

ДМИТРИЙ
КАБАЛЕВСКИЙ



ДОРОГИЕ
МОИ ДРУЗЬЯ





ДМИТРИЙ
КАБАЛЕВСКИЙ



ДОРОГИЕ
МОИ ДРУЗЬЯ

78
К12

Составление, примечания и биографический очерк
В. ВИКТОРОВА

К 70302-153
078(02)-77 061-077

жет быть, прекратится тогда ставший сейчас массовым ропот по адресу ВИА. Ведь ропот этот рожден прежде всего тем, что при непрерывном росте числа этих ансамблей непрерывно снижается их, если так можно сказать, удельный художественный вес... Вот где уместно сказать: лучше меньше, но лучше!..

ПИСЬМО ШЕСТОЕ

(Вопрос: «Как Вы относитесь к современной западной «поп-музыке»?»)

Однозначно ответить на такой вопрос я не могу, потому что само явление, которое мы называем «поп-музыка» («популярная музыка легкого жанра»), весьма не однозначно. Моды в этой области менялись и меняются, вероятно, еще стремительнее, но, пожалуй, менее закономерно, чем в «авангардизме». Впрочем, как я уже говорил, сейчас границы между этими, когда-то диаметрально противоположными областями порой совершенно стираются: додекафония, алеаторика, сонористика, электроника — все это можно сегодня встретить в «поп-музыке». Невероятно разросся и диапазон внутреннего содержания «поп-музыки». Вот уж поистине «если вы не знаете, что вам нужно, заходите к нам — у нас это есть!». А есть, действительно, все — от ничем не замутненной народной песенности до разнузданных электрогитарноударных оргий, в которых звинченая развлекательность сливается с эротикой и наркоманией.

К сожалению, у нас больше пишут о скандальных сборищах оголтелых поклонников и поклонниц очередных эстрадных звезд и гораздо меньше о другом полюсе музыкальных интересов западной молодежи — об интересе к народной песне. Сегодня, правда, немало пишется и говорится, например, о расцвете в среде американской молодежи интереса и любви к старой сельской народной музыке,

так называемой «Кантри-мьюзик». Это в самом деле очень привлекательная струя американского народного песнетворчества, отличающегося от изрядно набившей уже оскомину «рок-музыки» искренностью, задушевностью, мягкостью.

Но ведь не сегодня же появились в среде американской молодежи любители народной песни! Во время первой своей поездки в США (это было в 1959 году), когда у нас было весьма распространено мнение, что в американской молодежной музыке нет ничего, кроме всяческого уродства, мне удалось побывать в Лос-Анджелесе в почном клубе битников. Вот что я писал об этом в своих «Заметках об Америке»: «...почти полная темнота. На столиках еле заметные огоньки светильников. Один угол отгорожен невысокими перилами. Там, в оранжевом луче единственного фонаря, на высоком табурете — скромно одетая девушка. Чуть поодаль — юноша с гитарой в руках. И девушка поет народные песни: английские, французские, немецкие... Лицо у нее серьезное и хорошее. И поет она красиво, на редкость музыкально и вдохновенно.

А слушатели, все молодежь, сидят не шелохнувшись и слушают, не сводя глаз с исполнительницы. Потом к Линн Голд — так звали певицу — присоединяется другая девушка, и они поют дуэты. Потом обе становятся слушательницами, и поет уже только что сидевший в публике юноша. И все они поют только лишь народные песни... Где-то в темноте зала возник очень тихий, но очень мужественный голос, певший негритянскую песню. Голос все приближался, усиливался, и, наконец, в оранжевом луче появилась фигура молодого негра. Он расправил плечи, встал во весь рост, и голос его зазвучал сильно и призывно. А ушел этот негритянский юноша со своей песней так же незаметно, как и появился...»

И ведь вот что интересно: почти в те же дни, только в противоположном конце США, был Роберт Рождествен-

ский — человек не только иной профессии, чем моя, но и представитель другого, значительно более младшего поколения. В ту пору мы с ним еще не были даже знакомы. Вернувшись в Москву, он напечатал блестящий поэтический памфлет: «Чисто деловое письмо из Нью-Йорка Саму Звягину, отечественному пижону».

