоска любимого им композитора. На слова: „Я верить не хочу, что жизнь нас обманула“ (соч. 33) Ипполитов-Иванов дает нейтрально-умиротворенно звучащие мелодические интонации. Таких примеров можно привести не мало из его романсов.

Следуя Чайковскому и его школе, М. М. написал не мало романсов на тексты чуждого ему по существу поэта Ратгауза. Преобладающий тон романсовой лирики М. М.—светлое созерцание, сладкая мечта в характере романсов „Нам звезды кроткие сияли“ или „То было раннею весной“ Чайковского.

У Ипполитова-Иванова не было определенного любимого им поэта или поэтического направления; он ищет у поэтов популярных среди композиторов своего времени мотивов, удобных для музыкального оформления, как это делал и Чайковский. Стихи он рассматривал сквозь призму усвоенных им музыкально-поэтических образов и ассоциаций.

Тихая природа, мечты о счастье, созерцательные настроения, любовь без трагизма, реже повествовательные темы—вот основной круг вокальной лирики Ипполитова-Иванова. Романсы М. М. построены, как это характерно и для романсов Чайковского, из сим-

метричных периодов, в трехчастной форме (первый период, контрастирующая вторая часть, обычно более динамичная и менее устойчивая, повторение видоизмененного первого периода, наконец, заключение, или так наз. „кода“). Романсов-импровизаций, следующих за всеми изгибами текста, у М. М. нет. Омузыкаленные речевые интонации в форме речитатива ему чужды.

На первом плане у М. М., как и у Чайковского, — певучая вокальная мелодия, не отличающаяся от ариозно-романсового вокального стиля его опер. Партия фортепиано, хотя и написана в оркестрово-развитой манере, — и в этом отношении М. М. верный последователь Чайковского, — все же выполняет неизменно „аккомпанирующие“ функции. В романсах М. М. нет развитых фортепианных вступлений и заключений, как это встречается у Чайковского.

В более ранних романсах Ипполитова-Иванова метрика стиха диктует несколько схематичное членение и музыкальных фраз, соответствующих стихотворной строке; в более поздних романсах мелодико-ритмическая структура становится более гибкой и независимой от метрики стихотворения. Большинство романсов Ипполитова-Иванова написано для низкого и среднего голоса. И в романсах заметно преобладание излюбленных тональностей композитора — Ля-бемоль-мажор и Ре-бемоль-мажор.

Среди лирических романсов М. М. выделяются искренним чувством, выразительностью и мастерством „Пять стихотворений“ Д. Н. Цертелева (соч. 44), особенно пятый — „Мы долго шли рядом одной дорогой“ (см. выше замечания о первой симфонии). Необходимо отметить также четыре романса на слова В. С. Соловьева для голоса в сопровождении инструментального трио (соч. 63).

Не потерял и поныне ценность, особенно в массовых литературно-музыкальных вечерах, цикл из десяти сонетов Шекспира (соч. 45). Цикл этот представляет собой, как в песнях Шуберта, связную последовательность, близкую к сюите смену настроений и их различных музыкальных выражений. Преобладает в музыке сонетов лирическое созерцание без стилизации в духе старинной английской музыки.

Романсы Ипполитова-Иванова, в которых он ставит себе целью отобразить национальный колорит, приобретают черты народно-песенных мелодий, преодолевая устойчивые приемы и интонации русского романса 80—90 годов. Таковы „Три мавританских мелодии“ (из материала уничтоженной композитором оперы „Азра“); из них популярен — „Романсеро“, близкий к подлинной испанской песне.

В цикле „Пять японских стихотворений“ (соч. 60) драматически выразителен № 4 (с типичным японским мелодическим оборотом с увеличенной квартой) и № 5 — живой и грациозный. „Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора“ для голоса, флейты (или скрипки) и фортепиано — самый изысканный из вокальных циклов композитора. И все же здесь нет утонченной экзотики томных, ползучих хроматизмов, нет и стилизации. Мелодико-ритмические узоры орнаментально сложнее, чем обычно у Ипполитова-Иванова. Здесь

встречаются едва ли не единственный раз у Ипполитова-Иванова целотонные гармонии (№ 4, каденца флейты).

Особое место в вокальной лирике Ипполитова-Иванова занимают песни на советскую тематику (соло, дуэты, вокальные квартеты — сочинения 72, 73, 75).

В советских песнях Ипполитова-Иванова музыка ясна, бодра, здесь нет пассивной, лирической созерцательности, в то же время выдержана певучая вокальная мелодия, широкая и целостно спаянная. Из массовых песен М. М. мы знаем удачную пионерскую „Два поколения“. Необходимо отметить, что М. М. лишь в последние годы жизни начинает писать массовые песни в необычной для него куплетной форме. Из песен Ипполитова-Иванова на советскую тематику назовем песню памяти Ленина, песню о Сталине, написанную для краснознаменного ансамбля красноармейской песни, песню воздушного флота, песню Академии моторизации и механизации и др.

Ряд двухголосных хоров торжественно-панегирического характера (кантаты памяти Пушкина, Гоголя, Жуковского) написан для исполнения детьми на площадях. Они хорошо звучат, но по музыке не представляют большой ценности; интереснее других кантата памяти Гоголя в русском оперном стиле.

Другой раздел—хоры к постановке пьесы „Ермак Тимофеевич“, „Новгородская былина“ (соч. 24)—обработки для вокального квартета русских народных песен. Эти хоры, как и все хоры М. М. вообще, написаны в европейском четырехголосном складе, без отступления от норм классической хоровой гармонии. М. М. здесь, как и в операх, не делает попытки приблизиться к народному многоголосию, образуемому из слияния подголосков. Нигде в хоровых сочинениях М. М. мы не встречаем попытки и инструментально-колоритной трактовки голосов. Структура всех хоров Ипполитова-Иванова исключительно гармоническая (аккордовая).

Особое место среди хоровых сочинений Ипполитова-Иванова занимает „Гимн пифагорейцев восходящему солнцу“ (соч. 39), написанный под впечатлением картины художника Бронникова. Согласно сюжету картины, хор сопровождается десятью флейтами и двумя арфами с добавлением тубы (басовый медный духовой инструмент). Музыка гимна не архаична; это—обычный стиль композитора с чертами величавого спокойствия.

Из хоров на советскую тематику общественно-историческое значение сыграл радостный, отлично звучащий массовый хор „Гимн труду“ (о нем см. „50 лет“, стр. 152).



## IV. Послесловие

Мы проследили вместе с читателем основные этапы жизненного пути М. М. Ипполитова-Иванова, мы узнали, как этот искренний художник всем существом своим, со всем запасом творческой энергии вступил в ряды строителей музыкальной культуры нашей социалистической родины.

Мы постарались объяснить характер творчества, стиль и выразительные средства М. М. Ипполитова-Иванова, выросшие из элементов наследия прошлого и музыкальной современности молодого композитора, усвоенных им в социальной атмосфере реакции и гнета 1880—1890 годов. Мы старались в то же время найти в жизни композитора, вышедшего из трудовой среды, черты, связавшие его впоследствии с эпохой диктатуры пролетариата.

В разборе сочинений мы пытались устанавливать преемственность и связь музыкальной мысли М. М. с художественной традицией его учителей и охарактеризовать его творческий метод и эстетику.

Нашей задачей было вскрыть социальные и художественные корни того направления, к которому принадлежал М. М. Ипполитов-Иванов, показать, откуда и куда развивалось его творчество.

„Время—показатель ценности композиторского вклада, — писал М. М. в своих „Воспоминаниях“ (стр. 46). — Есть произведения, которые сразу шумят на весь мир, но которые так же скоро забываются, и есть произведения, которые медленно, но прочно завоевывают себе место в истории“.