Мне жаль, что и без того разросшиеся размеры моих «писем» не позволяют привести эти стихи целиком. Придется выпустить все, обращенное к «отечественному пижону» (если не читали — очень советую прочитать, не пожалеете!), сохранив лишь те строки, что непосредственно относятся к теме начатого разговора. Вот эти строки:

...Я расскажу,
как здесь танцуют
тысты!

Клуб битников.

Сейчас они

начнут!

Клуб битников.

Сейчас они

покажут!..

Но подождите!

Что-то тут

не так.

Задребезжало,

задрожало

банджо.

И тихо звякнули

гитары

в такт...

И выпили трое.

И запели трое.

И тени

заметались по стене...

О сонных реках.

О больном ковбое.

И о его измученном

коне...

Овладевая залом постепенно,

тая в себе

особенный секрет,

всходили
настоящие
напевы
над огоньками
горьких сигарет!
Английские,
еврейские,
ирландские, —
необъяснимые,
как пар земной.
Шептали грозно.
Рокотали ласково.
Дышали
северной стариной.
Текли слова,
простые,
будто семечки.
Текли слова,
звоя и теребя...

Не удивительно ли, что один из нас — обычной журналистской прозой, другой — зрелым и ярко индивидуальным поэтическим языком написали, независимо друг от друга в одно и то же время, в сущности, абсолютно одно и то же о двух «клубах битников» на двух океанских побережьях страны. Трудно придумать более объективное свидетельство истинности того, о чем мы писали, того, что слышали и что видели...

А разве не с того же — со стремления противопоставить народную песню (в широком диапазоне — от лирики до политики) одурманивающей сознание молодежи коммерческой развлекательности, начинали свою карьеру знаменитые в прошлом английские «битлы». Невероятно быстро завоевав сердца и умы молодежи чуть не во всем мире, они вскоре оказались в центре этой самой коммерческой развлекательности со всей ее уродливой извращенностью. «Битлы» распались. И вот одна черточка, характеризующая их эволюцию. Дж. Леннон — «поэтическая душа» группы, автор текстов значительной части ее репертуара, в котором поначалу преобладала лирика фольк-

лорного характера, кончил тем, что стал одним из авторов скандально-нашумевшего и шумно провалившегося бродвейского ревю «О, Калькутта!», которое, как писал Джеймс Олдридж, «шокировало даже тех, кто до сих пор сам шокировал других». «Битлы» кончились. Сейчас они (точнее — их записи) увлекают лишь тех, кто не успел в свое время послушаться их и, не выработав в себе настоящего художественного вкуса, путается в модах — и старых, и новых.

«Битлы» кончились, но место их пусто не осталось. Появилась новая группа: «Роллинг стоунз». Не будет большим упрощением, если сказать, что главное, что внес этот ансамбль в музыкальную жизнь западной молодежи, — стремление превзойти «битлов» по всем статьям, начиная от неряшливости внешнего вида, остроты тематики, непомерной громкости звучания и, уж конечно, пышности рекламной шумихи.

«Музыканты, которых первоначально объединяла любовь к песне, превратились в завзятых акционеров шоу-бизнеса» — эти слова из парижского «Экспресса» достаточно убедительно говорят об эволюции новой группы. Уже больше, чем само искусство ансамбля «Роллинг стоунз», их поклонников стали привлекать сообщения о том, что во время европейского турне «13 тяжелых грузовиков везли более 15 тонн всяческого реквизита, в том числе особую, движущуюся сцену, баснословно дорогой и баснословно обширный гардероб Мика Джегера и 18 гитар Кейта Ричардсона...». Как само собой разумеющееся воспринималось то, что поездка и концерты проходили под усиленной охраной полиции...

Но «Роллинг стоунз» не одиноки. Однако их деятельность проходит более шумно. На счету их выступлений уже не только побоища в зале, громкие скандалы и насилие, но и бомбы, и слезоточивые газы, и наркотики...