„Кавказские эскизы“ (первая серия) уже выдержали более чем полувековое испытание; „Иверия“, „Тюркские фрагменты“, „Ворошиловский марш“ и ряд других сочинений Ипполитова-Иванова, несомненно, долго еще будут звучать в оркестровом репертуаре. Ведь в городах и колхозах растут новые молодые силы, и для них произведения Ипполитова-Иванова, простые, ясные, близкие, благодаря народной тематике, всегда будут прекрасной подготовкой к усвоению более сложного классического наследия.

Творчество М. М. Ипполитова-Иванова всегда дойдет до массового слушателя, потому что оно глубоко искренно, правдиво и

близко к жизни. „Мой язык близок и понятен всему миру“, — говорил Иосиф Гайдн; язык же М. М. близок и понятен прежде всего трудящимся нашей социалистической родины.

М. М. Ипполитов-Иванов мог бы с полным убеждением и свойственной ему искренностью сказать о себе словами своего друга П. И. Чайковского: „Я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня; согреть меня могут только такие сюжеты, в которых действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я. Я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к стремлению быть оригинальным... Я не изменил себе ни разу“.

---

## V. Список произведений М. М. Ишполитова-Иванова

### 1. Консерваторский (ученический) период

Романс для скрипки („первый композиторский опыт“)—1879 г.  
Колыбельная для скрипки, 1879 г.

Несколько оперных сцен из „Царской невесты“ Л. Мея. I и IV части симфонии.

Несколько фортепианных вариаций.

„Лесной царь“ (баллада); экзаменационная работа, партитура.

„На венок Пушкину“, детская опера — на текст Я. П. Полонского (см. „50 лет“, стр. 29).

### 2. Дооктябрьский период

Сочинение 1. „Яр-хмель“, весенняя увертюра, для большого симф. оркестра (посвящается памяти П. И. Мельникова-Печерского рукопись, 1882 г.

Соч. 2. Симфоническое скерцо для б. симф. оркестра, рукопись.

„ 3. 10 детских стихотворений для голоса с ф-п. (изд. Д. К. Ратера).

„ 4. Семь песен для голоса с ф-п.: 1. Полночь немая была холодна. 2. Как хорошо ты, вечернее небо. 3. Придет пора весны. 4. День догорает. 5. Все кончено. 6. Ты мне скажи, отчего сердце томится тоской. 7. Не пой, красавица, при мне.

„ 5. Четыре романса для среднего голоса с ф-п.: 1. Дитя мое, останься здесь. 2. Шелест листьев. 3. О, если б ты могла. 4. Я люблю тот тихий вечер.

„ 6. „Руфь“, библейские картины в 4-х актах. Посвящ. П. И. Чайковскому. Клавир, изд. Юргенсона, 1888 г.  
„Азра“, опера, 1890 г. (уничтожена автором).

„ 7. Пять маленьких пьес для ф-п.

„ 8. Соната для скрипки с ф-п., изд. Ратера, Лейпциг (в бумагах М. М. соч. 8 помечены черновые наброски партитуры симфониетты).

- Соч. 9. Квартет для скрипки, альты, виолончели и ф-п. Посвящается К. М. Алиханову: 1. Allegro moderato. 2. Andante commodo. 3. Finale. Allegro risoluto.
- „ 10. „Кавказские эскизы“, сюита № 1 для б. симфон. оркестра (1894): 1. В ущелье. 2. В ауле. 3. В мечети. 4. Шествие сардаря.
- „ 11. Сюита для голоса с ф-п.: 1. В сумерки (сл. Жадовской). 2. Ночью (Волхонский). 3. Рассвет (Сафонова). 4. Утро (Растопчина).
- „ 12. Кантата для двухголосн. детского хора с оркестром.
- „ 13. Квартет в ля-миноре для 2-х скрипок, альты и виолончели: 1. Lento. Allegro, 2. Humoreska. Scherzando. 3. Intermezzo. Allegretto grazioso. 4. Finale. Allegro risoluto.
- „ 14. Шесть романсов на слова К. Бальмонта: 1. Ландыш, лютики. 2. Я знаю, что значит безумно рыдать. 3. Ты шелест нежного листка. 4. Умер бедный цветок. 5. Скандинавская песня. 6. Я расстался с печальной луной.
- „ 15. Три романса для голоса с ф-п.: 1. От солнца лилия пугливо. 2. Когда б я был, красавица, царем. 3. Эльзасская баллада.
- „ 15а. Эльзасская баллада для смешанного хора без сопровождения.
- „ 16. Десять двухголосных хоров для женских голосов с ф-п.: 1. Русалки. 2. Горные вершины. 3. Крестьянская пирушка. 4. Эльфы. 5. Ноктюрн. 6. Грузинская колыбельная песня. 7. Сговор. 8. Арабская мелодия. 9. Цветы. 10. Покорение Сибири.
- „ 17. Пять четырехголосных хоров для смешанных голосов без сопровождения: 1. Сосна. 2. Лес. 3. Ночь. 4. Острою секирой. 5. В разлуке с родиной.
- „ 17а. Те же пять хоров для трехголосного женского хора (ф-п. по желанию).
- „ 18. Пять характерных картинок для хора и оркестра (или ф-п.): 1. Русалки (женский хор). 2. Крестьянская пирушка (смеш. хор). 3. Арабская мелодия (жен. хор). 4. Ноктюрн (женск. хор). 5. Приближение весны (смеш. хор).
- „ 19. „Признание“, романс для виолончели с ф-п. (переизд. в 1932 г.).
- „ 20. Романтическая баллада для скрипки с ф-п. (переизд. в 1920 г.)
- „ 21. Шесть романсов на слова Д. Ратгауза: 1. Догорал зимний день. 2. Тянутся серые сумерки. 3. Отблеск дальней зари. 4. Призрак счастья. 5. Предо мной на столе увядает букет. 6. Мы с тобой разошлись навсегда.
- „ 22. Шесть романсов на слова А. Голенищева-Кутузова: 1. День отошел. 2. В тиши раздумья. 3. На ветхой скамье при дороге. 4. Глаз бессонных не смыкая. 5. Темно кругом. 6. Чудное утро.

- Соч. 23. Три мавританских мелодии: 1. Благословляю я того. 2. Песнь в изгнании. 3. Романсеро („Уж ночи туманной“).
- „ 24. „Новгородская былина о лебеди белой“ для смеш. хора без сопровождения.
- „ 25. Пять дуэтов на слова Д. Ратгауза: 1. Тишина, благоуханье (сопрано и альт). 2. Побледнели веселые краски (меццо-сопрано и альт). 3. Белым пологом (сопр. и альт). 4. В стекла бьется к нам (меццо-сопр. и тенор). 5. Гляди, лобзуют берег волны (сопр. и альт).
- „ 26. Кантата памяти А. С. Пушкина для двухголосного детского хора с ф-п.
- „ 27. Два романса для сопрано или тенора: 1. Нормандская песня. 2. Призыв.
- „ 28. Пять романсов на слова А. Майкова: 1. О чем в тиши ночей (низк. гол.). 2. Жизнь без тревог (ср. голос). 3. Люблю, если тихо (ср. голос). 4. Невольник (ср. гол.). 5. Когда гоним тоской (низк. голос).
- „ 30. „Ася“, лирические сцены в трех актах; сюжет по повести И. С. Тургенева, либретто Невструева, клавир, 1900 г.
- „ 31. Четыре романса на слова А. Амфитеатрова (для баритона): 1. Прости меня. 2. Не оставляй. 3. Сильна моя страсть. 4. В угрюмый листопад.
- „ 32. Пять стихотворений для детского или женского трехголосного хора с ф-п.: 1. Лейся, песня. 2. Когда душа. 3. Листья в саду шелестят. 4. Тьма окутала. 5. Меркнет уж день.
- „ 33. Шесть романсов на слова Д. Ратгауза: 1. Тишина. 2. Не ищи ничего. 3. К чему любить. 4. Твоих изменчивых желаний. 5. Как в бреду. 6. Я верить не хочу.
- „ 35. Кантата памяти В. А. Жуковского, для смешанного четырехголосного хора с ф-п. (написана по поручению Общества любителей российской словесности при Моск. университете). Слова П. И. Вейнберга.
- „ 35а. То же для детского двухголосного хора с ф-п.
- „ 39. Гимн пифагорейцев восходящему солнцу, для смеш. хора с сопровождением 10 флейт, двух арф и тубы. Слова А. Амфитеатрова.
- „ 42. „Иверия“, сюита № 2, для больш. симф. оркестра: 1. Вступление. 2. Колыбельная. 3. Лезгинка. 4. Грузинский марш.
- „ 43. „Измена“, драматическая опера в четырех актах и 5 картинах, либретто по драме того же названия А. И. Сумбатова; клавир, 1909 г.
- „ 44. Пять стихотворений Д. Н. Цертелева: 1. Опять зима, и птицы улетели. 2. Туча промчалась. 3. Мне снился сон. 4. Море широкое, даль бесконечная. 5. Мы долго шли рядом одной дорогой.
- Соч. 45. Сонеты В. Шекспира, перевод Н. Гербеля: 1. Когда умру. 2. Как ты могла сказать. 3. Я далеко, мой друг. 4. И я фиалке с укором говорил. 5. Как ни желала б ты. 6. Ты