Сейчас английская печать утверждает, что «еще ни одна «поп»-группа, ни один эстрадный артист или кино-

звезда и ни один оперный певец не собирал таких аудиторий, как «Лед Зеппелин». Приводятся ошарашивающие цифры: в Лондоне «51 тысяча билетов на три первоначально запланированных концерта были распроданы спустя два часа после поступления в продажу, и 34 тысячи билетов на два дополнительных концерта разошлись за уик-энд»; в турне по Америке «общее количество проданных билетов превысило 700 тысяч»; точную цифру распроданных пластинок никто не знает — по более или менее достоверным подсчетам около 14 миллионов штук»; «Спрос на пластинки «Зеппелина» в три раза превышал продажу записей «Роллинг стоунз». Даже «Битлз» не знали ничего подобного». И конечно же, публикуются впечатляющие подробности: у них свой собственный самолет — огромный «Боинг-720» (как отстали «Роллинг стоунз» со своими 13 грузовиками. — Д. К.); они возят с собой персонал из 44 человек; в распоряжении дизайнера, возглавляющего техническую группу, 150 светильников, в том числе три криптоновых лазерных прожектора и неоновая надпись «Лед Зеппелин», пять осветительных колонок, которые можно поднимать и опускать с помощью электропривода, установки для дымовых и звуковых эффектов, все это — мощностью примерно 310 тысяч ватт. В дополнение к этому имеется компьютеризованная звуковая система... Ее суммарная мощность 70 тысяч ватт, и она обеспечивает слышимость на целую милю вокруг... И конечно — опять о полицейском эскорте, о металлических дверях, с лягом захлопывающихся, чтобы отрезать всякий доступ болельщикам...

Каковы же художественные результаты, достигаемые четырьмя участниками ансамбля, вооруженными этой мощной современной звуковоспроизводящей аппаратурой?.. Обратимся к этой же статье Тони Палмера в журнале «Англия» (1976, № 2), издающемся британским правительством для Советского Союза. Вот всего лишь несколько характеристик:

«Взрывы неистовых, кричащих, пронзительных звуков; пробирающие до озноба виртуозные пассажи на гитаре; колотья по батарее барабанов и гонгов, разбивающих вдребезги остатки музыкального благодушия; с точки зрения стиля, это — трюкачество, заимствованное из большого числа источников, сплав джаза, рока, блюза и цыганского романса. Используя и обыкновенные, и электроинструменты, эта музыка убеждает и рычит... Характерной в этом отношении является песня «Лестница в небо». Она начинается спокойно... Постепенно, на протяжении 10 минут звук достигает высочайшей кульминации, на фонообразующем шуме баса и барабанов, из которого электрогитара и голос певца рвутся, выливаясь в яростную, причиняющую почти физическую боль мелодию...»

Таковы характеристики, призванные нарисовать облик «самых популярных исполнителей рок-музыки наших дней», «убийственного сплава талантов — группы «Лед Зеппелин».

Огромное количество подобных групп, народившихся в последнее десятилетие, разумеется, не исчерпывает музыкальной культуры современной западной молодежи, хотя и пытается задуть все, идущее по какому-либо другому пути (так, почти задуханным в наши дни оказался джаз, далеко еще не исчерпавший своих возможностей, заложенных в негритянской народной музыке, из которой он вырос).

Кто не знает имени Питера Сигера?! Это он — талантливый продолжатель песенных традиций Эрнста Буша и Поля Робсона, в открытом письме, опубликованном в журнале «Советская музыка» (1972, № 2) под острым названием «Всемирный потоп «поп-музыки», обращается «к молодым людям, живущим вне Соединенных Штатов, увлекающимся народной и популярной музыкой нашей страны», со словами: «Остерегайтесь людей, которые утверждают, что современный человек должен обязательно следовать за последней европейской или американской модой... Моло-

дежь, которая обязательно хочет слушать новейшие американские шлягеры, как правило, не знает наших лучших популярных и народных песен. Она знакома только с тем, что пропагандирует американская индустрия».