- видишь. 7. Как часто видел я. 8. Не говори, мой друг.  
 9. Когда среди хартий я. 10. Как я сравню тебя.
- Соч. 46. Симфония № 1, в ми-миноре: 1. Adagio. Allegro risoluto.  
 2. Scherzo. 3. Elegia. Larghetto. 4. Finale. Allegro moderato.
- „ 47. Песня гусляра, кантата памяти Н. В. Гоголя, для двухголосного детского хора с ф-п.
- „ 48. Армянская рапсодия для б. симф. орк. (соч. в 1894—95 г.). „Ермак Тимофеевич“, музыка к исторической пьесе В. Гончарова, для соло, хора и оркестра, клавир. Изд. Юргенсона.
- „ 50. „На Волге“, муз. картина для малого орк. (из пьесы „Ермак Тимофеевич“).
- „ 51. Пятнадцать детских хоров для одного, двух, трех голосов (для начальных и средних школ).
- „ 52. Четыре дуэта: 1. Осенние листья. 2. Сердце, сердце, что ты плачешь. 3. Одинокая слезка. 4. Далеко на синем море.
- „ 53. Четыре провансальские песни на слова П. Верлена: 1. Весна. 2. Лето. 3. Осень. 4. Зима.  
 „Оле из Нордланда“, опера, издание Юргенсона (1915 г.).  
 Девять кавказских танцев (запись 1883 г.) в сборнике—„Опыты художественной обработки народных песен“, т. I. Труды музыкально-этнографической комиссии, т. IV, Москва, 1913 г. Под соч. 29, 37, 38, 43 напечатаны хоры из культовой музыки; под 40, 41—вокальная лирика на библейские темы (с ф-п. или арфой).  
 Запись и обработка грузинских культовых мелодий карталинско-кахетинского распева.

### Музыкально-теоретические работы

- 1) Грузинская народная песня и ее современное состояние (отд. оттиск из № 45 журнала „Артист“, М., 1895).
- 2) Учение об аккордах, их построение и разрешение, профессора Московской консерватории М. М. Ипполитова-Иванова. Издание Юргенсона, М., 1897 (популярный учебник гармонии).