За именем Питера Сигера возникает представление о могучем и постепенно крепнущем песенном движении американской и европейской молодежи, которое чаще всего называют «подпольной поп-музыкой». Это прогрессивное по своей внутренней устремленности движение, зачастую открыто направленное против капиталистического общества, поддерживающее борьбу за социальное переустройство жизни, борьбу за мир, противостоит той самой «поп-музыке» (хотя порой и схоже с ней по внешним приемам), которая, как пишет Питер Сигер, «представляет американский «истэблшмент» — силу, рассчитанную на то, чтобы отвлечь людей от их жизненных проблем». Многие произведения «подпольной поп-музыки» получили широчайшее распространение и поддержку, выдерживая в кругах молодежи конкуренцию с самыми популярными шлягерами «битлов». В кругах молодежи, но не в официальных кругах, направляющих деятельность радио и телевидения, граммофонных фирм и музыкальных издательств, то есть в сферах той индустрии, которая зарабатывает баснословные барыши на всем, что способно отвлечь людей, особенно молодежь, от острых социальных проблем современности.

Именно это стремление отвлечь от социальной жизни литаает в равной мере и заумный «авангардизм», и элементарную развлекательность. За внешним аполитизмом этого искусства нетрудно разглядеть его прямую связь с обнаженно политическими задачами. Это естественно. Еще в 1931 году в статье о Максиме Горьком «Писатель и политик» А. В. Луначарский писал: «Мы, марксисты, знаем, что те писатели, в произведениях которых, кажется, и в лицу не найдешь политики, на самом деле являются политиками. Иногда они это прекрасно и сами сознают, со-

знают, что надо развлекать публику пустяками, разноцветным хламом, смешной забавой как раз для того, чтобы отвлечь ее от серьезной политики, от постановки серьезных проблем, на которые толкает жизнь. Искусство развлекающее, искусство отвлекающее всегда было крупным политическим оружием...»

Вот она, идейно-политическая база, на которой выросла могучая индустрия музыки «экспериментально-авангардистской» и развлекательной. Надо ли удивляться, что в этом щедрое участие принимают крупнейшие капиталистические фонды — Моргана, Рокфеллера, Форда...

* * *

Многие явления современной западной музыки остались, разумеется, за пределами этих «писем». Но на исчерпывающий охват всех явлений я, разумеется, и не претендовал. Такая задача была бы мне просто не под силу. Я слышал многое, но далеко не все. Задумывался над многими проблемами, но решение находил, конечно, далеко не всегда. И все же об одном явлении, возникшем сравнительно недавно, хочу сказать хотя бы вкратце. Я имею в виду попытку слить легкую и серьезную музыку в некий единый музыкально-драматургический сплав.

Само по себе это, конечно, не ново. В своих радио- и телебеседах о легкой и серьезной музыке я всегда обращал внимание слушателей на то, что эти две, кажущиеся иногда противостоящими сферы музыки неотделимы друг от друга непроходимой стеной и зачастую органично сливаются в рамках одного произведения. И приводил хотя бы такие примеры: песенка Герцога (идеальный по тому времени образец легкой музыки), лирические арии Джильды и драматические сцены в партии самого Риголетто в опере Верди; натуралистически точно воспроизведенные уличные марши и танцы и полные напряжен-

ной патетики эпизоды («от автора») в «Итальянском каприччио» Чайковского; легкомысленно-опереточный вальс городских («наше жалованье скудно, брать же взятки очень трудно...») и полная высокой трагедийности симфоническая «Пассакалия» в опере Шостаковича «Катерина Измайлова»...

Подобных примеров можно привести бесконечно много, особенно из музыкально-театральной области, и всем им будут присущи одни и те же важнейшие черты: стилевые контрасты всегда вызывались драматургической необходимостью и сливались в такое монолитное единство, что ни о какой «эклектике» (сегодня сказали бы «полистилистика») не может быть и речи. Единство композиторского стиля и стиля данного произведения подчиняло себе, объединяли все, даже самые парадоксальные, контрасты.

Приведу пример из собственной творческой работы. Драматургия балета, над которым я сейчас работаю в сотрудничестве с драматургом Ю. Слонимским и балетмейстером О. Виноградовым, в известной мере построена на контрастном сопоставлении лирико-драматического симфонизма и современной танцевальности (балет посвящен нашей молодежи)...