### 3. Послеоктябрьский период

- Соч. 54. „Мцыри“, симфоническая поэма (по Лермонтову), для б. симф. орк., изд. Музсектора ГИЗ, 1929.
- Соч. 55. Тюркский марш (посвящается В. И. Сук) для большого симф. орк.
- „ 56. „Из песен Оссиана“, три муз. картинки для б. симф. орк.: 1. Озеро Лано. 2. Плач Кольмы. 3. Монолог Оссиана на смерть героев. Музгиз, 1936 г.
- „ 57. Романс для виолончели с ф-п. (перепечатка „Признания“, соч. 19), Музгиз, 1932.
- „ 58. Три романса для голоса с ф-п.: 1. Письмо к другу (сл. М. С.). 2. Пастораль (сл. А. В. Луначарского). 3. Грузия (сл. Г. Орбелиани). Музсектор ГИЗ, 1929.

- Соч. 59. „Гимн труду“, для смешанного хора, симфон. и духового орк. (издано с ф-п.).
- „ 60. Пять японских стихотворений для голоса с ф-п. на тексты японских поэтов в переводе Глушкиной: 1. Аллеи все осыпаны листвою. 2. Ах, в этом мире страдать я устал. 3. О, запах померанцев. 4. В тумане утреннем. 5. Все склоны там у горочки. Музсектор ГИЗ, 1928.
- „ 61. „Эпизод из жизни Шуберта“ (памяти великого Шуберта), симф. картинка для б. симф. орк. (соло тенора по желанию), партитура, рукопись.
- „ 62. „Тюркские фрагменты“, сюита № 3, для б. симф. орк.: 1. Караван. 2. У становища. 3. Ночью. 4. На празднике.
- „ 63. Четыре романа для голоса, скрипки и виолончели на слова В. С. Соловьева: 1. Мне не забыть твоей улыбки. 2. Бретонская колыбельная песня. 3. Как ночь тиха. 4. В алом блеске зари. Музгиз, 1933.
- „ 64. „На посиделках“, фантазия на две русские песни для балалайки с симф. орк.: 1. Величальная. 2. Плясовая. Клавир издан Музгизом в 1935 г., партитура в рукописи.
- „ 65. „В степях Туркменистана“, сюита № 4, для б. симф. орк.: 1. На охоте. 2. Любовная песня. 3. Грезы девушки. 4. Походный марш.
- „ 66. Две былинки (великорусская и белорусская) для гол. с ф-п., Музгиз, 1933.
- „ 67. Юбилейный марш, посвященный К. Е. Ворошилову, для б. симф. орк. (для духов. орк.—инструментовка С. Габера), Музгиз, 1931 г.
- „ 68. Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора для голоса, флейты (или скрипки) и ф-п.: 1. И руки льнут к рукам. 2. Желтенькая птичка. 3. Не уходи, не простившись со мной. 4. О, мой друг, вот цветок. Музгиз, 1935.
- „ 69. „Музыкальные картинки Узбекистана“, сюита № 5, для б. симф. орк.: 1. Песня ночного сторожа. 2. Пляски. 3. В саду. 4. Встречный марш.
- „ 69а. Вечер в Грузии, муз. картинка для арфы, флейты, гобоя, кларнета, фагота.
- „ 70. „Женитьба“, муз. комедия в четырех актах; текст по Гоголю. Либретто и музыка I акта М. П. Мусоргского, либретто и музыка II, III, IV актов М. М. Ипполитова-Иванова; клавир издан Госмузиздатом, 1934; партитура в библиот. Всесоюз. радиокомитета.
- „ 71. „1917 год“, симфоническая поэма; партитура в рукописи.
- „ 72. Пять песен на слова Я. Родионова (К XV-летию Октября): 1. Чукотская песня. 2. Песня моряков. 3. Днепрорепеснь. 4. Песня Нино. 5. Песнь туристов.
- „ 73. Два дуэта на слова Я. Родионова: 1. 15 лет. 2. Наша жизнь.

- Соч. 74. „Последняя баррикада“, опера в 3-х актах и 4-х картинах, либретто Н. А. Крашенинникова, рукопись.
75. Три квартета на слова Я. Родионова для мужских голосов: 1. Тюрьма. 2. Вперед смотреть. 3. На страже Октября. Пять русских народных песен (из сборн. М. А. Балакирева) для смеш. хора.  
Сборник восточных мелодий в обработке для ф-п., Баку, 1934 (22 пьесы).  
„Каталонская сюита“, рукопись партитуры в библ. Всесоюз. радиокомитета.  
Музыка к тонфильму „Карабугаз“ (Востокфильм), партитура в рукописи (в бумагах М. М. помечено: август—сентябрь 1934 г.).  
„Карелия“, симфония в 4-х частях для больш. симфонич. и духового оркестра с хором. В бумагах М. М. имеется партитура финала („Бой за Сампо и финал“). Помечено январем 1935 г.  
Три карельских песни из поэмы „Калевала“: 1. Запев Калевалы (тенор и бас). 2. Свадебная. 3. Ковка Сампо. Клавир в рукописях М. М. (дата 1 янв. 1935 г.).  
Фортепианные эскизы оперы для детей на казахский сюжет (клавир в рукописях М. М.).

**По списку материалов, переданных в Ленингр. госуд. публичную библиотеку им. Салтыкова-Щедрина (дополнительно к перечисленному выше)**

Песня о Сталине.

Памяти Ленина.

Траурный марш.

Романс „Какая даль“.

Песня о коне.

Песня изобретателей.

Марш воздушного комсомола.

„Поезд № 23“ (песня беспризорника) для голоса с симфон. оркестром.

Песня про татарский полон.

Обработка 200 русских народных песен в гармонизации Ипполитова-Иванова.

Эскизы виолончельного концерта.

Марш горняков, партитура и клавир для двухголосн. хора.

Записи наигрышей на пастушечьем рожке.

Десять миниатюр для скрипки, виолончели и ф-п.

#### **Сочинения и рукописи у различных лиц**

Ноктюрн для арфы (написано осенью 1934 г.) — рукопись у заслуж. арт. Республики К. А. Эрдели.



Сербская баллада.	} 1934 г. (по сообщению М. М. Мирзоевой).
Шотландская баллада.	
Казахская песня.	
Армянская песня.	

Привет Горькому, слова Е. К. Маркитан. Для смеш. хора с ф-п. (предназначался для музыкального приложения к журналу „30 дней“. Рукопись находится у пишущего эти строки; датировано 15 декабря 1927 г.).

#### **Литературные работы М. М. Ипполитова-Иванова (после 1917 г.)**

50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. Госмузиздат, М., 1934, 160 стр.

Несколько слов о школьном пении. Журнал „Советская Музыка“, 1935, № 2.

Беседа с нар. арт. Респ. М. М. Ипполитовым-Ивановым о музыкальной реформе в Турции, „Сов. Музыка“, 1934, № 2. Заметки о народной музыке (без заглавия, написано, по видимому, в декабре 1934 г.)—в бумагах М. М.

Отчет о сочинениях, написанных в 1934 г. (предназначенный, вероятно, для Союза советских композиторов), и предполагаемые на 1935 г. работы (датировано 10 дек. 1934 г.).

#### **Литература о М. М. Ипполитове-Иванове (отдельные издания)**

1. С. Чемоданов — М. М. Ипполитов-Иванов; краткий очерк жизни, творчества и каталог сочинений. Из серии — Биографии современных русских композиторов. Музсектор, ГИЗ, 1927 (на русском и повторно на немецком языке), 56 стр., ц. 30 коп.

2. С. М. Чемоданов — М. М. Ипполитов-Иванов, к 50-летию музыкальной деятельности. Более распространенный очерк, основанный главным образом на мемуарах композитора („50 лет“). Гослитиздат, М., 1933, 40 стр., ц. 50 коп.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Жизненный путь . . . . .	5
2. Композитор и эпоха . . . . .	17
3. Сочинения . . . . .	28
4. Послесловие . . . . .	47
5. Список произведений . . . . .	49

1p.40к