Что же нового дает сейчас в этом направлении западная музыка? Тут, пожалуй, можно говорить о новом жанре, название которому еще не придумано: одни говорят — «мьюзикл», другие — «поп-опера», третьи — «рок-опера». Основные признаки этого жанра — попытка так расширить привычные песенно-танцевальные формы «рок-музыки», чтоб возникших контрастов хватило для создания крупного музыкально-драматического произведения, в котором «року легкому» противостоял бы «рок серьезный» (я понимаю всю условность этих определений, но более точных найти сейчас не могу).

Первым опытом в этом направлении явилась, по-видимому, «рок-опера» (будем называть так) американского композитора Питера Таунсенда «Томми», довольно стран-

ное сочинение, в котором действие разворачивается вокруг слепоглухонемого персонажа.

Из последующих сочинений того же типа наибольший успех выпал на долю «рок-оперы» двух англичан — композитора Эндрю Ллойда Веббера и либреттиста Тима Райса «Иисус Христос — суперзвезда». В центре этого и некоторых других созданных вслед за ним произведений стоит фигура Иисуса Христа. (В рок-опере «Евангелие» Иисус Христос фигурирует в совсем удивительном качестве — клоуна, вынужденного развлекать «публику».) Что это, новая мода? Мода на религиозные, евангельские сюжеты? Во всяком случае, это не религия в том понимании, которое дало человечеству мессы Баха, «Реквием» Моцарта, литургию Рахманинова. Скорей это похоже на игру с религией, а еще точнее — на заигрывание с ней, в самом деле, кажется, становящееся очередной западной модой.

И конечно же, не сумбурно-запутанная идейно-сюжетная основа «рок-оперы» привлекла к себе внимание слушателей, а ее некоторые бесспорные музыкальные достоинства. В опере есть красивые, выразительные эпизоды, лежащие за пределами тривиальных приемов «поп-музыки». Эти эпизоды заставляют вспомнить английские и американские народные напевы и даже классические оперно-ораториальные арии. Резко контрастные сопоставления с острыми звучаниями «рок»-стиля производят двойственное впечатление: иногда они создают подлинно драматические эффекты, иногда вызывают досаду и сожаление, что свежая, необычная, по-настоящему красивая музыка уступает место привычным «поп»-штампам. Тогда в сознание стучится слово «эклектика». Но, каков бы ни был диапазон стилистических пластов «суперзвезды», после прослушивания оперы целиком остается ощущение: мы слушали «поп-музыку». Это ощущение возникает и от господствующего характера самой музыки, и от преобладающего стиля исполнения. Выйти за пределы привычной сферы музыки на свободные просторы подлинной музыкальной драматур-

гии авторам не удалось, невзирая на их несомненную одаренность и на наличие в опере ряда безусловно удачных фрагментов.

В том же 1971 году, когда в Нью-Йорке впервые была исполнена «рок-опера» «Иисус Христос», в Вашингтоне, на торжественной церемонии открытия центра искусств имени Дж. Кеннеди, состоялась премьера «Мессы» Леонарда Бернстайна, написанной им по просьбе вдовы убитого президента США специально для этой церемонии.

По средствам музыкальной выразительности, привлеченным композитором и его соавтором — либреттистом Стефаном Шварцем, «Месса» Бернстайна значительно богаче «суперзвезды» и в то же время намного цельнее. В «Мессе» есть симфонические и вокальные (сольные и хоровые) эпизоды подлинно классического стиля, есть музыка в стилях «рок» и «блюз», звучат в ней и детские голоса и духовой оркестр, два органа (обычный и «рок-орган») и электроинструменты, через четыре репродуктора, установленных в четырех углах зала («квадрифония»), транслируется музыка, записанная на магнитофонную пленку, выступают чтецы, драматические актеры и танцоры...

Стилистический диапазон простирается от традиционных католических хоралов до острого оркестрового гротеска в духе Шостаковича, от бойких джазовых песенок до великолепных в своей лирической искренности симфонических «Размышлений», напоминающих медленные части симфоний Малера...

Казалось бы, объединить все это в мало-мальски единое целое невозможно. Однако Бернстайну это удалось. Таково уж, видно, сила подлинного таланта, мастерства и безупречного вкуса, который удерживает иногда музыку «на острие ножа», но никогда, даже в самые рискованные моменты, не позволяет ей перейти грань художественности...

Что же представляет собой «Месса» Бернстайна в

идейном и сюжетном отношении? Чтобы читатель мог сам подумать и составить собственное представление об этом, я приведу то, что сказано в специальном буклете, выпущенном для слушателей «Мессы», о причинах, побудивших Бернстайна создать это монументальное произведение, исполнение которого длится почти два часа. На первом месте среди этих причин (не считая официального заказа) названо убеждение композитора в том, что «Кризисом нашего века» является «Кризис веры». Далее говорится о давно зревшем в композиторе желании создать крупное произведение типа церковной службы, затем — о его увлеченности римско-католической верой и, наконец, о любви к человеку, чьим именем назван новый центр искусства.

О «Кризисе» Бернстайн говорит много, в разных аспектах и своей музыкой (Симфония № 2 — «Век тревог», «Вестсайдская история» и др.) и в своих публицистических выступлениях. О «Кризисе» в музыке, связывая его с агрессией «авангардизма», он высказывается особенно остро и непримиримо. С этим «Кризисом» он сопоставляет и «Кризис веры». Вот его слова: «Я не могу удержаться от проведения параллели между громогласно провозглашенной Смертью Тональности (напомню, что Бернстайн решительно отвергает все виды атональной музыки — основы «авангардизма». — Дм. К.) и столь же шумно на все стороны возвещавшейся Смертью Бога... Но позвольте мне, дорогой читатель, выступить с заявлением: ни одна из этих смертей не состоялась: умерли и умирают лишь одни наши устарелые концепции».

То, что тональная музыка не умерла и, более того, только она сохраняет за музыкой «возможность общения со слушателем», — это положение в «Мессе» доказано весьма убедительно. Что же касается другой смерти, то тут ни высказывания самого Бернстайна, ни текст «Мессы», ни ее сюжет и драматургия не рассеивают идейно-философского тумана, окутывающего эту проблему... По-

жалуй, лишь одно в этом смысле выражено в «Мессе» достаточно ясно: композитор ощущает интуицией художника, что сегодняшний мир переживает критическую пору своей истории, и средствами современного искусства рассказывает об этом кризисе. Но в чем суть этого кризиса, каковы его причины и тем более пути его преодоления — все это остается неясным, задрапированным эффектной театральностью вопросом. Главное действующее лицо «Мессы» — некий «священнослужитель», олицетворяющий все того же Христа, в конце концов теряет веру в бога, в самого себя, в религию, в людей, в жизнь...

Противоречие между несомненными достоинствами музыки и идейно-философской запутанностью «Мессы» — главное ее противоречие. Надо ли говорить, как страдает от этого противоречия целое!..

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Я надеюсь, что читатели этих «Неотправленных писем» не забывали о том, что перед ними всего лишь беглые заметки — плод размышлений музыканта, вызванных наблюдениями над стремительно несущимся, изменчивым потоком развития музыки наших дней. Словом, это именно «письма», не обязательно требующие обстоятельной аргументации и поэтому допускающие при желании самый краткий ответ: «А я не согласен!..» Впрочем, было бы, конечно, лучше, если, оставаясь лаконичным, такого рода ответ звучал несколько иначе. Хотя бы так: «Ну что ж, я подумую...»

Москва, 17 января 1977 г.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
---------------------	---

ЧЕМ НАМ ДОРОГО ИСКУССТВО

Неизвестному адресату	8
Разговор с водителями об искусстве	9
Молодежь спорт	19
Главный комсомольский композитор	28
Разговор со школьниками-филателистами	34
О музыке будущего. Интервью для газеты «Ленинское знамя»	40

НЕ ТОЛЬКО ДЛЯ СЕБЯ

Из письма выпускникам московской школы № 31	42
Из писем артековцам	43
Артек, 3, 4-й отряд, Пресс-клуб	45
Студенческому научному обществу ленинградского педагогического училища № 3	48
Из письма учащимся группы № 10 токарей-универсалов ПТУ № 6 имени Новохатько (г. Кременчуг)	49
Из письма студентам Сибирского металлургического института имени Серго Орджоникидзе	50

Из писем обществу любителей симфонической музыки школы № 34 (г. Хабаровск)	51
Из писем учащимся 88-й школы (г. Куйбышев)	58
Учащимся Комаровской средней школы (Пермская область)	60
Будущим комсомольцам — учащимся 7-го «А» класса Култаевской средней школы (Пермская область)	62
Из письма учащимся 9-го класса Терноватской средней школы (Запорожская область)	64
Учащимся школы № 187 (г. Новосибирск)	64
Из письма членам штаба по созданию сельского районного молодежного клуба друзей искусства (Ворошиловградская область, село Белокуракино)	66
Из письма совету молодежного клуба друзей искусства Белокуракинского районного Дома культуры	66
Участникам 5-го смотра юных музыкантов (г. Севастополь)	67

ЕСТЬ О ЧЕМ ПОСПОРИТЬ

Из писем В. А. Малову (г. Ставрополь)	70
Из писем Д. Э. Бауману (г. Хабаровск)	81
Из письма к В. А. (г. П.)	85
Из писем Ю. К. Гавердовскому (г. Москва)	87
Из письма А. Матвиевскому (Таджикская ССР)	90
Из письма к Л. Ш. (г. Т.)	92
Из письма Валерию Минину (г. Рига)	94
Из письма Гале Смирновой (г. Куйбышев)	96
Из письма Светлане П. (г. Пермь)	97
Из писем Любе Носовой, пионервожатой детского клуба (г. Владивосток)	99
Из писем братьям Луковым, Валерию и Владимиру (г. Москва)	101
Из письма А. И. Маметьеву (г. Кемерово)	105

Из письма к Д. (П. обл.)	106
Из письма к А. Л. (Свердловская область)	107
Из письма к О. М. Е. (г. Москва)	108
Из писем к К. М. Ш. (Архангельская область)	109
Письмо к А. Андрашюнене (г. Вильнюс)	110
Из письма к Э. Лейбман (г. Одесса)	112
Директору Дворца культуры города П.	112
Из письма к М. (г. Воронеж)	113
Из письма к Л. М. (г. Жданов)	117
Из письма к Ц. (г. Октябрьский)	120
Из писем родителям юных музыкантов	121
Из письма В. И. Викторову	123

НЕОТПРАВЛЕННЫЕ ПИСЬМА

Письмо первое	130
Письмо второе	133
Письмо третье	137
Письмо четвертое	143
Письмо пятое	148
Письмо шестое	155
Послесловие	168
В. ВИКТОРОВ. По страницам жизни и творчества Д. Б. Кабалаевского	169

Кабалевский Д. Б.
К12 Дорогие мои друзья. Сост. В. Викторов. М.,
«Молодая гвардия», 1977.

192 с. с ил. (Мастера искусств — молодежи).

Книга составлена из выступлений Д. Б. Кабалевского перед молодежью и его переписки с любителями искусства. Автор пишет о роли музыкального и эстетического воспитания в формировании личности, рассматривает современные явления в советской и зарубежной музыке.

к 70302-153 051-77
078(02)-77

78

ИБ № 565

Дмитрий Борисович Кабалевский

ДОРОГИЕ МОИ ДРУЗЬЯ

Редактор **З. Костюшина**

Художник **М. Шевцов**

Художественный редактор **А. Романова**

Технический редактор **Е. Михалева**

Корректоры **К. Пипикова, З. Харитонова**

Сдано в набор 27/VIII 1976 г. Подписано к печати 25/V 1977 г.
А00649. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага № 1. Печ. л. 6 (усл. 8,4) +
+ 9 вкл. Уч.-изд. л. 9. Тираж 100 000 экз. Цена 82 коп. Т. П.
1977 г., № 51. Заказ 1477.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства
ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типогра-
фии: 103030, Москва, К-30, Сушевская, 21.